ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

На правах рукописи

Каплун Марианна Викторовна

ПЕРВЫЕ ПЬЕСЫ РУССКОГО ТЕАТРА И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ПАСТОРА ИОГАННА ГОТФРИДА ГРЕГОРИ

Специальность 10.01.01. – Русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата

филологических наук

Научный руководитель:

Профессор, д.ф.н. А.С. Демин

Москва - 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ……4

ГЛАВА I. ИОГАНН ГОТФРИД ГРЕГОРИ – АВТОР ПЕРВЫХ ПЬЕС РУССКОГО ТЕАТРА……12

1.1. Деятельность Иоганна Готфрида Грегори как пастора лютеранской кирхи Немецкой слободы в Москве……12

1.2. Организация первого русского придворного театра царя Алексея Михайловича…….....22

ГЛАВА II. ПЬЕСЫ И.Г. ГРЕГОРИ КАК ОТРАЖЕНИЕ ЗАПАДНОЙ МОДЕЛИ ТЕАТРА И ДРАМАТУРГИИ XVI-XVII ВЕКОВ…….....32

2.1. Пьесы на библейские сюжеты как основа лютеранского школьного театра и драматургии..……..32

2.2. Репертуар «английских комедиантов» и первые пьесы русского театра……..71

2.3. Польский театр XVI-XVII вв. и пьесы И.Г. Грегори: идейно-художественное своеобразие и барочная поэтика……..89

2.4 Представления о царской власти в первых пьесах русского придворного театра в контексте идей западного театра XVII века……116

ГЛАВА III. ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ПЬЕСАХ И.Г. ГРЕГОРИ В КОНТЕКСТЕ ПРОТЕСТАНТСКОЙ ЭТИКИ, БАРОЧНОЙ ТРАДИЦИИ

И ДРЕВНЕРУССКОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ НОВОГО ВРЕМЕНИ……...128

3.1. Тема любви и красоты в первых пьесах русского театра: новый взгляд на положение женщины……...128

3.2. Отражение представлений об «умной» и «деятельной» женщине в первых пьесах русского театра……151

3.3 Женские образы первых пьес русского театра в контексте шекспировской традиции……...171

3.4. Женские персонажи-функции в «Артаксерксовом действе» И.Г. Грегори…….190

ЗАКЛЮЧЕНИЕ…….194

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ……...201

ВВЕДЕНИЕ

Придворный театр царя Алексея Михайловича, открытый в 1672 году, стал первым российским театром европейского типа. Именно он сыграл судьбоносную роль в истории российский культуры и стал предтечей русского театрального искусства в целом. Автором первых пьес русского театра был пастор лютеранской кирхи Немецкой слободы в Москве, немец по происхождению, Иоганн Готфрид Грегори. Изучение ранней русской драматургии авторства И.Г. Грегори позволяет проследить начало изменений в культуре, свойственных XVII веку, и уяснить характер связей театра Алексея Михайловича с действительностью. Тщательное исследование культурного, образовательного и художественного уровня среды, в которой творил Иоганн Готфрид Грегори, дает возможность понять принципы формирования репертуара театра Алексея Михайловича.

Исследование личности и творчества Иоганна Готфрида Грегори невозможно без понимания западноевропейского театрального искусства XVI-XVII веков Изучение придворных церемоний в России XVII века, истории западноевропейской драматургии, лютеранского мировоззрения позволяют реконструировать атмосферу театральной жизни в России и за ее пределами, а также вникнуть в восприятие сценического искусства в XVII веке.

Проводя параллели между российским и европейским театром, многие исследователи пришли к выводу, что создание театра при дворе московского государя не было явлением случайным. С одной стороны, автор первых пьес

И.Г. Грегори выполнял высочайший царский указ и был вынужден следовать существующей западной традиции театрального искусства. С другой, анализ тематики и образной системы первых пьес русского театра, «Артаксерксово действо», «Иудифь», «Малая прохладная комедий об Иосифе», «Жалобная комедий об Адаме и Еве», дает возможность поближе познакомиться со взглядами самого И.Г. Грегори, во многом отразившим собственные мировоззренческие аспекты в творчестве. В связи с этим начало русского театра необходимо рассматривать в контексте европейской культуры.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью исследовать первые пьесы русского театра как часть мировой драматургии XVII века. Пьесы русского придворного театра авторства пастора Немецкой слободы в Москве И.Г. Грегори содержат в себе темы, образы, сюжеты, берущие свое начало в западноевропейской театральной традиции Нового времени.

Цель данного диссертационного исследования состоит в изучении первых пьес русского театра через призму мировоззрения их автора, Иоганна Готфрида Грегори, а также в выявлении западноевропейского влияния на первый русский придворный театр последней трети XVII века.

Объектом исследования являются первые пьесы русского придворного театра авторства Иоганна Готфрида Грегори, «Артаксерксово действо», «Иудифь», «Малая прохладная комедия об Иосифе», «Жалобная комедия об Адаме и Еве».

Предметом исследования выступает становление ранней русской драматургии в контексте эстетических взглядов Иоганна Готфрида Грегори.

В соответствии с основной целью работы были поставлены следующие **задачи**:

- изучение жизни и творчества Иоганна Готфрида Грегори как автора первых пьес русского театра;

- определение организационно-творческих принципов первого русского придворного театра как отражение западноевропейской системы театрального искусства XVII века;

- рассмотрение пьес И.Г. Грегори в контексте западной драматургии Средних веков и Нового времени;

- анализ пьес И.Г. Грегори с позиций лютеранского мировоззрения;

- рассмотрение женских образов первых пьес русского театра в контексте протестантской этики, барочной поэтики и древнерусской литературной традиции.

Методология исследования. В ходе работы над диссертацией использовался комплекс методов исследования: методы культурно-исторической школы, которые продиктовали необходимость изучения исторического контекста, в котором творил И.Г. Грегори, метод теоретического анализа научных публикаций с целью выявления определенных сведений о состоянии первого русского театра; метод контекстуального анализа; метод сопоставительного анализа, позволяющий выявить влияние традиций европейской драматургии XVI-XVII веков на первые пьесы русского театра, а также культурологический и социологический подходы.

Материалом для настоящего исследования послужили работы отечественных и зарубежных исследователей в области первого русского придворного театра царя Алексея Михайловича. Значимыми источниками являются воспоминания и письма современников (Л. Рингубера, Я. Рейтенфельса) или «Выходы государей царей русских» (повседневных летописях придворной жизни), в которых содержатся свидетельства придворных церемоний и окружения царя Алексея Михайловича во время становления первого русского театра. Особый интерес представляют труды историков-архивистов (С.К. Богоявленского, Д.В. Цветаева, Н.П. Лихачева,

Е. Звегинцева, М.Н Загоскина), по крупицам собиравших материал, разбросанный по разным архивным источникам, и потративших годы на поиск и анализ уцелевших документов XVII века.

Существует значительное количество исследовательских работ, относящихся к истории драмы последней трети XVII века (труды Н.С. Тихонравова, Д.С. Лихачева, А.С. Демина, О.В. Державиной, В.В. Кускова, И.П. Еремина, Л.А. Софроновой, Л.И. Сазоновой и др.). Особенно стоит выделить труды «Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в.», «История русской литературы X-XVII веков» и «История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века», являющиеся наиболее полными на данный момент исследованиями, в которых всесторонне освещается процесс становления и развития драматургии России в XVII столетии. В разной степени тему возникновения российского придворного театра затрагивали историки театра XIX – начала XX века (А.Н. Веселовский, А.А. Архангельский, Б.В. Варнеке и др.).

Для понимания протестантского мировоззрения И.Г. Грегори важны исследования о становлении лютеранства в Германии, представленные в работах Ф. Шаффа, Г. Брендлера и в наследии самого Мартина Лютера. Исследование вопросов, связанных с немецкой драматургией XVI-XVII веков, представлены в работах И.А. Некрасовой, В.Ф. Колязина, В. Беньямина, А.К. Дживелегова, Г.Н. Бояджиевой, С.С. Мокульского и др. История школьного театра достаточно полно изучена и представлена в работах отечественных ученых XIX-XX веков, изучавших школьную драматургию. Работы В.И. Резанова, В.Н. Перетца, В.Н. Всеволодского-Гернгросса, Л.А. Софроновой, И.А. Некрасовой и др. позволяют детально рассмотреть историю и поэтику школьного театра.

Научная новизна настоящей диссертации заключается в том, что данная работа рассматривает первые пьесы русского театра в контексте

формирования взглядов Иоганна Готфрида Грегори как отражение протестантской культуры и древнерусского мировоззрения.

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, трех глав, Заключения и Списка литературы (240 названий). Общий объем исследования составляет 221 страниц.

Во *Введении* обоснована тема исследования, ее актуальность, сформулированы цели и задачи работы, определены методологические принципы исследования, дается характеристика научной новизны, отмечается апробация основных результатов работы, описывается ее структура, проанализирована литература вопроса.

В *первой главе* «Иоганн Готфрид Грегори – автор первых пьес русского театра» освещена жизнь и деятельность Иоганна Готфрида Грегори как пастора лютеранской кирхи в Немецкой слободе в Москве, а также как организатора первого русского придворного театра; дается краткий обзор поэтики первых пьес русского театра авторства И.Г. Грегори; рассматривается придворная ориентация пьес и театральная культура времен царя Алексея Михайловича.

Во *второй главе* «Пьесы И.Г. Грегори как отражение западной модели как отражение западной модели театра и драматургии XVI-XVII веков» исследуется вопрос западноевропейских влияний на пьесы И.Г. Грегори, написанные для первого русского театра; рассматриваются пьесы на библейские сюжеты как основа лютеранского школьного театра; исследуется репертуар трупп «английских комедиантов» с точки зрения сюжетной специфики и жанровых особенностей; рассматривается идейно-художественное своеобразие и барочная поэтика пьес польского театра XVI-XVII веков; освещаются представления о царской власти в первых пьесах русского придворного театра в контексте идей западного театра Средних веков и Нового времени.

В *третьей главе* «Женские образы в пьесах И.Г. Грегори в контексте протестантской этики, барочной традиции и древнерусского мировоззрения Нового времени» рассматривается тема любви и красоты в первых пьесах русского театра и новый взгляд на положение женщины в позднесредневековом обществе; исследуется отражение представлений об «умной» и «деятельной» женщине в первых пьесах русского театра в контексте барочной специфики, лютеранского мировоззрения и древнерусской традиции; рассматривается влияние шекспировской традиции на поэтику первых пьес русского театра; рассматриваются женские персонажи-функции в первых пьесах И.Г. Грегори.

В *Заключении* подводятся итоги исследования, обобщаются полученные результаты и намечаются перспективы дальнейших исследований.

Список литературы включает в себя научные труды, изученные при написании диссертации, список словарей.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что результаты исследования позволяют расширить представление о поэтике первых пьес русского театра с точки зрения их авторской принадлежности.

Практическая ценность исследования заключается в расширении представления о ранней русской драматургии в контексте отражения западноевропейских взглядов Иоганна Готфрида Грегори. Результаты проведенного исследования могут использоваться в курсах лекций по истории отечественного театра и драматургии XVII века.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Связь ранней русской драматургии с эстетическими взглядами автора первых пьес И.Г. Грегори.

2. Своеобразие преломления идейно-художественных особенностей первых пьес русского театра авторства И.Г. Грегори в контексте западноевропейской театральной традиции и древнерусской действительности.

3. Организационно-творческие принципы первого русского театра как отражение придворной культуры последней трети XVII века.

Апробация результатов исследования. Результаты исследования нашли отражение в 6 статьях, опубликованных автором, три из которых опубликованы в журналах, входящих в перечень ВАК. Основные положения диссертационного исследования отражены в докладах на научных конференциях:

- Научная конференция аспирантов и молодых ученых, к 80-летию ИМЛИ РАН «Символы и мифы в литературе и фольклоре»: (Москва, ИМЛИ, 29-30 марта 2012);

- Международная научная конференция аспирантов и молодых ученых ИМЛИ РАН «Поэтика, история, литература, текстология в контексте культурной динамики»: (Москва, ИМЛИ, 25-26 апреля 2013);

- III ежегодная Международная конференция аспирантов и молодых ученых «Мировая литература: актуальные исследования»: (Москва, ИМЛИ, 30 мая 2014 года).

Содержание работы отражено в шести публикациях, три из которых опубликованы в журналах, входящих в перечень ВАК:

1. Образ Сереи (Зерешь) в пьесе «Артаксерксово действо» И.Г. Грегори: литературная рецепция, библейские истоки // Филология и литературоведение. - Москва: Международный научно-инновационный центр, 2014. - № 5 (32) - С. 9-12.

2. Женские персонажи-функции в пьесе «Артаксерксово действо» И.Г. Грегори // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. – Курск: Призма, 2014. - № 5 (95). – С. 162-163.

3. Пьесы на сюжет об Адаме и Еве в творчестве Иоганна Готфрида Грегори и Йоста ван ден Вондела // Вестник славянских культур. – Москва: Государственная академия славянской культуры, 2015. - № 3 (37). – С. 155-164.

4. Персонажи-шуты в «Иудифи» И. Г. Грегори в контексте репертуара «английских комедиантов» // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 2015. - № 3 (24). – С. 61-65.

5. Образ Вильги в «Малой прохладной комедии об Иосифе» И. Г. Грегори в контексте протестантского мировоззрения // Филологические науки: вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. - № 2 (56), Часть 1. – С. 35-37.

6. Лютеранская школьная драматургия и пьесы И. Г. Грегори // Филологические науки: вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. - № 3 (57), Часть 1. – С. 23-25.

ГЛАВА I. ИОГАНН ГОТФРИД ГРЕГОРИ – АВТОР ПЕРВЫХ ПЬЕС РУССКОГО ПРИДВОРНОГО ТЕАТРА

1.1. Деятельность Иоганна Готфрида Грегори как пастора лютеранской кирхи Немецкой слободы в Москве

Иоганн Готфрид Грегори (1658-1680) был пастором лютеранской церкви в московской Немецкой слободе. Его имя тесно связано с организацией первого русского театра при дворе царя Алексея Михайловича. О школьных и юношеских годах И.Г. Грегори известно очень мало. Помимо иностранных (преимущественно немецкоязычных) источников о постановке первой русклой драмы, основными работами о жизни и деятельности И.Г. Грегори можно считать статью Д.В. Цветаева «Генерал Николай Бауман и его дело», напечатанную в «Русском вестнике» в ноябре 1884 года, труды Н.И. Тихонравова, посвященные русским драматическим произведениям 1672-1725 годах и воспоминания, и письма его современников, доктора медицины и придворного врача Лаврентия Рингубера (ок. 1640-1680-е гг.), путешественника и дипломата, уроженца Курляндии Якова Рейтенфельса (в русских источниках XVII века также упоминается как Яков Рутфель, 2-я половина XVII века). И.Г. Грегори был уроженцем немецкого города Марбург (название города произошло от старонемецкого «mar(c)» (граница), так как он находился на границе между тюринским графством и майнцким

епископством) [Rinhuber, 1883, p. 26-27; Иоганн-Готфрид Грегори, пастор Московской Немецкой слободы, 1885, с. 596; Цветаев, 1884, с. 32].

По некоторым данным родным городом И.Г. Грегори был Эйслебен, по другим – Мерзебург [Busching Magazin…, 1785, S. 197; Словарь книжников и книжности Древней Руси, 1992, с. 226; Лихачев, 1898, с. 8]. Отец И.Г. Грегори, мерзебургский (марбургский) врач Виктор Грегори, а мать, урожденная Донат, дочь местного бургомистра. Позднее мать И.Г. Грегори, овдовев, вышла замуж за Лаврентия Блументроста, приглашенного в 1667 году в Москву, по инициативе пасынка, в качестве лейб-медика царя Алексея Михайловича, а впоследствии известного лейб-медика его сына, Петра Великого [Иоганн-Готфрид Грегори, пастор Московской Немецкой слободы, 1885, с. 596-597]. По воспоминаниям саксонского герцога Христиана И.Г. Грегори был «человек отличной учености, благочестивый, замечательного ума», «из любви к слову божию, сделался добровольным изгнанником: покинул родину, отцовский кров, детей и родных и отдал жизнь свою множеству опасностей, повинуясь единственно призванию божию» [Тихонравов, 1874, с. x].

Еще в 1527 году в Марбурге был открыт первый протестантский университет Германии, основанный гессенским ландграфом Филиппом Великодушным. В 1609 году там открылась первая в мире кафедра химии. В середине XVIII века ректор, профессор Христиан Вольф, ввел в программу обучения высшую математику, астрономию, алгебру, физику, оптику, механику, военную и гражданскую архитектуру, логику, метафизику, нравственную философию, политику, естественное право, право войны и мира, международное право, географию [Глаголева, 2014, с. 156]. Именно в Марбурге состоялся знаменитый «Марбургский разговор о религии» - диспут между Мартином Лютером и Ульрихом Цвингли о значении причастия [Kohler, 1929, S. 15-16]. Цвингли видел в нем простое воспоминание о Тайной Вечери. Он изгонял из богослужения всякую обрядность, а

иконопочитание считал идолопоклонством. Каждый остался при своем мнении. Цвингли со слезами убеждал Лютера признать братское общение между исповеданиями, но тот отказался наотрез. Спор двух лютеранских идеологов привел к расколу среди протестантов [Фаусель, 1996, с. 160-177].

В октябре 1658 года И.Г. Грегори прибыл в Москву из Саксонии после службы в кавалерии шведского короля Карла-Густава в Польше и занял скромное место приходского учителя при старой лютеранской кирхе, в Ново-Немецкой слободе, «под главным началом тамошняго пастора Фадемрехта» [Иоганн-Готфрид Грегори, пастор Московской Немецкой слободы, 1885, с. 597]. Немецкая слобода была основана еще при Иване Грозном, в середине XVI века, когда в столице поселились немцы, поляки, шведы, голландцы и другие иностранцы. Им давалось общее название – «немцы», возможно, из-за непонятной речи (т.е. немой) или преимущественной доли немцев в их числе. Немцы действительно представляли одну из самых значительных лютеранских групп в России. А вошедшее в обиход слово «кирха» (от немецкого «Kirche» - церковь) означало лютеранскую («немецкую») церковь [Лиценбергер, 2004, с. 14].

За целое столетие слобода эта подверглась значительным разрушениям. В середине XVII века в Москву стало вновь прибывать много иноземцев, и тогда в 1652 году был издан царский указ, повелевавший «селиться им за Покровкой, на Яузе-реке, за Земляным городом» [Старикова, 1988, с. 25-26]. Так возникла Новонемецкая слобода, Кокуй. Для Москвы это была своего рода «заграница». Иностранцы принесли с собой свой быт и свою веру. Население Немецкой составляли, кроме иностранцев-военнопленных с северо-запада и Балтики, многочисленные специалисты из немецких земель: офицеры, торговые люди, инженеры, ремесленники и ученые. Здесь мирно уживались друг с другом лица разных национальностей и конфессий. На момент прибытия в Москву И.Г. Грегори в слободе были построены две лютеранские кирхи: старая, во главе которой стоял пастор Иоаким Якоби и

новая – пастор Валтасар Фадемрехт и одна реформатская во главе с пастором Кравинкелем [Цветаев, 1884, с. 40-41].

История протестантизма в России, зародившегося практически одновременно с Западной Европой, тесно связана с историей становления Немецкой слободы. В 1524-1533 годах великим князем Василием были вызваны западные ремесленники, художники, торговцы, аптекари. В то же время в Россию прибыли шведские купцы, получившие право торговли в России по договору 1524 года. С установлением торговых связей с Германией и Швецией и основанием Ганзейского союза увеличился приток в Россию торговых людей, многие из которых были лютеранами. При царе Иване IV в Россию были вызваны толмачи, лекари, хирурги, типографщики. Среди прибывших иноземцев было немало последователей учения Лютера, которым было предоставлено свободное отправление протестантского богослужения, имеющее преимущество перед католиками (последним не дозволялось иметь в Москве костелов), потому что московские лютеране «не обнаруживали стремления к занятиям политикой и пропагандой» [Цветаев, 1884, с. 42-43]. Распространению лютеран в России благоприятствовали также политические условия, когда Россия имела напряженные отношения с католическими Польшей и Литвой и ориентировалась на лютеранские страны.

Но дружественное отношение к лютеранам на Руси не всегда складывалось удачно. В сознании любого москвича надолго укрепилось отношение к иностранцам-иноверцам как к еретикам. Так, как писал архидиакон Антиохийской православной церкви, путешественник и писатель, Павел Алеппский (ок. 1627-1669), еще патриарх Никон, известный своей ненавистью к еретикам, выселил из Москвы «франкских купцов из немцев, шведов и англичан, поселив их вне города» [Павел Алеппский, 1897].

Павел Алеппский писал, что русские с проживавшими в Москве иностранцами «отнюдь не имеют сообщения, потому что считают чуждого по вере в высшей степени нечистым: никто из народа не смеет войти в жилище кого-либо из франкских купцов, чтобы купить у него что-нибудь, но должен идти к нему в лавку на рынке; а то его сейчас же хватают со словами: Ты вошел, чтобы сделаться франком» [Там же]. Как известно, в Москве в 1643 году по решению правительства были сломаны все немецкие церкви, а в 1652 году иностранные купцы, офицеры, священники, врачи, учителя, мастера были выселены на берег реки Яузы в новую Немецкую слободу [Звегинцев, 1944, с. 81-86]. С другой стороны, в самой Немецкой слободе наряду с квалифицированными, образованными и честными людьми уживалось немало авантюристов и преступников. Лучшие представители слободы, к которым принадлежали и создатели первого русского театра, сами были обеспокоены царившими в слободе нравами. Так, живший в слободе Л. Рингубер писал: «Deum immortalem! quot caedes, scorlationes, adulteria simplicia et composite exterorum Cancellariis et Syendrio Ruthenorum submittuntur dijudicanda, qvae Procerum animos ad exteris ad abalie nant…» (Боже милостивый! Сколько убийств, прелюбодеяний с замужними и незамужними женщинами доходит до суда и рассматривается в канцеляриях и судах русских, и тем отвращается от иностранцев расположение вельмож!...) [Rinhuber, 1883, p. 47].

В 1662 году по ходатайству саксонского двора в Москве была образована особая лютеранская община – саксонская, первым пастором которой как раз и стал Иоганн Готфрид Грегори. Прежде чем поступить на службу в кирхе И.Г. Грегори успел попробовать себя в военном деле, послужив под знаменами шведского короля, потом в польской армии. Уже будучи учителем при лютеранской кирхе, И.Г. Грегори получил предложение от генерала Николая Баумана занять место пастора Фокерота. Николай Бауман, датский артиллерист («гранатный мастер») и опытный инженер, был

приглашен на срочную царскую службу князем Даниилом Мышецким в чине полковника и пользовался огромным авторитетом в Посольском приказе. С целью получения нового места в кирхе И.Г. Грегори отбывает в Иенский университет, где удостаивается пасторского сана в Дрездене. В начале 1662 года Грегори получил степень магистра богословия Иенского университета, а в апреле того же года в Дрездене оказывается посвящен в пасторы [La Comedie d'Artaxerxes…, 1954, p. 18-19]. Возвратившись в Москву и ожидая, когда отстроится новая кирха, И.Г. Грегори читает проповеди в доме генерала Баумана. В 1665 году благодаря чаяниям Николая Баумана новая кирха была отстроена, но так как пожертвования на внутреннее устройство были незначительны, то прихожане во главе с Николаем Бауманом поручили И.Г. Грегори ехать в Германию за сбором новых средств с просительным письмом к владетельным особам [Иоганн-Готфрид Грегори, пастор Московской Немецкой слободы, 1885, с. 598-599].

Летом и осенью 1667 года И.Г. Грегори объезжает ряд германских городов с щепетильной миссией сбора денежных средств среди заграничных единоверцев; при этом он доставляет в Германию и ряд посланий самого царя. Находясь в Штутгарте 26 октября 1667 года, И.Г. Грегори написал в альбом Иоганна Альгайра, где как бы отвечал на те нападки, которым в то время на Западе подвергали все русское. В назидание своим немецким друзьям он нарисовал идиллическую картину радостной жизни русских, где все меняется к лучшему: «Der tapfre Reusse wird ein Barbar zwar genennet, / Und ist kein Barbar doch… / und ich bezeug es frey, / Dass in dem Barbarland fast nichts Barbarisch sey… / Doch Kann bey wilden Volk ich noch vergnugter sein» («Хотя храброго русского и называют варваром, он все же не варвар…и я свидетельствую открыто, что в этой варварской стране нет почти ничего «варварского». С похвалой отозвавшись о природе России, Грегори затем так характеризует ее обитателей: «Горожанин не нахален, довольный своим прибытком, он чтит Бога и царя; в делах он честен, но если кто его заденет,

он твердо верит, что имеет прирожденное право рано или поздно отмстить за свои обиды») [Лихачев, 1898, с. 6, 8].

Далее Грегори говорит о своем желании остаться в России: «Ade ihr teutschen Freund, zu Tausend guten Zeiten, / Ich preise zwar Eur Land and eure Herrlichkeiten, / Doch kann bey wilden Volk ich noch vergnugter sein / Freund Allgayr auch Ade, gedenkt am besten mein» («Прощайте, немецкие друзья, на многие счастливые годы. И хотя я и прославляю и вашу страну, и ваше великолепие, все же у дикого народа я могу быть еще счастливее. Друг, Алгайр, также прощай, не поминай меня лихом!») [Там же. С. 6, 11].

Однако по возвращении противники Баумана обвинили И.Г. Грегори в присвоении части собранных денег и в секретных отношениях с курфюрстом саксонским, в результате чего 22 декабря 1668 года он был отстранен от должности. Однако Николай Бауман, на чьи средства строилась «офицерская кирха», перенес ее на собственный земельный участок и сделал независимой от общины. А 2 февраля 1669 года кирха была освящена и перешла в полное распоряжение пастора И.Г. Грегори. Тогда же при церкви была открыта школа для детей, в которой могли учиться как лютеране, так и православные. Вторым учителем при школе стал ассистент отчима Грегори Лаврентия Блюментроста Лаврентий Рингубер [Словарь книжников и книжности Древней Руси, 1992, с. 227]. Лаврентий Рингубер закончил медицинский факультет Лейпцигского университета, где одно время участвовал в студенческой труппе, с которой совершал гастрольное турне по разным европейским городам [Pierling, 1893, p. 13-16]. Оказавшись в Москве, Л. Рингубер начал помогать школе Грегори, изучая русский язык и занимаясь им с толмачами Посольского приказа, которым он, в свою очередь, помогал с переводами.

В XVII веке школьные театры, согласно европейской педагогической традиции, были неотъемлемой частью учебного процесса – спектакли закрепляли пройденный на уроках материал. В XVII веке в немецких школах

и университетах существовал обычай – в известное время года устраивать публичное представление комедий. Многие студенты, «оставивши университетския аудитории, прежде чем избрать себе определенное занятие, отдавали часто свои силы театру, вступая временно в число актеров какой-нибудь странствующей труппы» [Тихонравов, 1874, с. X]. Возможно, и И.Г. Грегори в студенческие годы участвовал в подобных постановках. Как указывает А.А. Мазон, И.Г. Грегори ранее принимал участие в театральных постановках дрезденской Collegium Carolinum [Мазон, 1958, с. 357]. В западной драматургии того времени существовал целый жанр «школьных пьес». Строго следуя западноевропейской методике обучения, И.Г. Грегори создал при своей школе домашний театр и сам писал для него пьесы духовно-нравственного содержания.

XVI век оказался решающим в становлении образования в Германии. Начавшееся в 20-х годах XVI века движение Реформации выступало против основ средневековой католической церкви и стремилось к перестройке религиозного сознания людей в духе рациональной трактовки христианского вероучения. Идеологи Реформации, Мартин Лютер (1483-1546) в Германии, Жан Кальвин (1509-1564) во Франции и Ульрих Цвингли (1484-1532) в Швейцарии, выступали за упразднение церковной обрядности, боролись за самостоятельное изучение и осмысление человеком Библии без посредничества служителей церкви [Машевская, 2015, с. 55-56].

В начале 1524 года Лютер написал сочинение «К советникам всех городов земли о том, что они должны учреждать и поддерживать школы». По его мнению, повсеместное учреждение школ является одной из важнейших обязанностей христианской власти, и «такое дело гораздо достойнее и важнее, чем ведение войн, постройка крепостей и т.п.» [Соловьев, 1984, с. 265]. Лютер первым высказывает мысль, что обучение должно быть обязательным, а для детей неимущих слоев – бесплатным.

Огромный вклад в школьное образование внес ближайший соратник Лютера, Филипп Меланхтон (1497-1560). Меланхтон, будучи деканом Виттенбергского университета, составил новый университетский устав. В программу были добавлены обязательные риторические упражнения. Декламации и диспутации должны были попеременно совершаться каждые две недели по субботам [Брискина-Мюллер, 2007, с. 154]. Система Меланхтона действовала во всех ведущих немецких университета во Франкфурте, Лейпциге, Кенигсберге, Йене и Марбурге, родине И.Г. Грегори. Меланхтон считал, что ученики обязательно должны играть комедии и басни, так как их текст будет способствовать религиозному и этическому врспитанию, а деятельность учащихся станет упражением в риторике [Брискина-Мюллер, 2007, с. 153-154].

Но особую известность в области использования театра как педагогического средства в протестантской школе приобрел опыт Иоганнеса Штурма (1507-1589) в Страсбурге. В 1537 году И. Штурм был поставлен во главе латинской городской школы в Страсбурге, основанной за несколько лет до этого. Учебный план по Штурму включал десять классов. Первые два года обучения были посвящены изучению латинского языка, катехизис на немецком и латинском языках. С третьего года обучения (восьмой класс) среди изучаемых текстов появляются латинские диалоги, воспроизведение которых предполагает чтение в лицах. Штурм считал, что все античные диалоги и христианские катехизисы, излагающие религиозное содержание в вопросно-ответной форме, могут исполняться по ролям [Машевская, 2015, с. 59-60].

Постановка спектаклей, «разыгрывание комедий» вводится в учебный план в третьем классе (мальчикам исполняется 14-15 лет). В это же время начинаются занятия риторикой. Для постановки предлагаются комедии римских драматургия Теренция и Плавта. В следующем году на школьной сцене ставятся произведения греческих драматургов – Аристофана. Еврипида

и Софокла. Последний год обучения предполагает в гимназии Штурма чрезвычайно активное использование театра: драматические представления должны проходить каждую неделю, кроме этого, на занятиях применялмсь «частые декламации» [Там же. С. 60-61].

Судя по дошедшим до нас произведениям, И.Г. Грегори получил достойное образование и был знаком с традициями гуманистического образования Меланхтона и Штурма. Грегори изучал латинский и греческий языки, возможно, учился и еврейскому; он был знаком с трудами Иосифа Флавия и Геродота, Эзопом и античной мифологией, а также с современными немецкими драмами и духовной поэзией. Известно, что И.Г. Грегори писал стихи на немецком языке: сохранились его ода в честь генерала Баумана (1662), лирическое «Прощание со штутгартскими друзьями» (1673). Возможно, И.Г. Грегори также написал «Хвалу» государю (1673) [Мазон, 1958, с. 357].

Не стоит также забывать, что И.Г. Грегори попал в Москву как раз в то время, когда при дворе образовался кружок передовых людей, ядро которого составили Матвеев, Ртищев и воспитатели и учителя царевичей [Лихачев, 1898, с. 9-10]. Можно также предположить, что с некоторыми членами этого кружка, честными, просвещенными, во многом идейными людьми, был заком и И.Г. Грегори. Да и богатая русская история способствовала формированию определенного интереса иностранцев к этой стране.

Желание И.Г. Грегори учредить школу при кирхе было понятно. Бесплатная школа И.Г. Грегори принимала детей не только разного вероисповедания, но и социального статуса. В ней могли учиться и богатые, и бедные юноши, дети служанок, пленные или купленные турки, татары, поляки, холопы и холопки. Впоследствии спектакли для первого русского придворного театра ставились силами школьных учеников, и, хотя в школе Грегори учились как мальчики, так и девочки, для спектаклей готовились исключительно мальчики, хотя во многих западноевропейских театрах с

середины XVI века уже играли актрисы, московский театр последовал за старой тралицией исключительно мужского состава труппы [Ранняя русская драматургия, Т.1, 1972, с. 66].

В слободе ученики осваивали Закон Божий, немецкий и латинский языки, счет, письмо и музыку. Несмотря на большой приток учеников, материальное положение и школы и ее учителя Грегори было весьма незавидным. И предложение учредить первый русский театр в угоду царю было весьма кстати для лютеранского пастора.

1.2. Организация первого русского придворного театра царя Алексея Михайловича

Рождение русского придворного театра связано с именем царя Алексея Михайловича (1629-1676). Несмотря на то что царь давно был наслышан о театральной забаве европейских государей, путь к постановке первого спектакля был долог и тернист. А.Н. Веселовский, сопоставляя историю западноевропейского театра с русским, выделил народные «игрища» и церковные «действа» в качестве истоков отечественного театра, отметив при этом, что «пагубные условия народной жизни не допустили развития русского театра из народных основ» и что «особенность условий православной церкви не содействовала развитию литургической мистерии» на Руси [Веселовский, 1870, с. 303, 326]. Веселовский имел в виду, в частности, то обстоятельство, что богослужение на Руси совершалось на понятном народу церковнославянском языке, а не на латинском, как в католических странах, и не требовало поэтому специальных наглядных иллюстраций.

Стоит также отметить, что народные обряды и церковные «действа» не имели почти никакого отношения к русскому театру 1670-х годов. В.Н. Перетц писал: «Попытки возводить начало русского театра, сложившегося в самом конце XVII века, к народному хороводному действу или к церковной службе – невозможны. О деятельности носителей «народной драмы», скоморохов – до XVIII века мы знаем очень мало, а то, что знаем, - не укрепляет нас в мысли искать в их играх и импровизациях зародыш первых сценических представлений на русской почве…История нашего старинного…театра шла…через более или менее полное заимствование чуждой литературной и художественной традиции…Отсюда вытекает тесная и неизбежная связь изучения старинного русского театра и драмы – с изучением театра европейского, без чего всякая речь о прошлом театра в России будет праздным пустословием» [Перетц, 1923, с. 16-17].

В 1648 году царь Алексей Михайлович собственноручно запретил всякие увеселения, разослав по всем городам грамоту, по которой, если верить словам историка И.Е. Забелина, вся земля русская «должна была обратиться в один огромный безмолвный монастырь» [Забелин, 1869]. Грамота предписывала в домах и на улицах не петь песен, не водить хороводов, не смотреть представления скоморохов, руководствуясь стремлением византийской православной церкви к полному аскетизму, который заключался в толковании жизни как подготовки к смерти, т.е. к загробному существованию, что не предполагало в жизни мирской никаких увеселений [Гуревич, 2012, с. 8-10].

Несмотря на это, первые подробные описания западноевропейских придворных театров появились на Руси именно в XVII веке, благодаря московским послам, путешествовавшим по странам Западной Европы уже достаточно давно. Так, например, еще в 1634 году Федор Шереметев и Алексей Львов видели в Польше театральную «потеху» на сюжет о приходе к Иерусалиму «ассирийского воеводы Алаферна» (Олоферна) и о том, как

Иудифь спасла этот город; в 1658-1659 годах стольник Василий Богданович Лихачев ездил во Флоренцию и, находясь в течение месяца при дворе тосканского герцога Фердинанда II Медичи, описал, впрочем еще достаточно наивно, спектакли, которые ему пришлось видеть («А комидий было при нас во Флоренске три игры разных»); еще десятилетие спустя П. Потемкин, ездивший во Францию ко двору Людовика XIV, видел игру самого Мольера в Амфитрионе [Алексеев, 1965].

Последующая женитьба царя Алексея Михайловича на Наталье Кирилловне Нарышкиной, воспитаннице будущего начальника Посольского приказа Артамона Сергеевича Матвеева, женатом на шотландке, а также новые веяния в придворной жизни последней трети XVII века и еще множество исторических и культурных предпосылок позволили свершиться первому театральному представлению на русской земле. Правда, известно, что перед окончательным принятием решения по поводу театрального действа, царь все же посоветовался со своим новым духовником, который уверил Алексея Михайловича, что ничего греховного в этой забаве нет и что ей развлекались даже византийские императоры. Как справедливо заметил Н.С. Тихонравов, «новая «потеха», отодвигавшая царя от благочестивых развлечений православной старины, от стихов верховых богомольцев, от церковных действ, порывавшая его связи с носителями народного русского комизма: скоморохами и домрачеями…вызвана была не мимолетным желанием царя подивиться на игру иноземных актеров, будто бы занесенных в Москву случаем. Возникновение театра при дворе Алексея Михайловича было одним из ярких знамений нового духа, разлагавшего старую русскую косность и византийскую исключительность, которая столько веков сдерживала свободное развитие творческих сил русского народа» [Тихонравов, 1873, с. 3].

Далее с начала 60-х годов XVII века русским царем неоднократно предпринимались попытки нанять иностранных актеров для того, чтобы в

Москве «комедию делать», т.е. давать театральные представления [Гуревич, 2012, с. 11]. В условиях отсутствия театральной традиции не кажется удивительным тот факт, что профессиональный театр и драматургия были привезены в Москву из-за границы. Известно, например, что царь поручил английскому резиденту Ивану Гебдону привезти из-за границы, помимо других специалистов, мастеров комедийного дела. Домашний театр с участием музыкантов существовал у одного из самых просвещенных русских людей XVII века – боярина Артамона Матвеева, воспитателя второй жены царя Натальи Кирилловны Нарышкиной. Именно Артамона Матвеева, занимавшего в 1671-1676 годах важный пост главы Посольского приказа, многие исследователи склонны считать инициатором создания придворного театра.

Получив царский приказ, А.С. Матвеев отправил в Ригу друга пастора Иоганна Готфрида Грегори, немецкого офицера Клауса фон Штадена, наказав ему отыскать и пригласить в Москву театральную труппу, из числа тех, которые во множестве разъезжали тогда по городам Прибалтики. Посланец Матвеева застал в Риге труппу известного театрального директора Иоганна Фельтона. Но, несмотря на все посулы фон Штадена, актеры ехать в Москву наотрез отказались. Говорят, их пугали рассказы о «варварской» Руси, непонятных обычаях и нравах. И тогда Артамон Сергеевич Матвеев обратился к Немецкой слободе в поисках западного специалиста по театральному делу. Таким специалистом оказался Иоганн Готфрид Грегори, имеющий опыт в написании и постановке школьных пьес.

4 июня 1672 года (на шестой день после рождения Петра 4 июня 1672 года) Алексей Михайлович отдает приказ: «иноземцу – магистру Ягану Готфриду учинить комедию, а на комедии действовать из библий книгу Есфирь, а для того действа устроить хоромину вновь, а на строение тое хоромины и что на нее надобно покупать из приказу володимирской чети. И по тому великого государя указу комедийная хоромина построена в селе

Преображенском со всем нарядом, что в тое хоромину надобно» [Варнеке, 1914, с. 27]. Как писал Л. Рингубер в «Записках о поездке в Россию», «великий царь Московский пожелал забавлятися комедией» [Цит. по: Ранняя русская драматургия, Т.1, 1972, с. 56]. Долго пытались найти нужного человека, «способного поставить на сцену драму». Поручили это дело пастору Грегори, «считавшемуся способным написать драматическое сочинение» [Там же. С. 56]. И.Г. Грегори «написал совместно со мною [Рингубером] трагико-комедию Агасфер и Эстер» [Там же. С. 56-57]. В действитеоьности перед Грегори стояла очень сложная задача. С одной стороны, нужно было в кратчайшие сроки написать пьесу, способную увлечь русского царя. С другой, исходя из приличного финансирования первого русского театра, вопрос шел о постоянном виде придворного театра. Приходилось думать о репертуаре, о декорациях и костюмах, о музыке, а главное – об актерах. Чтобы исполнить царский приказ, И.Г. Грегори вместе с учителем Юрием Михайловым и Лаврентием Рингубером набрал 60 ребят в возрасте около пятнадцати лет «из обучавшихся у него в школе офицерских и купеческих иноземных детей и, деля труд с умно подобранными им образованными помощниками, иноземцами же, принялся подготавливать их к исполнению комедии» [Гуревич, 2012, с. 11].

К участию в спектакле также были привлечены несколько молодых военных Немецкой слободы, состоявших на русской службе. Женские роли исполнялись юношами. Из записок Рингубера мы знаем, что Грегори написал пьесу при участии самого Рингубера, а затем разучил ее с отроками на немецком и славянском языке [Rinhuber, 1883, S. 27-28]. В этом деле организатором первого русского театра помогал переводчик Посольского приказа Георгий Гивнер, церковный органист Симон Гутовский, а музыканты А.С. Матвеева составили оркестр.

Театральное дело с самого начала полностью финансировалось за счет казны, для чего были привлечены доходы Владимирской чети, Галицкой чети

и Новгородского приказа. По приблизительным подсчетам на содержание придворного театра было потрачено почти три тысячи рублей – огромная сумма для того времени. При этом финансирование театра Алексея Михайловича велось по сметной системе. Основными статьями расходов были строительство, обустройство и содержание театрального помещения; расходы на новые и возобновляемые постановки; оплата труда. По воспоминаниям современников, к моменту открытия театральная хоромина в селе Преображенском представляла собой просторное деревянное здание объемом в 90 кв. сажен. Пол и стены были обиты войлоком, а затем отделаны красным и зеленым сукном и коврами. Царское место, выступавшее вперед, обили красным сукном, а для царицы и царевен устроили особые места вроде лож с частой решеткой, сквозь которую они смотрели на сцену, оставаясь не видными для остальных зрителей, сидевших на деревянных скамьях. Сцена, поднятая над пологом, была отделена от зрителей брусом и перилами. На сцене был устроен двойной занавес, раздвижением которого достигалась перемена места действия. Росписью хоромины и устройством декораций занимался голландский живописец Петер Инглис, которого в русских документах называли «мастером перспективного дела» [Варнеке, 1914, с. 28].

Выбирая репертуар, руководители театрального дела не брали в качестве материала для постановок уже готовые пьесы, предпочитая создавать для театра оригинальные драматургические произведения. Известно, что первая пьеса, написанная для русского театра «Артаксерксово действо» сначала была написана по-немецки, а затем переведена на русский язык, так как из трех сохранившихся рукописей две включают параллельно немецкий и русский тексты. Однако есть предположение, что и последующие пьесы писались, скорее всего, по-немецки. Гипотеза А.А. Мазона о том, что после «Артаксерксова действа» И.Г. Грегори писал сразу по-русски, пока не находит подтверждения [Мазон, 1958, с. 356-358]. Многочисленные германизмы в лексике и синтаксисе его пьес вряд ли можно объяснить его

происхождением, поскольку в разных памятниках число и характер их различны, скорее, в данном случае можно говорить об индивидуальных чертах в языке переводчиков.

Остальные драматургические произведения, составившие основу репертуара театра, судя по всему, сразу же писались на русском языке. В основу пьес, которые ставились на сцене театра Алексея Михайловича легли различные источники: Библия, различные западноевропейские литературные произведения, лютеранская школьная драматургия, немецкие духовные песнопения, античная мифология и т.д. Ветхозаветные сюжеты пользовались огромной популярностью как в Европе, так и в России XVII века. Сам царь Алексей Михайлович украсил свои хоромы подволоками с масляной живописью на сюжеты библейской Книги Есфири. Европейские же монархи считали, что в образах Есфири и Артаксеркса угадывается своеобразная идеальная модель для аристократических браков [Franke, 1998, p. 70].

17 октября 1672 года на сцене «комедийной хоромины», первого театрального здания в России в селе Преображенском, предназначенного для театральных представлений, по случаю рождения у царя и царицы их первенца Петра (будущего государя Петра I), состоялась премьера спектакля «Артаксерксово действо» [Еремин, 1948, с. 367]. Для первого русского придворного театра за основу был взят сюжет библейской книги «Есфирь» о том, как красавица-еврейка Есфирь стала женой персидского царя Артаксеркса, сумела раскрыть заговор властолюбивого придворного Амана и мстительной первой жены царя Астинь, добиться возвышения своего воспитателя-опекуна, скромного и благочестивого Мардохея, и спасти свой народ от истребления. Выбор темы был определен историческими и политическими событиями в русской придворной жизни последней трети XVII века. В сознании современников история кроткой Есфири невольно соотносилась с женитьбой царя Алексея Михайловича на Наталье Кирилловне Нарышкиной. Образ Мардохея, скорее всего, ассоциировался с

воспитателем Нарышкиной, Артамоном Сергеевичем Матвеевым, который занял при дворе и в государственном управлении главенствующее положение, сменив ставшего неугодным царю Ордина-Нащокина (т.е. Амана). Образ Амана современники также могли отождествлять с царским дворецким Богданом Матвеевичем Хитрово, также впавшим в немилость. Главные проблемы пьесы, об истинной царской власти и смирении, имели широкий резонанс в русской публицистике тех лет.

Пьеса содержала явственные намеки на политическую жизнь и расстановку сил русского двора, утверждала древность рода Романовых и «законность» их владения престолом. В пьесе нашли отражение отдельные эпизоды московской придворной жизни, явно привнесенные автором в библейский сюжет: история дворцового заговора, влияние советников на царя. Пьеса восхваляла мудрость и справедливость государя, а перед спектаклем «оратор царев» непосредственно обращался в зрительный зал с разъяснением того, что будет видеть публика. Пьеса состояла из пролога, эпилога и 7 действий («действ»), которые делились на сцены («сени»). В «Выходах государей царей русских», подневной летописи придворной жизни, тщательно регистрировавшие каждое пребывание царя вне Кремлевского дворца, до нас дошла одна запись о посещении Алексеем Михайловичем театра в Преображенском, относящаяся к 2 ноября 1673 года: «Того ж числа ввечеру великий государь ходил в комедию, смотреть действа, как немцы действовали» [Выходы русских государей царей, 1844, с. 536].

По свидетельству современников, представление царь «проглядел целых десять часов, не вставая с места», и щедро наградил постановщика и участников спектакля «соболями и чинами» [Гуревич, 2012, с. 11]. Например, Л. Рингубер в донесении курфюрсту Саксонскому герцогу Эрнсту Благочестивому написал, что «царю до того понравилась игра, что он смотрел ее в течение целых десяти часов, не вставая с места, и это без сомнения будет началом дальнейших успехов» [Rinhuber, 1883, S. 29]. В

январе 1673 года Артамон Сергеевич Матвеев объявил царский указ «взять в посольский приказ 40 соболей во сто рублев, да пару в восемь рублев, а из посольского приказу отдать те соболи его великого государя на жалование министру Ягану Готфриду за комедийное строение, что об Артаксерксове царствовании» [Варнеке, 1914, с. 29].

Алексей Михайлович смотрел представление, сидя один в зале перед сценой, царица с детьми наблюдала за развитием действия из специальной зарешеченной ложи, бояре находились на самой сцене и смотрели спектакль стоя, как того требовал придворный этикет. А.С. Демин указывает, что «на спектакли созывались в обязательном порядке все бояре и придворные, за которыми даже посылали гонцов» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 28]. Известно, что на спектаклях бывала царица с детьми. Публика делилась на две группы. Некоторые царские приближенные в театр специально приглашались, другие же допускались. Можно сделать вывод, что театр изначально был создан в России для привилегированной публики, причем у каждого в нем было свое место в соответствии с чином. Стоит также отметить тот факт, что, по убеждению многих москвичей, в том числе и знати, «комедианты» - это иностранцы и иноверцы, что во многом затрудняло восприятие публикой первых русских театральных постановок. Тем не менее, представление вызвало такой восторг и восхищение царя, что решило судьбу придворного театра. Несмотря на то, что он просуществовал недолго, до смерти Алексея Михайловича в 1676 году, с «Артаксерксова действа» началась история русской драматургии.

Иоганн Готфрид Грегори написал, по-видимому, всего пять или шесть пьес. Помимо уже упоминавшегося «Артаксерксова действа», ему принадлежит «Иудифь», или «Олоферново действо» (впервые поставлена между 2 и 9 февраля 1673 года), «Комедия о Товии младшем», представленная, скорее всего, в ноябре 1673 года (текст пьесы до нас не дошел), «Малая прохладная комедия об Иосифе», «Жалобная комедия об

Адаме и Еве». Выбор трех ветхозаветных сюжетов для первых пьес русского театра определялся в значительной мере протестантским образованием И.Г. Грегори, который не мог не знать прямой рекомендации Мартина Лютера использовать для народных зрелищ прежде всего книги «Есфирь», «Иудифь» и «Товия». Известно также, что М. Лютер отзывался о Книги Есфири критически, указывая прежде всего на светский характер книги (например, в ней ни разу не встречается имя Божье) и, следовательно, не может считаться священным писанием. По-видимому, более поздние вставки, подготовленные для протестантской Библии, были призваны исправить этот недостаток и уделить религиозному аспекту больше внимания.

В «Иудифи», как и в «Артаксерксовом действе», четко прослеживается противопоставление положительных и отрицательных персонажей, причем на нескольких уровнях. На библейском уровне противопоставление между Иудифью и Олоферном – это противопоставление смирения, правосудия, мужества, целомудрия и добродетели (Иудифь) и гордости, распутства и тирании (Олоферн). На сюжетном уровне – это противопоставление персонажей заносчивого и самоуверенного Олоферна и осторожного и благоразумного Ахиора, патриотичной и набожной Иудифи противопоставлена легкомысленная служанка Абра.

Первый русский придворный театр в основе своей был «царской потехой». Отметим также замечание, сделанное И.Е. Забелиным по поводу «потешных книг», которые художники XVII века готовили для царечичей: «Под словом «потешный» в этом случае не должно разуметь того только, что забавляло, увеселяло. Этим именем обозначали нередко и те предметы, который не принадлежали к главному, то есть церковному, направлению древнего образования и попросту служили светским, мирским целям» [Забелин, 1895].

ГЛАВА II. ПЬЕСЫ И.Г. ГРЕГОРИ КАК ОТРАЖЕНИЕ ЗАПАДНОЙ МОДЕЛИ ТЕАТРА И ДРАМАТУРГИИ XVI – XVII ВЕКОВ.

2.1. Пьесы на библейские сюжеты как основа лютеранского школьного театра и драматургии

Первая пьеса русского театра «Артаксерксово действо» своими размерами, большим количеством действующих лиц, вложенными в текст духовными пьесами и глубоко нравоучительной составляющей напоминала школьные пьесы лютеранского театра. И.Г. Грегори, хорошо знакомый с традициями немецкого театра, следовал указаниям Мартина Лютера к постановке подобных драм. Основоположник протестантизма безоговорочно осуждал церковные и городские мистериальные зрелища, наследие католицизма. Там, где принимали новую веру и очищали храмы от всех украшений таких представлений не устраивали. Особенно стоит отметить знаменитый нюрнбергский шембартлауф, или ход ряженых. Новая конфессия не поощряла подобных игрищ. Особенно оспаривалось протестантами право мирян на критику и порицание, дарованное карнавалом. Карнавал

«противоречил лютеровскому пониманию таинства покаяния» [Колязин, 2002, с. 152]. С возмущением реагировал сам Лютер на последнюю попытку нюрнбержцев сохранить карнавал в 1539 году, предпринятую под руководством советника Якоба Муффеля.

В дальнейшем Лютер выразил свое одобрение на постановку школьных спектаклей, основанных на антично-гуманистической модели. Еще в 1516 году Филипп Меланхтон, ближайший сподвижник Лютера, издал произведения Теренция, и сам Лютер отнесся к этому весьма позитивно. Именно Меланхтон включил школьный театр в систему средств воспитания и обучения. Как многие гуманисты своего времени, Меланхтон был поэтом и великолепным оратором, издал Теренция и писал пьесы в подражание античным драматургам. Для Меланхтона религиозное воспитание было неотделимо от светского [Брискина-Мюллер, 2007, с. 153].

Лютер считал, что представление комедий, «если оно устроено благочестиво и достойно, вовсе не противоречит христианскому образу жизни» [Некрасова, 2013, с. 156]. В одной из своих «Застольных бесед» 1534 года Лютер написал: «Играть комедии для мальчиков в школах следует не запрещать, но позволять и допускать, во-первых, потому, что они дают упражнение в латыни; во-вторых, потому, что в комедиях весьма искусно придуманы, зарисованы и представлены такие особы, чрез посредство коих люди обучаются, и комедии каждому напоминают об его положении и сословии и истолковывают, что подобает, приличествует холопу, господину, юноше и старику, и что он должен делать, да и представляют взору всевозможные звания, должности и достоинства, как всякий в своем состоянии себя должен вести с окружающими, точно в зеркале. <...> И христианам вовсе даже не следует избегать комедий по той причине, что там порой можно увидеть грубые непристойности и разврат, так как на подобном основании и Библию нельзя было бы читать. Поэтому они напрасно приводят

подобные предлоги и по этой причине хотят запретить христианину читать и играть комедии» [Luther, 1877, S. 96-97].

В данном случае Лютер отвечал своим единоверцам, теологам из Дессау, которые развернули спор о допустимости для христиан школьной драмы. Дискуссия о драме в Дессау ознаменовала поворотный момент в истории немецкого театра времен Реформации. Замедленное развитие театра в Германии определялось многими факторами: отсутствием светской модели театра и, соответственно, светского гуманистического репертуара. Дозволенный Лютером школьный театр на очень долгое время создаст альтернативу низовым комическим зрелищам, частично вобрав в себя элементы эстетики Ренессанса и барокко. Неолатинская, а также параллельная ей немецкоязычная «священная драма» в лютеранской Германии «адаптирует открытия нидерландских предшественников (их пьесы повсюду ставятся и переводятся)» [Некрасова, 2013, с. 157]. Складывается ее устойчивая типология, основанная на принципах дидактики и повторяемости.

Выбор сюжетов для школьных пьес, преимущественно из канонических и апокрифических книг Ветхого Завета (Иосиф, Авраам и Исаак, Иудифь, Есфирь, Сусанна, Тофия и т.д.), а также из новозаветных притч (Блудный сын, Лазарь), подкреплялся авторитетом Лютера. Лютер рекомендовал авторам пьес обращаться к библейским историям, а также к апокрифам, которые, по его мнению, дают примеры праведного христианского поведения в миру. И.А. Некрасова отмечает, что эти же темы «воспроизводились и в мистериях, особенно во французских и английских, но в германских землях ветхозаветный цикл имел значительно меньшее распространение» [Некрасова, 2013, с. 158]. А поскольку Лютеране читали Библию по-новому, то и библейские драмы никак не могли ассоциироваться с католическими мистериями, хотя фактически использовали их типовые приемы. Например, в истории Иудифи Лютер видел «превосходную

серьезную доблестную трагедию», а в истории Товия – «тонкую, милую, благочетивую комедию» [Державина, 1968, с. 142].

Лютер категорически осуждал постановки иезуитских школ, отличавшиеся большой роскошью. Как правило, критика относилась к так называемым ludi caesarei, панегирическим пьесам в честь коронованных особ. «Пиитика» католической школьной драмы, разработанная главным образом в известном пособии иезуита Якова Понтана и руководстве Скалигера, учит, что драма должна состоять из трех частей: пролог (prologus, inductio), который обыкновенно произносил сам автор пьесы, краткое изложение содержания пьесы (periacha или argumentum), произносившееся одним из исполнителей (argumentator) и эпилог (epilogus, Beschlussrede), где выражалась благодарность зрителю за внимание и испрашивалось его снисхождение к спектаклю. По строению сюжета школьная трагедия и комедия делились на четыре последовательных части: protasis, в котором зрителю уже уяснялась сущность сюжета, но развязка оставалась еще скрытой (в трагедии protasis заменял обычно пролог), epistasis, развитие сюжета и начало замешательства, catastasis, главная часть пьесы, где действие, интрига достигает наивысшего напряжения, и catastropha, развязка, в трагедии печальная, в комедии благополучная. Пьеса смешанного, печального и веселого, содержания называлась трагикомедией или комикотрагедией, в зависимости от характера развязки. Сюжет мог быть или вымышлен, или взят из Библии, из церковной истории, из «благочестивых легенд», из «жития святых» или из древней греческой или римской истории. Католическая школьная драм обладала тем же содержанием, что средневековая мистерия или миракле, но приспособленное к новой классической форме [Бескин, 1930, с. 562-564].

Как правило, в лютеранской школьной драме средоточием действия всегда являлся герой, который был олицетворением христианского поведения, а его судьба являла собой пример достойной христианской жизни

и кончины. Помимо обязательных параллелей ветхозаветных фабул с новозаветными, немецкие авторы применяли в библейской драме принцип параллелизма с античными мифами (Иосиф соотносится с Ипполитом, Авраам с Агамемноном и т.д.). Такая многоуровневая система отсылок находила отражение и в пьесах, где применялось цитирование, и в постановочной практике, где использовались простые, но узнаваемые атрибуты персонажей, символические мизансцены, музыкальные и пластические иллюстрации.

О конкретных постановках в немецких школах первой половины XVI века сохранились крайне скудные сведения, в текстах пьес, как правило, отсутствуют какие бы то ни было ремарки. Спектакли устраивались в учебных помещениях (лекториях) или, как в Страсбурге, во внутреннем дворе школы, где устанавливался разборный помост. Школьный театр применял чаще всего тот простейший тип сцены, который в театроведении называется «теренцианским», «сценой Теренция», поскольку его изображение дают ренессансные книги пьес римского классика (знаменитое лионское издание 1493 года, венецианское 1497 года и др.). Это открытый помост - авансцена, ограниченный сзади полотнищем с несколькими прорезями для входов и выходов актеров, над которыми могли располагаться надписи, обозначающие «дома» героев пьесы [Некрасова, 2013, с. 158].

На протяжении XVI века немецкие школьные театры эту простейшую конструкцию видоизменяют. Например, в «Иудифи» Сикста Бирка (спектакль 1585 года) сцена была разделена пополам стеной, с одной стороны был осажденный город, с другой - все места за его пределами. Задник имел шесть прорезей-дверей. Кроме того, имелся шатер Олоферна с открывающейся занавесью, и дом Иудифи с окном, через которое должна была быть видна героиня за молитвой [Kindermann, 1959, S. 323]. Специально оборудованные для школьных постановок театральные залы, сцены-коробки и живописные декорации появятся только на рубеже XVI-XVII веков, прежде

всего в коллегиях иезуитов, но затем и у лютеран. Школьные спектакли по торжественным поводам, на которые приглашаются не только родственники учеников, но и другие горожане, становятся важной частью культурной жизни Германии. К ним вырабатывается серьезное отношение именно потому, что спектакли посвящаются важным священным (христианским) предметам. «Понемногу распространяется утверждение, согласно которому сцена - это естественное дополнение кафедры: то, что она теряет в строгости обращения с понятиями, то она выигрывает... в действенности посредством создания образов, которые глубоко проникают в сознание зрителей» [Valentin, 2004, P. 206].

Во многих городах школьные представления оставались единственной театральной формой, доступной для зрителей; так, в немецкой Швейцарии после Каппельского мира и гибели У. Цвингли в 1531 году вместо запрещенных фастнахтшпилей вкусы горожан стали удовлетворять библейские драмы С. Бирка в лютеранском духе. На примере творчества Сикста Бирка легко проследить главные тенденции в развитии школьной драматургии в Германии. Сикст Бирк, по-латыни Бетулий (1501-1554), ученый и педагог из Аугсбурга - из когорты основоположников протестантской школьной драмы: именно в его пьесах был отчетливо разработан дидактический аспект в драматическом действии. Для Бирка драма была серьезным жанром, без примеси комического. Он начинал в 1530-е годы с пьес на немецком языке, они ставились в Базеле, но более востребованными в его время оказались латинские версии (пять актов, стихи, хор): их брали в работу во многих школах, они вызвали множество подражаний, что являлось главным доказательством новизны и успеха.

Другое направление лютеранской «священной драмы» представляют произведения Томаса Наогеорга (1508/16-1563), в драматургии - последователя С. Бирка, в религиозной деятельности - оппонента Лютера и Меланхтона, ярого полемиста. Его творческая особенность состояла в

ориентации не на Теренция, а на древних греков: свои пьесы он называл трагедиями и указывал как на образец на Софокла (так, «Иуда Искариот» имеет первоисточниками «Аякса» и «Филоктета» Софокла), его сатире свойствен аристофановский дух. Патетические, яркие и острые пьесы Наогеорга, пронизанные духом нетерпимости к врагам веры, располагаются у истоков новой традиции - религиозно-полемической драматургии на национальных языках, которая разовьется во второй половине XVI века - в период религиозных войн [Некрасова, 2013, с. 162-163].

Лютеранские школьные драматурги (среди заметных имен Иоганнес Сапид из Страсбурга, Якоб Шеппер из Дортмунда, швейцарец Андреас Дитер и др.) пробудили такой интерес к серьезным пьесам на библейские темы, что даже в католических областях Германии, где в пику протестантам продолжали воспроизводить мистериальные зрелища, появились отголоски. Цикл произведений в духе С. Бирка в 1540-1550-е годы сочинил, например, баварский католик Иероним Циглер (1514-1562): «Заклание Исаака», «Самсон», «Избиение младенцев», «Авель» и др. Латынь и приверженность Теренцию в значительной мере смягчали конфессиональные противоречия. Авторы-католики, драматизировавшие Библию по-немецки, чаще, нежели латинисты, могли навлечь на себя обвинения в склонности к лютеранству - как Вольфганг Шмельтцль (ок. 1500-1564), зачинатель школьного театра в Австрии. В той же Баварии местные власти вообще запрещали школьным учителям устраивать постановки, дабы воспрепятствовать распространению реформатской веры среди учеников [Creizenach, 1911, S. 367].

Отдельного упоминания стоят немецкие «мейстерзингеры» (Meistersinger), берущие свое начало из нидерландских театральных кружков («риторических камер»). Первоначально «мейстерзингеры» возникали из союзов, образованных для занятий поэзией, следуя укладу и правилам цеховой организации. Затем эти кружки превратились в «мейстерзингерские школы» со строго выработанным уставом, обучавшие учеников искусству

сочинять стихи и исполнять их из на собраниях согласно установленным (частично под влиянием рыцарской лирики) правилам. Ученики, выдержавшие испытание, получали звание «мастера» (Meister). Эти кружки, развившиеся в конце XIV-XV веков, перешли впоследствии к исполнению драматических пьес, сочинявшихся членами союза, постепенно приобретавшего характер театрально-любительской ассоциации. В начале XVI века наступает расцвет их театральной деятельности в южно-немецких городах, в особенности в промышленном Нюрнберге, где «поэт и сапожник» Ганс Закс (1494-1576) выступает в роли драматурга и режиссера мейстерзингеров, снабжая их огромным по количеству и разнообразным по жанрам репертуаром [Гвоздев, 2012, с. 224-225].

Этот важнейший переход от певческой организации к театральному кружку совершается в реформационную эпоху, когда оживленная классовая борьба вовлекает горожан в деятельное участие в общественной жизни. Так, уже первые драматические выступления, засвидетельствованные для «мейстерзингеров» города Майнца в 1510 году, откликаются на злободневные события и смело нападают на католическое духовенство. Театральная игра начинает распространяться среди членов ремесленных цехов Нюрнберга, Аугсбурга, Ульма и других городов, становясь обычным явлением в первой половине XVI века. Пройдя через участие в религиозных распрях реформации, выработав агитационный и пропагандистский репертуар, «мейстерзингеры» удерживаются затем на более нейтральных позициях бытовой сатиры [Гвоздев, 2012, с. 225-226].

При постановке пьес кружкам приходилось каждый раз испрашивать разрешение у городского совета, контролировавшего их деятельность и остерегавшегося после реформации мелкой буржуазии. В одном из прошений, поданных в 1559 и 1569 году в совет города Нордлигена, необходимость театральных игр мотивируется тем, что представления во время масленицы удерживают народ от «азартных игр, пьянства, блуда,

гнева, ссор и прочих пороков», т.е. выдвигаются воспитательные цели, под охраной которых легче было добиться разрешения на постановку. Со временем кружки приобретают выездной характер и выступают в разных городах. Они взимают установленную плату со зрителей и частично увлекаются увеличением сборов. Таким образом, здесь речь идет о переходе к профессионализации театральных представлений (во второй половине XVI века) [Там же. С. 226].

В германских землях наибольшим влиянием в области школьного театра пользовалась Мюнхенская иезуитская коллегия, где давали представления для зрителей с 1556 года В столице Баварии, которая в последующие века, а особенно в двадцатом, прославится своими авангардными театральными достижениями, это была первая собственная театральная традиция, оказавшаяся исключительно мощной. В начальный период там ставились разнообразные спектакли средневекового типа, чередовавшиеся со «священными трагедиями»; особенную популярность имели аллегорические действа. Аллегоризм пронизывает всю немецкую иезуитскую драматургию. В 1597 году по случаю освящения церкви Михаила Архангела состоялось мистериальное представление невиданного размаха «Триумф божественного Михаила Архангела Баварского», содержанием которого стала общая история христианской церкви и борьба языческих богов (в виде аллегорий) с ангельским воинством [Некрасова, 2013, с. 280]. В Италии библейскую трагедию будут пропагандировать в основном иезуиты в своих коллегиях, и только на рубеже XVI-XVII веков появятся талантливые поэтические трагедии Федерико делла Балле (1560-1628) - «Иудифь» и «Есфирь».

Окончатель система школьного иезуитского театра формируется в конце XVI века, когда в 1599 году выходит окончательная редакция школьного устава Общества Иисуса «Ratio Stadiorum» (Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu / План и организация школьного обучения Общества

Иисуса). «Ratio Stadiorum» представлял собой общеобразовательный документ для всех учебных заведений ордена [Borsellino, Mercuri, 1986, p. 107-108]. Особое внимание в уставе было уделено развитию памяти, чему способствовало участие учащихся в театральных постановках, когда наизусть заучивались роли многочасовых спектаклей. Собственная концепция театра у иезуитов, как и вся орденская теология, опиралась на доктрину томизма. Как известно, Фома Аквинский признавал пользу игр и развлечений, если они способствуют полезному отдыху [Некрасова, 2011, с. 248]. Он не осуждал также актеров, при условии соблюдения ими моральных норм: «Ремесло гистрионов <…> не запрещено как таковое, и они сами по себе не считаются греховными, ежели употребляют в своих зрелищах умеренные средства, а именно: не используют запрещенных слов и действий и не присовокупляют свои представления к ненадлежащим для того занятиям, или не в урочный час» [Цит. по: Хрестоматия по истории зарубежного театра, 2007, с. 51]. Следуя авторитету св. Фомы, идеологи ордена «представляли себя реформаторами театра и поддерживали теорию, согласно которой театр сам по себе не есть дурная вещь, что он может даже стать вещью хорошей, если найти ему соответствующее применение» [Boysse, 1880, p. 92].

В своей педагогической практике иезуиты сознательно делали акцент на формировании образной системы запоминания, на активном использовании воображения и вовлечении эмоциональной памяти в процесс обучения [Машевская, 2015, с. 67]. М.А. Корзо указывает, что использованию театра способствовала «визуальная обстановка, окружавшая человека XVI-XVII веков: вычурность барочных архитектурных форм, экспрессивность скульптуры и живописи, пышность богослужений» [Корзо, 2004, с. 213]. Помимо этого, театральная деятельность имела влияние на социализацию молодых людей. Иезуит Карнова так говорит о влиянии театральной деятельности на молодежь: «Театральные представления приучают молодых людей к хорошим манерам и помогают им усвоить себе

изящные формы, которые в большинстве случаев служат лучшей рекомендацией; благодаря театральным представлениям молодежь отделывается от робости и застенчивости» [Губер, 1898, с. 213]. Именно эти особенности сформировали истоки иезуитского школьного театра.

Л. Рингубер отмечал тот факт, что для участия в первом представлении русского придворного театра «Артаксерксово действо» готовились исключительно мальчики [Ранняя русская драматургия, Т.1, 1972, с. 57]. Здесь И.Г. Грегори следует классической модели школьного театра, в которой «разыгрываемые комедии и трагедии должны быть написаны на латинском языке, а женщины и даже женские костюмы безусловно исключены» [Губер, 1898, с. 213]. В известной степени обращение Иоганна Готфрида Грегори к историям Есфири и Иудифи можно объяснить влиянием традиций лютеранской школьной драматургии и иезуитского театра. Отметим также тот факт, что указанные сюжеты неоднократно обрабатывались западными драматургами и имели определенные литературные переработки, в частности до XVIII века.

Два из наиболее ранних литературных произведений о Иудифи – английская и немецкая поэмы XIII века. Одна из наиболее ранних пьес – драма о Иудифи и Олоферне, поставленная в 1489 году в городе Песаро (Италия) местной еврейской общиной. С начала XVI века образ Иудифи приобрел особую популярность в протестантских кругах, интерпретировавших историю Иудифи, как и Есфири, как аллегорию победы над пороком. Как и в случае с Есфирь, Мартин Лютер, видевший в Ветхом Завете благодарный материал для драматургов, особо рекомендовал историю Иудифи в качестве сюжета для трагедии. В эпоху Ренессанса образ Иудифи был источником вдохновения для многих поэтов и драматургов: «Поэма о Иудифи» второй половины XV века итальянской религиозной поэтессы Лукреции Торнабуони де Медичи, религиозная эпическая поэма далмацкого (хорватского) гуманиста Марко Марулича (1450-1524) 1521 года, который

обработал эту легенду в ренессансный роман «Judita», вдохновляясь современной ему героической борьбой хорватов против Оттоманской империи, пьеса «Юдит» немецкого драматурга Сикстуса Брика (1532) и поэма «Юдит» немецкого мейстерзингера Ганса Закса (Сакса) (1551).

Латинская комико-трагедия С. Бирка «Юдит» послужила поводом для выражения определенного отношения к современной войне против турок [Xystus Betulius…, 1540]. В Италии, где Книга Иудифь интерпретировалась в ортодоксально католическом духе, Лука (Джиарафелло) де Калерио написал драму «Иудифь и Олоферн» (1540), а Дж. Франческо Альберти – трагедию «Олоферн» (1594). Образ Иудифи сохранил свою популярность и в XVII веке. В 1618 году на ту же тему пишет трагикомедию Мартин Беме. В 1646 году Опиц написал полуоперу на сюжет Иудифи с ариями и хорами. В числе «Гамбургских действ» XVII века известна пьеса Христиана Розе об Олоферне и Иудифи [Holofern, aus Heil Schrift…, 1648]. В 1674 году в Амстердаме вышло в свет анонимное сочинение на иврите «Сефер Иехудит ве-сефер Иехуда ха-Маккаби» (Книга Иудифь и Книга Иехуды Маккавея). В течение XVII и начала XVIII веков «Иудифь» была также одной из самых популярных кукольных комедий в Англии [Морозов, 1888, с. 155-156].

Среди наиболее ранних литературных произведений на темы книги «Есфирь» - «La ystoria di Hester regina» («История царицы Есфирь») второй половины XV века итальянской религиозной поэтессы Лукреции Торнабуони де Медичи (1425-1482), стихотворная мистерия неизвестного итальянского автора «Пьеса о царице Эстер» (около 1500 года), последняя часть 43-томной французской мистерии Ветхого завета (начало XVI века), поэма немецкого мейтерзингера Ганса Закса (Сакса) «Эстер» (1530), драма Ш. Уске «Эстер» (1558), анонимная стихотворная пьеса на английском языке «Новая интерлюдия о набожной царице Эстер» (1561) и трагедии в стихах гугенота А. де Монкретьена («Эстер», 1585; «Вашти», 1589; «Аман», 1601). Также к сюжету «Есфири» обращались Вальтен Войт (1537), Томас Наогергус (1543),

Андреас Пфейльшмидт (1555), Жозеф Мурер (1567), Маркус Пфефер и др. [La comedie de Artaxerxes…, 1954, P. 37-42]. Отметим также итальянскую «Пьесу о царице Эстер», написанную неизвестным автором и поставленную при дворе семейства Медичи в разгар флорентийского карнавала в 1480-х годах. Пьеса содержала прямое обращение к правителям Флоренции и явные намеки на политику Медичи. [D'Ancona, 1872, P. 129-166]. Если говорить о сюжете библейской книги «Есфирь», то многие драматурги обрабатывают для пьесы всю библейскую историю, другие ограничиваются ее первой частью, где главный конфликт построен на неповиновении царицы Астинь персидскому царю Артаксерксу или, наоборот, обращаются к последней части повествования – национальной драме, где внимание зрителей сосредоточено на замысле Амана, задумавшего истребить еврейский народ [Державина, 1973, с. 282].

Из приведенного списка видно, что поэмы о царице есть на всех европейских языках, причем особой популярностью «Есфирь» и «Иудифь» пользовались у протестантов, у французских гугенотов и англичан, причем протестанты, особенно французские, любили подчеркнуть совпадение своей судьбы меньшинства, преследуемого за истинную веру, с положением избранного народа в Персидском царстве и Иудее. Известен также тот факт, что в осажденной Ла Рошели в 1572 или 1573 году гугеноты играли драму про Иудифь, представляя свою крепость древней Вифинией, а главнокомандующего королевскими войсками - библейским Олоферном [Некрасова, 2013, с. 180].

Создавая первые пьесы для русского придворного театра Иоганн Готфрид Грегори во многом опирался на существующую модель лютеранского школьного театра, чему способствовал его статус пастора лютеранской кирхи в Москве. Отметим также, что к созданию декораций для первого русского театра были привлечены иностранные художники. Например, росписью хоромины и устройством декораций первого русского

театра занимался голландский живописец, протестант по вероисповеданию, Петер Инглис, которого в русских документах называли «мастером перспективного дела» [Варнеке, 1914, с. 26].

С.К. Богоявленский указывает, что есть все основания полагать, что артисты, представляющие пьесу перед царем были «учениками лютеранской школы», с которыми И.Г. Грегори разыгрывал сценки на библейские сюжеты в своем школьном театре при Немецкой слободе [Богоявленский, 1914, с. 15]. На близость к традициям лютеранской драматургии указывает и тот факт, что первые пьесы русского театра – авторские. Хотя авторское начало в пьесах лютеранского театра скорее декларировалось, нежели осознавалось. «Авторы новых драм – и в этом сказалось влияние гуманизма - обладали, в отличие от сочинителей средневековых религиозных действ, литературным честолюбием: пасторы и школьные учителя придавали значение увековечиванию своих имен, ибо это служило доказательством, что они исправно выполняют возложенные на них церковными властями воспитательные задачи» [История немецкой литературы, 1985, с. 140].

Для Иоганна Готфрида Грегори, конечно, авторство не являлось самоцелью, учитывая «заказ» самого царя Алексея Михайловича, но недооценивать влияние лютеранского образования И.Г. Грегори на первые пьесы все же не стоит. Да и сценическое воплощение пьес, как уже указывалось выше, строилось по модели западноевропейского театра. Все западноевропейские пьесы на сюжет Есфири так или иначе прославляют величие царской власти, утверждают долг жены повиноваться мужу, показывают, как наказывается в лице Амана жестокость и гордость. Еврейский же народ изображается избранным народом, предшественником христианства [Державина, 1973, с. 283]. Как указывает О.А. Державина, пьеса Грегори относится к той группе обработок библейского рассказа, которые используют всю историю Есфири, и по построению, содержанию и идейной направленности ближн всего стоит к перечисленным выше

немецким пьесам XVI века, в частности, ко второй редакции пьесы Ганса Закса: в той и другой семь актов, оба автора вводят плач отвергнутой Астини, отсутствующий в Библии, но сцены и эпизоды у Грегори расположены и разработаны иначе, чем у Закса. Значительно больше у него и действующих лиц: в пьесе Г. Закса их 23, в пьесе Грегори – около 60 [Там же. С. 283].

В 1954 году текст пьесы «Артаксерксово действо» был опубликован в Париже, на основе рукописной копии, которая сохранилась в городской библиотеке Лиона в двух редакциях, одна на немецком, а другая на русском языке. Под «русским языком» следует понимать характерный для XVII века литературный язык, который сочетал в себе черты церковнославянского и русского разговорного. Имя «Артаксеркс» является вариантом Ассуера (Агасфера) и упоминается в таком виде в Библии Лютера (в форме Ксеркс) и в «Геннадиевской Библии» (в форме Артаксеркс) [Кудрявцев, 1957, с. 84-88].

Если в «Артаксерксовом действе» И.Г. Грегори все-таки был более осторожен (первая пьеса была пробой пера, да и имела явный социально-придворный подтекст), то в «Иудифи» можно четко проследить эстетические принципы автора. В «Иудифи» перед И.Г. Грегори стояла проблема создания нескольких десятков человеческих характеров. Образы Иудифи, Олоферна, Навуходоносора, Ахиора явно создавались на материалах ветхозаветного текста, но остальные персонажи, в том числе и известные по Книге Иудифь, слуги (евнух Олоферна Вагав, служанка Иудифи Абра) представляют собой личное творчество автора пьесы.

Правда, в пьесе «Иудифь» Вагав приобретает амплуа «жонглера» - певца, острослова, шута, а Абра вырастает в один их основных комических персонажей. Один из главных героев пьесы командующий войсками Вефулии Гофониил в библейской истории отсутствует. Видную роль также играют поручик Ванея, начальник стражи Вефулии, и капитан Сисера, военачальник в войске Олоферна, - оба персонажа не упоминаются в первоисточнике. В Книге Иудифи также отсутствует Сусаким, солдат из

войска Олоферна, наряду с Аброй и Вагавом осуществляющий шутовской подтекст всей пьесы. Е.К. Ромодановская, исследуя систему имен в Иудифи, указывает на то, что автор пьесы «широко использует в качестве средства для создания характеристики тому или иному герою особую систему имен, отражающую строгую систему отношений в пьесе главных противоборствующих сил – израильтян и ассирийцев» [Ромодановская, 1984, с. 41-44].

И.Г. Грегори, в отличие от большинства современных ему немецких «школьных» драматургов, сочинявших имена на основе латинских, греческих и других источников, обращался в поисках имени исключительно к Библии [Gunther, 1970. S. 141]. Все герои «Иудифи», таким образом, соотносятся с тем или иным героем Библии, при этом последовательно соблюдается разделение между героями и противниками израильского народа. Среди имен защитников Вефулии нельзя найти ни одного, связанного с человеком, который когда-либо являлся врагом израильтян. Например, среди уже упоминавшихся защитников Вефулии Гофониил – первый из «судей израильских», героический защитник израильского народа от внешних врагов, а Ванея – организатор постоянного войска при Давиде, главнокомандующий при Соломоне. И, наоборот, в войске Олоферна действует Сисера (по Библии - Сисара) – военачальник Иавина, асорского царя, двадцать лет угнетавшего израильтян [Ромодановская, 1984, с. 41-44].

Исключением может служить имя Абра. В библейской Книге Иудифи часто упоминается безымянная служанка Иудифи: «И дала служанке своей мех вина и сосуд масла, наполнила мешок мукою и сушеными плодами и чистыми хлебами и, обвернув все эти припасы свои, возложила их на нее», «Иудифь велела служанке своей стать вне спальни ее и ожидать ее выхода, как было каждый день, сказав, что она выйдет на молитву» [http://azbyka.ru/biblia/?Judf]. И.Г. Грегори наделяет ее именем Абра, что в

переводе с латыни означает «служанка». На примере имени Абры мы видим обращение автора к латыни наряду с библейскими источниками.

Еще одним общим местом для «Артаксерксова действа» и лютеранской драматургии служит аллегория виноградника Господня. Так, Артаксеркс во 2 действе 6 сени аллегорически говорит о смене одной фаворитки на другую (Есфирь заменила Астинь) говорит: «*Стоит в моем вертограде, мало не посреди, доброзрачные масличные древа, но едино округ его великое праздно есть место. Я воистино ево сице нарочно до сих времян пустил, дабы лутче возможно было на нее возрети. Часто же помыслих, аще толь стройно воедине, велми стройне же при иных таких было бы. Бывшу же мне в той думе, дала небесная благодать, что плохая трава окрест его ся положилась, эфреем нарицаема, около ся обвивала, яже от корени, даже по верх зеленитеся начала. Ныне же стоит то изрядное древо в достоинстве сугубом, издает не токмо изобилно себя масло, но и во красе своей пребывает, зеленеется кругом и беспрестанно, и стоит не едино, и украшает все оное место. Зрите ли, какая та трава очесам моим утешение дати может?*» [Ранняя русская драматургия, Т.1, 1972, с. 143]. Образ, который вложил И.Г. Грегори в уста Артаксеркса, является ключевым в контексте лютеранского мировоззрения. Вертоград (т.е. виноградник) - это слово, имеющее значение «сад» и заимствованное из старославянского, возможно, является калькой готского слова aurtigards – «сад, огород»; врьтъ соответствует готскому aurti, gards – славянскому градъ [http://enc-dic.com/krylov/Vertograd-2712/].

С точки зрения религиозной составляющей виноградник – это распространенная метафора, которая представляет Церковь и верующих как виноградник Господа, за которым необходимо старательно ухаживать. Этот образ восходит к образу рая – месту абсолютного благоденствия и изобилия, изначально данного человеку и утраченного в результате нарушения установленного там порядка. Рай как идеальная, рационально обустроенная

среда обитания был тем недостижимым образцом, на который ориентировались христиане в освоении окружающей природы и создании своего обжитого пространства, противопоставляемому дикому и неорганизованному пространству. Символика сада, понимаемого как образ души и добродетели, породила традицию учительных «вертоградов», которая была общеевропейской в эпоху средневековья, Возрождения и барокко. В западноевропейской литературе известны сочинения с названиями «Hortus», «Viridarium», «Dziardyn», в польской - «Ogrod», «Wirydarz», в южнославянской - «Vrtal», в восточнославянской - «Огородок», «Вертоград», «Виноград». Различавшиеся между собой, эти произведения имели общий идеологический стержень - образ сада с характерным для него комплексом представлений и понятий [Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII-XVIII в., 1989, с. 81].

Любопытно, что образ благословенного Виноградника в протестантской идеологии появился сразу после отречения Лютера от римско-католической церкви. Известно, что в своей знаменитой булле об отлучении (ответ Папы на тезисы Лютера), где Папа осуждает дело протестантской Реформации в целом, глава римско-католической церкви призывает святого Петра, святого Павла и всех прочих святых помочь в борьбе против «лесного вепря» и «полевого зверя», которые губят виноградник Господень, опустошают и уничтожают его (Пс. 79:14) [Шафф, 2009, с. 148].

Впоследствии протестантские идеологи стали использовать этот живописный образ в прямо противоположном смысле. На картинах протестантских художников XVI-XVII веков очень часто можно увидеть подобную символику, имеющую определенную специфику. Обычно подобный виноградник разделен как бы на две части. С одной стороны, как правило, представители католической церкви – Римский папа, кардиналы, священники – возделывают виноградник неумело и в результате разрушают

его. По другую сторону на подобных полотнах обычно изображался Лютер и его сторонники, старательно и с любовью возделывающие виноградник, который начинает плодоносить. Эта тема часто встречается в лютеранском искусстве в целом и содержит в себе два важных посыла: «в чем заключаются обязанности хорошего пастора, а также деликатный вопрос о реальном присутствии крови Христовой в вине для причастия» [Christin, 1995, p.53].

В творчестве И.Г. Грегори образ виноградника появляется и в «Жалобной комедии об Адаме и Еве». За райской жизнью в «вертограде» можно разглядеть извечную борьбу ангелов с богом. Так, в 1 действе 3 сени образ «вертограда» упоминает счастливый и безмятежный Адам: «*И аз их к тому не допущу; иди же со мною, да любовию время во вертограде упразним*» [Ранняя русская драматургия, Т.2, 1972, с. 118]. Для Адама вертоград – это образ рая как такового. Во 2 действе 1 сени о вертограде уже говорит Змия, пытаясь соблазнить Еву: «*Ей, ей! Ево яжд точию! Можеш бо сама разумети: когда бы никоторой овощ бы в вертограде быль, которой бы смерть родил, то бы и некакую разнь от иных овощей имель*» [Там же. С. 122]. В литературе наиболее полно сюжет о винограднике раскрыт в творчестве голландского поэта и драматурга из Брюгге Корнелиса Эверарта, автора около 35 тысяч пьес, в том числе религиозного содержания, например, «Игры о винограднике» 1533 года [Everaert, 2005].

Образ Иудифи из пьесы И.Г. Грегори «Иудифь» во многом наследует традициям протестантской школьной драмы. В этом контексте интересен сюжет пьес о Сусанне, используемый школьными драматургами XVI века. Например, латинская пьеса Сикста Бирка «Сусанна» 1537 года на тему из апокрифической Книги пророка Даниила – пьеса об образцовой женщине, жене и христианке. Сусанна – пример богобоязненности, она восхваляет свою чистоту и полагается на Бога в ее защите. Сусанна проявляет силу воли и смирение в беде, не боится смерти, напутствует сына и дочь, утешает

супруга, но уповает на Господа. Например, в 4 акте, где осужденная героиня прощается с супругом, детьми, полителями и служанками, реплики Сусанны исполнены благородства: «<…> Ибо лишь Единому моя невинность, / Верность браку с тобою, тайны сердца / Ведомы. Взываю к Царю небесному! / Так теперь прощай, мой дражайший супруг; / Верность ложу я засвидетельствую пролитой кровью» [Цит. по: Некрасова, 2013, с. 162]. Рабыни Сусанны, например, у Бирка не комические, а трогательные, они сострадают своей госпоже. В отличие от комической служанки Абры в «Иудифи».

Образ Сусанны также присутствует в пьесе «История о Сусанне» Леонарда Штокеля (1510-1560). Штокель, ученик и последователь Лютера, писал пьесы, так или иначе посвященные задачам борьбы с католицизмом. В Словакии в городе Бардееве Штокель на протяжении двадцати лет руководил школьными спектаклями в латинской городской школе [Солнцева, 1995, с. 66]. «История о Сусанне» была написана по-немецки, но это не помешало ей войти в репертуар школьных театров других городов, где часто разыгрывалась по-чешски и по-словацки. По своей сути пьеса содержала протестантские тенденции. Образ Сусанны аллегорически изображал возрождение христианской церкви, в старцы были олицетворением ее противников – папы римского и Турции [Машевская, 2015, с. 61]. Постепенно пьеса на сюжет Сусанны вошла в репертуар школьных театров других городов и даже проникла в сельскую местность, став вариантом произведения народного творчества. Существуют свидетельства, что простые ремесленники и крестьяне разыгрывали пьесу под названием «Пьеса о прекрасной Сусанне из Вавилона» [Машевская, 2015, с. 61].

Персонаж Иудифи из одноименной пьесы И.Г. Грегори во многом близок образу Сусанны и Бирка и Штокеля. В речи Иудифи преобладает высокая торжественная патетика, что характеризует героический образ героини. В самом начале Иудифь предстает благочестивой и набожной

вдовой, думающей о спасении своего народа. Даже в смерти Иудифь видит спасение. Для Иудифи отдать свою жизнь – значит доверить свою душу Богу. Когда военачальники Вефулии отказываются защищать город, Иудифь, призвав их к терпению и молитве, сама решается на героический шаг: «*Не хощу же, да отведаете деяния моего, еже помыслих сотворити, но токмо молитвы творите за мя ко Господу богу, да подаст к сему помощ свою*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 418].

Как и в «Сусанне» С. Бирка в «Иудифи» И.Г. Грегори постоянно подчеркивается набожность героини. В монологах и диалогах Иудифи все время упоминается имя Божие: «*благодаряще Господу Богу*», «*всемилосердый боже*», «*Бог да благословит*», «*терпелив же есть Бог*», «*помолюся ко Господу Богу*», «*Господи Боже исраилев*». Но Иудифь не просто молится Богу, она ждет его помощи: *«аще ли Господь Бог чюдесно не подаст помощи?», «мы же инаго Бога не знаем, кроме того, от его же помощи ждем», «но токмо молитвы творите за мя ко Господу Богу, да подаст к сему помощ свою», «да к служению Богу уготовлюся, к сему что Бог ми на мысль подаст», «помози ми, молю тя, Господи Боже мой, мне вдовице»* [Там же. С. 407, 417, 418, 419, 425]. В 5 действе 3 сени Иудифь говорит: «*Но терпелив же есть Бог, чего ради покаемся тому и отпущения со слезами взыщем: не гневается бо Бог, яко человек, дабы не пощадил. Тем же сердцем да смиримся пред ним и постоянно ему да служим*» [Там же. С. 416].

Добавим также, что жанр «Сусанны» принято определять, как «трагическая комедия», хотя Бирк написал пьесу без примеси комического. Действительно, героиня в пьесе страдает, приговорена к смерти, но что характерно конец – счастливый. И. Г. Грегори также называл свои пьесы «комидиями», что также соответствует жанровым особенностям лютеранского школьного театра.

Особняком от «Артаксерксова действа» и «Иудифи» стоит «Жалобная комедия об Адаме и Еве», авторство которой также приписывается И.Г. Грегори, хотя и с более поздними доработками других авторов [Там же. С. 31]. К подготовке пьесы русские актеры приступили в октябре 1675 года. Как предполагает П.О. Морозов, она могла быть поставлена на масленице перед великим постом. Это объясняется, по-видимому, тем, что на «сыропустной неделе» шли специальные церковные службы, песнопения которых посвящены теме грехопадения Адама и среди них – «плач Адама», легший в основу духовного стиха [Морозов, 1889, с. 150].

По ряду признаков «Жалобная комедия» должна быть отнесена к типу школьных драм, написанных для «школьного театра». Давая определение школьному театру, В.И. Резанов пишет: «Действующими лицами школьных пьес выступали, исключительно или преимущественно, олицетворения абстрактных понятий, пороков, добродетелей и т.д…Внутренняя схема громадного количества драм сводится к следующему: искушение и жизнь во грехе, затем – раскаяние и вечное блаженство, или наоборот – коснение в пороках, упорное сопротивление попыткам обращения грешника и вечное осуждение. Торжество в Небе или дикое ликование в адской бездне часто составляют эпилог драмы…Каждая драма должна служить цели доказательства какой-либо истины, подобно проповеди на известный текст или рассуждению, развивающему тезис» [Резанов, 1910, с. 278-279]. Однако не все пространство «школьного театра» было сугубо аллегорическим, и в рамках школьных постановок разыгрывались и пьесы на библейские мотивы.

Отметим также, что аллегорические «драматические» жанры школьного театра восходят к поэтике средневековых пьес моралите. Моралите – аллегорический жанр средневекового театра, драматическое изображение духовного конфликта в жизни обобщенного образа человечества, в котором борьба в его душе показана в виде сражения персонифицированных аллегорий добра и зла [Medieval drama of early Middle

Ages, 1975, p. 792]. В XVI веке моралите становится главным жанром Реформации. Как известно, такие идеологи этого движения, как М. Лютер и Ж. Кальвин, утверждали принцип «личного общения с Богом» [Забалуев, 2009, с. 18]. Именно из желания придать святость личной добродетели и возник театр моралите. Моралите наследовали католическим мистериям, в которых нравоучительность имела религиозную форму и подчас теряла смысл из-за соседства бытовых комических сцен. В моралите давалась аллегория человеческой жизни. Их целью было наставить человека на путь истинный.

В них действовали персонажи, каждый из которых воплощал тот или иной порок или добродетель. Конфликт добра и зла чаще всего изображался в виде двух персонажей, олицетворявших доброе и злое начала, борющиеся за душу человека. Разумные люди идут по стезе добродетели, неразумные же становятся жертвами порока. Постепенно в моралите, наряду с традиционными персонажами, стали появляться и новые, больше отвечающие духу времени. Так, в одной из пьес, Ум и Наука одерживали победу над Схоластикой. Помимо моралите возникает такое жанровое явление как интерлюдия. Интерлюдия – это жанр коротких пьес, ставившихся преимущественно в домах знати. Они представляли собой «переход от нравоучительных религиозных пьес к светской драме» [Там же. С. 18].

К числу морально-поучительных пьес следует отнести и так называемые «библейские драмы» и драматизации евангельских притч. Борясь с католицизмом, Реформация решительно выступает против мистерий и мистериальных процессий, объявляя их «идолопоклонством». Но протестанты не отказываются от театра, как от средства воздействия на сознание горожан. Они лишь выдвигают новую тематику и дают новое истолкование прежних сюжетов. Лютер указывает на Библию, как на источник новых драматических тем. В силу таких воззрений библейские

сюжеты перерабатываются в протестантском духе, и ряд пьес сочиняется на библейские темы и «невинно-преследуемой девственной Сусанне», о «девственном Иосифе» и т.п. Особой популярностью начинает пользоваться и драматизация евангельских «притч», например, «Притча о блудном сыне», впервые разработанная в лютеранском духе Буркардом Вальдис в 1527 году [Гвоздев, 2012, с. 239].

Как указывает Л.А. Софронова, драматурги школьного театра сосредотачиваются не на деталях, не на индивидуальности, а на общих чертах, которые тщательно классифицируют. Так устанавливаются постоянные величины, из которых складываются жизнь человеческая и мир его души. Поэтому «выведение аллегорических фигур оказывается наиболее адекватным способом демонстрации человека, которого по правилам школьной поэтики не следовало вообще выводить на сцену» [Софронова, 2006, с. 267].

Безусловно, И.Г. Грегори был знаком с существующей традицией моралите. Пьеса «Жалобная комедия об Адаме и Еве» по своему содержанию напоминает средневековую мистерию (Paradiesspiel) [Еремин, 1948, с. 372]. На Руси сюжет об Адаме и Еве был достаточно популярен. Например, среди духовных стихов особое место занимает «Плач Адама о Рае», известный в различных вариантах уже в XIV-XV веках. Как правило, стих проникнут чувством покаяния и скорби об утраченном блаженстве. Хотя известен вариант, в котором Адам не только плачеи, но и горько сетует на Еву, принявшую яблоко от змея-искусителя, а в других вариантах подробно показан грех Евы и упоминается об искупительной жертве Христа [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 311]. Библейская легенда о грехопадении первых людей подробно изложена и в «Повести о Горе-Злочастии», памятнике русской литературы XVII века

Предисловия к «Малой прохладной комедии об Иосифе» и «Жалобной комедии об Адаме и Еве» явно написаны под влиянием жанра моралите. Так,

«Малая прохладная комедия об Иосифе» открывается обращением к царю с явными морализаторскими нотами: «*Пресильнейший великий государь, царь и великий князь Алексей Михайловичь всеа великия и малыя и белыя Росии самодержче! Егда кто в восточных землях скорпию обрящет, тогда той змиок сокрывается и в тишине пребывает; но когда к нему кто прикоснется и ногами попирати учнет, абие яд свой смертаносной испущает: таковым же образом и человек, аще добротлив и благодатен, или лукав и злонравен есть, познан бываеть ибо как скоро злобный человек от кого точию прикоснен будет и малым чем докучен, скоро воздвигнется и аки скорпия от ярости гневу своего возмутится; противным паки обычаем благосердный и добронравный любить и недруги своя и добро творит гонящим его. Мы же предаем клятве смертоносной яд и желч всех скорпий и злонравных человекъ, припадаемь ж к самой добродетели, се есть к престолу вашего царского величества, понеже паки малую прохладную о преизряной добродетели и сердечной чистоте камедию в действе об Иосифе в пречестные очи предпоставити умыслили есмя, темь же не отчаем, яко превысокая вашего царского величества обыклая милость во все милосердом присмотрении детского действия нашего проводити оное благо изволите*» [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 93].

«Жалобная комедия об Адаме и Еве» также наслледует моралите: «*Всевелеможнейший монарше! Человеческое житие, еже по бозе под милостивым защищением вашего царского величества имеем и в немь содержаны бываем, - во оном такожде все прохлаждение и радость взыскуем; но обретаем скорбь и беду. Ей, взыскуем в нем меру, но что же обретаем? Несмирение и бран; взыскуем посмешение, но обретаем плач и рыдание; взыскуем в нем здравие, но обретаем болезни и недуг. Ей, воистинно егда мы, простые человецы, таковыми отягченьми в зерцале росмотримся, тогда на нас скоро той ево в помышление надходит: - якоже многие сие (но еже языческии есть) началу создания нашего восхотеша*

приписать, но мы же носим предателя неизвестно в недрах наших, а имянно древняго Адама, то есть истую плот и кров нашу. Ей, врах, иже тую беду скоро при созданию нанесе, той оную междо нами, человеческими отроки, и розсади, непрестая до скончания мира ю всегда распространити; - чтоб тогда нам ныне, при потешных радостных камедиях, и едину малую жалобную камедию примешат. Чего ради смиренно молимъ вашего царского величества о милосердом прощении, да мы ю яко человецы и о человецеском начале, так же о падение и конечной погибели его нечто в малой жалобной камедии, то есть о Адаме и Евве, представим; аще ли же что прегрешитися, паки о милостивом прощении смиренно просим» [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 116].

К XVI веку относится пьеса И. Циглера «Protoplastes», которая изображает сотворение человека и его грехопадение. В качестве действующих лиц драматург выводит Люцифера, Велиала и Сатану, которые обнаруживают тонкое знание особенностей характера только что созданной женщины – праматери Евы и искусно играют на них [Там же. С. 26]. В XVII веке к легенде о грехопадении первых людей обратился английский писатель Джона Мильтон (1608-1674), создавший на основе популярного сюжета поэму «Потерянный рай» (1667) [Milton, 1895-1896]. История Адама и Евы в переложении Д. Мильтона во многом соответствует кальвинистским и пуританистским взглядам писателя и имеет символический смысл. В ней противопоставляются два состояния человечества - изначальное райское существование в идеальных условиях, когда люди были невинны и не знали пороков, и жизнь «после грехопадения». И. Одаховская в работе «Джон Мильтон и его поэма «Потерянный рай» указывает, что следуя библейской легенде, Мильтон утверждает, что «порча» человечества началась с того момента, когда они вкусили плод с древа познания добра и зла. Зародыш философской идеи этой притчи содержится уже в Библии. Мильтон развил ее в целое учение, связав с проблемой, составлявшей центральный пункт

кальвинизма и пуританства. Согласно последним, человек греховен изначально. Его первородный грех должен быть искуплен строгой жизнью, полной покаяния и ограничений. Мильтон решает проблему в духе гуманизма. В книгах, изображающих беспорочную жизнь Адама и Евы в раю, говорится о человеке как о существе благом и добром по своей природе [Одаховская, 1976].

Но посланный богом архангел Рафаил предупреждает, что натура человека сложна: «Сын Неба и Земли, слушай! Блаженством своим обязан ты Богу, но оставаться блаженным зависит от тебя самого, от твоего послушания: будь тверд в нем. Вот что значило мое предостережение; помни мой совет. Бог создал тебя совершенным. Он сотворил тебя добрым, но оставаться таким или нет предоставил твоей собственной власти. Он дал тебе свободную волю; она не подчинена неотразимой судьбе или неизбежной необходимости. Он хочет от нас добровольного служения, - вынужденное не было бы принято Им и не может быть Ему угодно. Если сердце не свободно, как же убедиться, покоряется ли оно по своему собственному влечению или, не имея выбора, подчиняется лишь неизбежному року? Я сам и все ангельские силы, стоящие перед троном Господним, сохраняем наше блаженство, как вы - ваше, пока мы послушны: это единственный залог нашего счастья. Мы служим свободно, потому что свободно любим; в нашей воле любить или нет: отсюда зависит блаженство или падение. И некоторые пали. Ослушание низвергнуло их с Неба в глубочайшую бездну Ада. О, ужасное падение! С такой высоты блаженства - пасть в такую бездну страданий!» [Мильтон, 2004, с. 96-97]. Таким образом, блаженство рая, по Мильтону, не более чем иллюзия, не соответствующая природе человека, ибо в человеке телесное и духовное должно находиться в гармонии. Райская жизнь Адама и Евы была бестелесной, и яснее всего это видно в их любви. С познанием добра и зла они впервые прониклись ощущением своей телесной природы [Одаховская, 1976].

В «Потерянном рае» и «Возвращенном рае» Д. Мильтона можно найти множество параллельных мест с трагедией «Адам в изгнании», с поэмами «Иоанн Креститель» и «Размышления о боге и о религии» голландского драматурга Йоста ван ден Вондела (1587-1679).

Пьеса «Жалобная комедия об Адаме и Еве» И.Г. Грегори также во многом перекликается с драмой «Изгнанный Адам, или Драма всех драм» Вондела (Adam in Ballingschap), написанной в 1664 году. Пьеса является второй частью трилогии Вондела, первой частью которой является трагедия «Люцифер» (Lucifer, 1654), рассказывающая о падении одного из верховных ангелов, побежденного гордостью и самомнением; вторая часть трилогии – пьеса об Адаме – рисует падение первого человека; третья – «Ной, или гибель первого мира» (Noah, of Ondergang der eerste Weerelt, 1667) – использует библейскую легенду о всемирном потопе, которым было наказано погрязшее в грехах человечество [Vondel, T. 17, 1888, p. 3-107; Vondel, T. 27, 1892, p. 21-87; Vondel T. 28, 1893, p. 1-70].

Сходство двух пьес заметно в 1 действе 1 сени русской пьесы: монолог Адама, открывающий пьесу и являющийся гимном божеству, создавшему человека: «*О како усердно возрадуюся, како возвеселюся о бозе моем, иже превышнем добром моим, свет сердца моего, радост и веселие мое, ей! Начало и конец мое ест! Божественное могучество, чест и силы его превозходит небо и землю. Ей, велеможен еси ты и велия и сила твоя никогда не оскудеет*» [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 116]. Благополучие, перенесенное на природу, также встречается во 2 действе 1 сени в сцене, где Змия описывает рай, в котором живут Адам и Ева: «*О, коль блажен мужь Адамь, его же Богь сице почтиль есть! Где бо множае таковаго рая обрести, в немь же ныне Адамь и Еввa обитает? То бо жилище и лутшим прохлаждением вашимь есть. Имянно ж видите и слышите лепотных струев шумы, видите и слышите красных птиц пение, имете такьже прохлаждение ваше и радость в зверях и рыбь в водах;*

возможно вам утешитися в прекрасных злаках и древесах, и в различных цветах. Аз днес поутри зело рано пред солнечным въсходом стояще, не возмогль до воли утешитися изь умилного пения птиц во вертограде, очеса мои удоволны бяху в прекрасных овощах на древесах. По сем, егда пресветло сияющее солнце мало росу о трав осуши, пошель есмь ни что прогулятися и обретох различные красовитые овощи» [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 119].

В «Изгнанном Адаме» Адам также восхваляет дары Творца: «Животворящий свет вдали / Восходит, изгоняя въяве / Полночны призраки и пави / С лица блистающей земли. / И пенье пламенное птичье / В лесах рождается в ответ, / Хваля творящего рассвет / Неоспоримое величье» [Вондел, 1988, с. 124]. Любопытно, что в драме Вондела монолог Адама приведен сразу после монолога Люцифера о готовящейся мести падшего ангела первым людям Эдема: «Напротив, высчитан в детали самой мелкой, / Чтоб утро новое Творцу бы нанесло / Ущерб значительный - иль хоть какое зло. / Все средства хороши. Нисколько не зазорно / От нижних рубежей шагать к вершине горной, / Кто терпелив - того счастливый ждет итог. / Предусмотрительность - успешности залог. / Размыслим, чем, для нас чреват рассвет грядущий: / Когда светила зрак взойдет над райской пущей, / Чета эдемская, не чаючи беды, / Гулять отправится в эдемские сады, / Их жалкая любовь опять воспримет взором / Тех Духов, пе пришлось познать позор которым; / Беседа сей четы мне слышится вдали; / К раздору повода не отыщу ужли, / Коль их подстерегу? Пребуду осторожен, / Разведаю, на что для них запрет наложен, / Что их сгубить должно: не учинить силка / В Эдеме не могла Всевышпего рука, / Он - никому не Друг: иначе он обрек ли / Вернейших слуг своих томиться в адском пекле, / Преображенье их в чудовищ совершил, / Надежды всяческой навеки отрешил, / Замкнул врата Небес для коих столь жестоко?» [Там же. С. 123].

Скорее всего, это связано с тем, что трилогия Вондела изначально задумывалась как исследование падения Люцифера и имела множество аллюзий на политическую ситуацию в Нидерландах середины XVII века. Так, в первой трагедии цикла «Люцифер», датированной 1654 годом по-новому ставится вопрос о борьбе с общественным злом. По мысли Вондела, гордые ангелы идут на бунт исключительно из-за несправедливости небесного владыки и, даже побежденные, не желают покоряться. Отдельные исследователи творчества Вондела полагают, что мятеж люциферистов - всего лишь аллегорическое изображение войны Голландии за независимость, что бог - это испанский король, Адам - кардинал Гранвелла, а божий наместник Люцифер - статхаудер Вильгельм Оранский, хотя и признают, что политической подоплекой произведения голландского классика не исчерпываются [Ошис, 1987, с. 230].

Как уже было сказано выше, пьесу Вондела открывает монолог Люцифера: «Я - тот, кто освящен всех ранее, однако / Теперь, низринутый с высот в пучину мрака <…>. Сумел бы я настичь Адама и жену / Ударом кратким ли, дымком ли адской смоли, - / Чтоб их дыхание не радовало доле / Того, кто в Небесах триумф ликует свой, / Чтоб сад роскошный сей - стал рощей гробовой» [Вондел, 1988, с. 121-123]. Видимо, Вондел хотел подчеркнуть бренность бытия подобным переходом от рая к аду. Подобные рассуждения можно найти и в предисловии к пьесе И.Г. Грегори, где отчетливо прослеживается мысль о сочетании счастья и несчастья в жизни: «*Человоческое житие <…> во оном такожде все прохлаждение и радость взыскуем; но обретаем скорбь и беду. Ей, взыскуем в нем меру, но что же обретаем? Несмирение и бран; взыскуем посмешение, но обретаем плач и рыдание; взыскуем в нем здравие, но обретаем болезни и недуг. Ей, воистинно егда мы, простые человецы, таковыми отягченьми в зерцале рассмотримся, тогда на нас скоро той ево в помышление надходит*» [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 116].

Далее сходство двух пьес можно проследить и в отношении Адама к Еве, которую он называет возлюбленной и к которой стремится. Так, в пьесе И.Г. Грегори в 1 действе 2 сени Адам отчаянно ищет встречи с Евой: «*Ныне бо вожделею с Евою моею повидатися*». А в 3 сени называет ее «*возлюбленная моя Евва*» [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 117-118]. В драме Вондела Адам также обращается к Еве как к возлюбленной, «любовь моя», «милая», и даже позволяет себе лирический любовный монолог-обращение: «В сем упоительном краю / Найти сколь благодатно друга! / О раздели, моя супруга, / Сладчайшую судьбу мою! / Сколь мало радуют богатства / Не разделенные, любя: / Когда бы жил я без тебя, / На что бы нужны все приятства? / О, как тебя ни называй - / Невестой, дочерью, сестрою, - / Мечтаний о тебе не скрою / Средь розанов и райских вай!» [Вондел, 1988, с. 127].

В пьесе И.Г. Грегори, как и в пьесе Вондела, содержится упоминание Архангелом Уриилом (у Грегори) и Архангелом Михаилом (у Вондела) падших ангелов Люцифера и Велиала – носителей зла и соблазна: «*Но слыши же, брате мой, Адаме: знаеши ли древо сие? Вем бо, яко богъ ти заповеда, да под лишением живота своего от него не яси, ниже ко овлщам его да не прикоснешися. Тем же и не сомваюс, зане богъ мною тя паки увещевает, - что, яко послушливое отроча, отца своего с радостию послушаеш, ибо Велиал и Луцыпер со иными многими ангели гордости их ради из неба низ свержены: тем же стережися, яко Велиал тя к падению не приведет понеже злый промысл над тобою измышляет*» [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 117]. Хор ангелов, прославляющий Творца и все живое завершает действие в обоих пьесах.

Во 2 действе И.Г. Грегори прямо переходит к сцене искушения, которая выглядит особенно эффектно потому, что поставлена сразу после того, как первые люди заверили ангела и друг друга, что никакое искушение им не страшно (1 действо 2 сень): «*Ох! Ужели на сем свете содеяся? О! ни!*

Аз в томь не опасаюся, однако же то, возлюбленными ангелы, за твое благое увещевание благодарение воздаю». Адаму вторит и Ева: «*Не скорби о сем, Адаме, ибо прелстити им аз не подамся*» [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 117-118]. В драме Вондела Адам и Ева пребывают в ожидании брачного пира и не думают о Древе и грехе, но искушение Евы также происходит неожиданно после ухода Адама на молитву Господу. В пьесе И.Г. Грегори искуситель не имеет имени, хотя в первом действии именно от Велиала предостерегает архангел Уриил первых людей. Велиал или Велиар - это библейское название темной космической силы, олицетворяющей всякое нечестие и беззаконие. Само слово по-еврейски означает «виновник, или князь, всякого зла и нечестия», вследствие чего оно, употребляясь сначала в отвлеченном смысле, мало-помалу стало применяться к диаволу или сатане [http://enc-dic.com/brokgause/Velial-veliar-51713.html]. Возможно, здесь И.Г. Грегори, в отличие от Вондела, просто следует тексту Библии, где искуситель просто «Змий», и, соответственно, в пьесе он выступает как «Змия». Исходя же из текста пьесы «Изгнание Адама», Вондел был хорошо знаком не только с библейским рассказом, но и с апокрифическими преданиями, связанными с избранным сюжетом [Johannessen, 1963, p. 56-112].

Сцена искушения в «Жалобной комедии об Адаме и Еве» напоминает ту же сцену в западноевропейских обработках сюжета. Змий-искуситель – хитрый казуист, хорошо знающий особенности женского характера, в частности – любопытство. В разговоре с Евой он умело играет на этих особенностях: «*Что познати? Ох! Ево? Никогда же ми лепота древа того и сладость овощу его в забвении не будеть. Дасть Боже, да и вы от него вкусите! Ей, истинно тогда б мя похвалити есте, рекуще, яко вам предложил вещи*» [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 120]. Как и в драме Вондела, он подчеркивает свою незаинтересованность в вопросе о запретном дереве, - он просто желает людям добра; как и там он стремится

убедить Еву, что она неверно поняла божественное распоряжение: «*Но паки тому верити не могу, чтоб Богъ так крепко и весма овощу древа того вкусити имель запрещение. Не смущайтеся того ради и образумитеся*» [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 121].

Змия также отмахивается от Евы, когда она говорит, что плоды с сокровенного древа нельзя вкусить из-за страха смерти: «*Како смерти опаство? Не начаяся, яко вы, новосозданные человецы, так боязливи будете. Сама же сказала еси, яко Богъ повеле от всех древес ясти, кроме сего единаго, и то мною я, яко неистинна вразумела еси. Несть ни единого опаства, а когда бы тако было, како глаголеши, то бы Богъ к вам не был милостив. Ныне же Богъ, яко сами весте, любовию самь нарицается: темь же Богу никакую вражду приписати недостоить, инако бо не можеть, токмо да вас возлюбить, понеже изображение и дело рук его есте. Почто же убо сице вы ми являетеся дивиим? Осязайте токмо вся и ядите, что хощете: ничтоже вамь вредит имать*» [Там же. С. 122].

Но в русской пьесе речи «Змии» лишены той куртуазности, которая отличает речь искусителя в западных обработках. Он не льстит Еве, не пытается унизить в ее глазах Адама. Его речь проста и близка к тексту Библии. В «Изгнании Адама» Вонделя змей Велиал говорит с Евой очень вкрадчиво, льстит ей, употребляя выражения, напоминающие язык трубадуров: «Меня, владычица прелестна, / Своим доверьем облеки: / Я - просто тварь небессловесна, / Глаголающа по-людски, / Тебе лишь тайну эту выдам, / В себе утишивая страх: / Ничтожен есмь, и скуден видом, / И пред тобой простерт во прах; / Но я поведать не умею, / Сколь род людской любезен змею / Подобной же любви не минув, / Гнездятся аисты близ вас, / Из волн морских стада дельфинов / Следят за вами всякий час, / Им, не пойми меня превратно, / Любезен человек един. / Взгляни, как птицам ты приятна, / Как ластится к тебе дельфин, / Приплыв из водного простора, / Взыскуя ласкового взора» [Вондел, 1988, с. 162].

Далее Велиал соблазняет Еву сладостью яблок и вечной юностью от их вкушенья: «О голубица, поразмыслив, / Возможно ли сие, реши. / Настолько ли Господь завистлив? / Молю, не отвращай души / От древа-феникса: досыта / Натешься дивною едой, / Познание в которой скрыто! / Невместно женщине младой / Смирять в себе позыв на сладость. / Жены утеха - Богу в радость. / Нет, не отравлен, но отраден / Сих яблок несравненных сок: / В них дух небесных виноградин, / В них вечной юности залог» [Вондел, 1988, с. 164]. Он внушает Еве, что, съев яблоко, она внесет в рай новое - человеческую свободу, которая приведет в движение все, созданное божеством: «Сей плод затем тебе не даден, / Чтоб не отверзла ты очей, / Познав добро и зло - в итоге / Не стала Господу равна, / Вкусив от мудрости, как боги. / Богатство Скрыто здесь, жена! / Отведав, ты постигнешь тоже, / Добро и зло насколь несхожи! / Вот вся причина речи строгой, / В запрете зри ее одну. / Скорее дивный плод потрогай - / Его со древа отряхну, / Чтоб ты вкусила Божьей власти. / О, не вздыхай — наоборот, / Дай волю разожженной страсти! / Взгляни на сей небесный плод! / Сколь эти яблоки прелестны! / В них свойства обретешь небесны!» [Там же. С. 166].

Попробовав яблоко, Ева предлагает его Адаму, но он заявляет, что останется послушным богу. Ева упрекает его в том, что он ее не любит, и сначала Адам готов даже расстаться с Евой, преступившую Божий закон, но Ева указывает на «богоданность» их брака и резкую перемену в супруге, который готов отвернуться от нее за «шкурку яблочну», из-за чего сама порывается уйти. Адам же не хочет отпускать Еву, и чтобы доказать свою любовь, берет у нее яблоко, отчетливо понимая, что тем самым нарушает заповедь Иеговы. Адам считает, что должен разделить судьбу своей молодой жены: «Молчи! Не рань меня такою речью жгучей! / Как угодить бы мог тебе и Богу я? / Все твердо здесь решил Верховный Судия, / Он вместе создал нас, нам порознь жить не можно, / Прости, но поступить теперь я должен ложно, / Чтоб не мрачила скорбь моей невесты лик: / Будь снисходителен. То - срыв,

по лишь на миг, / Слабохарактерность, я верш, неподсудна, / Благословить сей плод ведь было бы нетрудно, / Не возникал бы яд, когда бы не приказ. / Подай же яблоко. Одна судьба у нас» [Вондел, 1988, с. 173]. Так у Вондела мотивирован грех Адама.

В «Жалобной комедии об Адаме и Еве» поведение Адама рисуется совсем иначе. Если Ева все же пытается возражать искусителю и колеблется, то Адам, увидя, что Ева, вкусив запретный плод, осталась жива, очень быстро соглашается последовать ее примеру: «*Дажд семо, возлюбленная Еввa моя! Не хощу ти сие отрещи: понех сице дерзнуля и жива осталос еси, тем же и аз увижу, кая в нем добродетел сокровенна*» [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 124]. Если у Вондела Адам берет запретное яблоко потому, что не хочет, чтобы Ева одна отвечала за свой проступок, и считает себя обязанным разделить ее судьбу, в русской пьесе никакой мотивировки его поведения не дается. Зато здесь более подробно обрисовано состояние Адама после грехопадения. Он сразу чувствует перемену, происшедшую с ним. Монолог Адама во 2 действе 2 сени ярко раскрывает его переживания: страх перед творцом, раскаяние, сознание потерянного блаженства и власти над природой: «*Ох, куды же мне поити? Чювство и естество мое весма превратилос. Ей, истинно злый мой конец будет и в подлинне таковому доброй конец быти не может, иже очи и сердце о слова божия отвратит: таковому вся злоключения скоро во след идуть. Аз прежде имель есмь превышнюю мудрость и благоразумие, к тому ж и все ведаль, но ныне разумъ мой весма помрачен: во мне пребыст истинная правда, ныне же весма со мною преминилося; аз бех свять, и бес порока, но ныне есмь головня преисподней геенны; пресветлые драгоценные камение, аспид и яхант сиянию полаты моея уступали, ныне же и от меня отъиде, еже прежде того примечати не возмогль; ныне бо обретаюся быти нагим*» [Там же. С. 126].

В пьесе Вонделя также присутствует монолог Адама, также поражающий своей глубиной: «Я полагал, о тьма безобразна, вертепна, / Что скроется в тебе моя неблаголепна / И пища нагота, - однако зрак Небес / И здесь настигнет пас. Ни грот, пи темный лес / Тому, кто совестью терзаем, не поможет. / Червь сердце и нутро мне беспощадно гложет / Неусыпающий. Ни на одну тропу / Направить не могу спокойную стопу, / Все в мире обрело незнаемые свойства. / Гнетет всечасное мне душу неспокойство, / Грудь разрывается несчастная моя, / Рассудок мечется, беспроко вопия. / Как пременился мир! И как я в нем несчастен! / Былое возвратить хочу - и вот не властен: / Несбыточна сия последняя мечта, / За что хватаюсь я? Везде лишь пустота. / Где стражи-ангелы, трапезы брачной слуги? / Ах, вижу я, они бежали прочь в испуге. / Пир свадебный замолк, лес необычно тих, / Расстались с праздником невеста и жених, / Глагол Небес молчит, но, яростны и грубы, / Грохочут адские торжественные трубы [Вондел, 1988, с. 179].

Сцена грехопадения у Вондела является кульминацией драмы и за ней сразу следует развязка: изгнание Адама и Евы из рая. В русской пьесе эта сцена лишь эпизод, хотя и очень важный, двигающий действие вперед. Вондел устами Уриила упрекает Адама за преступление запрета: «Откуда ведома нагому - нагота? / Иль воспрещенный плод привлек твои уста? / Злодейство налицо. Не мни сокрыть улики, / Нет оправдания перед лицом Владыки. / Реки, преступный, - ложь тебе пойдет во вред, - / Один ли ты попрал Всевышнего запрет?» [Там же. С. 185]. В «Жалобной комедии об Адаме и Еве» Гавриил говорит то же самое: «*Кто тии о томь сказал, яко наг еси, занеже и прежде сего, как тя Богь сотвори, нагь быль еси и не боялся? Истинно нечто иное в том сокрыто ест. Плчто трепещеши тако? Не ял ли еси овощу, его же Бог ти под смертною казнею вкусити запрети?.. Тако ли заповед божию сохранил еси? Такое ли воздаеши благодарение за великую*

милость, чко тя создал ест?» [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 128].

В центре внимания И.Г. Грегори не само грехопадение, а его последствия, дальнейшая судьба согрешивших, потерявших райское блаженство людей. Кульминацией в своей пьесе И.Г. Грегори делает не сцену грехопадения, а божий суд над Адамом и Евой, происходящий в 4 действии. Все 3 действие является подготовкой к этому суду. Сцена суда представляет собой так называемое «райское прение» (proces de paradis), широко распространенное в западноевропейской литературе и неоднократно включавшееся в мистерии, диалоги и школьные действа и служащее составной частью немецкой «Paradeisspiel». Как указывает Н.С. Тихонравов, анализируя немецкую «Paradeisspiel», «картина небесного процесса с XIII века была любимой темой средневековой поэзии католического Запада». Это неудивительно, исходя из того факта, что «райское прение» для простого народа служило «наглядным объяснением основного догмата христианской религии – догмата об искуплении: Небесных сестер примиряет добровольное согласие Бога-Сына принести себя очистительной жертвой божественным Истине и Правде» [Тихонравов, 1861, с. 40-42]. Таким образом, процесс между Небесными сестрами принадлежал к любимым темам не только средневековой драматургии, но и средневековой литературы. Кроме Адама и Евы, ангелов и Змия, здесь действует Бог-отец, Бог-сын и аллегорические персонажи – олицетворения Истины, Правды, Милосердия и Мира. Таким образом, если в первых актах русская пьеса напоминала средневековую мистерию, то в 4 действии она сближается с другой формой средневековой драмы – моралите.

Прение о дальнейшей судьбе Адама после грехопадения насыщено врсклицаниями, междометиями и риторическими вопросами. Например, Милосердие наиболее эмоционально выражает свое отношение к первому человеку словами: «*О окаянный и от потешения лишенный человече! Комо*

тя уподобляти? Все волны слочастия тя открывают, никтоже сие не внимают! Зелная язва твоя и неизцелная рана твоя. Увы скорблю зело о страшнем падении твоем» [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 134]. В 5 действе 1 и 2 сенях Бог-отец готов осудить людей, Правда и Истина требуют осуждения: «*Но яко же то быти может, хотя б и рада хотела? Разсудите сами: Правде достоит во всех судбах сиятися яко утрение зари, но таким противным обычаем помрачена б была»* [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 136]. *Милосердие по просьде Бога-сына просит помиловать грешников: «О премудрость божия! О утешение, даждь нам, совет свой и помощ свою, да без ущербления нашего бедный человек свободу одержати могль*» [Там же. С. 137].

Образ Правды обрисован наиболее полно: специально оговаривается, что в руках эта фигура держит жезл в отличие от других аллегорических фигур. Бог-сын обращается к Миру, предлагая ему помирить «враждующих сестер». На этом заканчивается 4 действо, - судьба людей еще не решена, верховный судия не вынес решения. Это решение – развязка пьесы – перенесены автором в последнее, 5 действо. Здесь выясняется, что «примирение» станет возможным только в том случае, если будет найден искупитель греха первых людей. На реплике Бога-сына, который советует «враждующим сестрам» найти искупителя, и обрывается текст пьесы: «*По вашему согласному прошению хочу вам и совет преподати; но никакое иное средствие изобретено быти не может, разве един за то да терпит; тем же взыщите такова мужа, иже смертию за них долг тот воздаст: таким бо образом безвредны пребудете и бедный человек освободится. Любви ради к человеком скорблю о сем и хотель бых усердно, дабы в живых сохранены были…*» [Там же. С. 137].

Скорее всего, развязка драмы давалась в 3 явлении последнего, 5 действия. Исходя из общей заданности сюжета, на сцене опять появлялся Бог-отец, который произносил свое решение, и другие персонажи пьесы.

Божественное решение, как и в пьесе Вондела, вероятно, излагалось по третьей главе Библии, но здесь, несомненно, шла речь и об искупительной жертве Сына божия, чего нет в драме Вондела. В его пьесе главный герой – Адам, в центре внимания его преступление, за которое он и несет наказание. В русской пьесе, где центральная сцена – божественный суд, главным героем является не Адам, а Сын божий, который борется за спасение людей и становится искупителем их греха.

Таким образом, русская пьеса об Адаме гораздо более оптимистична, чем трагедия голландского драматурга: ее конец не столь безнадежен, так как говорит о будущем спасении людей от власти дьявола. Здесь И.Г. Грегори четко следует за теологией М. Лютера, согласно которой человек вследствие грехопадения утратил саму способность к добру и силы для свободного усвоения благодати. Даже мысли, возникающие в уме читающего св. Писание, не плод разума человека, а результат действия благодати. Исходя из этого, даже веровать человек не может сам, по своей воле [http://krotov.info/library/12_l/ut/er_01.htm]. Человек, безвозвратно погрязший в грехе, не может искренне захотеть творить добро. Совершая добрые дела, которые ему диктует его личная выгода или гордыня, человек успокаивает себя, считая, что благодаря им он спасен, но на самом деле он еще дальше от спасения, чем раньше. Господь милостиво прощает грешника, даруя ему свое милосердие и благодать, благодаря искупительной жертве Христа. Человек, который по природе своей является и праведником, и грешником (stimulus Justus et peccator), должен предаться вере в Господа, чтобы обрести спасение [Christin, 1995, p. 57].

В «Изгнанном Адаме» Вондел, хотя и осторожно, но довольно последовательно, отстаивает идею «свободы воли», пусть в предисловии он и заверяет, что «непричастен идеям Пелагия, одинаково еретическим и с католической и с протестантской точки зрения» [Вондел, 1988, с. 428]. В этом Вондел как никогда близок Эразму Роттердамскому и его трактату «О

свободе воли» (1524). По мнению Эразма всецелая подчиненность человеческой воли действию божественной благодати и полная неспособность человека сделать самостоятельный выбор по Лютеру представляются не только противоречащими свидетельствам и отцов церкви, и Писания (к которым он прежде всего стремился адресовать Лютера), но и несовместимыми с мнением большинства древних философов и даже просто со здравым мыслом. Согласно Эразму, отрицая свободу воли, Лютер неизбежно отрицает возможность всякого нравственного совершенствования человека [Эразм Роттердамский].

Если рассматривать пьесы с точки зрения их жанровой принадлежности, то Вондел назвал свою пьесу «Изгнанный Адам, или Драма всех драм», акцентируя внимание именно на драматизме действия. За драматическую оставляющую в пьесе Вондела также отвечает ритмика хоров и их строфика, копирующая строфику и ритмику древнегреческих трагедий (хотя, конечно, все хоры рифмованы). Иногда после хоров, в качестве «финала», Вондел добавляет еще несколько строк правильными александринами, которые представляют собой нечто вроде поэтической ремарки. Основной текст трагедии Вондел пишет почти всегда александринами с правильным альтернатом (хотя иной раз строка, следуя традициям Сенеки и Гроция, может быть разделена на три и даже на четыре реплики). Но в наиболее драматических местах поэт иной, раз переходит на строфический четырехстопный ямб, напоминающий стансы «Сида» - с поправкой на силлаботоническое в главных элементах нидерландское стихосложение (именно так написан весь диалог-искушение Евы Велиалом), - чем достигается дополнительная драматизация действия, так как «именно здесь, как и в хорах, венчающих действия, стих Вондела обретает высшую красоту» [Вондел, 1988, с. 469-470].

Пьеса И.Г. Грегори «Жалобная комедия об Адаме и Еве» делится на две части: первая изображает историю грехопадения Адама и Евы, вторая –

суд над Адамом и Евой, нарушившими божью заповедь. Наличие в пьесе Пролога, вокальных антрактов (хор ангелов), подразделение пьесы на действа (действия) и сени (сцены), появление в конце третьего четвертого действия аллегорических фигур Правды, Истины, Милосердия, Мира – свидетельствуют о том, что мистерия эта в формальном отношении уже подчинилась воздействию теории и практики школьного театра. А сам жанр комедии можно рассматривать в контексте господства ренессансного барокко в древнерусской литературе XVII века.

2.2. Репертуар «английских комедиантов» и первые пьесы русского театра

Многие исследователи первого русского театра отмечали тот факт, что первые русские пьесы представляли собой драмы, близкие по жанру к так называемым «английским» комедиям, разыгрываемым в Германии XVII века труппами английских комедиантов. Большой вклад в этот вопрос внес Н.С. Тихонравов, указав, что «для комедийной храмины московскаго государя Грегори искал пьесы не в школе, не в отжившем свое время запасе мистерий и моралите, но в среде тех комедиантов, которые пришли на европейский материк из Англии для того, чтобы оживить новым духом разрушавшуюся народную сцену средневековой Германии <…>» [Тихонравов, 1874, с. xiv].

Первые сведения об «английских комедиантах» относятся к 1591 году, когда английские труппы приехали в Нидерланды, поэтому английские комедианты в XVII веке иногда носили название «английских и нидерландских» комедиантов [Devrient, 1848, S. 151]. Многочисленность английских комедиантов, заезжавших для гастролей в Германию,

объясняется тем, что в самой Англии далеко не все актеры могли найти себе работу, несмотря на обилие театров. На родине их преследовали пуритане, захватившие в конце XVI века городские муниципалитеты. Закрытие всех театров в Англии во время английской революции 1642 года еще более усилило наплыв в Германию английских актеров. Известно, что датский король Фридрих II (1559-1588) завел у себя придворный театр, состоящий из английских актеров [Elze, 1864, S. 22]. Предполагается, что сначала английские труппы играли на английском языке, кроме так называемого шута, или «дурацкой персоны», который объяснялся на нижненемецком, а впоследствии, когда в труппу были включены немецкие актеры, на «хорошем немецком языке» [Genee, 1870, S. 19]. Так, английская труппа, игравшая в ноябре 1599 года в Мюнхене, исполняла «комедии» на английском языке, но она имела в своем составе также «шута-потешника», который, по рассказу современника, «отпускал всякие шутки на немецком языке, чтобы увеселять зрителей в промежутках между действиями, когда актеры уходили переодеваться» [Genee, 1882, S. 32].

Английских комедиантов в разных немецких государствах было очень много. Они имели покровителей среди немецких князей и прочно установленные связи с некоторыми немецкими городами-республиками. Их широкий и длительный успех в Германии и в других государствах средней Европы объясняется отсутствием собственных профессиональных театров. Особенно стоит отметить Саксонию, которая в XVII веке активно покровительствовала английским актерам. Еще в 1586 году к саксонскому двору из Дании были вызваны английские труппы, позднее в 1609 году взятые под полное покровительство двора [Furstenau, 1861, S. 69]. Первые труппы «английских комедиантов» состояли преимущественно из музыкантов, акробатов и клоунов, но уже в 1592 году в Германии появляется английская труппа, которая, помимо этих специальностей, «играет комедии, трагедии и истории» (т.е. исторические драмы). Антрепренером этой труппы

был актер Роберт Броун. Его труппа выступала в этом году на ярмарке во Франкфурте-на-Майне, потом в разное время в Кельне Нюрнберге, Аугсбурге, Штутгарте, Мюнхене, играла при дворе в Касселе, появлялась и в менее крупных городах, таких как Нердлинген или Мемминген в Швабии. Несколько раз Броун возвращался в Англию, причем состав его труппы менялся. В 1607 году он окончательно вернулся на родину - с этого времени принципалом труппы становится Джон Грин [Geene, 1882, S. 40]. Профессор родного пастору И.Г. Грегори марбургского университета Рейнланд, посетив Англию в 1613 году, писал: «Я заметил в Англии, что актеры ежедневно как бы поучаются в школе; самые знаменитые из них обращаются за наставлениями к поэтам; это придает хорошо написанным комедиям жизнь и красоту. Потом нет ничего удивительного, что английские комедианты (я говорю об искусных) имеют преимущество перед другими» [Тихонравов, 1874, с. xix].

Репертуар «английских комедиантов» должен был подвергнуться обработке с целью приближения его к пониманию немецкого массового зрителя. Поскольку их спектакли могли быть до конца понятны только в таких городах, как Гамбург и Бремен, где английский язык имел широкое распространение, как язык деловых сношений. Потребность стать понятными для немецкого зрителя поддерживалась у комедиантов соображениями материальной выгоды, в поисках которой возникла мысль о переводе пьес на немецкий язык. В 1620 и 1624 годах выходят сборники «Английские комедии и трагедии», где были объединены пьесы на немецком языке из репертуара английских трупп. Пьесы английских драматургов подвергались обработке для того, чтобы еще больше поразить немецкую публику. Поскольку нужно было приспосабливаться к вкусам малокультурного зрителя, нервы которого не очень легко поддавались даже наиболее потрясающим эффектам. Пьесы были упрощены, огрублены в угоду вкусам зрителей, уснащены «кровавыми» эффектами, балаганной клоунадой. Так, одну из самых

свирепых трагедий елизаветинского репертуара «Тита Андроника» «английские комедианты» умудрились переработать так, что еще больше усилилась ее кровожадность. Вместе с тем в спектаклях были сильны и элементы морализаторства [Дживелегов, Бояджиева, 2013, с. 346].

В стилевом отношении, таким образом, практика английских комедиантов в Германии, подчиняясь вкусам общества, пережившего Тридцатилетнюю войну и все ее ужасы, укореняла барочные формы. Английские комедианты шли вровень с развитием других немецких литературных жанров во время войны и непосредственно после ее окончания. Все элементы спектакля были направлены на привлечение публики: оформление, манера актерской игры, изобилие эффектов, не связанных с действием, полное пренебрежение к требованиям реализма, немотивированное насыщение спектакля танцами и акробатикой, - все это «были признаки упадка как театральных вкусов, так и подлинного театрального искусства» [Дживелегов, Бояджиева, 2013, с. 346]. Исходя из зрительских пристрастий, которые соответствовали репертуару «английских комедиантов», постепенно возникал и новый немецкий репертуар, пьесы которого писались немецкими театралами - как любителями, так и профессионалами. Среди драматургов-любителей был герцог Брауншвейгский Юлий, большой театрал, державший у себя на службе компанию английского актера Томаса Саквиля, а среди профессионалов - один из последователей Ганса Закса, драматург Якоб Айрер.

С течением времени в труппы английских комедиантов начали вливаться немецкие актеры, прежде всего из числа студентов. В середине XVII века в Южной Германии образовались так называемые труппы верхненемецких комедиантов, ставившие спектакли на немецком языке, но в сценических традициях английских комедиантов. Репертуар верхненемецких трупп первоначально не был связан с национальным немецким искусством и состоял из английских пьес. Верхненемецкие труппы нашли своего

драматурга в лице герцога Юлия Брауншвейгского (1564-1613) создававшего пьесы, которые отличались напыщенностью и помпезностью. Постепенно в спектакли верхненемецких трупп стали вставлять шутовские интермедии, в них фигурировали народные шуты, и Ганс Вурст (имя происходит от немецкого слова wurst - колбаса), изредка появлявшийся уже в фастнахтшпилях XVI века (у Закса, Пробста, Ролля). В дальнейшем на образ Вурста оказала влияние итальянская commedia del'arte (комедия дель арте), в частности маска Арлекина. Дело в том, что наряду с английскими комедиантами в Германии XVII века начали появляться итальянские труппы. Импровизационные спектакли итальянцев, их сценическое мастерство сыграли некоторую положительную роль в профессионализации немецкого актерского искусства. Но в то де время неокрепшее немецкое сценическое искусство частично попало под итальянское влияние, и Ганс Вурст «облекся в пестрый костюм Арлекина, подражая итальянским интермедиям и лацци» [Мокульский, 2011, с. 155].

В репертуар «английских комедиантов» входили пьесы, известные под названием «главные и государственные действа». В репертуаре «английских комедиантов» были также пьесы на библейские темы: например, об Есфири, о блудном сыне. Но больше всего ставились пьесы, которые в свое время пользовались успехом на сцене лондонских театров. Тут постепенно произошел отбор. В репертуаре остались преимущественно трагедии. Комедии были менее популярны. Из шекспировских комедий в репертуар попали только «Венецианский купец», «Укрощение строптивой» и «Комедия ошибок», в то время как трагедии были широко представлены. Из дошекспировского репертуара пользовались популярностью Марло, Кид, Грин, Пиль, из послешекспировского - Марстон, Мессинджер, Форд. Так в 1626 году при дрезденском дворе английские комедианты представили пьесы на следующие сюжеты: Ромео и Джульетта, Юлий Цезарь, Гамлет, принц датский, Лир, король английский, У. Шекспира; Доктор Фауст и

Мальтийский жид Марло, а также Есфирь и Аман, Блудный сын, Амфитрион, Неистовый Роланд и т.д. [Furstenau, 1861, S. 96-97].

В 1671 году, за несколько месяцев до открытия «комедийной хоромины» в Москве, при саксонском дворе продолжали играть английские комедианты. В Саксонии, родной области И.Г. Грегори, неоднократно ставилась драма «О королеве Эстер и высокомерном Амане», изданная в сборнике «Английских комедий и трагедий» 1620 года [Von der Konigin Esther und noffartigem Haman…, 1880]. С одной стороны, пьеса строго придерживалась сюжета из Библии, с другой, привнесла много элементов, свойственных английскому репертуару. Так, смерть Амана на виселице была воспроизведена с мелкими подробностями перед глазами зрителя [Devrient, 1848, S. 169]. Наряду с драматическими событиями, развивающимися при дворе Артаксеркса, через всю пьесу проходит «история супружеских отношений Ганса Knapsake, обильная шутовскими выходками, драками и напоминающая некоторыми подробностями «Укрощение строптивой» У. Шекспира» [Тихонравов, 1874, с. xx].

Таким образом, обращение Иоганна Готфрида Грегори и его соавторов к историям Есфири и Иудифи в известной мере можно объяснить влиянием «английских комедиантов». А.А. Мазон прямо указывал, что пьеса «Иудифь» - библейская драма «с примесью комедии и даже фарса» [Мазон, 1958, с. 363]. Пьесы о Иудифи на немецком и латинском языках разыгрывались на школьной сцене, а впоследствии вошли в репертуар бродячих английских комедиантов. По мнению И.П. Еремина, «московская «Иудифь» не совпадает ни с одной из европейских пьес о Иудифи XVI – XVII веков», и это дает основание полагать, что пастор И.Г. Грегори и его помощники составили пьесу сами, следуя библейскому рассказу, но в стиле уже не школьной драмы, а «в стиле известных ему «английских комедий» народного театра» [Еремин, 1948, с. 371]. Во время спектакля «Иудифь» главная героиня после убийства Олоферна, показывала зрителям его окровавленную голову. Особо

стоит отметить влияние репертуара английских комедиантов на образную систему пьесы И.Г. Грегори.

При рассмотрении репертуара английских комедиантов особого внимания заслуживает вопрос о природе комического и в творчестве У. Шекспира в его классическом понимании. Как известно, У. Шекспир владел многовековой традицией комического и успешно применял ее в своих пьесах. Как указывал А.А. Аникст в «Шекспире. Ремесло драматурга», «он использовал приемы древнейшего шутовства, комические методы римского театра, средневековую смеховую культуру, юмор Ренессанса» [Аникст, 1974]. Фарсовые ситуации встречаются как в самых первых, так и в наиболее зрелых комедиях Шекспира. Например, в «Укрощении строптивой» Гортензио, пытавшийся учить Катарину игре на лютне, выходит с разбитой головой: строптивица ударила учителя инструментом по голове. Петруччо укрощает Катарину голодом, издевательством над ее нарядами, заставляет обращаться к старику, как если бы он был молодой девушкой, и т.д. [Шекспир, 2001]. В «Виндзорских насмешницах» Фальстафа прячут в корзину с бельем, а потом вместе с корзиной бросают в реку [Шекспир, 1959].

Любопытно, что теорию юмора разработал один из самых знаменитых современников Шекспира, драматург Бен Джонсон (1573-1637). Термин «юмор» (humour) в понимании Бена Джонсона, восходит к понятию гумора, то есть той жидкости, от которой будто бы зависит предрасположение человека к жестокости, меланхолии и т.п. [Там же]. Сохранив это название, Бен Джонсон вложил в него понятие уже не физиологическое, а нравственное. Теория юмора Джонсона оказала огромное влияние на английскую литературу и драматургию, к ней постоянно обращались многие выдающиеся писатели и драматурги. Под юмором Джонсон понимал нечто иное, чем способность к смешному. Само слово «humour» в то время сближалось с теорией темпераментов, так что под «юмором» понимался один

из четырех типов соединения телесных соков, соответствующих одному из четырех темпераментов. Фактически теория «гуморов» у Джонсона «строится на выделении в характере героя одной особенной черты, нарушавшей гармонию личности и понимавшейся драматургом как слабость или причуда его персонажа» [Младшие современники Шекспира, 1986, с. 19-20].

Но сам Шекспир при создании комических образов не использует теорию и практику «юморов» Бена Джонсона, хотя и знаком с теорией гуморов и часто использует этот термин в произведениях. Например, Жак из комедии «Как вам это понравится» говорит о гуморе как причине своей меланхолии: «Моя меланхолия - не есть меланхолия студента, у которого это настроение не что иное, как соревнование; и не музыканта, у которого оно - фантастичность; и не придворного, у которого оно - тщеславие; и не солдата, у которого оно - честолюбие; и не законоведа, у которого оно – политическая хитрость; и не женщины, у которой оно - притворство; и не любовника, у которого оно - все эти чувства, взятые вместе. Моя меланхолия – совершенно особая, собственно мне принадлежащая, составленная из многих веществ и извлеченная из многих предметов, и на самом деле есть результат размышлений о моих странствиях - размышлений, в которые я часто погружаюсь и которые пропитывают меня самою забавною грустью» («забавною грустью», т.е. гумористической тоской) [Шекспир, 2002]. Но у Шекспира искусство комического, вся его стратегия строится по иным законам, чем теория гуморов Бена Джонсона. Юмор и остроумие «определяется у него не темпераментом, а духом интеллектуальной игры, соревнованием в находчивости и остроумии» [Шестаков, 2015, с. 40].

Юмор для Шекспира – некое универсальное чувство, присущее в равной степени, как комедиям, так и трагедиям. В его пьесах господствует атмосфера доброго, беззлобного юмора, отсюда в произведениях Шекспира

много по-настоящему комических персонажей. Как указывает Д.Б. Пристли в книге «Британский юмор»: «Это мир остроумия, высокого духа и счастливого смеха, сцена за сценой, персонаж за персонажем на память приходят волшебные образы: весельчак Меркуцио и болтливая няня, Основа и Пигва, упражняющиеся в насмешках Розалинда и Оселок, играющие влюбленных Беатриче и Бенедикт и др. Нет необходимости говорить, как разнообразен и блестящ мир юмора, созданный Шекспиром. Пересказать его невозможно, остается только поражаться и молиться на него» [Priestley, 1976, p. 179-178].

Как пишет В.П. Шестаков: «В творчестве Шекспира четко прослеживаются два основных источника его юмора. Прежде всего, это гуманистическая традиция куртуазного диалога, обращение к образам и мифам античной древности. Иными словами, это юмор ученый, высоко интеллектуальный, где остроумие основывается на культуре и знании. Но наряду с этим, у Шекспира необычайный талант воспроизводить народный юмор; юмор, идущий от склада ума и характера, укоренившийся в оборотах речи и традиционных типах поведения» [Шестаков, 2015, с. 41]. Отметим также, что шекспировские шуты и простаки, так называемые творцы остроумия, преимущественно мужчины. Центральной комической фигурой в пьесах Шекспира является Фальстаф. В образе Фальстафа довольно точно угадываются все его литературные предшественники: «хвастливый воин» древнеримской комедии и жирный Порок из моралите, который своим бесстыдством и выходками вызывал у зрителей как возмущение, так и смех.

Однако Фальстаф не просто копия подобных персонажей, это совсем новый образ, а сам Фальстаф – это любящий жизнь человек, и поэтому он вызывает у читателей и зрителей симпатию и улыбку [Шекспир, 2007, с. 105]. Х. Пирсон достаточно точно охарактеризовал образ Фальстафа: «Фальстаф - отец английского остроумия и юмора. Хотя и до него в английской литературе существует много юмора и остроумия, оба эти

качества кристаллизуются в образе рыцаря, который остается величайшим достижением Англии в этой области и символом ее величайшего богатства - юмора» [Pearson, 1938, p. 35].

Но даже несмотря на патриархальную традицию юмора женские персонажи не уступают мужчинам в остроумии, а иногда и превосходят их в искусстве словесной дуэли. Катарина из «Укрощения строптивой», Беатриче из «Много шума из ничего», как самые яркие комедийные героини, составляют достойную пару их оппонентам-возлюбленным, Петруччо и Бенедикту. М. Мэхуд писал по этому поводу: «Остроумие шекспировских характеров более характерно для любви, чем для ненависти. Шекспировские женщины гораздо более способны к игре слов, чем мужчины. Это верно как для трагических героинь типа Джульетты или Клеопатры, так и для героинь комедий - Порции, Виолы, Розалинды. Катарина отпускает больше каламбуров, чем Петруччио. В «Много шума из ничего» Беатриче также побеждает Бенедикта в соревновании игры слов. В отсутствии своих возлюбленных шекспировские героини оттачивают свое остроумие на глупцах» [Mahood, 1979, P. 167].

Подробнее остановимся на второстепенных женских комических персонажах в творчестве У. Шекспира, госпоже Куикли (Квикли) из «Виндзорских насмешниц», «Генриха IV» и «Генриха V» и кормилицы в «Ромео и Джульетте». В комедии У. Шекспира «Виндзорские насмешницы» (1597) госпожа Куикли (в переводе с английского «быстрая») служанка французского доктора Каюса, носящая то же имя, что и хозяйка трактира в 1 и 2 частях «Генриха IV» (1597-1598) и «Генрихе V» (1598), но, кроме забавного косноязычия (характерного, впрочем, для многих персонажей этой комедии), не имеющая с ней ничего общего. Куикли выступает в роли сводни-многостаночницы, обещая свое содействие сразу троим претендентам на руку Анны Пейдж и одновременно служа посредницей между веселыми женушками и любвеобильным Фальстафом. Другой женский

второстепенный персонаж, выполненный в комической шекспировской традиции, кормилица Джульетты из «Ромео и Джульетты», натура грубая и достаточно пошлая, но не лишенная здравого смысла и своеобразного юмора. Например, страстное и нетерпеливое чувство Джульетты, юной девочки, впервые познавшей любовь, комически сталкивается с лукавством кормилицы. Джульетта требует от многоопытной служанки, чтобы та побыстрее рассказала о действиях Ромео, а кормилица то ссылается на боль в костях, то на усталость, намеренно откладывая сообщение [http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-remeslo-dramaturga61.html].

Теперь рассмотрим образы комических персонажей «Иудифи» И.Г. Грегори, служанки Абры и солдата Сусакима. Образ Абры – полноценный комический второстепенный женский образ в «Иудифи». Как указывает Е.К. Ромодановская, образ Абры, как и остальных слуг, хотя и присутствует в Книге Иудифи, но представляет «личное творчество автора пьесы» [Ромодановская, 1994, с. 43]. С одной стороны, образ Абры вырастает из комико-буффонных персонажей пьес английских комедиантов, с другой стороны, подобные второстепенные комические персонажи можно найти, в испанской и английской драматургии эпохи барокко. В пьесах Лопе Феликс де Вега Карпио и Педро Кальдерона или английских трагикомедиях эпохи Реставрации Джона Драйдена и Уильяма Конгрива всегда присутствуют находчивые служанки, наставницы или фрейлины.

В европейской барочной драматургии в изображении второстепенных женских героинь отсутствует нарочитая идеализация, присущая главным женских персонажам [Fujimura, 1968, p. 57]. Итак, Абра в «Иудифи» вырастает в один из основных комических персонажей или, как отметил В.В. Кусков, «наряду с трагическими героями и их высокой патетикой действуют «дурацкие» персонажи»: служанка Иудифи Абра и ассирийский воин Сусаким. [Кусков, 2003, с. 303]. Абра, как и Иудифь, появляется в 4 действе 3 сени. Именно Абра сообщает Иудифи о голоде в городе Вефулии, «*егда*

увидех овцу во ограде нашей, дву мертвых агнец родящую, яже языки из уст своих испусти, знаменующе, яко в чреве матернем от жажды умроша», «яко матер едина младенца своего в третем году от рождения положи в кладяз единой, да токмо прилипающие капли ото дна полижет и утруждший иссохлый язычек свой тем хотя мало овлаждит» [Ранняя русская драматургия, Т.1, 1972, с. 407].

В речи Абры, как одного из главных комических персонажей, преобладают остроумные монологи и диалоги. В 5 действе 5 сени Абра говорит Иудифи: *«Ох, милостивая госпожа, страх таков на мя пришол, что чють сердце мое из утробы не выскочит», «телцов аз не боюся, ниже людей, но что асирияне за скоты, того ведати не могу», «егда же мя асирияне убиют, то воистинну таков прекрасной живот не возмогу в торгу и за пять алтын купити»* [Ранняя русская драматургия, Т.1, 1972, с. 427]. Абра выступает настоящей болтушкой, недаром Иудифь называет ее «велеречивой». Например, когда Иудифь говорит: «*И ныне из Вефулии избегла есмь», Абра добавляет: «Но аз бы рада паки тамо была*». На вопрос Селума можно ли ему верить Иудифи, Абра отвечает: «*Ей, господа мои, и аз в том свидетелствую*» [Там же. С. 430]. Когда Салман говорит об Абре: «*Сицеваго непригожеваго стерва варонья не хотел бы хотя бы, хотя б вся была в красном аравицком злате*», Абра парирует: «*Чаю ж тело и порода моя не велми похулена, вы же мене в темной нощи добре разсмотрети не можете*» [Там же. С. 432]. Комическая окраска в речи Абры преобладает даже в разговоре с Иудифью. В 7 действе 3 сени Абра в свойственной ей ироничной манере говорит Иудифи, готовящейся предстать перед Олоферном: «*Что желаеши, госпожа моя возлюбленная? Или хощеши одежду низ сложити?*» [Там же. С. 450].

Подобные неприличные намеки часто встречаются в речи Абры и по форме напоминают «double entendre» (в переводе на русский, двусмысленность), фигуру речи, встречающуюся при характерстике

шекспировских комических персонажей. Double entendre - это фигура речи или особый способ формулировки, имеющий двойной подтекст и значение и содержащий в себе более тонкую интерпретацию и сообщение, которое имеет социальный посыл с явным сексуальным подтекстом [http://www.oxforddictionaries.com/]. Подобную особенность можно увидеть в речи кормилицы Джульетты. Например, в начале пьесы кормилица в разговоре с синьорой Капулетти, рассуждая об особенностях наступления брачного возраста, говорит: «Она тогда на ножках уж стояла. / Ох, что я, вот вам крест! Да ведь она / Уж вперевалку бегала повсюду. / В тот день она себе разбила лобик, / А муж мой (упокой его господь - / Вот весельчак-то был!) малютку поднял. / «Что, – говорит, – упала ты на лобик? / А подрастешь – на спинку будешь падать. / Не правда ли, малюточка?» И что же! / Клянусь мадонной, сразу перестала / Плутовка плакать и сказала: «Да». / Как долго шутка помнится, ей-богу, - / Хоть проживи сто лет, а не забыть; / «Не правда ли, малюточка?» А крошка / Утешилась и отвечает: «Да». / Да, только так вот смех и разбирает, / Что вспомню, как она забыла слезы / И отвечала: «Да». А ведь, однако, / На лобике у ней вскочила шишка / Не меньше петушиного яичка!» [Шекспир, 1993, Т. II, с. 327-328]. После убийства Олоферна именно Абра разряжает напряженность момента своими шутовскими комментариями: «*Ох! Таковому храброму воину главу отсекла! Что же тот убогий человек скажет, егда пробудится, а Июдифь з главою его ушла?*», «*О преизрядная главо! Аз никогда бы верила, да восприиму такову честь тебе, честнаго воина, лобзати*» [Ранняя русская драматургия, Т.1, 1972, с. 451-452].

На примере речи Абры мы видим употребление «просторечий», говоря шекспировским языком, «colloquialism», которыми богаты шутовские интермедии «Иудифи». Диалоги Абры по форме напоминают краткие перекрестные шутовские реплики. Комические лица пьесы, такие как Абра и солдат Сусаким говорили простонародным языком и разыгрывали пародии

на трагические события пьесы. Абра с самого начала во всем помогает Иудифи, поражаясь ее «дерзостности»: «*О, никогда бы аз тако дерзостна была!*». Но, помогая Иудифи, Абра и сама становится «дерзостней» [Ранняя русская драматургия, Т.1, 1972, с. 451]. Подобно Иудифи Абра не только «дерзостна», но и «энергична» и стремительна, ее слова в 4 действе 3 сени: «*Зело добро, госпожа моя! Аз не долго замедлюся*» [Там же, С. 408]. В этом контексте примечателен монолог Абры в 5 действе 1 сени, в котором она рассуждает о собственном замужестве, мечтая о «честно мужа сподоблюся», заодно вспомнив о том, что «злато, серебро, жемчюг и драгие каменье», принадлежащие ее госпоже, хорошо спрятаны, дабы «воем асирийским в корысть не достанутся»: «*Аще же доброй какой воин приидет и истинною мною сочетатися помыслит, то аз возмогу ему сокровище то проявити и тако с ним и себя убогатити, и в благополучии жити*». Свое корыстолюбие она объясняет тем, что «*госпожа бо моя ни единого детища и наследия не имеет, тем же возможно оной сие ми за верные службы мои поступитися*» [Ранняя русская драматургия, Т.1, 1972, с. 412]. В одной из сцен Абра, рассуждая о невозможности замужества Иудифи называет злейшего врага своей госпожи Олоферна «великим».

Наряду с верностью и преданностью своей госпоже, Абре не чужды и низменные человеческие чувства: трусость, страх за свою жизнь, алчность. Фарсовыми приемами, нарочито сниженной просторечной разговорной интонацией речи в пьесе раскрывается комизм ее положения. Присущий Абре плутовской характер сближает ее с женскими образами западноевропейской драматургии, особенно с жанром комедии интриги, присущий творчеству испанского драматурга Тирсо де Молины. Действие в пьесах Тирсо де Молины движется «как в карнавальном ритме, с множеством неожиданных сюжетных поворотов» [Ерофеева, 2004, с.28]. В женских образах его пьес великолепно сочетаются мягкость и преданность, хитрость, обман, способность пойти на рискованную авантюру ради достижения своего

личного счастья. Подобная «карнавальность» и буффонада, присущая образу Абры, берет свои истоки в русском скоморошничестве, т.е. народных представлениях и игрищах. В образе Абры помимо репертуара «английских комедиантов» отразились основные барочные и народные представления о комическом персонаже, персонаже-помощнике и персонаже-хитреце, способном выйти из любой ситуации невредимым.

Хотя основной «скоморошеский» мотив, близкий по сути «английским комедиантам», можно найти в образе второго комического персонажа, одного из солдат Олоферна, Сусакима (своеобразного «буффонного» двойника Абры), в тексте его роли есть даже «пародийное причитание, составленное в традициях русской пародийной литературы» [Белкин, 1975, с. 72]. Сусаким представляет собой типичного шута, клоуна, т.е. непременное действующее лицо всех английских комедий XVII века. Основная слабость Сусакима жареная колбаса (отсылка к Вурсту), крепко выпить и плотно закусить. Своего веселого расположения он не теряет ни при каких обстоятельствах.

Например, когда Иудифь приходит в лагерь к Олоферну и действие достигает высшего напряжения, зрителям предлагается сцена шуточной казни Сусакима лисьим хвостом. Сусаким случайно попал в плен к осажденным евреям и его ведут на казнь, но только чтобы попугать: вместо меча, палачу приказано ударить по его голове лисьим хвостом. Впрочем Сусаким этого не знает, но даже перед лицом смерти не теряет присутствия духа: «*Первое Сусакима повесить, второе попросить по достоинству, третье главу ему отсещи…О! Зело изрядные потехи! Аз же то все в шутку почитаю*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 437]. Когда ему замечают, что через несколько минут голова его отлетит от туловища, Сусаким спрашивает: «*Глава моя с шеи слетит? Может ли мастер сотворити, что главам летающим быти? И я прошу, чтоб он крыле к моему телеси притворил, и я главу и тело на тысящу верст отрину*» [Там же]. Но

вообще Сусаким даже доволен, что ему отрубят голову: «*Что? Главу отсещи? О приятелю мой и друже! Тогда я зело в благородном житии пребуду, потому что шапки никогда же в руцех не держати: когда главы не будет, где же ее надеть?*» [Там же. С. 438]. Перед самой «казнью» Сусаким начинает долго прощаться в свойственной ему шутливой манере: «*Прости, чюдный и изрядный свет честной! Аз желаю, чтоб при житии своем был и аз не грешен. А понеже злодейской спекулятор мне жить болши не допущает, и я молю у тебя, благородный свете, - ибо впред тя не обрящу – не велми печаотеся о моем скором умерщвлении, останутся еще многие воры и злодеи по смерти моей к покорению <…>*» [Там же. С. 439].

Уже поднявшись, герой долго не может понять жив он или умер: «*Яко же надо мною ныне творитца, не ведаю. Жив ли я или мертв? Право, впрям того знать не могу, подлинно ли умерл есмь аз. Аз подлинно слышу, что от мене живот отступил из внутренних потрохов в правую ногу, а из ноги в гортань, и правым ухом вышла душа. Токмо еще мнится ми, яко несколко света помню. Зде мои чулки и башмаки. Тамо лежит моя шляпа, зде мой кафтан и штаны. Токмо того не знаю, где глава моя*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 441-442]. Найдя одежду и обувь, Сусаким просит вернуть ему голову, боясь превратиться в фантом: «*О вы, господа! Аще ли кто от вас из любви и приятства мою главу скрыл, и я того покорно без шляпы прошу и молю, чтоб мне он возвратил. Или вор Доох с собою в жилище свое взял? Аз же по сей смерти инако не буду, токмо аки привидением, или мечтанием: нощию войду в чертог Доохов и ево так устрашу, что он главу мою мне возвратит*» [Там же. С. 442]. Сцена шутливой казни Сусакима, по сути, комическая параллель к грядущей гибели Олоферна от руки Иудифи, обезглавившей военачальника его же собственным мечом.

Подобную двусмысленную по сути и метафорическую по интерпретации сцену можно найти в пьесе У. Шекспира «Генрих IV», когда

Фальстаф руководит набором рекрутов. Богатым удается откупиться от службы взятками, и Фальстафу ничего не остается как набирать бедных. Впоследствии Фальстаф иронически отзывается о набранных им солдатах, одновременно называя их «пушечное мясо»: «Обыкновенная мишень для копий. Пушечное мясо, пушечное мясо. Могилу они наполняют не хуже других. Полно, милый. Люди, как люди, смертные, дорогой мой, смертные» [Шекспир, 1992, Т. III, с. 176]. Из ста пятидесяти человек в живых осталось только трое. Однако слова Фальстафа можно воспринимать и как мрачный гротеск.

В контексте комических образов «Иудифи» также можно рассмотреть евнуха Олоферна Вагава, который наряду с Аброй и Сусакимом, приобретает амплуа острослова и «шутовского пророка». Вагав появляется только в конце пьесы, чтобы провести Иудифь к Олоферну. В 7 действе 1 сени Вагав говорит Олоферну о необычной красоте и набожности Иудифи: «*Жена та толко радостей и во всем телеси своем не имеет, колико аз денег в пире своей, их же токмо два алтына есть. Ничто же бо иного не творит, разве день и нощь плачет, молится, постит и рыдает. Аз бы лучше три дни за караулом сидел, нежели у нее час один*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 444]. Видя проснувшийся интерес Олоферна, Вагав рассчитывает на милости воеводы: «*Прилежание мое аз уже сотворю. Но, милостивый воевода, егда аз ту прекрасную жену к сему приклоню, да к тебе приидет, кая же ми мзда за то будет?*» [Там же]. А после того как Олоферн обещает слуге новые сапоги Вагав говорит: «*О, то ми к бежанию готовитися! Того бых не рад*», на что Олоферн отвечает: «*То тя саблею моею подарю*», на что Вагав восклицает: «*О! Боюся, дабы глава не слетела*» [Там же].

В этой сцене снова виден намек на казнь Олоферна. В 7 действе 3 сени намеки на грядущие события становятся все ярче. Так, Вагав напоминает Олоферну о данном обещании: «*Милостивый господине! Дайте же ми сапоги или саблю свою, хотя ми бежати или главы лишитися*». Когда

Олоферн не понимает, о чем речь, Вагав прямо говорит, что «*да глава ему отсечена будет, иже от таковы прекрасавицы* [т.е. Иудифи*] бежал или устрашился ея*». [Там же. С. 447].

Затем Вагав снова пускает в ход юмор, сравнивая себя с Меркурием, приведшим Венеру (Венус) к Марсу. И последние слова Вагава про пленение Олоферна женской красотой можно считать пророческими: «*Прехрабрый Олоферн уже преодолен есть, сам убо дается в плен, таклжде и во узы. Еже мечь и сабля вражия не возмогла, то женская красота сотворити успела из града Вефулии. Тем же слава будет написана в книги памятныя во веки, что чюдным образом прежде взятья того града жена в свойство получила храброго Олоферна*» [Там же. С. 449-450].

Что касается «Артаксерксова действа», то с репертуаром «английских комедиантов» пьесу роднит пышность постановки (пир на сцене, музыка, действующие лица, царь и вельможи, роскошные костюмы). Поскольку спектакль продолжается 10 часов, для развлечения зрителей в пьесу были введены интермедии. К сожалению, текст их до нас не дошел. В Лионском списке «Артаксерксова действа» указано, что они игрались между I-II, III-IV, V-VI действиями и после 3 «сени» (явления) VII действия. В составе действующих лиц пьесы в Вологодском списке указаны: Мопс – спекулятор (палач) и шут, и его жена Геленка. Мопс принимает участие в самом действии пьесы: с шутками ведет на казнь Амана. Геленка в пьесе не участвует. Но эти персонажи, без сомнения, выступали и в интермедиях [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 44]. Зато в «Артаксерксовом действе» присутствовал так называемый мелодраматический элемент. Например, лирические монологи, в которых Артаксеркс объяснялся Есфири в своей страстной любви.

Отметим также, что весь библейский текст «Книги Есфирь» также использован в пьесе «Английских комедиантов», вошедшей в сборник 1620 года (четыре акта) [Die schauspiele der englischen komodianten in Deutschland,

1880, S. 3-45]. Эта пьеса написана на разговорном немецком языке и по жанру определяется как комедия. Если следовать традиции немецких пьес на сюжет Есфири XVI-XVII веков то можно заметить, что комический элемент, как правило, вносился в пьесы в связи с эпизодом неповиновения мужу гордой Астинь. Например, в немецкой пьесе XVII века «Von der stoltzen Vashti aus dem Buch Esther» этот мотив обыгрывается в сугубо комическом ключе, и пьеса представляет собой комедию-водевиль с пением двух хоров, один из которых представляет кроткую и покорную жену, а другой – непокорную и злую [Державина, 1973, с. 283]. В «Артаксерксовом действе» И.Г. Грегори не использует данный мотив, убрав тем самым комедийный оттенок, свойственный пьесам «английских комедиантов».

Задачи переводчиков Посольского приказа, (как указывает Ю.К. Бегунов, переводчиками являлись подьячий Петр Долгово и шляхтич Иван Поборский), переводивших пьесы с немецкого на русский, значительно упрощались, когда от сцен серьезных они переходили к сценам комико-буфонным, где монологическая речь почти не встречалась, а диалоги велись обычно в форме кратких перекрестных реплик, шутовских «lazzi» [Бегунов, 1982, с. 28]. Здесь переводчики иногда удачно противопоставляли тяжелому языку своих трагических и любовных монологов живое «просторечие». Элементами этого «просторечия» в особенности богаты шутовские интермедии «Иудифи».

А.С. Архангельский указывает, что «комический элемент англійско-немецких пьес был существенным приобретением для нашего театра». Разного рода «прохладныя» и «потешныя комедии», внесенные Грегори в репертуар древнерусского театра, «значительно разнообразили нашу сцену, - ослабили ее духовный, строгоцерковный характер; сцены и фарсы, которыми пересыпались в английских комедиях сцены серьезного содержания, делали нашу древнерусскую отвлеченную, книжную сцену более близкой к обыденной будничной жизни, - служа вместе с тем как бы подготовлением к

самостоятельным народно-бытовым интерлюдиям и народной комедии…» [Архангельский, 1884, с. 37].

2.3. Польский театр XVI – XVII веков и пьесы И.Г. Грегори: идейно-художественное своеобразие и барочная поэтика

Зарождение польской драмы тесно связано с развитием основных форм театральных представлений, бытовавших в средние века, - литургических и мистериальных. В числе памятников старопольской письменности немалое место занимают мистериальные сценарии, написанные на латинском и польском языках. Основанные на библейско-евангельских мотивах, они охватывают весьма широкий круг сюжетов. Среди них - мистерии рождественского цикла, пасхальные, посвященные житиям апостолов, святых - покровителей того или иного города или профессии и др. Примерами могут служить – «История о славном воскресении господнем» Миколая из Вильковецка (1575), «Диалог о чудесном рождении сына божьего» Яна Кароля Дахновского (1621), «Явление милосердной милости божьей, представленной в жизни святой Марии Магдалины» (1656) и др. [http://www.вокабула.рф/энциклопедии/театральная-энциклопедия/].

В XVI веке в Польше стали создаваться первые образцы литературной драмы, на которых сказались распространение гуманистической образованности, рост и укрепление ренессансной культуры XVI века. В своей драме «Жизнь Иосифа» (1545) М. Рей дал характерный яркий пример современного истолкования традиционного библейского сюжета, насыщенного живыми реальными подробностями. Примером наполнения

современным содержанием классического сюжета (заимствованного из «Илиады») была трагедия «Отправление греческих послов» (1578), написанная белыми стихами поэтом Я. Кохановским.

Миколай Рей (1505–1569), польский писатель, общественный деятель эпохи Возрождения. Фамилия происходит с Нагловиц, как указано в его биографии, с поместья в земле краковской, откуда берет происхождение его «древний род». Рей был сыном довольно богатого, но неграмотного шляхтича. Обучался наукам в Скалбмеже (Skalbmierzu) и Львове. В 1518 году поступил в Ягеллонский университет, где продержался около года и систематического образования так и не получил. Самостоятельно изучал латиноязычной литературы. Приблизительно в 1541 году перешел из католичества в кальвинизм [Windakiewicz, 1922].

Наиболее значительное раннее сочинение М. Рея «Краткая беседа между тремя особами: Паном, Войтом и Плебаном» (1543). Сочинения «Жизнь Иосифа» (1545) и «Купец» (1549) интересны как первые опыты польской драматургии. Рею также принадлежат прозаическая переработка «Псалтыря Давида» (1545), сборник антикатолических проповедей «Постилла» (1557), дидактико-аллегорическая поэма «Подлинное изображение жизни достойного человека» (1558), перевод Апокалипсиса (1565), где отразились кальвинистские воззрения автора. Мастерство Рея – сатирика, юмориста, бытописателя, моралиста особенно ярко проявилось в сборнике «Зверинец» (1562). В последнем крупном сочинении «Зерцало» (1568) выражены общественно-политические идеалы автора, его творчество проникнуто идеями реформации и гуманизма. «Зерцало» представляет собой сборник написанных прозой и стихами бесед, поучений, эпиграмм, к которым читатель-шляхтич мог бы возвращаться в различных ситуациях и в разных возрастах как к энциклопедии или учебнику. В «Зерцало» составной частью вошло и «Подлинное изображение жизни достойного человека» [Кшижановский, Хорев, 1968, С. 856-868]. Рей первым в польской литературе

получил солидное вознаграждение за свое творчество - одну деревню ему подарил король Сигизмунд I Старый, другую - король Сигизмунд II Август [Windakiewicz, 1922].

Если рассматривать «Жизнь Иосифа» (Żywot Józefa) М. Рея в контексте существующего западноевропейского канона, то особой влияние на польского автора имели немецкие и голландские авторы XVI века, в частности голландский драматург-иезуит К. Крокус [Weilen, 1887, P. 1-21]. Особой популярностью пользовалась первая из появившихся в XVI веке обработок сюжета – пятиактная драма Крокуса «Comedia sacra cui titulus Joseph», поставленная в Амстердаме в 1535 году. Эта пьеса оказала влияние на многих писателей, хотя и разрабатывает только вторую часть библейского сюжета [Державина, 1968, с. 148].

По существующему канону история Иосифа в Библии делится на две части:

1) Рассказ о продаже его братьями,

2) История его пребывания в Египте.

Последняя часть в свою очередь содержит в себе два самостоятельных рассказа: в первом повествуется о службе Иосифа у Потифара и о том, как он попал в темницу. Основной момент части – столкновение Иосифа с женой Потифара. Вторая половина – это рассказ о возвышении Иосифа и о его деятельности как правителя Египта. В этой части особое значение приобретает момент встречи Иосифа с братьями и испытания, которым он их подвергает.

Особо стоит отметить, что для любого писателя, взявшегося за сюжет об Иосифе, библейский рассказ имеет символический смысл: судьба Иосифа, его страдания и последующее возвышение должны были напоминать зрителю страдания и славу воскресшего Христа. Нравоучительная драма Испании, Франции, Италии часто опиралась на сюжет об Иосифе. Как

правило, подобные инсценировки осень близки построению библейского рассказа. В ряде пьес (например, во французской мистерии) вводятся аллегорические персонажи (Жалость, Милосердие, Справедливость), действие комментирует хор ангелов; жена Потифара, как и в Библии, обычно не имеет имени [Державина, 1968, с. 146].

М. Рей также обращается к традиционной драме Крокуса в «Жизни Иосифа». Основное отличие заключается в том, что драма Рея охватывает всю историю Иосифа, но имя Потифара и второстепенные действующие лица во второй части пьесы взяты у Крокуса (жена Потифара Зефира, его раб Маго, виночерпий Ханно и др.). Нововведением Рея является перенос библейского места действия в Краков эпохи польского Ренессанса. Особенно это можно проследить в монологах Ахизы, наперсницы Зефиры, которая убеждает госпожу не противиться охватившему ее чувству и рисует перед ней картины жизни современного Рею польского общества [Mikołaja Reja z Nagłowic Żywot Józefa z pokolenia żydowskiego, 1545].

И.Г. Грегори, работая над «Малой прохладной комедией об Иосифе», по всей вероятности, уже был знаком с польскими и голландскими обработками сюжета. Несмотря на то что В.Н. Всеволодский-Гернгросс приписывает пьесу об Иосифе Стефану Чижинскому, основываясь на том, что ко времени постановки ее на сцене И.Г. Грегори уже умер, есть все основания полагать, что ее автором был все-таки сам Грегори [Всеволодский-Гернгросс, 1957, с. 119]. Например, в прологе в начале текста говорится о вторичном представлении пьесы, а оно состоялось всего через несколько месяцев после смерти И.Г. Грегори. Исходя из этого факта, можно сделать вывод, что пьесу писал И.Г. Грегори, а С. Чижинский только готовил спектакль к вторичной постановке. Помимо этого, авторство Грегори косвенно подтверждается тем, что имя жены Потифара Вильга в русской пьесе взято из немецкого текста Библии. Это имя рабыни, которую Рахиль дает в наложницы Иакову. В славянской Библии ее зовут Валлой. Об

авторстве И.Г. Грегори говорят и германизмы в языке пьесы, отмеченные еще Н.С. Тихонравовым и показывающие, что первоначально пьеса была, как и «Артаксерксово действо», написана на немецком языке, а потом переведена на русский.

Создавая «Малую прохладную комедию об Иосифе», И.Г. Грегори, как и при работе над «Артаксерксовым действом», пользовался немецкой Библией в изданиях 1641-1643 или 1654 года, а его русские помощники скорее всего обращались к славянской Библии издания 1663 года [Ранняя русская драматургия, Т.2, 1992, с. 20]. Из-за того, что конец пьесы утерян, мы не знаем, вся или не вся история Иосифа была показана на русской сцене. Дошедший до нас текст охватывает первую половину второй части библейского рассказа. Название «малая комедия» говорит о том, что в пьесе было только три действия и И.Г. Грегори не использовал последней части библейской истории; это отчасти подтверждается и заглавием пьесы, где указано, что в ней повествуется «о преизрядной добродетели и чистоте» Иосифа. Из чего можно сделать вывод, что И.Г. Грегори мог закончить пьесу возвышением героя на пост правителя Египта. Однако на основании материалов, собранных С.К. Богоявленским, где говорится, что для пьесы готовились мешки, в которые братья должны были сыпать хлеб, купленный в Египте, можно предположить, что пьеса, видимо состояла из 5 действий, в которых присутствовали и сцены с толкованием снов фараону, и конечного примирения с братьями [Там же. С. 20]. Таким образом, пьеса И.Г. Грегори, как и драма М. Рея, охватывала всю библейскую историю Иосифа.

В традициях существующего придворного канона драма М. Рея «Жизнь Иосифа» начинается прологом, в котором упоминается польско-литовская принцесса, дочь польского короля Сигизмунда Старого Изабелла Ягеллонка (Izabela Jagiellonka; 18 января 1519 - 15 сентября 1559), которая к моменту постановки пьесы в 1545 году стала королевой Венгрии благодаря браку в 1539 году с Яношем Запольяи [Mikołaja Reja z Nagłowic Żywot Józefa

z pokolenia żydowskiego, 1889, s. 2-3]. «Малая прохладная комедия об Иосифе» И.Г. Грегори открывается типичным для русского придворного театра похвалой-посвящением царю Алексею Михайловичу: «*Пресильнейший великий государь, царь и великий князь Алексей Михайловичь всеа великия и малыя и белыя Росии самодержче! <…> Мы же предаем клятве смертоносной яд и желч всех скорпий и злонравных человекъ, припадаемь ж к самой добродетели, се есть к престолу вашего царского величества, понеже паки малую прохладную о преизрядной добродетели и сердечной чистоте камедию в действе об Иосифе в пречестные очи предпоставити умыслили есмя, темь же не отчаем, яко превысокая вашего царского величества обыклая милость во все милосердом присмотрении детского действия нашего проводити оное благо изволите*» [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 93].

Еще одним общим местом для пьес М. Рея и И.Г. Грегори, как гуманистов, можно назвать интерес к человеку. Так, в начале «Жизни Иосифа» М. Рей говорит о попранной добродетели и о несовершенстве законов, негуманных по отношению к простому человеку (Иосифу), клевете и обмане как черт, присущих человеческой природе и о Боге, обладающем подлинной спасительной добродетелью по отношению к своей пастве [Mikołaja Reja z Nagłowic Żywot Józefa z pokolenia żydowskiego, 1889, s. 2-3]. В этом отношении М. Рей как никогда близок взглядам французского богослова, реформатора церкви, основателя кальвинизма Жана Кальвина (1509-1564). В книге «Наставления в христианской вере» Кальвин, проникнутый идеями Лютера, Цвингли и Бюсера, так определяет основные положения Реформации: абсолютный авторитет Священного Писания; человек, как раб своих грехов, не способен желать своего Спасения; спастись можно исключительно благодаря искупительной жертве Иисуса Христа, ибо «мы получаем оправдание перед Богом единственно через Иисуса Христа» [http://www.jeancalvin.ru/institution/].

Пьеса И.Г. Грегори открывается монологом Иакова, который говорит Иосифу (у Грегори Исраиль) о своей к нему любви, а потом слушает его рассказ о вещих снах. Скорее всего Грегори вводит эту сцену не только из-за библейского начала, но и, как гуманист, которого интересует человек, в данном случае Исраиль с его трогательной любовью к сыну: «*Иосифе, возлюбленное чадо мое! Естество, еже тя во великой старости моея от мене и матери твоея родитися допустила, тое купно и любов в нас сице насадило, чко ми несть возможно доволно изрещи, как без меры и усердно тя аз люблю*» [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 94].

Таким образом, работая над пьесой, И.Г. Грегори не ставил перед собой чисто нравоучительные задачи, что было так характерно для школьной драмы. Пьеса об Иосифе писалась для светского придворного театра, поэтому автор делал ставку на сценическую занимательность спектакля, заботился не о морали, а о самой драме, ее занимательности. Действие в пьесе развивается без задержки, никаких усложняющих и поясняющих сцен нет, как нет и дополнительных действующих лиц, так часто встречающихся в западноевропейских, в частности в иезуитских обработках сюжета. В пьесе нет ни небесных и адских сил, ни аллегорических персонажей-олицетворений.

Значительным явлением для развития национальной драмы в Польше были интермедии, дополнявшие мистериальный сюжет. Их излюбленные персонажи - крестьянин, лекарь, воин-фанфарон, ловкий слуга, сосед-иностранец, сутяга и др. Наряду с острой и грубоватой комедийностью, зачастую направленной против власть имущих, интермедии обычно содержали своеобразное поучение. Дидактические мотивы, знаменуя упрочение и развитие драматических форм, тесно связанных с реальной жизнью, становятся основой «моралите», появляющихся в XVI веке (например, «О богаче и Лазаре», «О блудном сыне»). [http://www.вокабула.рф/энциклопедии/театральная-энциклопедия/]. В

моралите, как и в интермедиях, постепенно начинают все более явственно проступать черты бытовой сатирической комедии. С интермедиями связана и своеобразная разновидность ренессансной комедии, возникшая в XVI веке, известная под названием комедии рыбалтов.

Как указывает А.В. Липатов, «барочная эстетика и риторика наложили характерный отпечаток и на развитие польской драматургии и театра, где выделяются три основных течения: народное, связанное с ярмарочными, карнавальными и разного рода праздничными - светскими и духовными - зрелищами; школьное, развивающееся в монастырских учебных заведениях и академиях; придворное, существующее в кругу королевского и магнатского меценатства» [Липатов, 1987, с. 302]. Особую сложность представляет малоизученность подобных пьес, что в первую очередь относится к народному театру с его странствовавшими труппами, в русле которого начиная с эпохи Возрождения развиваются фарс, комические диалоги, моралите, комедия, чаще одноактная.

Написанные живым разговорным языком, насыщенные элементами фольклора, в основном городского, и не лишенные скабрезности, эти произведения благодаря своей нередко заостренной социально-бытовой проблематике и далеко не богоугодной морали во многих случаях оказывались в индексе книг, запрещенных духовной цензурой. Их авторами были рыбалты - странствующие актеры, состав которых пополнялся в основном за счет лишившихся мест учителей, служек, бакалавров, студентов, деклассированной шляхты и мещан. Поэтому разные жанры народных зрелищ объединяются общим названием - «рыбалтовская комедия», по своему типу она близка к итальянской комедии дель арте, но использует сходные мотивы и образы в контексте польской действительности и национальных фольклорных традиций [Липатов, 1987, с. 302].

Известно, что часть рыбалтов могла находиться при магнатских и шляхетских дворах в роли служащих, домашних учителей и т. д. Они

сочиняли представления для домашнего театра, преимущественно к праздникам (особенно распространенными были комедии и интермедии на масленицу), к семейным торжествам. Рыбалтовские народные комедии попадали также на придворные и школьные сцены, оказывая определенное влияние на их развитие. Об этом, в частности, свидетельствуют в первой половине XVII века рыбалтовские комедии, перерастающие в жанр различных по своему характеру и содержанию интермедий, разыгрываемых на монастырских и придворных сценах между актами мистерий и трагедий. На стыке традиций рыбалтовской и придворной сцены возникла знаменитая комедия Петра Барыки «Из мужика король» (изд. 1637), где используется известный в Европе и Польше (с XIV века), имеющийся и у Шекспира сюжет о пьянице, которого потехи ради убеждают в том, что он облечен монаршей властью. Для драматургии рыбалтов были характерны и мистерии, тематически связанные с рождественскими праздниками. Рождественское действо мистерий переносится в польскую деревню, библейские персонажи уподобляются местным крестьянам, пастухам, каликам и т.п. - героям рыбалтовских комедий и интермедий [Там же. С. 302-303].

Наиболее известная пьеса этого периода «Из мужика в короли» (Z chłopa król, komedja dworska) польского драматурга Петра Барыки (Piotr Baryka). П. Барыка родился в первой половине XVII века (вероятно около 1600 года). О его жизни известно немного. Происходил, скорее всего, из крестьян или мелкой шляхты. Жил во время правления королей Сигизмунда III Вазы, Владислав IV Ваза, и Иоанна II Казимира Вазы. Воспитывался на сочинениях авторов золотого века польской литературы. В 1625-1629 годах принимал активное участие в военных экспедициях гетмана Станислава Конеспольского. Офицер низкого чина или рядовой солдат. Затем поселился в Серадзе [http://enc.vkarp.com/].

Мы уже отмечали тот факт, что в пьесе И.Г. Грегори «Иудифь» действуют «комико-буфонные» герои-шуты: служанка Абра, солдат

Сусаким, евнуха Вагав, призванные снять общее напряжение с драматического повествования. Помимо репертуара «английских комедиантов» на И.Г. Грегори также могли влиять пьесы польских «рыбалтов», например, комедия П. Барыки. Комедия «Из мужика в короли» написана в период между 1629 и 1633 годом. Ее сюжет - история о том, как пьяного крестьянина переодели королем, а потом, когда он заснул, его одели в прежнее платье. В этой пьесе, близкой к комедиям рыбалтов, Барыка сочувственно изображает крестьянина, попавшего в военный лагерь, выступает против притеснения крестьян солдатами [Baryka, 1904]. Главное достоинство комедии составляет меткая характеристика действующих лиц и чистота языка. Комедия разделена на три действия с прологом, эпилогом и интермедиями [Морозов, 1889, С. 60-65]. Впервые комедия «Из мужика в короли» была поставлена в 1633 году при дворе одного из дворян Серадзской земли Барыка также указан в качестве одного из авторов празднеств на коронации короля Владислава IV. Точная дата смерти драматурга неизвестна, предположительно около 1675 года.

Помимо народной и школьной драматургии важная роль в развитии польского театра принадлежит школьным сценам различных монашеских орденов, и прежде всего иезуитов, где постановки были особенно распространенными и регулярными. На школьной сцене ставились мистерии, трагедии, комедии, аллегорические диалоги и моралите, тематика которых опиралась на сюжеты из Библии, житий святых и античной мифологии (аналогичная тематика выступала и у светских авторов, о чем, в частности, свидетельствует драматургия Ш. Шимоновича). Однако в школах наряду с этими ставились пьесы по мотивам западноевропейской и национальной истории. Заслугой иезуитов было не только создание постоянной школьной сцены, но и распространение драматургической теории. Среди иезуитских педагогов-театралов были испанцы, англичане, французы, способствовавшие развитию связей с западноевропейским театром. Иезуитская сцена

отличалась также пышностью декораций, высоким техническим уровнем (вращающаяся сцена, механизмы для быстрой смены декораций), использованием светозвуковых эффектов. Диалоги, являющие собой своего рода урок риторики, преобладали над драматическим развитием действия. В то же время в пьесах возникают первые попытки психологических мотивировок. Языком сцены была преимущественно латынь, польский звучал в основном в интермедиях и комедиях. Процветанию иезуитского театра содействовали польские короли династии Валуа. Все усиливающееся влияние эстетики барокко в школьном и придворном театре выразилось в окончательном переходе к целостному спектаклю, разделенному на действия и осуществляемому на постоянной сцене, где применяется иллюзия перспективы [Липатов, 1987, С. 303].

В XVII веке на Руси возникают школьная драма и школьный театр, которые в своем развитии опирались на опыт высокоразвитого школьного театра на Украине, опиравшегося на польский театр. Теория школьной драмы опиралась на учение Аристотеля и всесторонне была разработана в поэтиках Я. Понтана (1594), Ю.Ц. Скалигера (1594), М.К. Скабревского (1618-1620), А. Доната (1631), Я Мазены (1654-1683), в польском трактате «Poetica practica» (1648) и др. [История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века, 1982, с. 34-35].

В борьбе с влиянием римско-католической церкви «украинские ученые-монахи использовали средства борьбы своих противников иезуитов, в том числе школьный театр» [Асеев, 1958, с. 25]. Но если спектакли иезуитов, отличавшиеся пышностью, тяготели к сценическим произведениям эпохи Возрождения, то украинскому школьному театру были свойственны приемы средневековой драмы. В спектаклях украинского школьного театра действовали аллегорические персонажи. Исполнители в сопровождении песнопений хора произносили длинные монологи. В представлениях школьного театра на Руси использовались и элементы театра народного:

между действиями серьезной драмы исполнялись интермедии, обычно представлявшие собой небольшие комические сценки из народного быта; их героями часто были украинские крестьяне. Исполнение интермедий вносило в школьные представления элемент жизненной достоверности и делало их более близкими широкому кругу зрителей. В «Poetica practica» 1648 года, написанной на латинском языке, суть интермедии определяется как короткое действие, выдуманное или настоящее, разыгрываемое между актами комедии и трагедии. Она состоит из слов, предметов и забавных лиц, которые освежают внимание слушателей, и не принадлежит актов и сцен пьесы; это действие называется интермедией и всегда выполняется между актами комедии и трагедии. [Машевская, 2015, с. 74-75].

Барочная эстетика восточнославянской литературы во многом проявлялась в поэтических аллегориях. Например, в аллегории Виноградника Господня. В.И. Крекотень отмечал, что «образ сада - один из ключевых образов украинской поэзии конца XVI - середины XVII веков в той ее части, которая уже вполне отчетливо представляет стиль барокко. Собственно говоря, это не просто и не только образ, а целая образная система: вокруг центрального и суммарного образа сада вращается туча частных и производных образов - корней, деревьев, годовых отростков, цветов, плодов, ароматов, вкусовых ощущений, птиц, их щебетания в ветвях» [Крекотенъ, 1982, С. 268]. Как указывает Л.И. Сазонова, «невиданного ранее расцвета мотив сада достиг в культуре барокко, где он приобрел еще большую многоплановость, предстал в вариациях и превращениях, испытал колебания в значении от религиозного до светского» [Сазонова, 2006, с. 526].

В польской литературе барокко существовала достаточно развитая традиция «вертоградов». В главе 1, параграфе 1 мы уже касались образа верторада в контексте лютеранского мировоззрения. Согласно исследованию М. Эустахевич, произведения с названиями «hortus» («hortulus»), «ogrod», «wirydarz», «dziardyn» распространились в Польше в XVI веке, но их расцвет

приходится на позднее барокко. Все польские поэтические «сады», за исключением сборника Я. Трембецкого, являются собраниями стихов одного автора. Характерный для «вертоградов» принцип разнообразия соответствовал тенденциям искусства барокко. Наиболее ярким его выражением в литературе была жанровая форма «silva гегит» («лес вещей»), аналогичная «цветнику». В барочных же произведениях-садах, принцип разнообразия ограничен определенными правилами, которые обеспечивали гармоничность и четкую композицию разнородных частей [Eustachewicz, 1975, S. 29-33].

Интерес к «вертоградам» в это время выражался и в многочисленных переводах. Например, «Райский садик» (Краков, 1594) - перевод на польский язык сочинения немецкого автора Я. Арндта; о морально-учительном содержании сочинения заявлено уже на титульном листе: «Сад полон добродетелей и открыт для тех, кто хочет насадить их в свои души». В традициях дидактической литературы создано оригинальное произведение — «Сад королевский» (1599) Бартоша Папроцкого. Собранные в нем выписки из хроник, исторические анекдоты, полулегендарные рассказы о римских цезарях, европейских монархах, а также русских и литовских имели целью утвердить в соотечественниках гражданские добродетели, воспитать в них новые плоды «цнот» во славу «милой отчизны» [Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII-XVIII в., 1989, с. 83-84].

В. Потоцкий в сборнике светских эпиграмм «Сад фрашек» (1672-1695) старался изобразить мир во всей полноте, в бесконечном разнообразии явлений, характерной для литературы барокко. По словам автора, он соединил в «Саду» все, что было, а «если и не было, то могло произойти» в жизни. Принципу разнообразия соответствует и разнородность тем, и многообразие жанров. В произведении свободно сочетается высокое и низкое, серьезное и ироническое. Противоположности обладают скрытой ценностью, которая служит «пользе духовной». Помимо этого, в «Саду

фрашек» явно ощутима полемика с традицией литературных садов, в которых разнородный материал упорядочен при помощи композиционных приемов, тематической или иной классификации. Противопоставляя «Сад фрашек» раю и сближая его с лесом, автор не стремится придать сборнику ни внутреннюю, ни внешнюю структуру. Моделью ему служит природа, творящая стихийно. Поэт признается, что «Сад» его не ухожен, в нем растут сорняки и обжигает крапива, от беспорядка, который царит там, кружится голова. В произведении возобладало то новое значение, которое барокко придало разнородности: принцип разнообразия возведен здесь в меру порядка [Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII-XVIII в., 1989, с. 84].

В обобщенной форме эти представления нашли выражение в афоризмах XVII века: «Каков сад, таков и садовник» (As in the Garden, such in the Gardner); «Сад должен быть ухожен, как человек» (A garden must be looked unto and dressed as a body) [Tilley, 1950, P. 251, 252]. Расцвет и увядание сада служили источником многочисленных регенерационных метафор, семантически связанных с динамизмом жизни человека, изменением состояний его души. Примером такого переноса может служить изречение: «Позволь терпению расти в твоем саду» (Let Patience grow in your Garden) [Tilley, 1950, p. 526].

Для христианских писателей сад был также местом пасхальной мистерии [Blank, 1970, S. 150]. Развивая эту символику, они следовали за Евангелием от Иоанна (19, 41), согласно которому на месте, где распят Христос, «был сад и в саду гроб новый». На этот образ наслаивался также идущий от Евангелия и широко распространенный символ виноградной лозы, отождествлявшийся с муками Христа. С этими символами в литературе была связана тема страстей и милосердия. [Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII-XVIII в., 1989, с. 72].

Древнерусская литература знала топос сада: «вертоград (виноград) мысленный», т.е. «умственный», «воображаемый» - символический. В ранней средневековой русской литературе символические уподобления, опирающиеся на образ сада и растительные метафоры, были сравнительно редки и однотипны [Адрианова-Перетц, 1947, с. 55, 70-71]. Они появились здесь в XI веке под воздействием византийской панегирической и церковно-учительной литературы. Из греческой гимнографии проникли в похвалы русским святым метафоры «сад», «виноград», «цветец», «рай» с сопутствующими им эпитетами «благоуханен», «прекрасен», «присноцветущ», «благоцветущ», «благоплоден». В XV веке подобного типа метафоры были введены в стиль плетения словес [Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII-XVIII в., 1989, с. 75].

В 1650 году по заказу царя Алексея Михайловича киевские «старцы» во главе с Арсением Сатановским приступили к переводу «Сада царицы» Меффрета [Майков, 1889. С. 85]. Книга привлекла внимание тем, что была способна удовлетворить потребность общества в сборниках энциклопедического типа, острая необходимость в которых ощущалась в связи с развитием регулярного образования и восстановлением традиций живой проповеди. В XVII веке в России активно переводятся «Азбуковники», естествословные сочинения, потешные энциклопедии. Обращение к «Саду» Меффрета находится в русле этой же переводческой деятельности. Использование необычайно пестрых и удивительных сведений в разъяснениях моральных и духовных истин обусловило метафорическую природу «Сада» Меффрета. Примечательно, что она была воспринята восточнославянскими книжниками в эстетических категориях барокко: «чудесным остроумием сочинены поучения» [Акты, относящиеся к истории южной и западной России, 1861, с. 480].

Источником садовой и флористической символики служили атрибуты реального сада, которые подвергались условно-образному осмыслению. Сад

должен быть обработан, ухожен; поливаемый, он приносит плоды; от сухости увядает; зеленеет, овеваемый ветром; хорошеет от разнообразия трав и деревьев; сад несовместим с живностью, которая может принести вред его процветанию. Известно, что в эпоху царствования царя Алексея Михайловича садам уделялось большое внимание. Из-за границы выписывались разные растения. Так, в 1654 году «августа 22 пришли…на голландском корабле иноземцы гость Андрей Виниюс да Иван Марсов и сказали воеводе Борису Пушкину, что де по царскому указу купили они на государев обиход заморем в Голландии… девятнадцать дерев садовых заморских овощей: 2 дерева оранжевых яблок, 2 дерева лимонных, 2 дерева винных ягод, 4 дерева перзиковых слив, 2 дерева априкозовых яблок, 3 дерева шпанских вишен мореллен, 2 дерева миндальных ядер, 2 дерева больших сливы» [Черная, 2013, с. 385].

Практически возле каждого жилого помещения Кремлевского дворца существовали маленькие садики, за красоту оформления называемые «красными». Самым большим из этих садов был Верхний государев сад, находившийся возле Столовой избы, напротив царской Постельной палаты. При Алексее Михайловиче в 1657 году по образцу «аптекарского сада» так были посеяны и высажены «розные цветы» лекарственного назначения, поскольку сделать это повелевалось «дохтуру», а не садовнику [Там же. С. 387]. Скорее всего, данный сад служил местом отдыха государя, так как в нем было устроено деревянное царское место, расписанное красками иконописцем Ф. Евтифеевым. Сверху кресло украшал позолоченный двуглавый орел с короной, внутри оно было обито красным сукном, а лежавшая на нем подушка набита «бумагою хлопчатою». В 1667 году этот сад получил собственное имя: «Красный сад, что на сенях» [Черная, 2013, с. 387].

В трех километрах от царской усадьбы располагался Просянский сад, разбитый на одноименной пустоши. По описи, сделанной после смерти

Алексея Михайловича, в нем росли 142 яблони, а также были устроены развлекательные западные диковины: «…два чердака, один несовершен, да перспективно писаны красками. Меж творил столбы и к ним прибиваны грядки, писаны красками. Меж столбов и меж грядок барбарис и крыжовник, малина и смородина. А творила обиваны тесом, а в сад шестеры ворота и в том числе двое ворота с вышками, крыты тесом, одне писаны красками, наверху три яблока золочены; четверты ворота крыты шатрами тесом. Да в том же саду смотрильня и пруд…» [Там же. С. 391]. Осталось описание Якова Рейтенфельса, который, побывав в Измайлове, назвал это место «знаменитым обширным садом с четырьмя высочайшими, широко распахнутыми воротами, со многими извивающимися дорожками» [Рейтенфельс, 1905, с. 56].

Образ вертограда в своем творчесте использует и писатель, и проповедник Симеон Полоцкий (1629-1680), в своем творчестве опирающийся на польско-украинскую литературную традицию. Его сборник «Вертоград многоцветный» (1676-1680) состоял из циклов стихотворений, посвященный самым разным темам: от строения вселенной до описания драгоценных камней, а сам сборник больше напоминал энциклопедический словарь, где стихи располагались по тематическим рубрикам, а внутри них – по алфавиту названий [Древнерусская литература XI-XVII вв., 2003, с. 431]. Название «вертоград» для сборника было выбрано автором не случайно. Как указывает Л.И. Сазонова, «европейская традиция «книг-садов» была хорошо известна Симеону» [Сазонова, 2006, с. 558-560]. Для Симеона Полоцкого книга – это окно в мир, главный способ его познания, поэтомусозданный им поэтический «вертоград» (сад) поражал читателя своим «многоцветием» [Древнерусская литература XI-XVII вв., 2003, с. 431]. Поэт, в роли которого выступает сам автор, как бы приоткрывает свой сад перед грешными душами, чтобы те просветились и очистились, освободились от пороков, стали добродетельными и наслаждались знанием, которое дает духовный

вертоград [Сазонова, 2006, с. 560-561]. Таким образом, для Симеона его «сад» не просто собрание разных тем и форм, а «сад» — «мысленный», духовный, приносящий плоды мудрости. [Там же]. Образ вертограда также можно найти в малоизученной пьесе Симеона Полоцкого «Вирши в Великий Пяток при выносе плащаницы», где фигурирует образ-символ «прекрасного сада», «яблока [греха]» [Былинин, 1982, с. 309-317].

И.Г. Грегори также использует образ вертограда в своих пьесах. Так Артаксеркс в «Артаксерксовом действе» во 2 действе 6 сени говорит: «*Стоит в моем вертограде, мало не посреди, доброзрачные масличные древа, но едино округ его великое праздно есть место. Я воистино ево сице нарочно до сих времян пустил, дабы лутче возможно было на нее возрети. Часто же помыслих, аще толь стройно воедине, велми стройне же при иных таких было бы. Бывшу же мне в той думе, дала небесная благодать, что плохая трава окрест его ся положилась, эфреем нарицаема, около ся обвивала, яже от корени, даже по верх зеленитеся начала. Ныне же стоит то изрядное древо в достоинстве сугубом, издает не токмо изобилно себя масло, но и во красе своей пребывает, зеленеется кругом и беспрестанно, и стоит не едино, и украшает все оное место. Зрите ли, какая та трава очесам моим утешение дати может?*» [Ранняя русская драматургия, Т.1, 1972, с. 143]. Здесь Артаксеркс предстает в образе царя, заботящегося о своих подданных, как и царь Алексей Михайлович о своем саде. Образ вертограда как райского места появляется и в «Жалобной комедии об Адаме и Еве». Здесь И.Г. Грегори следует христианскому представлению о саде-рае, т.е. месте абсолютного благоденствия и изобилия, изначально данного человеку Богом и утраченного в результате нарушения установленного там порядка.

Словесный текст польской драмы строился таким образом, чтобы достичь грамматической правильности, ясности и украшенности стиля. Все приемы, используемые в построении текста, должны были быть целесообразными. Как указывает Л.А. Софронова, риториками XVII - первой

половины XVIII века различалось множество стилей, среди которых несовершенными считались такие, как «аффектированный», «испорченный», «холодный», «наивный», «бешеный» [Софронова, 1981, с. 134-135]. Подобные стили характеризовались избыточным использованием тропов или их недостатком, а также неверным употреблением риторических фигур, смешением различных стилей.

Считается, что традиции польской драмы наиболее полно отразились в творчестве Симеона Полоцкого, перу которого принадлежали пьесы «О Навходоносоре царе, о теле злате и о триех отроцех, в пещи не сожженных» и «Комедия притчи о блуднем сыне», написанные для придворного театра царя Алексея Михайловича где-то в промежутке 1673 и 1678 годами [Ранняя русская драматургия, Т.2, 1972, с. 138-170]. Пьесы Симеона Полоцкого по своей форме и содержанию были гораздо оригинальнее пьес И.Г. Грегори. Всесторонне образованный писатель строит свои пьесы по правилам общепринятых в духовных учебных заведениях школьных «пиитик». Благодаря этому пьесы Симеона Полоцкого отличаются не только стройностью композиции, но и убедительностью образов. В отличие от И.Г. Грегори, Симеон Полоцкий не считает нужным вводить в свои пьесы аллегорические фигуры – олицетворение пороков и добродетелей, в его пьесах действуют только люди, котрые были живее и понятнее русскому зрителю [Там же. С. 42-43]. Тем не менее В.К. Былинин указывает на пасхальный диалог авторства Симеона Полоцкого «Вирши в Великий Пяток при выносе плащаницы», которому присуща явная аллегоричность содержания (например, действующие лица Ангел и Душа) [Былинин, 1982, с. 309-317].

В школьной драме речь героев строилась по определенному принципу, предлагаемому риторикой. Монологи героев самого разного содержания от трагического до эмоционального всегда подчинялись строгому риторическому плану, в котором можно выделить тему, ее развитие,

кульминацию и заключение, как и в риторических упражнениях. Диалоги героев больше похожи на диспуты, характерные для эпохи барокко. Одна партия спорящих или один герой задает тему и возможное н пей отношение. Другая партия или другой герой опровергает эти положения и выдвигает следующие. Так мог строиться Пролог, в котором обсуждалось предстоящее представление, так могла быть построена отдельная сцена. Например, 3 сцена 1 действия польской пьесы «Мифобозет», где дети обсуждают, сможет ли Мифобозет взойти на престол, или сцена из пьесы «Славная помощь Рамиравой победе», в которой сенаторы рассуждают о планах войны между Рамирам и сарацинским королем Абдеррагой [Там же. С. 136]. Таким образом, предмет, о котором говорится в пьесе, или событие может рассматриваться с разных сторон.

В диалоге могут перечисляться всевозможные оттенки отношений к определенному событию. Это хорошо видно на примере первой пьесы русского театра «Артаксерксово действо». Например, в диалоге наперсников Мардохея, Задока и Асария, обсуждающих уход Есфири во дворец н Артаксерксу. Во 2 действе 3 сени Задок радуется грядущему возвышению Есфири и говорит сомневающемуся Мардохею: «Кто весть, аще ли тем велико счастие претстоит всему Израилю. Почто же сумневаешься?». Несмотря на плохие предчувствия Мардохея, Задок продолжает рисовать радужные картины: «*Что коего ради злосчастия убо царю оная улюбится, ибо прекрасна есть и царицею имат быть? Тогда счасливые люди еврейский род пред иным, аще ли же ни, тогда пущена будет свободно, богатеством добре и щедростью ударенна*». Задоку вторит и Асарий: «*Что же ты, седый старче, как ныне еси малодушен? Отчаешь ли ты в бозе ныне? Был ли нашим богом, кой Сарру сохранил яже никогда впаде в бесчестие и в поругание, аще и фараон Авимилех ю взял; хотя в доброй мысли, однако же бог получи, что Авраамля жена непорочна есть пришла, яко же и всегда*

бысть к тому, и муж ее ударен. Что веси, что тебе будет от бога» [Ранняя русская драматургия, Т.1, 1972, с. 132].

Подобным образом строятся и диалоги «Иудифи». Например, в 5 действе 3 сени Иудифь спорит с жителями осажденной Олоферном Ветулии (Вефулии), которые не видят возможности спасти город. Так, Харми говорит: «*Истинно же, о сем не сомекваемся. Но како между сим нам, убогим людем, помощи дати, иже нетерпения ради от тое неистермимыя беды едва не во отчаяние приходят? Ей, како нам убогих жен и детей впред утешати, яже уже от жажды умирают и прочее никаковаго прияти утешения*?». Ему вторит Хабри, описывая как жители страдают от жажды: «*Ныне, правда, во граде отчасти утихло рыдание и плачь убогих граждан, понеже уложенной пятодневной срок конец нужды их и скорбленрия оных лучшое совершение прообразует. Между же сим поутрие подставляют они отверстые уста под низъспадающую студенную росу, засохлые языки своя еще охлаждати. Во вечер же изчитают и смеяают они, колико еще часов оставается или ко избавлению их, или к желателной погибели. Егда бо уложенные те пять дни пройдут, о Боже мой! Кая тоска между граждаиы, плачь и рыдание востанет! Или сами отчаяния ради меж собою погубятся, или нас чрез стены измечут и недругу сами врата отвержут*» [Там же. С. 417].

Иудифь же пытается убедить свой народ не сдаваться, молиться и готова принести себя в жертву ради его спасения: «*О, терпите же и не испытуйте мя многими словесы, но, нощи сея собрався, ожидайте мене у врат. Аз же изыду со отроковицею моею и противо вражиих станов помолюся ко Господу Богу, между же сим и вы молитеся ко Господу Богу нашему, да прочее возмогу вам сказати дела ваша*» [Ранняя русская драматургия, Т.1, 1972, с 419].

Особенностью пьес школьного театра также можно назвать доказательную риторику, когда в диалоге один и тот же тезис последовательно передается от одного персонажа к другому с целью

одобрения или опровержения. Заданная тема может быть принята или не принята противником. Подобный дискуссионный подход можно найти в «Жалобной комедии об Адаме и Еве», в последних сценах, когда аллегорические фигуры Правда, Истинна, Милосердие и Мир судят Адама. Правда требует покарать первых людей за нарушение запрета: «*О Господи и праведный Боже, любивый правду и вся во святом свете твоем правдою исправляй! Покажи и в сим: Богъ еси ты, возненавидяй беззакония <…> Тем же и множае человек согреши, и того ради в равном ему быти осуждение. Аще и правда, от демона прелщены, но почто нечистому духу болши, нежели тебя слушали? И почто свободную волю свою к тварем, а не к богу, к злобным, а не к благим наклонили? Почесому малое является прощение, но паче муку вечную получити, яже праведная мзда за их злосодеяние; тем же праведному чину твоему лепо есть над ними жезль сей крушити*» [Ранняя русская драматургия, Т.2, 1972, с. 133].

Истина вторит Правде: «*Боже истинный, его же истинна пребывает во веки! Яко же самым делом обещанное исполняеш, а понеже тогда изрекль еси и человеку вечно ему жити, аще сохранит заповед твою; противно же, аще от запрещеннаго овощу вкусит, вечно ему умерети смертию: соверши же того ради то, да будет истинное слово твое силно их до основания погубити, и не допусти и никоей помощи Истинну твою затушити; что бо глаголеши, никому то переменити. Тем же исполни суд твой над теми злодейстъвующими*» [Там же. С. 134]. И только Милосердие и Мир встают на сторону человека. Милосердие, признавая роковую ошибку первых людей, требует помилования: «*О сотвори над ними милость, рекль бое си в начале, яко возрадуешъся и возвеселишися в ных; ныне же то демону хощет поступитися. О Господи! Час прииде, да помилуеши их; прости им согрешения их, милосердие бо твое велико, яко и ты самь велик еси*» [Ранняя русская драматургия, Т.2, 1972, с. 135].

Еще одним общим местом для творчества И.Г. Грегори и польской театральной традиции можно назвать особенности выбранной тематики, перекликающиеся с репертуаром польского школьного театра. Л.А. Софронова, подробно анализируя сюжеты школьной драмы в контексте структуры сюжета, выделяет ряд пьес, посвященных власти «с главным отрицательным героем, который бывает заговорщиком, претендентом на престол, завистливым братом, сыном, рвущимся к власти» [Софронова, 1981, с. 143]. Чаще всего в подобных драмах отрицательный герой – персонифицированное зло. Как правило, в конце таких пьес, главный антагонист терпит фиаско и теряет все, в том числе и жизнь. Согласно Л.А. Софроновой, подобные пьесы имеют типичные, переходящие из одной пьесы в другую ситуации [Там же. С. 144-146].

Наиболее типичным примером может послужить «Артаксерксово действо» И.Г. Грегори. В ней присутствуют следующие части сюжета (классификация Софроновой) [Софронова, 1981, с. 144-145]:

1. Царь (король) размышляет о (тяготах) власти. Сюда можно отнести «Духовное причастие св. Бориса и Глеба», драму о Генсерике и Тризимунде. В 4 действе 6 сени Артаксеркс рассуждает о подданных как о пастве, а себя называет пастырем: «*Что ми спомогает? Ниже слава, ниже честь, ниже венец, ниже скифетр и никаково же богатство. Се все не может мя насыщати. Аз есмь потентат, хощу же счастием кола тако же и изриновен быти: пастырь бо стрежет овца своя и выну при них пребывает. Аз есмь потентат, - имам ли же счастие колу совершенно подлегати? Пастырь при своем стаде неотходно пребывает, во дни же в нощи безпечален ся являет. Мя же мое великое стадо во дни же и в нощи сокрушает, и самая смерть мя унывает. О семъ же, что есть мое житие, точию бесконечное печалие: в сени бо чести и во счастиях лести и аще вся моя желания имам получити в свое радование, не лутче есть бедного подданна*» [Ранняя русская драматургия, Т.1, 1972, с. 205].

2. Совет властителя с приближенными по любому поводу: «Акт о царе перском Кире и о царице Тамире», «Действо о князе Иефае Галаатском, како принес дщерь свою единородную на жертву богу», «Акт о Сарпиде», «Духовное причастие св. Бориса и Глеба». В начале пьесы Артаксеркс советуется со своими спальниками по поводу судьбы Астинь и поисков новой фаворитки, которой станет Есфирь: «*Ныне же гордая Астинь да будет извержена и в конец забвенна. Гнев, иже сердце мое поныне был обнял, аз разрушал. Томко еще ведати не могу, ниже измышляти, кой умысл кои власти ту лестную могли наклонити жену к такой гордости, к таковой высокости, к похвале и жестоте. Вспять подумайте, что заповедь мою так же разрушила, притом свое щастие. Мню, яко и по смерти о сем ей каятися*» [Там же. С. 122]. «*Творите же мое повеление, отдадите Гегагию ко украшению со девы. Правда, егда государь такие зелной силы, имею ль о женах скорбети, идеже вселенныя пределы моей милости желают и ко мне припадают. Поиди, поидите, слузи мои! Отныне же всегда имеет сердце мое в покое пребывати, егда красную узрю жену Астини венец носящую, когда же верность и благодеяния при мне возляжет*» [Там же. С. 125].

3. Приближенные восхваляют (утешают) властителя: «Акт о Сарпиде», «Маврикий», «Пьеса о воцарении Кира». Так, в 1 же сени 1 действа приближенные Артаксеркса вопиют*: «Счастие, счастие царю нашему желаем! Благоденьствие же и мир крупно припеваем! При радостех таких, выну б неотменно, да будеши всегда, всегда непременно»* [Там же. С. 105-106]. Далее Мемухан говорит царю о его могуществе: «*О можнейший монарх, его же скифетр достизает даже до Аравии и муринов обладает! Твои бо силы, вем, индияне трепещут, и аще они злато, яко же прах, там мещут*» [Там же. С. 106]. Мемухану вторит Мерес, присягая Аратаксерксу в верности: «О правителю великий! Се аз предложих, о великий царю, для радостей твоих зело аз веселюся и паче быть вменяю, великих убо царств ону признаваю. Се же тебе знак верности моей» [Ранняя русская драматургия,

Т.1, 1972, с. 106]. Подобные восхваления были неудивительны для первых зрителей пьесы, так как были адресованы самому царю Алексею Михайловичу.

4. Один из наследников (один из придворных) недоволен разделом наследства (раздачей наград): «Ambitio luxu», «Kommunija duchowna sw. Borysa i Gleba», «Mistyczna wesela kommunija Genseryka I Tryzymunda», «Xerces», «Bacchus sanguine et nece potus, sive Odoaker, Herulorum rex». Так, придворный Аман недоволен возвышением Мардохея и мечтает лишить его царской милости: «*Не могу того жида пса назвати, иже мя никую же честь, ни поклон хощет воздавати, но гордо выну мимо ходит и на меня отнюд смотрит*» [Там же. С. 216].

Далее Софронова указывает сюжеты с заговорщиками [Софронова, 1981, с. 146]. В «Артаксерксовом действе» присутствуют Багатан и Терес, замышляющие убийство властителя из-за падения Астини. Любопытно, что заговорщики клянутся кровью «кинжал стави к сердцу». Подобный мотив также можно обнаружить в драмах Оршанского кодекса. Оршанский школьный театр существовал при коллегиуме на протяжении XVII века. Исследователи считают, что первый спектакль здесь был поставлен в 1610 году. В конце XVII столетия тут была показана польская драма на белорусском языке «Слаўная дапамога ў перамозе Раміра, якую ўчынілі анёльскія палкі» с белорусско-польскими интермедиями [Тэатральная Беларусь, 2002, с. 58]. Открытие школы при Оршанском коллегиуме состоялось в 1617-1618 учебном году. В 1623-1624 в школе преподавались грамматика, синтаксис и поэзия, с 1636-1637 года стала преподаваться риторика.

В коллегиуме был создан, так называемый, «Оршанский кодекс» - сборник популярных драм и интермедий эпохи барокко, ставившихся в Варшаве, Витебске, Новогрудке, Полоцке [Блинова, 2002, с. 57, 72]. Скорее всего, И.Г. Грегори был знаком с репертуаром «Оршанского кодекса». Таким

образом, если брать за основу классификацию Софроновой на основе постоянных ситуаций, то пьесы о власти в своей основе имели тему заговора, разрушения власти, а героями подобных пьес становились неблагодарные (завистливые) приближенные и неверные слуги, что во многом способствовало динамичному развитию сюжета.

Еще одной важной чертой польского школьного театра можно назвать наличие интермедий, в которых сочетались фольклорные начала с бытовыми. Интермедии, по своей сути, были призваны рассмешить зрителя. Особенно это отличало фольклорные интермедии, по сравнению с бытовыми, преимущественно выполнявшими дидактическую функцию. Помимо этого, интермедии дублировали основное действие, фактически пародирую, и тем самым усиливая его смысл. Сочетание комического и серьезного (иногда трагедийного) начала было характерно для искусства барокко в целом, что отразилось на сюжетах народного и средневекового театра. В трагические сцены включались гротескные сцены или действия. Так, в «Артаксерксовом действе» можно назвать комической интермедией шутки палача при казни Амана. В 6 действе 3 сени Спекулятор (Палач) рассуждает о мнимой власти бывшего царедворца, которая привела его на виселицу: «*Твой венец ныне вящще разпостранитися может к гнезду, в нем же враны сами ся изводят». «Молим, дабы еси милость нам учинил и ныне сими степеньми к возвышению ся воздвигнул*». «*Зде стоит твое древо со належащим бревном, еже абие украсится со изрядным повешенным соколом*» [Ранняя русская драматургия, Т.1, 1972, с. 240-241].

Тема иллюзии, зыбкости бытия – еще одна особенность литературы барокко. Актуализируя известный средневековый тезис «жизнь есть сон», барокко обращает внимание прежде всего на зыбкость граней между «сном» и «жизнью», на постоянное сомнение человека, находится ли он в состоянии сна или бодрствует, открыл ли он истину или поддался иллюзии [История зарубежной литературы XVII века, 2010, с. 17]. В польской литературе

подобный мотив можно обнаружить в поэзии. Например, в творчестве Збигнева Морштына (1628-1689), много переводившего с итальянского языка и создателя эмблематических стихов [Софронова, 1981, с. 59]. Стихотворение «Жизнь – сон и тень» итальянского мыслителя эпохи Возрождения Джованни Пико делла Мирандола в переводе Морштына приобретает метафорический оттенок, характерный для барочной эстетики, мир – есть сон и театр одновременно, а человеческая жизнь может оказаться как сном, так и тенью.

Если вернуться к классификации пьес о власти Софроновой, то можно обнаружить следующий мотив: властитель предчувствует недоброе, что характерно для пьес «Маврикий» и «Духовное причастие св. Бориса и Глеба» [Там же. С. 144]. По всей вероятности, И.Г. Грегори заменяет властителя на подданных и добавляет в «Артаксерксово действо» мотив «вещего сна» как предзнаменования дальнейших событий. Во 2 действе 5 сени Мардохей рассказывает спальникам царя свой сон: «*Слушай же терпеливно. Видех сю нощь во сне борящих двух змий, с великим воплем вопиющих. Был и гром ударение, и молния к тому же, и тако во вселенней шум, яко земля и небо от того двизалось. К сему же учал приступать черной облак. Исполнен бед, страстей, тоск, святой народ божий люто нача покрывати, чко и все животное в такую скорбь опаство во всем поддалося. И в том возопили все крепко кь единому истинному богу. Тогда излиялась абие из малого источника великая река, нечаема и зело быстра. Тма прейде, беда также погибла, солнце взыде ясне, и просия все светло. Бедный божий люд нача победу творити, и един змий другаго одолевати. Но гордые все низложитись принуждены были, такожде и вторый змий. Ныне рцы ми, молю, что может знаменоватися сей сон*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, с. 139-140].

Спальник Асарий так толкует сон Мардохея: «*Сон сей открывает, что держиши в своей мысли твое приветствование и устрашение. То суть две*

змии, яже в тебе самом брань творят. Но когда Артаксеркс из своего щедрот источника любви реку токмо на Есфирь излияет, тогда на наш Израиль в своей скорби вертепе взыдет новоясно солнце, и от Есфири на нас милость и благословение потечет» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, с. 140]. В сюжетной линии с Серейе, женой Амана, также присутствует тема зловещих предзнаменований. Так, в 5 действе 6 сени три волхва Амана в иносказательной форме предсказывают его падение. Один из волхвов Айдар рассказывает свой сон о дереве, в которое «ударила малая громная стрела» и «имела дерево то в малые мелкие части». [Там же. С. 229]. В подобных аллегорических мотивах угадывается барочная поэтика.

Театры Польши, Украины и России развивались в различных общественных условиях. Польский народный и школьный театр во многом имели светский характер. Театр царя Алексея Михайловича имел в своей основе временный характер с явной придворной ориентацией пьес. Тем не менее, влияние польской драматургии и поэзии на раннее творчество И.Г. Грегори можно проследить через общие закономерности сюжетов, аллегорические мотивы и барочную поэтику.

2.4. Представления о монаршей власти в первых пьесах русского придворного театра в контексте идей западного театра XVII века

Первые из дошедших до нас пьес русского театра, «Артаксерксово действо» и «Иудифь», наиболее близки друг к другу и в известном отношении составляют отдельную группу. Исследователи первого русского театра не раз отмечали тот факт, что в первых двух пьесах русского театра содержатся более явственные намеки на политическую действительность в России, чем в пьесах последующих. Так, в предисловии к «Артаксерксову действу» подчеркивается идея древности происхождения династии

Романовых: *«…повелитель и государь Алексий Михайловичь, монарха един достойный корене престолу и власти от отца, деда и древних предков восприятии и с оным наследствовати»* [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 103].

Вопрос о месте «великого государя» и его последующем изображении в драматургии последней трети XVII века был отнюдь не случаен. Если обратиться к предшествующим историческим событиям, то, как указывает Е.К. Ромодановская, «на первых порах, в преддверии провозглашения царства и после венчания Ивана Грозного, вплоть до конца 16 столетия в центре внимания писателей стоит обоснование необходимости «царства», «заслуженного» всей историей России, а также надежды на справедливого государя» [Ромодановская, 1994, с. 14]. Однако события Смутного времени и Раскола привели к возможности узурпации власти и подорвали авторитет миропомазания и венчания. В эпоху Смуты уже не требуется доказывать право Русского государства на царский престол; на первый план в литературе выходит обсуждение достоинств и недостатков конкретного претендента.

Укрепление на троне династии Романовых не только выводит из литературы этот мотив, но и способствует возвращению к традиционному литературному прославлению царя и утверждению легитимности власти действующего монарха. Этому способствовала государственная деятельность царя Алексея Михайловича в усовершенствовании законов и подготовке нового юридического «уложения». В 1649 году был издан свод законов Московского государства, регулирующих различные области жизни «Соборное уложение». В данном памятнике русского права XVII века впервые был оговорен высокий статус царской власти, который прежде существовал по обычаю. Были указаны различные случаи оскорбления царского имени, измены, заговора против монарха, и соответствующие им строгие наказания. Это не могло не отразиться на изображении царской

власти в первых пьесах русского театра [Соборное уложение 1649 года, 1961].

В пьесе «Иудифь» один из подданных Навуходоносора произносит перед царем монолог о том, что цари должны заботиться о подданных. «*Всемилостивейший царь-государь!* – начинает он. – *Изобретаются два столпа, ими же не точию каждо царство, но и вся вселенная утверждена есть и содержится. То есть правда и милосердие…похотящему же выну праведным бытии, царство скоро изпустошеет и подданных лишится…убо милосердие содержит весь мир во изобилии…*» [Ранняя русская драматургия, Т.1, 1972, с. 363]. В «Артаксерксовм действе» Артаксеркс говорит: *«…и нам, царем, достоит сотворяти, всех подданных своих в щедротах призирати»* [Там же. С. 106]. Примечательно, что правитель говорит здесь от имени вех царей, - «нам, царем». В другой раз он признается, имея в виду своих подданных: «*Мя же мое великое стадо во дни же и в нощи сокрушает…*» [Там же. С. 205].

Примечательно, что заботы о подданных «сокрушают» Артаксеркса даже по ночам. Страдая бессонницей, он просматривает «царственные книги», проверяя, чтобы все подданные получили награды за благодеяния, оказанные царю. «*Хощу, аще сна не имам, - поясняет Артаксеркс, - время туне не испустити, зане сплю и бодрствую в корысть моих подданных*» [Там же. С. 219]. Таким образом, в пьесах в основе гармонии мирового порядка мыслится забота царя о подданных. Не только подданные верно служат царю, но и царь заботится о подданных. Это новое представление, которое не выражалось так ярко в древнерусской литературе, как оно выразилось в драматургии и поэзии 1670-х годов.

Авторы пьес изображают не столько благоденствие персонажей, пусть даже самых значительных, сколько устроенность мира в целом, гармонию мира, нарушаемую назревающим конфликтом, но непременно вновь восстанавливаемую. Поэтому во вступительных монологах персонажи

рисуют картину мирового благополучия. Артаксеркс призывает жить в веселии все свои народы: «*Прехвальный народ персов и медов, возрадуйтесь*» [Там же. С. 106]. Подданные Артаксеркса перечисляют страны, на которые распространяется благополучие под властью этого владыки: «*О можнейший монарх, его же скифетр достизает даже до Аравии и муринов обладает! Тои бо силы, веем, индиане трепещут, и аще они злато, яко же прах, там мещут…ты правиши сто тридесять странами*» [Ранняя русская драматургия, Т.1, 1972, с. 106].

В «Иудифи» уже сам Навуходоносор перечисляет богатства подчиненных ему стран, упоминая тех же «индиан»: «*Како великодушие мое сие объятии может! Быстрая река Тигр киванием руки моей точию установитися должна…и самая Адосон река, богатством исполненная, в ней же черныя индиане купаются, принуждена ми дань от своего золотого песку подавати*» [Там же. С. 352].

Помимо приведенных жестов и формул считалось совершенно необходимым актерам, играющим те или иные роли говорить и писать о себе то, что по ходу пьесы Есфирь постоянно твердила Артаксерксу: «Яз раба есмь, ты же повелитель!», «Яз царева раба», «Аз раба царева». Аман говорил: «Вельможны монарха, аз есмь холоп твой верный», Мардохей был «раб» и т.п. Примечательно, что посетившие Москву голландцы, представители республиканских «Генеральных штатов Нидерландских», отмечали в полном соответствии с действительностью, что по отношению к царю даже «*…величайшие вельможи государевы принуждены придавать себе уменьшительные названия и называть себя рабами*» [Там же. С. 78-79].

Также в прологе пьесы и в пьесе уделялось немалое внимание царскому взору, «очам». «*И ока твоего блистание, - говорилось в прологе, может их сокрушити*» [Там же. С. 103]. В пьесе Есфирь говорила, что она не «достойна есть высоких очес» Артаксеркса и повторяла: «*очес твоих блистание ко всякой службе да мя правит*». Один из придворных

подчеркивал, что Астинь будет «*отвержена, никако же она очи твои [Артаксеркса] взирает*» [Там же. С. 74].

В «Малой прохладной комедии об Иосифе» и «Жалобной комедии об Адаме и Еве» также присутствуют прологи с восхвалением царя. Обе пьесы открываются предисловием-обращением к царю Алексею Михайловичу: «*Пресильнейший великий государь, царь и великий князь Алексей Михайловичь всеа великия и малыя и белыя Росии самодержче! <…> Мы же предаем клятве смертоносной яд и желч всех скорпий и злонравных человекъ, припадаемь ж к самой добродетели, се есть к престолу вашего царского величества, понеже паки малую прохладную о преизряной добродетели и сердечной чистоте камедию в действе об Иосифе в пречестные очи предпоставити умыслили есмя, темь же не отчаем, яко превысокая вашего царского величества обыклая милость во все милосердом присмотрении детского действия нашего проводити оное благо изволите*» [Ранняя русская драматургия, Т.2, 1972, с. 93]. «Жалобная комедия об Адаме и Еве» также наслледует моралите: «*Всевелеможнейший монарше! Человеческое житие, еже по бозе под милостивым защищением вашего царского величества имеем и в немь содержаны бываем, - во оном такожде все прохлаждение и радость взыскуем; но обретаем скорбь и беду. <…> Чего ради смиренно молимъ вашего царского величества о милосердом прощении, да мы ю яко человецы и о человецеском начале, так же о падение и конечной погибели его нечто в малой жалобной камедии, то есть о Адаме и Евве, представим; аще ли же что прегрешитися, паки о милостивом прощении смиренно просим*» [Там же. С. 116].

В главе 1 параграфе 1 мы уже рассматривали стихотворение И.Г. Грегори, написанное в Штутгарте. В конце стихотворения приводится классическая «восхваляющая» царя формулировка: «Der unverglichnen Tzar, den Gross-Herzog der Reussen? / Der unser teutsches Volk mehr als die Reussen liebt, / Und ihnen Kirch und Siz, Sold, Ehr und Schatze giebt. / O hochst-

gepriessner Tzar, Gott wolle dich belochnen, / Wer wolte doch nicht gern in diesem Lande wohnen? / Da man auch mit mehr Furcht den hochsten liebt and ehrt, / Als hir, wo Gottes Wort zum Ekel wirt gelehrt» («Как могу я недостаточно прославить несравненного (несравнимого) царя, великого герцога русских, который наш немецкий народ любит больше русских и немцам дает церкви, места, жалованье, почести и сокровища. О препрославленный царь! Да наградит тебя Бог! Кто не желал бы охотно жить в этой стране, в которой с большим страхом чтут и любят Всевышнего Бога, чем здесь, где слову Божию учат до оскомины») [Лихачев, 1898, с. 6, 11]. Отголоски этой хвалебной речи мы находим в прологах пьес, написанных И.Г. Грегори.

Идея служения государю была символом высшей признанности царской власти еще со времен Ивана Грозного, поэтому неудивительно, что в первых пьесах встречаются заявления о «готовности» к несению «службы», ставшие церемониальной формулировкой. Но, исходя из того, что первые пьесы русского театра были написаны протестантом И.Г. Грегори, необходимо рассмотреть положение придворного театра в Западной Европе. В западноевропейском придворном театре было четкое разделение на Сцену и Зал. Однако не всегда данное разделение являлось незыблемым. Один и тот же придворный мог сегодня участвовать в представлении, а в следующий раз – быть простым зрителем. Главным зрителем естественно являлся монарх. При этом прочие зрители воспринимались как средоточие двора, который вовсе не являлся однородным.

Например, для английского театра елизаветинской эпохи был характерен патронат аристократии. Придворные ощущали себя актерами, играющими отведенную им роль. В любой момент они могли лишиться своих привилегий. Театр рассматривался ими как средство укрепления своих позиций при дворе. Отсюда распространение английских театральных трупп, принадлежащих высокопоставленным лордам таких как «Слуги адмирала», принадлежащие второму лорду Эффингему Чарльзу Ховарду и «Слуги

лорда-камергера», принадлежащие Генри Керри, занимавшему пост лорда-камергера [Fletcher, 1919, p. 58]. Западные пьесы также прославляли деяния монарха, торжественные события в королевской семье, торжественный выезд короля в город. Все эти традиции изображения королевской власти были известны автору первых пьес И.Г. Грегори.

В Прологе царь Алексей Михайлович приглашался посмотреть, как Артаксеркс слагает свой скипетр «к ногам вашего милосердия и како Есфирь смиренно предстоя, припадает…». О царской власти Алексея Михайловича в Прологе говорилось так: «От силы бо твоего скифетра все страны Севера, Востока и Запада трепещут и смиренно твоему державству повинуют». Такая же символика развивалась в спектакле. Один из придворных говорил Артаксерксу: *«О, можнейший монарх, его же скифетр достизает даже до Аравии…!», «Егда бо скифетр твой потрясешь…тогда воздвигнешь вои или победу…».* Артаксеркс объявляет: *«Се мой скифетр – знак милости моей», «Сего же скифетра мочь, иже Вавилон попрал есть…»* [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 103-106]. Символика скипетра переносилось и в сферу изображения личных отношений. Есфирь считала, что она «скифетра не достойна». Астинь, рыдая, восклицала: «*Ах, скифетр твой и любовь твоя, ах, погубляют вся надежды моя!*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 73]. Значение «скипетра» как символа царской власти не раз встречается в первых пьесах русского театра.

Придворный церемониал требовал заявлений о том, что всякое действие направляется царской «волей». В прологе читаем: «*…о царю, воля твоя, яже нас дерзновенно творит*». Здесь же подчеркивалось: «*о царю, по изволу твоему…перста бо твоего…поминовение творит народом послушати*». [Там же. С. 103]. Та же самая тема развивалась в пьесе. Гегай заявлял Есфири: «Царская воля есть – и та да сотворится», а Есфирь говорила Артаксерксу: «*В твоей есть воле, о царю милосердный*». Сам Артаксеркс определял течение событий так же: «*Указ мой и воля, еже и твоя,*

действует» [Там же. С. 104]. Исполнение «воли» должно было награждаться царской «милостью», как обычной для этой эпохи формой платы за отличную «службу». Тема «милости», определявшая реальное положение драматурга и всего театрального коллектива, была декларирована в прологе. Вся труппа неустанно просила Алексея Михайловича, «*…аще что и несовершенно, но милостью совершенно вмениши*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 105].

Понятие о царской воле и милости находит свое подтверждение в западной идее о сакральности королевской власти. Обоснование этому можно найти в словах апостола Павла: «Нет власти не от Бога». В продолжение ветхозаветную традицию и в подражание царям Израиля, венчание на царство с раннего Средневековья стало сопровождаться миропомазанием. Миропомазание совершалось только над королем. Церемониал коронации и миропомазания должен был внушать подданным идею о сакральности самой персоны короля или царя. Таким образом, зрители приобщаются мистическому телу короля [Забалуев, 2009, с. 52]. И здесь мы сталкиваемся с главной отличительной чертой ритуала – стиранием границ между актером и зрителем. Театр тесно связан с культом и совпадает с королевской властью в точке сакральности. Как утверждал Гадамер, «подобно культу, театр является местом подлинного творения, - местом, где из нас делают и предъявляют нам в виде образа нечто такое, в чем мы ощущаем и узнаем реальность нашего «Я». Здесь мы слышим голос истины, стоящей как бы над жизнью, освобожденной из забвения, неподвластной забвению» [Гадамер, 1991, с. 157].

Особенно это характерно для эпохи барокко, когда «все искусства сливались в единое целое, и границы их были намеренно размыты» [Софронова, 1981, с. 78]. «Мир – это театр» - фактический девиз эпохи барокко. В стиле барокко «нашли свое художественное воплощение очень различные, а иногда и прямо противоположные идейные устремления»

[Виппер, 1990, с. 150]. Примечательный факт, в XVII веке барокко считалось искусством Контрреформации. Изобилие золота, мрамора и богатой отделки в стиле барокко лучше всего смогло воплотить притязания и надежды Контрреформации. Прославление таинств, восхищение святыми и религиозными мистериями идеально укрепляло догматы Католической церкви в театрализованной и поучительной манере [Christin, 1995, p. 95].

Д.С. Лихачев, анализируя на обширном историко-литературном материале различие между стилями, которые он обозначил как «первичные» (романский стиль, стиль ренессанс и классицизм) и «вторичные» (готика, барокко, романтизм) отмечал, что «эта вторичность создает некоторый отрыв стиля от строгих идеологических систем…Она связана с появлением иррационализма, ростом декоративных элементов, отчасти дроблением стиля, появлением в нем стилистических разновидностей…Это же может быть отмечено и в барокко, которое в отдельных своих разновидностях выражает идеологию Контрреформации (иезуитское барокко, например), и в других – прогрессивные веяния эпохи» [Лихачев, 1973, с. 176-177].

Эти представления отразились и на театральной культуре Нового времени. В пьесах И.Г. Грегори «Артаксерксово действо» и «Иудифь» совпадают традиционные барочные метафоры-символы. Артаксеркс сравнивает себя с солнцем, равно освещающим всех подданных: «*И яко же звезд всех княз то солнце есть златое, всем луча дарует, всем дает равное, тако и нам царем достоит сотворяти, всех подданных своих в щедротах призирати*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 106]. Метафора солнца, выбранная И.Г. Грегори отнюдь не случайна. В традиционной системе символов солнце персонифицируется в мужском роде и является символом мужского начала. С солнцем ассоциируются такие ценности как суверенитет, сила и разум. Кроме того, в христианском искусстве (в том числе протестантском) луна была символом Ветхого Завета, а солнце –

Нового. Так, автор первых пьес намекал, что ветхозаветный сюжет творится при дворе христианского монарха.

Конечно, русский придворный театр был далек от современного ему западноевропейского театра. Там даже в школьных театрах уже вовсю торжествовало барокко с его сложными аллегорическими построениями и образами, с особыми принципами отражения, следуя которым драматург постоянно описывал один объект через другой или представлял его в виде борьбы аллегорий. В театре Алексея Михайловича барочному принципу отражения следовала, по большому счету, только одна из известных пьес – «Жалобная комедия об Адаме и Еве». В ней не только действовали аллегорические персонажи – она была насыщена противопоставлениями, столкновениями идей и символов. Уже пролог акцентировал внимание на основной идее и начинался с обращение к монарху: «*Всевельможнейший монарше! Человеческое житие…во оном такожде все прохлаждение и радость взыскуем, но обретаем скорбь и беду. Ей, взыскуем внем меру, но что же обретаем? Несмирение и брань. Взыскуем посмешение, но обретаем плач и рыдание…*» [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 116].

Особо стоит отметить символику золота как образа божественного огня, перешедшего на славу царства, которая проявилась в обилии золотых скипетров, престолов, венцов и других вещей, украшавших сцену. Золото, как принято в барочной эстетике, олицетворяло царскую власть, честь, достоинство и красоту. Спектакли «Артаксерксово действо» и «Иудифь» отличались богатством оформления. В первых пьесах костюмы главных героев и героинь изготавливались из дорогих тканей: «заморских» атласов, сукон, тафты и «флоры немецкой», а отделку имели из горностаевых мехов, немецких кружев и шемаханского шелка. Второстепенные персонажи получали и менее дорогие одеяния из сатина, «пестрых выбойчатых тканей», с опушкой из заячьего меха [Черная, 2013, с. 357].

Итак, придворный театр – это разновидность придворного церемониала. В свою очередь, придворный церемониал – это система ритуалов, целью которых является поддерживать миф о королевской власти. По выражению М. Сматса, королевский двор – это «микрокосм с ярко выраженным центром в лице короля, но с нечеткой, размытой периферией» (т.е. придворными) [Smuts, 1987, p. 4]. Первый русский придворный театр вполне отвечал этим установкам, но не стоит забывать, что в западноевропейской театральной традиции придворные всегда окружали царя во время представления, которое как бы стирало границы между актером и зрителем. Что же до организации первого русского театра, то здесь не все так однозначно.

Рассмотрим описание места, которое занимал царь во время театрального действа. У Б.В. Варнеке находим следующее описание: «Царское место, выступавшее вперед, обили красным сукном, а для царицы и царевен устроили особые места вроде лож с частой решеткой, сквозь которую оне и смотрели на сцену, оставаясь невидимыми для остальных зрителей, сидевших на деревянных скамьях» [Варнеке, 1914, с. 39]. П.О. Морозов указывает, что «царское место, конечно, впереди других, было обито красным сукном; остальные зрители сидели на простых деревянных скамьях; устроены были также полки, то есть места амфитеатром» [Морозов, 1889, с. 135]. Стоит отметить, что присутствие зрителей на сцене западноевропейского театра было необходимым условием. Но в первом русском театре оно имело прямо противоположный характер. Если на Западе аристократы сидели в креслах на сцене, чтобы отгородиться о простолюдинов, то в России «царь сидел в кресле в партере, отделив себя от стоявших на сцене бояр» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 65].

Фигура автора произведения в эпоху барокко как бы стирается и становится условной, трудноуловимой. Произведение эпохи барокко «доминирует над автором от лица мироздания и бытия» [Михайлов, 1988].

Создатель произведения - это в первую очередь функция произведения. Через подобную призму автора-недоминанты можно рассматривать и первые пьесы русского театра. И.Г. Грегори писал свои произведения на заказ, исходящий от русского самодержца. Такое положение в общем и целом соответствовало русскому придворному церемониалу XVII века. Автор первых пьес русского театра 1670-х годов, проповедуя всеобщее, мировое, вселенское благоденствие, с одной стороны, не скрывал социального смысла подобных идей, с другой, вдохновлялся образцами и представлениями западноевропейского барочного театра XVII века.

ГЛАВА III. ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ПЬЕСАХ И.Г. ГРЕГОРИ В КОНТЕКСТЕ ПРОТЕСТАНТСКОЙ ЭТИКИ, БАРОЧНОЙ ТРАДИЦИИ И ДРЕВНЕРУССКОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ НОВОГО ВРЕМЕНИ

3.1. Тема любви и красоты в первых пьесах русского театра: новый взгляд на положение женщины

В первых пьесах русского театра, написанных И.Г. Грегори, на первый план выходит ряд библейских женских образов. Идеал женщины, складывающийся в древнерусской оригинальной и переводной литературе, во многом опирается на Священное Писание (вспомним евангельские притчи о добрых и злых женах, о Марфе и Марии). Женщины, по мнению деревнерусской литературы, должны обладать следующими качествами - мудростью, верностью, любовью к семье и кротостью. В соответствии с принципами создания человеческого характера в средневековье персонаж мог быть показан либо с положительной, либо только с отрицательной стороны. С одной стороны, на страницах, поучений, слов и посланий мы находим собирательный образ «злой жены» - сварливой и некрасивой (как у Даниила Заточника в XIII веке) или блудницы и прелюбодейки (как у митрополита Даниила в XVI веке). С другой стороны, русскими книжниками созданы высокие идеальные женские характеры: это мудрая княгиня Ольга,

поэтичная Ярославна, святая Феврония, Ульяния Лазаревская и сестры Марфа и Мария из одноименных повестей.

Как отмечает Н.Л. Пушкарева, «многие замечательные женщины выписаны яркими красками (великая княгиня Ольга, галицкая княгиня Всеволожая, черниговская княгиня Мария), но без полутонов, создающихся противоречиями внутреннего мира человека», даже «внешние черты большинства летописных княгинь и княжон (в отличие от их мужей, отцов, сыновей) совершенно стерты» [Пушкарева, 2011, с. 64]. Изображение женщины в ранней русской драматургии ознаменовало новую переходную эпоху древнерусской образности. Особенно интересным представляется факт формирования новых женских образов в контексте эпохи господствующего барокко.

Мы уже отмечали факт близости сюжета пьесы к придворным реалиям XVII века. Укажем также один любопытный факт о свадьбе царя Алексея Михайловича, состоявшейся 22 января 1671 года. По древнерусским традициям свадьбе предшествовали смотры красавиц из знатных и незнатных семей, отобранных верховыми боярынями и освидетельствованных придворными медиками. Они проводились царем раз в неделю в течение нескольких месяцев. Понравившихся царю кандидаток в невесты поселяли во дворце до окончательного решения. Во дворец взяли Наталью Нарышкину, а 18 апреля туда же была вызвана самая сильная ее конкурентка Авдотья Беляева. Через пять дней во дворце были найдены два подметных письма на имя государя, направленных против государевых невест, в особенности Натальи Нарышкиной. Алексея Михайловича они возмутили: «…такого воровства и при прежних государех не бывало, чтобы такие воровские письма подметывать в их государских хоромах!» [Черная, 2013, с. 164]. В письмах фигурировали и Нарышкина с Артамоном Сергеевичем Матвеевым, ее опекуном. Возможно, именно эти письма и повлияли на окончательный выбор царя в пользу оклеветанной Натальи Кирилловны Нарышкиной.

Скорее всего И.Г. Грегори знал об этом поистине «драматическом» факте, который как нельзя лучше вписывался в библейский сюжет.

В «Артаксерксовом действе» Есфирь предстает благородной, мудрой, прекрасной царицей, способной постоять за свой народ, наглядно демонстрирующая, что женщина способна бороться и действовать наравне с мужскими персонажами. Ее прототип Наталья Кирилловна Нарышкина также обладала сильным характером, о чем хорошо известно из исторических источников. По описанию Якова Рейтенфельса, дважды видевшего вторую супругу Алексея Михайловича, это была «женщина в самых цветущих летах, росту величавого, с черными глазами навыкат, лицо приятное, рот круглый, чело высокое, во всех членах тела изящная соразмерность, голос звонкий и приятный, манеры самые грациозные» [Рейнтенфельс, 1905, с. 82-83]. Также известно, что Наталья Кирилловна, воспитывавшаяся в доме тогда еще думного дворянина Артамона Матвеева в определенной свободе, брала пример с его жены, шотландки из рода Гамильтонов (находясь на русской службе, переменившим фамилию на Хомутовых), о которой иностранцы отзывались как о женщине умной и смелой, жившей на европейский лад. У себя в доме она вместе с мужем завела маленькую труппу музыкантов и актеров из числа личных слуг.

По мнению Л.А. Черной Наталья Нарышкина «могла перенять от нее открытый стиль поведения» [Черная, 2013, с. 187]. Слова И.Е. Забелина, что русская женщина в XVII веке «покинула терем» и окунулась в деятельную жизнь, как нельзя более точно подходят именно к женщинам из царских и боярских семей [Забелин, 1869]. О проснувшемся самосознании женщин во второй половине XVII века говорит и история богатой вдовы боярыни Феодосии Морозовой (в девичестве Соковнина), которая находилась в родственных отношениях с царем, что не помешало ей до конца бороться за старый образец православной веры, отказываясь от введенных царем и патриархом Никоном нововведений. Апогеем ее конфликта с царем

послужил даже не ее тайный постриг в декабре 1670 года в старообрядческой традиции, а тот факт, что Морозова не явилась на свадьбу Алексея Михайловича с Натальей Нарышкиной, сославшись на болезнь. Царь посчитал, что боярыня страшно «загордилась», если даже он для нее не указ, после чего к ней были применены более жестокие меры.

На этом примере отчетливо видно, что обычная женщина, пускай и боярыня, вступает в открытую конфронтацию с самим монархом, не боясь последствий. Немыслимый по меркам средневековой Руси поступок, исходящий от женщины. Что уж говорить о царской семье. Известно, что став царицей, Наталья Кирилловна активно стремилась участвовать в культурной жизни дворца.

Государыня с детьми присутствовала на спектакле «Артаксерксово действо», следовательно, она слышала и монолог Астинь о достоинствах женщин и недостатках мужчин. И все же напомним, что при показе первой пьесы придворного театра царица с детьми находились за пределами зрительного зала как такового, т.е. видели спектакль «сквозь решетку» (через щели между досками специальной беседки, построенной в комедийной хоромине), что соответствовало положению женщины в древнерусской светской традиции. «Артаксерксово действо» начинается с Пролога, в котором не только восхваляется образ Артаксеркса, т.е. Алексея Михайловича, но и кратко пересказывается ветхозаветная история из Книги Есфирь, которую И.Г. Грегори оставил практически без изменений, особенно это касается образа Есфири, который следует традиционному библейскому изображению. Есфирь, родственница Мардохея, рано осталась без родителей, и Мардохей, служивший при дворце, был ей вместо отца. Уже в прологе указывается основная черта Есфири, в конце концов приведшая ее к царской короне: «*Возри, како сей царь, ныне предстоя, скифетр свой полагает к ногам вашего милосердиа и како Есфирь, смиренно предстоя, припадает, их*

же людие вси власти твоей покорно по должности и к службе готови себе являют» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 105].

Об этой черте Есфири, т.е. смирении, послушании говорит и сама Есфирь как в начале действия: «*Бог весть, како аз славы не желаю и со всяким удоволством в скудости пребываю. И еже бо поныне от бога получила, лучши ми убо есть смирение и тишина. Похвала моя от всех высоких далече отстоит. Вседневные мои труды – молитися, прясть, прочитати*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, с. 127], так и в конце: «*Боже, всеми народы обладая и вся дела сущиа управляя, иже гордыя во ад низводиш и смиренныя от бед возводиш!*» [Там же. С. 198-199]. Во 2 действе 4 сени Есфирь говорит Гегаю: «*Гегай, друзе мой! Я иду на борьбу и брань люту, послушание со смирением моим идет, мое царю обовязуется, но моя несмелость не почитается достойною быти таковой высокой милости*» [Там же. С. 138]. А во 2 действе 6 сени Есфирь говорит уже Артаксерксу: «*Яз царева раба, ничто же сотворю, разве что ему гоже. Очес твоих блистание ко всякой службе да мя правит, в смирении такожде высокой той чин превожу и послушлива буду множае з должности, нежели для днесь от тя восприятой чести*» [Там же. С. 145].

Приведенные черты характерны для изображения женщины в древнерусской литературе в целом. Об этом «идеализме» женских образов писал еще Ф.И. Буслаев в «Идеальных женских характерах Древней Руси»: «храбрость, хотя бы и смягченная добротою и украшенная великодушием, в глазах старинного русского писателя не могла уже представить все необходимые данные для создания вполне идеального, по его понятиям существа, всякая личность, своими нравственными совершенствами выступавшая из толпы, представлялась ему окруженною ореолом святости» [Буслаев, 1990, с. 264]. Известно, что первую пьесу русского театра И.Г. Грегори написал в кратчайшие сроки (в течение четырех месяцев), что якобы говорит о заимствованиях у неизвестного автора. Отдельно этот вопрос

исследовался А.А. Мазоном, который утверждал, что «из многочисленных драм об Есфири XVI и XVII столетий (до 1672 года) ни одна не может считаться оригиналом, ни даже прототипом «Артаксерксова действа» [Мазон, 1958, с. 358].

Подобные рассуждения можно найти и у зарубежных исследователей первого русского театра, не сумевших установить первоисточник «Артаксерксова действа», взятый для адаптации [Gravier, 1956, S. 133-148]. Безусловно, это касается пьесы в целом, но устойчивый эпитет в описании Есфири можно найти и в одноименной поэме Ганса Закса на немецком языке в сборнике «Der Ehrenspiegel der zwolf durchleuchtingen Frawer dess alten Testaments» 1530 года, в которой часто повторяется слово Sanftmut, т.е. мягкость, нежность, кротость, что говорит о безусловном знакомстве И.Г. Грегори с более ранними литературными переработками Книги Есфирь [Der Ehrenspiegel…, 1530, S. 84]. Но послушание Есфири имеет и другой подтекст. Как известно, ее воспитатель Мардохей был из пленных евреев, переселенных с родины еще вавилонским царем Навуходоносором. Есфири он приказал (а она продолжала беспрекословно слушаться своего родственника и воспитателя), чтобы та никому не говорила о том, к какому народу она принадлежит, и что он ее родственник. Слова Мардохея: «*Дщерь моя, аще ли нечто благо тобою поведется по божию изволению, тогда николи ж яви, яко еси рожденна от нашего рода, от Исраилевы колены*» и ответ Есфирь: «*Сие аз умолчаю и во всем ином всегда послушна*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 130]. Таким образом, Есфири присуща и женская хитрость, способная уберечь ее от беды.

В пьесе «Артаксерксово действо» в женских образах не раз подчеркивается еще одна черта, характерная уже для западной барочной литературы, которая постепенно выходит на первый план и становится основополагающей. В конце 2 действа 1 сени Артаксеркс приказывает Гегаю: «*Поиди, поидите, слузи мои! Отныне же всегда имеет сердце мое в покое*

пребывати егда красную узрю жену Астины венец носящую когда же верность и благодеяния при мне возляжет» [Там же. С. 125]. И уже во 2 действе 2 сени Гегай говорит о Есфири: «*яко ты, прекрасная, получиши Астины венец. О, впредь будущая великая царица*», «*твоею красотою ты превосходиш много четырех сот обретающих зде изо всех земель дев прекраснейших, при мне зде в сего градцих полатах совокупленных. Но аще ли межь теми от инаго государства едина токмо, яже будет при тебе, в красоте чину равнятися возможет, тогда умрети мне зде, в чести моей не вем что», «кий князь и государь обрящется тогда и, взирая лепоту ея во царской порфире украшенну*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 125-127].

Неудивительно, что Есфирь уже в начале действия успела приобрести всеобщее расположение. Царю она понравилась больше остальных и он именно ее сделал царицей вместо Астинь. В честь Есфири Артаксеркс устроил большой пир и раздал множество даров. Во 2 действе 6 сени Артаксеркс, увидев Есфирь говорит: «*Как двизает уже сердце мое ся красная издали. Истинною луною есть, иные токмо звездами. Изъясни ми ся богиня, твое умиление!*» [Там же. С. 142]. В 4 действе 6 сени находим слова Артаксеркса: «*Та есть прекраснейшая моя Есфирь, о ней же веселюся, паче о победах Кир*», «*Аще сице, светило мое незахожденно, мню, яко любов мою твориши отриновенно*» [Там же. С. 210-211]. В этом постоянном повторении устойчивых эпитетов, относящихся к красоте («красная», «прекрасная», «прекраснейшая», «лепота», «светило», «звезда») уже виден отход от средневековых традиций, согласно которым внешняя красота оценивалась негативно, поскольку вводила во грех.

В западноевропейской драматургии эпохи барокко можно обнаружить пристрастие к своеобразной демонстративности художественного стиля, декоративности и пышности изобразительных средств, их утрировке, что связано с театральностью, присущей барочной поэтике. Любопытно, что

царица Астинь хоть и характеризуется другими как «предивный образ», «предивная голубица», «краснейша всех, всех жен избраннейшая», «светило всей вселенной», «богиня женских лик», но поскольку она персонаж отрицательный, то при этом наделена гордыней, приведшей ее к изгнанию. И здесь стоит отметить тот факт, что внешняя красота в первой пьесе русского театра хоть и выходит на первый план, согласно барочной традиции, но совсем не отражает внутренний мир персонажей.

Мир и язык в барокко полисемантичны, образы и мотивы содержат заведомую возможность вариативных толкований. В этом контексте следует отметить особенности русского барокко, которое хоть и отвечает данному требованию, но все еще следует принципу четких, а не вариативных противопоставлений, что мы видим на примере Есфири и Астинь. Излюбленные приемы театра барокко – столкновение света (Есфирь) и тьмы (Астинь), резкий поворот в судьбах героев (падение горделивой Астинь – возвышение смиренной Есфирь) – все это отражение присущего барокко дуализма в структуре мира и человека. В барочной поэтике принято подчеркивать контрасты, а не сглаживать их, по сравнению, скажем, с западной средневековой традицией.

Образ Астинь в «Артаксерксовом действе» как нельзя лучше отвечает всем приведенным характеристикам. Ее внешняя красота не соответствует внутренней сущности, следовательно, она оказывается «низвержена». Даже когда спальники объявляют Астинь о том, что она отвергнута Артаксерксом из-за собственной гордыни, Астинь сначала вопрошает согласно своему положению: «*Кто ж мя утешит? О горкая вдова, была есмь госпожа, ныне жь я раба*». Но потом добавляет: «*Кленусь! Есть бо в моей мысли нечто соблюдомо, еже получю никим же неведомо, и сия срамоты немщенно оставляю*», «*иду же аз, иду, но месть ах призываю. О Артаксеркс царь! Тя выну проклинаю!*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 119, 122]. Фактически Астинь не просто страдает от того, что лишилась поддержки и

любви царя, но и думает о мести, что придает ее образу дополнительные отрицательные черты. Недаром после изгнания Астинь упоминается в разговоре двух царских служителей Тереса и Багатана, решивших убить Артаксеркса, предавшего их благодетельницу в 3 действе 1 сени: «*Егда же царь убиен будет, кому же достойнее скифетр носити, кроме Астины обыкновенной руки? Убо возможно оной такую пространную землю, яко же некогда прежде Семираме, владети*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 147].

Таким образом, Астинь косвенно, но принимает участие в заговоре против действующего монарха. Заметим, в Книги Есфирь два царских евнуха Гавафа и Фарра замыслили убить Артаксеркса не из-за Астини, а всего лишь озлобившись на Мардохея, так что этот мотив полностью придуман И.Г. Грегори. И все же напомним, что «Артаксерксово действо» по жанру относится к «комидии», и, согласно русской барочной традиции, конфликт здесь хоть и развивается стремительно, но несет в себе положительное зерно. А в таком случае даже отрицательные герои, за исключением закоренелых злодеев (вроде Амана и Сереи), могли рассчитывать на утешение, не допуская крайней степени отчаяния. Резкая смена одного настроения другим хорошо видна во взаимоотношениях Артаксеркса и Астини. Чувства Артаксеркса сменяются от любовной тоски по царице до подробного обсуждения ее казни. Это при том, что Артаксеркс – положительный персонаж. Этому принципу отвечает и повышенная эмоциональность в поведении героев. Астинь в порыве «гордости женской» не слушает обращенных к ней просьб: «*Не слушаю!*» [Там же. С. 112, 140].

В XVII веке в эпоху господствующего барокко, внешняя красота начинает признаваться естественной, заложенной в природу человека самим Богом. Женская красота в контексте Нового времени нередко «не только превозносилась как гарантия моральной чистоты и источник вдохновения для тех, кто обладал привилегией созерцать прелестный лик» [История

женщин на Западе, 2008, с. 70]. И хотя особое отношение к красоте мы можем найти у Ф.А. Буслаева, который утверждал, что «во времена рыцарства красота – необходимая и часто единственная принадлежность идеальной женщины» [Буслаев, 1990, с. 264]. Но для Буслаева, как и для древнерусской литературы в целом, внешняя красота все равно вторична по отношению к внутренней идеализации. Напомним, что красота в средневековой традиции оценивалась, прежде всего, как источник многих бед, погубитель души мужчины, следовательно женщина, несущая в себе красоту приравнивалась к «нечистому существу» (что нашло отражение в церковной книге «Пролог») [http://azbyka.ru/otechnik/Viktor_Gurev/prolog-v-pouchenijah-na-kazhdyj-den-goda/].

У историка Н.И. Костомарова находим следующее описание, взятое из старинного поучения: «Что есть жена? Сеть утворена прельщающи человеки во властех, светлым лицем убо и высокими очима намизающи, ногама играющи <…> святым обложница, покоище змиино, диавол увет, без увета болезнь, поднечающая сковрада, спасаемым соблазн, безъисцельная злоба, купница бесовская» [Костомаров, 1992, с. 200]. В XVI веке появляется «Домострой», русский письменный памятник, содержащий свод житейских правил и наставлений, требующих беспрекословного поклонения Церкви, царской власти, а также требующий от женщин повиновения главе семьи, утверждая тем самым патриархальный семейный уклад, основанный на таких правилах, где идеалом женщины считалась трудолюбивая рачительная хозяйка, проводящая все время в каждодневном труде, заботах и молитве, т.е. несущая в себе, прежде всего, красоту духовную, а не внешнюю.

В XVII столетии начал меняться взгляд русского общества на природу женщины, на любовь и красоту, что находит отражение в первых пьесах русского театра. Как мы видим, уже в «Артаксерксовом действе» выстраивается обратная связь: внешняя красота становится на первое место по отношению к внутренним достоинствам, которые должны ей

соответствовать. Можно прийти к выводу, что уже в первом русском придворном театре находим пускай еще только формирующиеся, но уже новые, светские нормы оценивания красоты. Есфирь, как положительная героиня, наделяется не только добродетельными, кроткими чертами, является преданной Богу и царю, но и наравне со своей соперницей Астинь обладает невиданной красотой. Таким образом, именно благодаря красоте бедная еврейская девушка Есфирь в трактовке И.Г. Грегори оказывается достойной царского титула (вспомним, что и Наталья Кирилловна Нарышкина происходила из незнатного рода и стала царицей благодаря своей красоте).

В тексте протестантской Библии находим описание Есфири: «Девица эта была красива станом и пригожа лицом» [Библия, Т. 1, 1991, с. 532]. Сама же Есфирь в 4 действе 4 сени прежде чем пойти к царю и защитить свой народ и воспитателя Мардохея от интриг приближенного царю Амана, приказывает служанкам нарядить ее, чтобы предстать перед Артаксерксом во всей красе: «*Востань! Востанте ж вы, о мои девицы! Украсите ж вы вси красотою царицу: се ныне хощу к царю приступити и лутще ми есть ныне же умирати, нежель в том убиенной бывати!*», т.е. фактически использует свою красоту для достижения поставленных целей [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 203]. Дева Дина говорит о Есфири: «*Истинно, княгиня, ты еси родилась не злаго чина тесных стоп ни самое убо, убо естество к вящим путем тя избирало. Истинно, тебе что есттество воздало, знаменует, яко еси венца достойна*» [Там же. С. 135].

Помимо этого, Есфирь ведет себя почтенно с Артаксерксом, все время утверждая, что «*Аз раба царева*», «*Яз раба есмь, ты же повелитель*», «*Аз несмь достойна, что мне тако любиши, царю ты мой и государь*». Сам Артаксеркс сравнивает Есфирь со «звездой», в еврейской традиции Эстер, имя персидского происхождения, означающее «звезда». Другое значение имени Эстер «девственница», что подтверждают слова Девы Наеми: «*Воспряни же ныне твоя юность, всех юнных прекраснейших венец.*

Востани, да украси днесь некоего царя престол, еже прекраснее изиди твоим благочинма. Ты, добродетель, венца достойна, достойна, зане же ю царь почитает» [Там же].

В пьесе «Артаксерксово действа» впервые в древнерусской литературе поднимается тема чувственной любви. Во 2 действе 5 сени Артаксеркс признается Есфири: «*Слушай. Люби меня, зане сердце мое тя избрало. Советники мои, возложите на нее драгой мой венец*» [Там же. С. 144]. А после совершения брака Артаксеркс уже не сдерживал счастливых эмоций, переполнявших его: «*Ты же, Есфирь прекрасная, еси моя, в сю же нощ такожде яз буду твой*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 146]. Эмоциональная сила переживаний Артаксеркса возрастает и сталкивается с ощущением пределов возможного счастья: «*О живота моего утешение и сердца моего услаждение! Скорбь бо в грудех моих пребывает, зане сила ми оскудевает, яко же сердце мое желает изьявити, како тя души моего сердца имам любити*» [Там же. С. 209]. Но и Есфирь, ставшая царицей не уступала царю в эмоциональном настрое: «*Велеможный монарха, пред ним же и мое трепещет сердце, вь его же обаче милости воля моя есть и надежда <…> Аще мое смирение ничим же достойна есть высоких очес лучи, их же ныне на мне испустил ты еси, множае доволствуюсь толь великого счастья, токмо сие мне бы повелено еще, дабы мне припадати к твоим милостивым нозем*» [Там же. С. 142].

Так в пьесе возникала тема любви, «как чувства самопроизвольного, а не внушаемого «дьяволом» (что было характерно для древнерусской литературы), чувства прекрасного, а не греховного» [Там же. С. 87]. Это чувство было способно внезапно захватить человеческую душу, будь то душа царя или его рабы.

Таким образом, новое понимание темы «любви» в древнерусской литературе открыл первый русский театр, несмотря на то что в «Артаксерксовом действе» тема любви «была подавлена идеей

беспрекословного послушания монарху» и «взаимоотношения царя с подданными значили гораздо больше, чем с Астинь и Есфирь» [Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII-XVIII в., 1989, с. 62]. Любовь подразумевает равноправие и право выбора. В древнерусской традиции до XVII века существовало гражданское, церковное понимание любви, ведь идеальный христианский брак – это брак по любви, но союз неравный. Зависимость и «вторичность» женщины предопределены самим ее созданием, т.е. из ребра Адама. В Древней Руси разделялись любовь и блуд (то есть плотское вожделение, которое к тому же связывалось исключительно с внебрачными отношениями, во всяком случае не в переводных, а в оригинальных памятниках).

Например, в «Поучении» Владимира Мономаха XI века четко сказано, что надо опасаться «пьянства и блуда». В то же время в «Поучении» говорится: «Жену свою любите, но не дайте им над собою власти» [http://doc.histrf.ru/10-16/pouchenie-vladimira-monomakha/]. Эта фраза – отражение христианского православного мировоззрения князя, но характерно, что Владимир Мономах говорит здесь именно о чувстве, которое должно соединить мужа и жену («любите»), в то же время вопрос о власти в семье решается однозначно, и как залог семейного благополучия власть мужа неоспорима. Данная традиция сохраняется в памятниках до XVI века. В «Повести о Петре и Февронии» сюжет строится на отношениях мужчины и женщины (равноправных отношениях), основанных если и не на чувственной любви (как, скажем, в памятнике переводной литературы XVI века «Александрии»), то хотя бы на супружеской верности, духовной близости.

Плотская любовь в древнерусском представлении – «похоть», порождаемая греховным телом, плотская прелесть, совращающая и губящая душу. Любовь может быть только к Богу, но никак не к женщине, которая есть не что иное как «сосуд греховный», помощница дьявола в совращении Адама в раю [Человек в культуре русского барокко, 2007, с. 77]. В рукописях

второй половины XVII века встречается мысль, что Богоматерь, давшая миру Христа, тем самым искупила вину Евы и сняла проклятие с женского рода. В «Сказании о человеческом естестве, видимем и невидимем», получившим в это же время распространение (более восьми списков), не приводится особой аргументации в защиту женского естества, но все же женская природа получает оправдание и положительную оценку. Как ни пародксально, но речь идет об обсуждении вопроса о бороде на лице мужчин и отсутствия таковой на лице женщин [Черная, 2007, с. 78].

Русская официальная церковная точка зрения ярко выражена в словах патриарха Адриана: «…мужу убо благолепие, яко начальнику, - браду израсти, жене же, яко не совершенней, но подначальной, онаго благолепия не даде…» [Буслаев, 1881, с. 25]. Автор «Сказания о человеческом естестве, видимем и невидимем» объясняет отсутствие бороды у жен совсем другими причинами: «Женам бо брадныя власы не даны суть, да долгую лепоту лица имеют, да любими будут и кормими подружием своим и огреваеми в недрах их, но в брады место им даны сут перси, да тела своего любовию кормят младенца, родившаяся им, и тем согнездну любовь имут» [РГАДА. Ф. 196. Оп. 1. М9 504]. Здесь можно обнаружить игнорирование ортодоксальной точки зрения на бороду, но и признание самоценности женского естества, красоты и любви.

Отметим также, что в описании Астинь И.Г. Грегори, как и в описании Есфирь, использует одни и те же эпитеты, говоря о ее красоте, что в случае с Астинь также соответствует барочной традиции изображения внешней красоты, но отнюдь не случайно, ведь ее имя, в еврейской традиции Вашти, переводится как «желанная», «любимая», а на древнеперсидском означает «превосходная». В 1 действе 1 сени Артаксеркс говорит об Астинь: «*Предивный мой образ, прекрасная царица, о ней же веселюсь, предивная голубица, Астинь мою красну седмь дней ю не видах, не бысть же у меня, и очима не взирах*». И тут же повторяет: «*Да идет же ко мне, в венце своем*

убравшись и в прочих утварех, сама ся украсивши, да вси велможи, лепоту ея взирая, яко краснейшу всех, всех жен избраннейшая» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 107]. В 1 действе 2 сени Артаксерксу вторит его спальник Мегуман, говоря Астинь: «*О великая госпожа, светило всей вселенней, ею же царство наше имеет себе украшенней, из очей бо твоих величество сияет, и такожде из уст мед реки истекают, едина точию царю нашему беседа, богиня женских лик и всех красот победа, ею же весь народ возносит превысоку и, кроме всех красот, в мудрости глубоку!*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 110]. Такое гиперболизированное описание красоты Астинь и ее убранства можно объяснить барочной поэтикой, недаром барокко иногда называют искусством гиперболы.

В «Иудифи» добродетели Иудифи постоянно подчеркиваются в речи второстепенных героев. Например, служанка Абра называет свою госпожу «премилостивейшая», «моя прелюбимая госпожа», «милостивая госпожа», «госпожа моя возлюбленная», что свидетельствует о добром характере Иудифи. В разговорах военачальников Вефулии Иосия и Гофонила, Иудифь предстает «благородной», «добродетельной», «благосотворенной» и «благоговейной» женой, «препочтенной», «благочестивой», «пречестнейшей» госпожой, «утешительницей скорби», «честной приятельницей». В 7 действе последней сени Иосия говорит о Иудифи: «*Блаженна еси ты, дщи, Господем Богом вышним паче всех жен на земли*» [Там же. С. 453]. Приведенные примеры свидетельствуют о высокой нравственности и внутренней чистоте Иудифи. Вслед за Есфирью и Астинью, в образе Иудифь отразились новые представления о красоте.

В пьесе не раз подчеркивается, что Иудифь «красная» (красивая), «предивная», «прекрасная» жена. Подручный Олоферна Сисера говорит о Иудифи: «*Истинно зде красота и целомудре обще во едином теле обитают*», ему вторит Вагав: «*Изобрание всех добродетелей, украса всех красот и преизрядная красавица!*» [Там же. С. 435, 445]. Как мы видим,

внешняя красота снова выходит на первый план, что соответствует сложившейся барочной традиции в изображении женских образов, но красота Иудифи «целомудренная», т.е. уравновешивает ее внутреннюю истинную красоту. Сама Иудифь, собираясь в стан Олоферна, сначала молится, затем надевает красивые одежды и драгоценности, чтобы понравится Олоферну. На справедливый вопрос Гофонила: «*Но, пречестнейшая госпожа, не приведеш ли сама себе в зелное опаство чести и живота своего, наипаче же несоравненные красоты ради твоея?*», на что Иудифь отвечает: «*Не от похоти коея плотския украсихся, но Господу Богу на славу и честь. Он же убо ту красоту мою тому, иже о ней соблазнится, в ловитву претворит*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 426].

Новые представления о любви и красоте, конечно, были результатом господствующей эстетики Нового времени. Иоганн Готфрид Грегори, будучи протестантом, хорошо разбирался в лютеранской теологии и в отношении М. Лютера к женской сущности. Сам Лютер достаточно ясно выразился по поводу супружества: «Брак – светское мероприятие; со всеми его обстоятельствами церкви нет до него дела» [Luther, Bd. 9, 1991, S. 276]. Проповедь «О супружеской жизни» Лютер начинает со ссылки на первую книгу Моисея с определением человечества, которое Бог «разделил на две части» [Luther, Bd. 7, 1991, S. 284]. Из этой предпосылки Лютер выводит, что «не в наших силах, чтобы я сделал себя женщиной или ты себя мужчиной, напротив: какими Он сделал нас, такими мы и являемся, я – мужчина, ты - женщина» [Ibid. S. 284]. Еще одно высказывание Мартина Лютера, относящееся к женским качествам: «Нет такого наряда, который был бы женщине или девушке настолько не к лицу, как желание быть умной» [Luther, Bd. 9, 1991, S. 279]. Наряду с приятной наружностью, к преимуществам женщин относятся кротость, заботливость и сострадание, поскольку они «созданы Богом, чтобы рожать детей, радовать мужчин, быть милосердным» [Ibid. S. 229].

В то же время Мартин Лютер не предусматривает для женщин никакой научной деятельности, в его случае – библейской экзегезы, и обращается к Первому посланию к коринфянам, согласно которому женщинам надлежит молчать в церквах: «Если же они хотят чему научиться, пусть спрашивают о том дома у мужей своих» [The First Epistle to the Corinthians, Korinther. 1, 14, 2013, p. 25]. Дальнейших ясных высказываний по этому вопросу у Лютера нет, разве что в светских работах. Основной задачей Лютера было объясниться лишь с одной умной женщиной – его собственной женой. В своих письмах он часто называет ее дословно «умной женщиной и доктором (Doktorin)» [Luther, Bd. 10, 1991, S. 289]. Известно, что Лютер рекомендовал свою жену в качестве учительницы немецкого со словами: «Она весьма разговорчива; она может делать это столь хорошо, что далеко превосходит меня в этом. Однако не надо превозносить словоохотливость у женщин. Поскольку им подобает гораздо больше лепетать и бормотать; это им подходит гораздо больше» [Luther, Bd. 9, 1991, S. 279]. Согласно Лютеру, женщинам недостает «верного понимания вещей» [Ibid. S. 278].

Рядом с вопросом о науке расположена сфера общественного, для которой, согласно Лютеру, женщины не предназначены Богом, или, соответственно, природой. При этом Лютер апеллирует тем фактом, что слабое разумение женщины проистекает из их физической слабости, что ясно дают понять и замечания Лютера о власти, которую природа дала женщинам над мужчинами: «Чего они не могут достичь красноречием, того добиваются слезами» [Ibid. S. 303]. Мужчина же, согласно Лютеру, был создан «для общественной жизни, для ратных и правовых дел» [Ibid. S. 278].

У Лютера почтение других людей, и особенно супругов, обосновывается лишь теологически. Из положения о подобии Господу Лютер выводит заповедь, что «мужчина не призирает и не ненавидит женский образ, так же и женщина, но каждый почитает образ и тело другого как хорошую работу Господа, которая понравилась самому Богу» [Luther, Bd. 7,

1991, S. 284]. Конечно, ссылка на Библию ведет к амбивалентному взгляду на женщину. С одной стороны, она необоснованно подпадает под одностороннее распределение ролей: «Бог создал мужчину и женщину; женщину для продления рода, а мужчину – для пропитания и защиты» [Luther, Bd. 9, 1991, S. 274]. Лютер исходит из иерархии в форме последовательности: Женщина – Мужчина – Бог, так как «немудрое Божие премудрее человеков» (1 Кор. 1:25). Так же и «лучше злой мужчина, чем ласковая женщина» (Сир. 42:14) [Luther, Bd. 1, 1991, S. 92].

С другой стороны, будучи подобием мужчины, женщина косвенно является подобием Бога, так что «каждый прославляет образ и тело другого как хорошую работу Бога». Эта амбивалентность отличает образ женщины у Лютера и его понимание брака как иерархических отношений, так как все люди равны для Господа, «не имеет значения, каково их звание на земле» [Luther, Bd. 2, 1991, S. 114]. Связь между полами как божественное творение отмечена взаимным уважением, в том числе и в браке. В работе «О жизни в браке» Лютер ссылается на Павла (1 Кор. VII:4 f.), когда утверждает, что вместе с обещанием вступить в брак «один дает другому свое тело для супружеского долга» [Luther, Bd. 7, 1991, S. 291]. Цель брака – телесное единение и его следствия не ради рода, но потому, что так определил Бог. Брак Лютера был обязан, соответственно, - как он сообщает в 1525 году в письме другу – желанию его отца иметь потомков. Далее он пишет: «К тому же, я хотел усилить поступком то, чему научился…Так пожелал Бог и так Он сделал. Поскольку я не испытывая ни плотской любви, ни страсти, но женился на моей жене» [Luther, Bd. 10, 1991, S. 159]. Для Лютера брак «лишь исполнение воли Господа в мире» [Luther, Bd. 2, 1991, S. 132]. У Лютера господство мужчины над женщиной обосновывается Библией.

Реформация с одной стороны пересмотрела роль замужней женщины - практически все реформаторы женились, и таким образом личным примером дали высокую оценку браку и супружеству. А с другой стороны,

протестантская Реформация распустила женские монастыри и сократила должность аббатис, что лишило женщин возможности получить ведущее положение в церкви. Из-за этого протестантской церкви потребовалось много времени, чтобы предложить соответствующее положение женщинам, кое-где возродив монастыри без принесения постоянного обета безбрачной жизни, а кое-где восстановив должность диаконис, служительниц церкви для нуждающихся в уходе и социальной помощи людей [Stjerna, 2009, p. 54]. В эпоху господствующей Контрреформации положение женщин характеризовалось не только на уровне религиозных и внутрисемейных отношений, но и выходило на социальный и экономический уровень. Лютер провозгласил равное достоинство всех женщин, и простая стряпуха, и монахиня, пред Богом одинаково ценны. В своих письмах он писал: «Высшая роль женщины как христианки - быть хорошей домашней хозяйкой, любящей супругой и матерью» (1 Kor. VII:4 f.) [Luther, Bd. 7, 1991, S. 291].

Данное положение Лютера очень хорошо просматривается на примере пьесы «Артаксерксова действа». В самом начале Артаксеркс наказывает Астинь за неповиновение и советуется со своими приближенными о выборе новой жены. Так, в 1 действе 3 сени Артаксеркс прямо говорит о женской гордыни и зле непослушания мужу: «*О мщение мое! Что ж имамы воздати, и гордость женскую ногами попирати?! Советники ж мои! Рцыте, рцыте ж смело, что аз сотворю в настоящее время*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 114]. Далее Артаксеркс говорит о необходимости наказания непослушной жены: «*Думайте ж вы вси, о советницы мои, и о деле нынешнем дадите разум свой. И аще б не взирал на честь своего лика, во гневе бы своем низвергл вы вся, елика мне противляются. И аще жь мне супруга, обаче низложу смирение врага*» [Там же. С. 115-116].

А уже во 2 действе, сени 1 Артаксеркс приказывает своим спальниккам заняться поисками новой жены: «*Творите же мое повеление, отдадите же Гегагию ко украшению со девы. Правда, егда государь такие зелной силы,*

имею ль о женах скорбети, идеже вселенныя пределы моей милости желают и ко мне припадают. Поиди, поидите, слузи мои! Отныне же всенда имеет сердце мое в покое пребывати, егда красную узрю жену Астины венец носящую, когда же верность и благодеяния пр мне возлжет» [Там же. С. 125]. Данные отрывки хорошо иллюстрируют взгляды И.Г. Грегори на главенство мужчины перед женщиной, что вполне в духе лютеранской теологии.

В контексте протестантского (церковного) двойственного отношения к женщине, театр раннего Нового времени показывал женщину во всех негативных, позитивных и нередко амбивалентных, то есть противоречивых ипостасях. Иногда через четкое противопоставление женских образов друг другу (Есфирь-Астинь, Иудифь-Абра). С точки зрния раскрытия женского образа особый интерес представляет «Малая прохладная комедия об Иосифе».

К истории Иосифа в 1640-х годах обращался и Йост ван ден Вондел и посвятил ей две драмы: «Иосиф в Дафане» и «Иосиф в Египте» [Smit, Brachin, 1964, p. 80-82]. Первая пьеса построена на первой части библейского рассказа. В пьесе ощущается влияние классической трагедии: в ней традиционные пять актов, соблюдены правила трех единств – места, времени и действия; каждый акт открывается и завершается хором ангелов, который комментирует события. Подчеркивая аллегорическое значение истории Иосифа как прообраза Христа, Вондел возвращается к приемам старой средневековой драмы [Smit, 1956, p. 303-385]. Действие второй пьесы протекает в доме Потифара. Здесь центральной фигурой является жена Потифара Емпсарь с ее безумной страстью к Иосифу. Образ Емпсари и ее сцены с кормилицей и Иосифом написаны под сильным влиянием античных трагедий о Федре. Во 2 сцене IV акта между Иосифом и Емпсарь происходит кульминационный разговор. Емпсарь страстно умоляет Иосифа ответить на ее чувство: «Она бросается к ногам Иосифа и хватает его за платье жестом

почти грандиозным в своей животной силе. Иосиф бежит, оставив ризу в ее руках. Смертельно оскорбленная, думая, что Иосиф ее выдаст, Емпсарь в следующем акте обвиняет Иосифа перед мужем. Потифар, не дав возможности Иосифу сказать ни одного слова, сперва хочет убить его, а потом отправляет в тюрьму. Оставшись один на сцене, он говорит о том, как ему трудно быть обязанным презирать того, кого он не может помешать себе любить» [Smit, Brachin, 1964, p. 80-82]. Образ Емпсари и ее сцены с кормилицей и Иосифом в пьесе Вондела написаны под сильным влиянием античных трагедий о Федре [Державина, 1968, с. 155]. Драма Вондела «Иосиф в Египте» по построению и приемам стоит ближе к драматургии гуманистов, чем его первая пьеса об Иосифе.

В «Малой прохладной комедии об Иосифе» И.Г. Грегори выводит образ Вильги жены домоправителя Пентефрия (Потифара). Вильга появляется в 3 сцене. В отличие от многих драматургов-гуманистов своего времени, в частности Вондела, И.Г. Грегори не считает неудобным показывать зрителям сцену обольщения Иосифа Вильгой. И.Г. Грегори интересует тема преступной любви между замужней женщиной и ни в чем не повинным юношей. «Нестыдливая» и «окаянная» Вильга, жена Пентефрия, воспылав преступной страстью к Иосифу, всячески стремится обольстить юношу. И.Г. Грегори явно привлекала задача нарисовать в пьесе картину развития этой неутомимой и губительной страсти, которая не останавливается даже перед преступлением: клеветой и убийством. Именно в этих сценах ярче всего можно было показать «преизрядную добродетель и чистоту» Иосифа [Ранняя русская драматургия, Т. 2, 1972, с. 22]. Так, во 2 действе 5 сени Иосиф отвечает Вильге: «*О нестыдливая жено! Богь, Богь не благоволит в тех, иже в скверном житии пребывая, его величают и всех прелюбодейственных от лица своего вечно отметает*» [Там же. С. 110].

В 3 сени 2 действа, едва появившись на сцене, Вильга сразу сообщает Иосифу, что своим возвышением он обязан именно ей, и жалуется, что у нее

нет детей. Тут же она признается, что любит Иосифа и желает его любви, правда, тут же добавляет, что хочет видеть в Иосифе сына: «*Иосифе! Мой возлюбленный Иосифе! никому иному, кроме мне благодарити можеши: ибо что тя господинь мой Пентефрия тако высоко, но и над все имения своя подставиль то аз прилежным ходатайством моим к него доступила. И кто вест, что еще множае добру Иосифу соделатися может? Египтянин бо мой Пентефрия сице бога прогневиль, яко не едино чадо с ним получити не могу; ныне же вижу, яко ты прекрасен еси и возлюбят тя очеса моя, тем же абие прилежах любов твою получити, но и паче ныне, когда муж мой Пентефрия тебе вся правити приказаль ест, чесо ради множайшее и лутшее пришествие денно и нощно пред всеми иными ко мне имети будеш. Моглю и сыном моим тя восприиму…*» [Ранняя русская драматургия, Т.2, 1972, с. 107].

Ответ Иосифа не соответствует последним словам Вильги: он сразу начинает упрекать ее в преступной страсти, которую считает безумной и молит бога, чтобы он отнял у госпожи ее «злую похоть». В ответ Вильга тотчас заявляет, что готова убить своего мужа: «*Слушай, Иосифе! Вижу добре, яко стыдлив еси, хотяще, да бы тя много молити. Не убойся ничесого же: кто бо увесть, когда ты дела твои у меня исполниши, что мы с тобою сотворили есмы? Или боишися и опасаеши некоего зломителства, его же египетцъкии муж мой твоея ради вины восприемет? Тогда ти на то и сие отвещаю, что в триех днех аз его умерщвлю, и тогда мой свойтвенный имащи быти. Токмо прошу, да от меня любви взыщеши и взаимном свою*» [Там же. С. 107]. Иосиф сначала просит Вильгу покаяться и изменить «проклятое намерение», а затем уповает на бога: «*О проклятая любов! Но, боже исраилев, сохрани мя отгорящего пламяни твоя египетцкия жены!*» [Там же. С. 108].

В 5 сени 2 действа Вильга вторично говорит Иосифу о своей готовности убить мужа: «*Добро ж, Иосифе! Понеже не хощеш супружество*

разрушити, тогда азь мужа моего убию и по сем тебя по закону твоему за мужа приму» [Там же. С. 110]. Таким образом, Вильга дважды предлагает Иосифу убить мужа, что наводит на мысль, что дефектный экземпляр (дошедший до нас текст охватывает первую половину второй части библейского рассказа), с которого был сделан дошедший до нас список, в ряде сцен искажал первоначальный текст пьесы: «такая эффектная деталь едва ли могла повторяться в ее оригинале» [Там же. С. 23]. При этом Вильга все время признается Иосифу в страстной любви и предлагает сокровища Пентефрия Иосифу как доказательство своей любви и преданности: «*Се половина богатества моего, ей болши половины, еже в Пентефриевом дому есть, твое будет, а во знамя верной любви моей прими сие в заклад*» [Ранняя русская драматургия, Т.2, 1972, с. 110]. Настоящего апогея образ Вильги достигает во 2 действе 7 сени, когда жена Пентефрия прямо требует от Иосифа удовлетворения своей страсти, руководствуясь словами Пентефрия: «*Ныне господин мой тебе приказал, чтоб ты радением своим мне помоч получил в скорбе моем, и прошлого дня в трапезе сам слышал еси, как я верност твою похваляла и от всякого сумневания тя очистила, сево ради взаемно сотвори свою любов и сотвори мое желание*» [Там же. С. 113].

Как указывает О.А. Державина, для сцен с Вильгой Грегори, как и другие драматурги, касавшиеся этой темы, использует богатый материал в апокрифическом сочинении «Заветы двенадцати патриархов» [Державина, 1968, с. 160-161]. И в апокрифе, и в пьесе Вильга, испугавшись раскрытия своей преступной страсти, хочет отравить Иосифа, но он догадывается об этом и, надеясь на помощь божию, хочет есть в ее присутствии. Она останавливает его и уходит, а потом, притворившись больной, зовет к себе Иосифа. В пьесе, когда Иосиф в очередной раз отказывает Вильге, женщина в исступлении грозит умертвить себя: «*Узри, Иосифе: аще ныне волю мою не исполниши, и аз в колодизе или с высоки горы умерщвлюся*» [Ранняя русская драматургия, Т.2, с. 113]. В апокрифе говорится: «Удавлюся либо со стене

свергуся сама, аще не будеши со мною!» [Тихонравов, 1863, с. 215-216]. В апокрифе рассказ Иосифа об отношениях к нему госпожи заканчивается так: «Последнее ят мя за свиту с нуждею влекущим я на совокупление, и егда же видех, чко неистовася держит свиты моея, аз же наг избегох» [Там же. С. 218].

В пьесе в ответ на угрозу Вильги покончить с собой Иосиф хочет уйти и отвечает: «*Аз проч иду*». Но Вильга пытается удержать его: «*Аз задержу тя*», «*Стой и остановися еще!*». Иосиф возмущается: «*Что, насилством?*». Далее Вильга кричит: «*О, горе мя! Стой, стой, стой!*» [Ранняя русская драматургия, Т.2, 1972, с. 114]. На крик Вильги вбегают слуги Пентерфрия, и Вильга обвиняет в «насилстве» Иосифа. На этом обрывается дошедший до нас текст пьесы. Из сопоставления текстов можно преположить, что И.Г. Грегори, раскрывая отношения Иосифа и Вильги, шаг за шагом следует за своим источником – апокрифом, сохраняя даже отдельные реплики.

Анализ «Малой прохладной комедии об Иосифе» показывает, что при написании пьесы И.Г. Грегори не использовал приемы средневековой и школьной драмы с их аллегоричностью и нравоучительностью. Не оказал на него влияния и театр «английских комедиантов»: в пьесе нет ни кровавых сцен, ни шутовских персон, обычных в их постановках. Античные трагедии (например, о Федре) также не были использованы И.Г. Грегори. Вильга в интерпретации Грегори действует одна, при ней нет ни кормилицы, с которой бы она делилась своими переживаниями, ни служанок. Пьеса свободна от традиционных приемов античной драмы: здесь нет хора, не соблюдаются правила трех единств. Дошедшие до нас отрывки пьесы отличаются нарочитой простотой композиции и стремлением автора правдиво и глубоко показать чувства и переживания героев, особенно чувства ослепленной страстью женщины.

Таким образом, анализируя первые пьесы русского театра с позиции изображения любви и красоты как черт, характерных для женской

образности, необходимо рассматривать раннюю русскую драматургию как в контексте господствующей древнерусской традиции, так и учитывать особенности авторства пьес, принадлежащих перу протестанта И.Г. Грегори, а также рассматривать поэтику образов с точки зрения лютеранского мировоззрения в целом.

3.2. Отражение представлений об «умной» и «деятельной» женщине в первых пьесах русского театра

В первой пьесе русского театра «Артаксерксово действо» нашли отражение барочные представления эпохи последней трети XVII века. Иоганн Готфрид Грегори, хорошо знакомый с театральной традицией не только предшествующей, но и современной ему сцены, не мог не включить в свои произведения барочные элементы, господствующие на западноевропейской сцене последней трети XVII века. Мы уже рассматривали вопрос об изображении царской власти в первой пьесе русского театра в контексте барочной эстетики. Теперь постараемся проследить барочные традиции в изображении главных героинь первых пьес русского театра. Особого внимания стоит, так называемое, «деятельное начало» в поведении героев в драматургии И.Г. Грегори.

В книге «Русская литература второй половины XVII – начала XVIII века» А.С. Демин подробно анализирует «живость», «энергичность» и «подвижность» героев первых драматических произведений [Демин, 1977, с. 58-62]. Это связано не только со спецификой подачи характеров героев в пьесах, написанных для театра, но и постепенно меняющемся мировоззрении авторов Нового времени, появлении в литературе новых «деятельных» героев, отвечающим веяниям этого времени. Так же «живость» литературных героев была связана с открытием ценности личности в литературе XVII века.

По словам Д.С. Лихачева, «раскрепощение человеческой личности в литературе было и своеобразной конкретизацией ее изображения. Человек все более начинал восприниматься как конкретный индивидуум, в сложной «раме» быта и общества…» [Лихачев, 1973, с. 146].

Библия, как известно, послужила источником почти всех первых пьес русского театра, написанных И.Г. Грегори. Но Библия с присущей ей классической лаконичностью не могла послужить И.Г. Грегори примером «живости» драматических персонажей уже в XVII веке. «Живость», «деятельность» и «энергичность» характеров как раз отражали новые веяния в культуре нового времени.

Образ Есфирь в «Артаксерксовом действе» полностью отвечает новым требованиям в изображении характеров. Узнав о готовящейся интриге придворного Амана, Мардохей потребовал от Есфири, чтобы та заступилась перед царем за свой народ. Вопреки строгому придворному этикету, нарушение которого грозило ей потерей своего положения и самой жизни, Есфирь явилась к Артаксерксу без приглашения и убедила его посетить приготовленный ею пир, во время которого и обратилась к нему с просьбой о защите евреев: «*Царю же мой! Увы! Увы! Спаси люд мой и мя от поношенной смерти! Слезы же мои да приидут к сердцу твоему! Буди тебе любезно, по совету своему, да силнейши писмы Аманово действо низложитца над жиды умышленно убийство. Как мне убо взирати на сию погибель?! Как мне на то смотрети?!*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 252]. Из приведенного монолога видно, что Есфирь не только просит о милости у Артаксеркса, но и повышает голос при царе.

Если вспомнить, что прообразом Есфири выступила вторая жена царя Алексея Михайловича Наталья Кирилловна Нарышкина, то можно предположить, что царице было много позволено. Например, известен факт, что царица, несмотря на традиционный запрет показывать лицо народу (чтобы не сглазили), открывала занавески на окне кареты, и хотя после

первого такого случая супруг сделал ей выговор, но, как отмечает австрийский дипломат, секретарь делегации от «Императора Священной Римской Империи Германской нации» Леопольда I к Русскому Царю Адольф фон Лизек в сентябре-октябре 1675 года находившийся в Москве, уже в 1675 году во время парадного въезда в Москву после посещения Троице-Сергиевой лавры она позволила себе ехать в возке без верха. Также Лизек рассказывает, что в том же году Наталья Кирилловна захотела увидеть прием послов Священной Римской империи в деревянном дворце в Коломенском и наблюдала церемонию через приоткрытую дверь спальни, соединенной со Столовой палатой, где проходил прием. Ее присутствие обнаружилось случайно, когда участвовавший в приеме трехлетний царевич, будущий император Петр Великий, побежал в соседнюю комнату и распахнул дверь настежь [Сказание Адольфа Лизека…, 1837, с. 12].

Образ Есфирь соответствовала не только историческому прототипу, но и царю Артаксерксу. Прообразом Артаксеркса послужил сам царь Алексей Михайлович. Недаром в 4 действе, 6 сени Аман сравнивает Есфирь и Артаксеркса с верховными античными богами, подчеркивая избранность четы: «*Но желаем в ваше упокоение, дабы в вышних небесных пределех оный Фебус в зависть прочим прия́л, тогда убо множество богов лики познают, яко пред вами не суть велики Кто весть, аще и самый Юпитер тебе возглаголет: Ты еси царь*» - *и тя на престоле своем восхощет посадити, Юнона же тя, о царица, на колеснице имать возводити*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 209]. Как известно, в практической деятельности монарх вовсе не был «тишайшим», как о нем говорили, наоборот, исследователи давно отметили «деятельную и вместе экспансивную натуру царя», «его темперамент, не допускающий отсрочек», «исключительную хозяйственную энергию» и т.д. Примечательно отношение царя к подданным и их служению царской воле. Во множестве грамот царь с невиданной настойчивостью требовал быстроты и неутомимости в решении дел. К

традиционным словам указов о том, чтобы приступить к исполнению «тотчас», царь нередко добавлял: «без мотчанья, не мешкая нигде ни зачем ни малого времени», «тотчас, не мешкая ни часу», «как скорее, так и промышляйте» и т.д. [История древнерусской литературы, 2008, с. 588].

Не стоит забывать, что драматическое произведение – это особый род литературы, предполагающий быструю смену действий и актов, что не могло не отразиться на изображении драматических характеров. Например, переменчивость в настроении и принятии решения сопровождает героев и героинь на всем протяжении пьесы. Горе и плач сменяется весельем, радость омрачается досадой, на смену надеждам приходит ужас. Есфирь то пребывает в покое и счастье с Артаксерксом, то узнает о готовящемся заговоре против еврейского народа и начинает действовать по своему усмотрению. Конечно, в первую очередь, это связано с западноевропейскими барочными представлениями о «зыбкости бытия». В Европе барокко пришло на смену Ренессансу с его гуманистическим уклоном через переходный этап, маньеризм, с его холодновато-рассудочным осмыслением мира.

Мироощущение барокко вырастает на почве острого внутреннего переживания внешних катаклизмов, переоценки человеческих возможностей, привычных идей и ценностей. Человека барокко мучает ощущение непрочности, непостоянства, изменчивости жизни. Изображение переменчивости мира было чрезвычайно популярным в немецкой поэзии и драматургии XVII века. Но это представление было крайне пессимистичным: все меняется, но меняется к худшему, все бренно, все идет к гибели, смерти. В русских пьесах, написанных на библейские сюжеты, все наоборот: жизнь переменчива, но приносит счастье и благополучие. Неслучайно все пьесы относились к «комидиям». Возможно, это связано с тем, что барочные черты в русской литературе (особенно в драматургии) хоть и заимствованы с западных образцов, но на русской почве приобрели, по мнению Д.С. Лихачева, некий «ренессансный» оттенок, «…тем обстоятельством, что

барокко в России приняло на себя функции ренессанса, может быть объяснен жизнерадостный, человекоутверждающий и просветительский характер барокко» [Лихачев, 1973, с. 207].

Есфирь в конце концов добивается благополучия для еврейского народа, в конце пьесы Артаксеркс приказывает: «*Повелите ж тогда абие написати таков указ. Тебе же, Сефар, поспешати. Дабы написано, что на Аманову лесть смиренному роду жидовскому волность дана есть на недруги своя всем совокуплятися и на урочный день от них боронитися; кои же их учнут в чем ни есть уцепляти, тех достойно в самой их крови потопляти*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 254]. В «Артаксерксовом действе» Есфирь изображается энергичной, фактически участвующей в государственных делах. В первой пьесе русского театра женщина как литературный персонаж действительно изображается достаточно «деятельной». И хотя такое изображение женщины мы находим прежде всего в литературе второй половины XVII века, перелом происходил постепенно. В древнерусских сочинениях можно найти немало поучений о домашнем или женском труде. Например, в памятнике XV века «Повести о Дракуле» Дракула наказывает за леность жену некоего «сиромахи»: «Да почто ты леность иммеши к мужу своему? Он должен есть сеяти и орати и тебе хранити, а ты должна еси на мужа своего одежю светлу и лепу чинити» [Повесть о Дракуле, 1964, с. 120].

В древнерусских памятниках первой половины XVII века женщина занималась домашней работой и охраняла домашний очаг. Улиания Осорьина «точию в прядивом и в пяличном деле прилежание велие имяше, и не угасаше свеща ея вся нощи» [Русская повесть XVII века, 1954, с. 40]. Эти представления хоть и указывали на «деятельное» начало в жизни женщины, но носили в себе церковные догматы своего времени. Смена типа героя, а также способа изображения человека в целом наблюдается в XVII веке. Как указывает Л.Г. Дорофеева, характеризуя данный период, «общим выводом

всех исследователей является идея об обмирщении литературы и ее демократизации как главных процессов, проявившихся на всех уровнях текста произведений и, прежде всего, на жанрово-стилевом» [Дорофеева, 2014, с. 340-341]. Еще в конце XVI века в «Повести об осаде Пскова Стефаном Баторием» женщины ретиво помогали воинам. Но ощутимее прежнего элементы нового взгляда на женщину дали о себе знать со второй половины XVII века Татьяна Сутулова в «Повести о Карпе Сутулове» уже занималась денежными делами, перехитрив трех мужчин [Демин, 1977, с. 81-82]. И все же сдвиг в писательских представлениях о женщине можно отнести к русской драматургии второй половины XVII века и зарождении барочной традиции.

Рассмотрим следующий женский образ царицы Астинь (в еврейской традиции Вашти). Безусловно, в «Артаксерксовом действе» из всех женских образов образ Есфирь является ключевым, а образ Астинь проходит как бы мимоходом, чтобы подчеркнуть величие, доброту и сообразительность Есфири. На самом же деле Астинь не менее важна, т.к. в ее образе как раз нашли отражение новые тенденции в изображении женщины в литературе последней трети XVII века. Действие «Артаксерксова действа» начинается со слов Артаксеркса, который сидя в окружении своих князей, просит слуг привести ему любимую жену Астинь: «*Добре ты рекл еси, зане ми сердце тужит. Востаньте, востаньте вы! Шед скоро, поспешите вы, спалники мои, царицу приведите: аз ей желаю, ей, взирая лобызати, зане кроме ее не могу пребывати, радости бо мои без нее исчезают и вси мои веселья погибают*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 107]. Но Астинь, когда ей передали слова Артаксеркса, истолковала их по-своему, как унизительное предложение. В Библии гнев Астинь объяснен: «11. Чтоб они привели царицу Астинь пред лице царя в венце царском, для того, чтобы показать народам и князьям красоту ее; потому что она очень красива. 12. Но царица

Астинь не захотела прийти по приказанию царя, объявленному чрез евнухов» [Библия, Т. 1, с. 531].

Если следовать ветхозаветной Библии в отказе Астинь нет ничего странного. Артаксеркс в разгар пира, который был устроен для знатных вельмож, зовет царицу Астинь. Царица, соблюдая персидские законы, в силу которых женщинам не дозволено показываться посторонним, не пошла к царю, и, несмотря на то, что последний несколько раз посылал за нею евнухов, тем не менее упорно отказывалась предстать перед царем. Такие приказы действительно относились к рабыням. Согласно этому приказу Астинь должна была явиться в пиршественную залу, наполненную тысячами пьяных мужчин. По одной из версий, не просто явиться, а продемонстрировать свою красоту, т.е. предстать обнаженной (подобные случаи описаны у Плутарха и Геродота).

Поэтому с точки зрения ветхозаветной истории Астинь поступила правильно, отказавшись от позора и явив пример женского целомудрия и созидательницы семейных устоев. Но если исходить из текста самой пьесы ничего уничижающего Астинь в предложении Артаксерска нет, он просто соскучился по царице, а, следовательно, нет повода для конфликта. Астинь спрашивает: «*Зри – чюдо, слушай зри! Да иду аз с вами? Чего же царь от мя желает сотворити и хощет мя весмя народом посрамити? Да яз открыюся беседам оных пияных князей толиких стран? О, хотение безумных!*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 111]. Подданные убеждали Астинь, что: «*Но буди же послушна, царица преизрядна. Желает убо царь, да приидеши прекрасна, да купно весь народ себе вси увещают, подобную тебе нигде же обретают*» [Там же]. Но Астинь настаивала на своем понимании слов царя: «*Слышу аз, добре слышу, како есть ваше хотение, еже народом всем представить ми в посмеяние*» [Там же]. И хотя подданные продолжали попытки убедить царицу в обратном. Астинь была непреклонна: «*Се от того*

явленно, како есть превращенно царево сердце есть, пиянством исполненно, и хощет мя и ся видети в поношении. Иди. Аз не прийду» [Там же. С. 112].

Так в пьесе начался конфликт, приведший к окончательному падению Астинь и возвышению Есфири. Уже в 1 действе 3 сени Артаксеркс приказывает спальникам «извергнуть» Астинь: «*Иди ж отриновенна от меня и милости моей, о гордая Астинь, к погибели своей!*» [Там же. С. 117]. Нарушение человеческого взаимопонимания как постоянно повторяющееся явление впервые было показано в пьесах русского театра 70-х годов XVII века. Как отмечает А.С. Демин, «эта тема прежде всего драматическая и появляется в русской литературе вместе с возникновение драматургии» [Демин, 1973, с. 263]. И хотя непонимание или намеренно неверное истолкование чужих слов в пьесах было обычно для отрицательных персонажей, данный конфликт можно также объяснить с точки зрения художественных принципов барочной традиции.

Тема иллюзии, призрачности, непрочности – одна из самых популярных в литературе барокко, часто воспринимающей мир как театр, а, следовательно, порождающей множественность зеркальных интерпретаций. Видимо, для И.Г. Грегори было важно показать именно абсурдность притязаний «горделивой» Астинь, чтобы на ее фоне выгодно подчеркнуть добродетели Есфири. Но такое поведение Астинь определено еще в 1 действе 1 сени, когда она восхищается «дерзновенной» и «воинственной» царицей Семирамидой: «*Премудрость убо жен, аще бы помыслили, обрели бы нас, жен, себя превосходнейша и лутчих суть мужей пред нами, ей, худейша. Кто сие сотворил, яко же царица Семирама града Вавилонска? О, всех жен слава!*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 109]. Далее Астинь перечисляет все ее деяния, например, войны с Египтом, Эфиопией и индейцами, т.е. все, что не удалось совершить ее мужу «леностному» Нину. Заканчивает свой монолог царица желанием присоединиться к славе Семирамиды: «*Чесо же ради аз тя вслед не могу ступить?! О чем аз сия*

руки не имам омочити во вражеской крови?! И аз бы оказала, яко в моих грудях смелость сохранила» [Там же]. Понятно, что для мятежной Астинь был привлекателен образ энергичной, деятельной царицы.

В мифологии Семирамида, супруга легендарного царя Нина, царица Ассирии в конце 9 века до н.э., отличавшаяся красотой и необыкновенным умом, вела завоевательные войны (главным образом в Мидии), известная фактически лишь тем, что после смерти Нина (по одной из версий Семирамида отравила мужа) правила единолично, что являлось чрезвычайно редким явлением в странах Древнего Востока [Мифологический словарь, 1991, с. 494]. Остается только догадываться, какое впечатление произвел данный монолог на царя и царицу, хорошо знакомых и с ветхозаветной историей, и с мифологией. Напомним также потрясающий по смелости монолог Астинь о стремлении женщин не просто сравняться с мужчинами, а превзойти их по уму, храбрости, не говоря уже о красоте: «*Что ж аз о сем мышлю, хощу же предлагати, мню, истинно аз мню натуре изменяти. Что жь имам для того признати в том повинна? Обыклость ли мира, наричю аз, причинна, яко же мужей род нас выше хощет быти, идеже мы жены краснейше украшенны. Сие же есть неправда*». Ей вторит служанка Наеми: «*Мы скоро ведаем мужей лесть совершенно, и коликих мы жены от дерзъких погубили*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 108-109].

Эти рассуждения, содержащие, говоря сегодняшним языком, поистине феминистский посыл, безусловно, должны были казаться слишком смелыми для 70-х годов XVII века, пускай и были произнесены в театре. Но не стоит забывать, что они принадлежат Астинь – отрицательному персонажу, которая поплатилась опалой и изгнанием за свое гордое высокомерие и стремление «изменить натуру» и «обыклость мира». В отличие от Есфири, которая «раба царева» Астинь говорит: «*Аще ли он есть царь, аз же есмь царица*» [Там же. С. 112]. Добавим к этому отношение к скипетру как символике царской власти. В 1 действе 4 сени Астинь, рыдая, восклицала:

«*Ах, скифетр твой и любовь твоя, ах, погубляют вся надежды моя!*» [Там же. С. 121]. Здесь стоит отметить, что для Астинь, в отличие от Есфири, Артаксеркс наделен скипетром и только поэтому может считаться царем, а, следовательно, способен низвергнуть ее, т.е. для мятежной царицы скипетр первичен именно с точки зрения наделения властью.

Отметим также, что речь героев помогала описывать детали поведения персонажей (помимо собственно ремарок). Такой подход хорошо виден на примере Астинь. Один из придворных передал Артаксерксу смятение царицы после оглашения царского указа о ее изгнании: «*Воспоминаю на ея горкие слезы…како очи тамо абие водою заплылись, яко к тому отдыхати не могла, како к земли упала, яко рыдая стояла и так жалобно жалела*» [Там же. С. 122]. Это еще раз подтверждает тот факт, что герои на сцене находились не только в состоянии энергичного физического действия, но и использовали вербальные и невербальные средства в характеристике главных персонажей.

В следующей пьесе И.Г. Грегори «Иудифь», по подсчетам исследователей, собрано несколько десятков человеческих характеров: в «комидии» помимо девяти лиц, названных в ветхозаветной Библии, действует еще около сорока человек, не считая бессловесных солдат, спальников, протазанщиков и др. Но несмотря на такое разнообразие действующих лиц, женские образы представлены двумя персонажами Иудифью и ее верной служанкой Аброй. Иудифь – главный женский образ и центр ветхозаветной истории. В ветхозаветной традиции в образе Иудифи усматривается воплощение патриотизма и гражданского мужества, помогающего героини убить тирана, замышляющего зло против иудейского народа. В христианской интерпретации Иудифь – предшественница Девы Марии, спасшая свой народ, подобно тому как Богоматерь впоследствии рождением Христа спасет от греха все человечество [Гече, 1990, с. 137]. При таком понимании поступка Иудифи совершенное ею убийство можно

рассматривать как акт торжества добродетели над пороком, который символизирует Олоферн.

Такая универсальная история не могла не привлечь внимание создателей первого русского театра. При создании образа Иудифи авторы пьесы практически не отходят от канонического сюжета Библии. Значение имени Иудифь – иудейка, женщина из Иудеи, т.е. имя содержит в себе необходимый патриотический пафос. Иудифь сама говорит о себе: «Аз есмь жена еврейская» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 430]. В пьесе, как и в Библии, Иудифь появляется не сразу, только в 4 действе 3 сени и сразу приводится ее монолог о смерти: «*Жизнь наша ничем иным есть, токмо опасением, смерть такожде всегдашним страхом нам является. Обаче ничто же нам благополучнейшаго быти может, яко точию добрая кончина смерти*» [Там же. С. 406].

В этих рассуждениях о смерти на первый план выходит тема «пременного счастия». Во-первых, о счастье говорят не только после событий, но и до них. Герои получают предсказание о переменах в судьбе. Например, о судьбе полководца Навуходоносора уже знают заранее: «*Мучител Олоферне! Пременное счастье и ти вскоре лютое явит падение*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 399]. Во-вторых, хорошее и плохое сплетаются в один клубок, счастье и пагуба составляют разные стороны одной медали. Взять хотя бы утверждение вельможи Гофониила: «*Како достойно есть к истинне радостно примерятися, тако и должно есть опасну быти, да не вся во истинну вменяются, яже истинною мнятся быти. Ибо тройственные лукавцы обыкоша злохитрости своя между лучшие вещи сокрывати, имянно же тайноубийца сокрывает смертоносный яд свой в пресладчайшем вине, прелестной друг сокрывает прелесное сердце свое в глубоцем смирении, предател же сокрывает лукавые советы и намерения свои в верности и во истинне*» [Там же. С. 400].

В речи Иудифи преобладает высокая торжественная патетика, что характеризует героический образ героини. В самом начале Иудифь предстает благочестивой и набожной вдовой, думающей о спасении своего народа. Даже в смерти Иудифь видит спасение. Для Иудифи отдать свою жизнь – значит доверить свою душу Богу. Когда военачальники Вефулии отказываются защищать город, Иудифь, призвав их к терпению и молитве, сама решается на героический шаг: «*Не хощу же, да отведаете деяния моего, еже помыслих сотворити, но токмо молитвы творите за мя ко Господу богу, да подаст к сему помощ свою*» [Там же. С. 418].

В пьесе постоянно подчеркивается набожность Иудифи. В монологах и диалогах Иудифи все время упоминается имя Божие: «благодаряще Господу Богу», «всемилосердый боже», «Бог да благословит», «терпелив же есть Бог», «помолюся ко Господу Богу», «Господи Боже исраилев». Но Иудифь не просто молится Богу, она ждет его помощи: *«аще ли Господь Бог чюдесно не подаст помощи?», «мы же инаго Бога не знаем, кроме того, от его же помощи ждем», «но токмо молитвы творите за мя ко Господу Богу, да подаст к сему помощ свою», «да к служению Богу уготовлюся, к сему что Бог ми на мысль подаст», «помози ми, молю тя, Господи Боже мой, мне вдовице»* [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 407, 417, 418, 419, 425]. В 5 действе 3 сени Иудифь говорит: «*Но терпелив же есть Бог, чего ради покаемся тому и отпущения со слезами взыщем: не гневается бо Бог, яко человек, дабы не пощадил. Тем же сердцем да смиримся пред ним и постоянно ему да служим*» [Там же. С. 416].

Молитва Иудифи в 5 действе 5 сени практически целиком повторяет библейский текст: «*Сотвори, Господи, да мечем истовым его гордыня отсечется <…> Будет бо сие в память имени твоему, егда рука женска убиет его*» [Там же. С. 425]. В Книге Иудифи читаем: «Устами хитрости моей порази раба перед вождем, и вождя - перед рабом его, и сокруши гордыню их рукою женскою» [http://azbyka.ru/biblia/?Judf]. Иудифь в своей

молитве тоже утверждает, что история в руках Божиих: «*Ты бо сотворил еси прежняя и ина по тех помыслил еси, и бысть сие, еже рекл еси, вси бо путие твои уготовани сут и твои судбы в твоем проведении поставил еси <…> Несть бо во множестве сила твоя, Господи, ни в конех силных воля твоя, ниже гордии от начала угодиша тебе, но смиреннии и кротцыи всегда тебе угодиша молением. Боже небес и творче вод, и Господи всего сотворения!*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 425]. В Книге Иудифь: «*Ты сотворил прежде сего бывшее, и сие и последующее за сим, и содержал в уме настоящее и грядущее, и, что помыслил Ты, то и совершилось; что определил, то и явилось и сказало: вот я. Ибо все пути Твои готовы, и суд Твой Тобою предвиден*» [http://azbyka.ru/biblia/?Judf]. Молитва Иудифи «побуждает ее к действию, потому что помогает осознать подлинный масштаб сражения» [Дюмулен, 2000, с. 67].

Хотя данные отрывки полностью калькируют библейский текст, отметим, что в молитве проводили время героини древнерусских житийных повестей, например, Ульяния Лазаревская и сестры Марфа и Мария, тем самым в древнерусской книжности подчеркивался праведный образ жизни женских персонажей через отказ от чувственных радостей. Свой будущий подвиг Иудифь приравнивает к служению, что, с одной стороны, соответствует библейскому тексту, а с другой, приближает ее к идеальным женским образам древнерусской литературы. Как отмечал Ф.И. Буслаев, «всякая личность, своими нравственными совершенствами выступавшая из толпы, представлялась ему [древнерусскому автору – примеч.] окруженною ореолом святости» [Буслаев, 1990, с. 264]. В образе Иудифи отражены основные традиции ранней древнерусской литературы, стремившейся запечатлеть прямое проявление Божественной воли в земной жизни героев житийных повестей.

На момент написания первых пьес для русского театра И.Г. Грегори прожил на Руси уже более десяти лет. Несмотря на лютеранское воспитание

и верность западным традициям, И.Г. Грегори был хорошо знаком с культурой, историей и литературой Древней Руси времен царя Алексея Михайловича, что не могло не отразиться на поэтике первых пьес русского театра. В этом контексте попробуем сопоставить образы Иудифи и княгини Ольги из «Повести временных лет». Сразу отметим, что общей чертой двух женских персонажей является чувство долга. У Иудифи – это долг перед своим народом, а у Ольги – перед убитым деревлянами мужем. Княгиня Ольга – жена Игоря Рюриковича, после убийства мужа изощренно мстит деревлянам. В «Повести временных лет» присутствуют три эпизода, которые показывают, как искусно вела себя Ольга, прибегая к тем или иным обрядам и церемониям.

Первым обрядом был обряд дипломатический. Когда двадцать деревлянских мужей приплыли к Киеву, чтобы заставить овдовевшую Ольгу выйти замуж за деревлянского князя, то Ольга повела себя как великий киевский князь, принимающий посольство строго по этикету и тем самым соблюдающий свое княжеское достоинство. Весь дальнейший разговор Ольги с деревлянами – это сплошной скрытый подтекст со стороны княгини. Например, Ольга, перейдя к ведению мирных переговоров, произносит известную формулу примирения: «Уже мне мужа своего не кресити». Но заключение мира требует определенных торжественных церемоний, поэтому Ольга говорит: «Но хощю вы почтити наутрия предъ людьми своими». [Библиотека литературы Древней Руси, 1997]. Тем самым летописец показал, что, заманив деревлян обещанием почета, Ольга «навязала им свои правила дипломатической игры» [Демин, 2009, с. 241].

В «Иудифи» в речи Иудифи перед Олоферном в 6 действе 3 сени преобладают дипломатические формулировки: «Велеможнейший и милостивейший княже! К ногам твоим уклонилася покорная рабыня еврейского колена, кая пришла в той надежди, яко храбрость твоя не токмо непокорных покорити может, но сверх того и непротивным милость

оказывать готова», «*Милостивейший княже! Приими словеса рабыни твоея, господине мой! Яко аще сотвориши по словеси сем рабыни твоея, и Господь Бог сотворит совершенно дело с тобою*», «*Господи Боже наш послал еси то паче, как я желаю и рекла есмя*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 434, 435, 436]. Из приведенных примеров видно, что Иудифь откровенно льстит Олоферну, при этом ни на секунду не обманывая его. Иудифь говорит о Боге, но о своем Боге, который «сотворит дело» с Олоферном. Она не врет и когда говорит об опальном Ахиоре: «*А что Ахиор глаголал, то истинно. Весть бо Господь Бог наш, яко прогневахом его грехами нашими, иже глаголаша пророки своими к людем, да предаст их в руки врагом за грехи их, и яко да знают сынове израилевы, иже ныне прогневаша Господа Бога своего, сего ради страх твой на них есть*» [Там же. С. 434].

Иудифь льстит и играет с Олоферном, превознося его проницательность в тот самый момент, когда одурачивает его: «*Извести бо ся твоя мудрость всем языком и прославися по всей вселенней, яко ты един благ и силен во всем царстве его, и наказание твое всем властем проповедуется*» [Там же]. Библейский текст абсолютно идентичен приведенному фрагменту: «Мы слышали о твоей мудрости и хитрости ума твоего, и всей земле известно, что ты один добр во всем царстве, силен в знании и дивен в воинских подвигах» [http://azbyka.ru/biblia/?Judf]. Ситуация достигает высшего напряжения, когда Иудифь, снова играя двусмысленностью своих речей, говорит Олоферну, убежденному, что он покорил ее: «*Жива душа твоя, господине мой, яко не снем вся сия раба твоя, дондеже сотворит то Господь Бог рукою моею сия, яже помыслих*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 436-437].

В «Повести временных лет» после обряда дипломатического следует обряд брачный, хотя границы между разными обрядами в повествовании не проводятся, один стремительно перетекал в другой и функции Ольги менялись быстро и незаметно. Как мы помним из «Повести…», Ольга

«внезапно предстает перед деревлянами в роли то ли строгого царя, выдающего свою дочь замуж, то ли в роли злой невесты, - оба персонажа во время сватовства испытывали женихов загадками» [Демин, 2009, с. 241]. Ольга задала деревлянам нечто вроде загадки, - придти к ней не на конях, не на возах и не пешком, таким образом, Ольга целиком захватывает инициативу в свои руки. Чуть позже Ольга произносит: «Но хочю вы почтити наутрия предъ людьми своими». Далее Ольга стала настойчиво отсылать деревлян в ладью, в которой они к ней приплыли: «А ныне идете в лодью свою и лязите въ лодьи, величающеся… и възнесуть вы в лодьи» [Библиотека литературы Древней Руси, 1997]. За этими хитрыми загадками-формулами скрывался похоронный обряд, в ладье лежали наряженные мертвецы и их «возносили» вместе с ладьей, причем ранним утром. Ольга отослала деревлян на похороны с необходимыми почестями [Демин, 2009, с. 242]. Мы видим, что Ольга не обманывала деревлян, а, напротив, изначально предупредила их о своих намерениях, правда, в скрытой форме, использовав, по наблюдению Д.С. Лихачева, двусмысленное сходство обычаев почитания похорон. Таким образом, брачный обряд плавно переходит в обряд похорон. В пьесе «Иудифь» главная героиня Иудифь предупреждает Олоферна о его участи: «*Бог мой открыл ми то, для того что гнев на них, и посла мя о том обвестить*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 435].

Иудифь использует дипломатические формулы исключительно с целью стать ближе к Олоферну и убить его. Особый интерес для нас представляет диалог Иудифи и Олоферна в 6 действе 4 сени: «*Мосоллом! – приказывает Олоферн, - Проведите ее в хранилище сокровища моего и повелите ей тамо жит и уставите давати ясти от стола моего*», на что Иудифь отвечает: «*Господине милостивый! Покорно молю тебе, чтоб ты поволил сицевую высокую честь отринут, того ради, что не смею ясти от стола твоего, чтоб не проступилас есмя; но то, что принесох с собою, да ям*» [Там же. С. 436]. Свой отказ от пиршества с Олоферном Иудифь объясняет ночной

молитвой. Приведенный фрагмент также полностью повторяет библейский текст: «И приказал ввести ее туда, где хранились серебряные сосуды его, и велел ей пользоваться пищею от стола его и пить вино его. Но Иудифь сказала: не буду есть этого, чтобы не было соблазна, но пусть подают мне то, что принесено со мною» [http://azbyka.ru/biblia/?Judf]. И все же отказ главной героини разделить трапезу со своим врагом несет в себе не только библейские, но и фольклорные истоки.

В «Исторических корнях волшебной сказки» В.Я. Пропп исследует мотив еды и угощения сказочного героя. Привлекая обширный историко-культурологический материал, В.Я. Пропп приходит к выводу об особом значении еды в культуре различных народов. В североамериканских сказаниях хозяин воды приводит к себе молодых людей, т.е. человеку, желающему пробраться в царство мертвых, предлагается особого рода еда. В египетском заупокойном культе умершему, т.е. его мумии, по принесении в склеп прежде всего предлагали еду и питье. То же представление мы имеем в античности. В мифе об Аиде и Персефоне, Персефона становится женой Аида, вкусив наполовину гранатового яблока. Приведенные примеры отчетливо показывают, что, приобщившись к еде, назначенной для мертвецов, пришелец из мира живых окончательно приобщается к миру умерших. Отсюда типичный сказочный «запрет прикасания к этой пище для живых» [Пропп, 2002, с. 49-51]. Таким образом, Иудифь, внутренне приговорив Олоферна, не желает вкушать его пищу, т.е. пищу мертвеца. В пьесе «Иудифь» брачный обряд так же перекликается с похоронным обрядом. После трапезы Олоферн приглашает Иудифь в свои покои, надеясь, что прекрасная еврейка станет его женой. Иудифь же, воспользовавшись ситуацией, отрубает уставшему после празднества Олоферну голову. В образе Иудифи, как и княгини Ольги, отражены основные древнерусские представления о примерной жене и хранительнице княжеской чести или чести своего народа.

Помимо этого, в образах Иудифи и Есфири, отразились основные представления женской образности второй половины XVII века. В «Иудифи» в образной форме Олоферн формулирует основное правило «стремительной» жизни: «*Зверь, его же ловят, многажды сладчайший есть, нежели той, его же копием ловчим убивают*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 375]. «Деятельность» и «энергичность» Иудифи проявляется в ее желании все делать самостоятельно. Например, в 6 действе 3 сени, Иудифь оскорбилась, когда ее за руку предложили отвести к Олоферну: «*Аз не малая отроковица, чтоб мене за руку весть! Слава богу, и сама дойти к нему могу*», «*Что провожать? О том вас токмо прошу, да путь мне укажете к вашему воеводе Олоферну. Что долго медлите?*» [Там же. С. 432]. В 7 действе сени 3 уже после убийства Олоферна Иудифь говорит Абре: «*Что вопрашаеши? Что же осматриваеш? Спешно иди, да убежим*» [Там же. С. 451]. А в последней сени 7 действа Иудифь приказывает страже: «*Стража! Отверзайте врата! Слышите ж, стражие! Отчините ж, глаголю вам, врата!*» [Там же]. Подобное поведение Иудифи в пьесе объясняется ее «дерзостностью», отчасти сближая ее с образом Астини из «Артаксерксова действа», служанка Абра говорит о своей госпоже: «*О, никогда бы аз тако дерзостна была!*» [Там же. С. 451]. Да сама Иудифь перед тем, как пойти в стан врага говорит: «*Дай же ми в сердцы дерзновение, да уничижу того силу и обращу его*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 425].

У Иудифи готов план по устранению врага, что говорит о ее мудрости и находчивости, она, подобно Есфири, использует свою красоту для достижения, пускай благих, но все же целей. Еще один барочный мотив, характерный для первых русских драматических произведений, смягчение напряжения сюжета. Например, в самый острый момент Иудифь как будто успокаивает зрителей: «*Паче нам достоит, да в благодушии являемся, яко по скорби сей паки возрадуемся, зане не последовали есми грехом отец наших*» [Там же. С. 417]. Как указывает Д.С. Лихачев, «трагический элемент

западного барокко в России отсутствовал, русское барокко было жизнерадостнее» [Лихачев, 1970, с. 200]. Для литературы западноевропейского барокко характерно проявление внешней непоследовательности поступков и мнений в сочетании с напряженной рефлексией над ситуацией выбора, которая каждый раз представляется неожиданной и новой [История зарубежной литературы XVII века, 2010, с. 351].

В первых пьесах русского театра у героев и героинь также присутствует нравственное обоснование своих поступков, но снимается «напряженная рефлексия», скорее всего, из-за присущего пьесам схематизма в развитии персонажей. Принятие прямо противоположного решения вопреки высказываемому ранее характерно для героев «Иудифи». Например, служанка Иудифи Абра знала, что ее госпожа не пойдет замуж: «Вся вода вверх подимется, вси же горы и холми в глубину морскую вовержутся, и вся вселенная переменится, когда госпожа моя едино замуж хощет итти», затем Абра добавляла: «*Аще же она за великого Олоферна пойдет и аз же тогда возмогу…пойти*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 446]. Олоферн, абсолютно уверенный в своей победе над Вефулией, все-таки добавлял: «*В три дни граду тому или в руках наших конечно быти или мне, Олоферну, сию главу на плечах не носити*» [Там же. С. 427]. Барочный мотив иллюзорности, «кажимости» присутствует и в «Иудифи» и особенно проявляется в диалогах Иудифи и Олоферна. В 7 действе 3 сени Вагав шутливо говорит Олоферну: «*Милостивый господине! Дайте же ми сапоги или саблю свою, хотя ми бежати или главы лишитися*». [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 447]. На что Олоферн отвечает: «*Кому бежати или устрашитися? Никако! Но сприятсвую, да сея нощи главу свою на лоне ея держу*». [Там же]. Иудифь вторит Олоферну, говоря: «*Бог сие желание ивое исполнити может*» [Там же]. На этом примере отчетливо видно, что Олоферн не принимает всерьез

нависшую угрозы, т.к. не знает о ней, но его судьба уже предрешена, что создает еще один барочный мотив предопределенности роковых событий.

В то же время «деятельное», «энергичное» начало в первых пьесах русского театра можно приписать непосредственно автору И.Г. Грегори и господствующей протестантской этике. Великие немецкие драматурги эпохи барокко были лютеранами. В то время как католицизм и контрреформация стремились пронизать мирскую жизнь дисциплиной и контролем, лютеранство изначально амбивалентно относилось к повседневности. Строгой нравственности бюргерского уклада жизни, который оно проповедовало, противостояло отвращение от «добрых дел» [Беньямин, 2002, с. 139]. М. Лютер отрицал за «деятельной» повседневностью особую духовную чудодейственность, отдавая душу на милость веры и обращая государственно-светскую сферу в «пробный камень» (Probstatt) лишь опосредованно религиозной жизни, предназначенной для доказательства бюргерских добродетелей, несмотря на то что лютеранство укоренило в народе строгое чувство долга. Для Лютера «деятельное начало» прежде всего было сопряжено с долгом веры.

В эпоху господствующей Контрреформации вопрос о «деятельном начале» приобрел краеугольный характер. Католики, как и протестанты, в XVII веке часто обращались к теме труда и проблеме человека как существа социального: от средневековой теологии нововременную теологию в целом отличал явный акцент на собственных усилиях человека в достижениях спасения. По-разному решая проблему свободы воли, католики и протестанты напряженно осмысляли проблему жизненного выбора человека, его ответственности перед Богом. В женских библейских образах Есфири, Иудифи И.Г. Грегори во многом следовал за протестантской традицией, но уже эпохи Контрреформации, обрамленной барочной спецификой.

3.3. Женские образы первых пьес русского театра в контексте шекспировской традиции

Пьесы Иоганна Готфрида Грегори были написаны в, так называемый, постшекспировский период в истории западноевропейского театра, когда шекспировская традиция была еще сильна на мировой сцене. Мы можем с полной уверенностью предположить, что влияние драматургии У. Шекспира на первые пьесы русского театра И.Г. Грегори сводилось не только к репертуару «английских комедиантов».

В первой половине XVII века английский театр приходил к постепенному упадку. Расцвет пуританизма способствовал отрицанию театральной игровой культуры в Англии. После начала буржуазной революции в Англии все театры были закрыты несколькими последовательными постановлениями пуританского парламента (первое из них датировано 2 сентября 1642 года), а за ними началось и уничтожение всех театральных зданий (в 1647 году был снесен с лица земли «Глобус», в 1649 году разломаны «Фортуна» и «Феникс», а затем очередь дошла и до «Блэкфрайерс», старейшего шекспировского театра) [Алексеев, 1965].

Англо-русские торговые связи, установившиеся еще в XVI веке, претерпели качественные изменения отнюдь не в лучшую сторону. Этому поспособствовал вышедший в 1649 году указ царя Алексея Михайловича об изгнании английских купцов из русского государства за многие действия, вредные для московской торговли, а кроме того, и за то, что они своего «короля Карлуса до смерти убили» [Алексеев, 1946, с. 84].

Несмотря на это, в русской среде в устной передаче продолжали ходить, например, такие мотивы и сюжеты, которые У. Шекспир обрабатывал в своих драматических произведениях. Стоит отметить, что в огромном незавершенном труде Иозефа Шика «Corpus Hamleticum», в

котором должны были быть объединены все сюжетные аналогии к легенде о Гамлете в мировой литературе, несколько десятков страниц посвящено русским параллелям: здесь приводятся, в частности, изложение сюжета «Двенадцати Микит» из «Великорусских сказок» И.А. Худякова, сопоставление с Гамлетом итальянской повести о Buovo d'Antona, руссифицированной в русских сказаниях о Бове Королевиче, и т. д. [Schick, 1938, S. 521-570]. М.П. Алексеев в работе «Шекспир и русская культура» подробно анализирует шекспировские сюжеты в русском обиходе. В песнях об Алеше Поповиче Александр Веселовский находил отзвуки сюжета, легшего в основу новеллы Боккаччо о генуэзце Бернабо и шекспировского «Цимбелина» [Веселовский, 1884, с. 381].

Комедия Шекспира «Все хорошо, что хорошо кончается» (1602-1603) своим мотивом о случайных врачах поневоле восходит, вероятно, к новелле того же Боккаччо о Джилетте Нарбонской; как известно, тот же сюжет разработан в комедии Мольера - первой из его комедий, переведенных на русский язык («Доктор принужденный», между 1702 и 1709 годами). Но сюжет «Medecin malgre lui» был известен русским и ранее: Олеарий рассказывает об исцелении Бориса Годунова от подагры неучем, а Даарвиль в книге «Les fastes de la Pologne et de la Russie» приурочивает тот же анекдот к исцелению царя Алексея Михайловича [Беседы, 1915, с. 112-113]. Одним из источников «Короля Лира» Шекспира, кроме кельтских народных сказаний, была повесть об императоре Феодосии, включенная и в русский перевод «Римских деяний» [Алексеев, 1965].

Также были известны народные картинки, о которых упоминает и Шекспир. Среди распространенных в XVII веке на Руси «Фряжских листов» могли встречаться также листы английской гравировки [Чудинов, 1902]. К.Н. Бестужев-Рюмин в заметке по поводу труда Д. Ровинского «Русские народные картинки» высказал предположение, что одна из картинок (№ 197) находится в прямой связи с распространенной в Англии в XVI веке

карикатурой «We three» («Мы - трое»), о которой упоминается в словах шута в «Двенадцатой ночи» Шекспира (акт II, сцена 3): «Комментаторы Шекспира массою примеров из старых писателей, преимущественно драматических, доказывают, что картина или вывеска, изображающая двух дураков (или иногда ослов) была очень популярна в «старой веселой Англии»; любимою шуткою было заставлять собеседника прочитывать надпись и таким образом как бы признавать себя дураком» [Исторический вестник, 1882, с. 496].

Любопытно, что путешествие англичанина Дж. Гебдон в мае 1660 года из Москвы в Лондон, связанное с особым поручением царя Алексея Михайловича прислать ему «мастеров комедии делать», по времени совпало с возрождением английского театра и приказом Карла II, вернувшегося на родину из Франции в мае 1660 года, выдать патенты на устройство в Лондоне двух публичных театров [Гурлянд, 1903, с. 46]. И хотя основание первого русского придворного театра было отложено до 1672 года, но еще до того в 1664 году в Москве, в английском доме на Покровке, был устроен спектакль иностранцев-любителей по случаю прибытия в Москву английского посла графа Карлейля [Miege, 1857, P. 76]. Правда, остается неизвестным, какая пьеса или пьесы были сыграны тогда в посольском доме в Москве.

Попытки исследователей проследить непосредственные связи первых русских спектаклей с английскими драматическими произведениями (помимо репертуара «английских комединтов»), особенно с пьесами самого Шекспира, до сих пор не привели к каким-либо ощутимым результатам. Например, М.Н. Загоскин заметил сходство между образами Фальстафа у Шекспира и ассирийского солдата Сусакима в русском тексте «Иудифи», представленной при дворе Алексея Михайловича в 1674 году [Загоскин, 1844, с. 410]. Н.С. Тихонравов указывал на сходство «с некоторыми подробностями «Укрощения строптивой» Шекспира в побочной интриге супружеской пары в русском «Артаксерксовом действе» [Тихонравов, 1898,

с. 103]. Постараемся рассмотреть традиции создания характера персонажа на примере женской образности в произведениях английского драматурга.

Как известно, Шекспир жил в эпоху, когда Англия переживала экономический и политический подъем, и когда в стране ощущалась потребность изменений и реформ. Гуманистическая идеология, которая получила отражение в сочинениях Томаса Мора, настоятельно требовала реформы женского образования, коренного изменения отношения к женщине, утверждения ее, если и не политического, то интеллектуального равенства с мужчиной. Этому способствовала и политическая ситуация в стране, связанная с воцарением на английском престоле королевы Елизаветы I. Взойдя на престол после смутных лет правления ее старшей сестры, католички Марии Тюдор, получившей в истории прозвище Кровавой, Елизавета восстановила созданную ее отцом Англиканскую церковь и возглавила ее. Этот шаг определил все ее последующее правление. Отныне Елизавета стала защитницей истинной (с протестантской точки зрения) веры и своей страны. Даже враждебно настроенный к женскому правлению швейцарский реформатор-протестант Жан Кальвин писал, что существуют женщины, «наделенные исключительными свойствами, внутренним светом, который сам по себе свидетельствует о том, что носительница его благословлена свыше» [Эриксон, 2005, с. 327]. Именно такой женщиной и являлась, по его мнению, Елизавета.

Джулия Дазинбер в своем исследовании «Шекспир о природе женщин» пишет: «Аристократические женщины английского двора подтверждали мнение Мора о том, что женщины интеллектуально равны мужчине. Жена Генриха VIII, леди Анна Клиффорд, графиня Пембрук, а позднее леди Кэтрин Пэрр были широко известны своей образованностью. Эту линию могли продолжить многие, от леди Маргарет Бимонт до Маргарет Попер и Элизабет Кук. Английские аристократки XVI века увлекались эмансипацией и в этой области они вполне могли соревноваться с образованными

женщинами итальянского Возрождения, подобными Виттории Колонна. Они страстно сражались за равноправие и часто побеждали в своей борьбе. Шекспир хорошо знал это и высокий интеллектуализм его придворных женщин - Беатриче, Розалинды или Елены в пьесе «Все хорошо, что хорошо кончается» - основывается на реалиях английской жизни» [Dusinberre, 1975, p. 2].

Вопрос о природе и характере женщин в произведениях У. Шекспира подробно рассмотрен В.П. Шестаковым в работе «Шекспир и итальянский гуманизм». Гуманисты выступали против средневекового отношения к женщине, основанного на библейской традиции. Согласно библейской традиции, Бог подарил Адаму хорошую жену, но в наказание за ее грехи она должна была беспрекословно подчиняться своему мужу. Все это санкционировало тиранию мужчины по отношению к женщине, против которой восставали гуманисты [Шестаков, 2015, с. 84]. В Англии гуманистическая идеология тесно переплеталась с пуританизмом. Пуританизм так же стремился реформировать брак и отношение к женщине в целом. Ж. Кальвин и М. Лютер развивали пуританскую идею о чистоте брака. В пуританской литературе XVI века можно обнаружить дебаты о роли женщины в семье. Пуритане протестовали против принудительного брака, против брака ради денег, против семейных измен, против насилия над женами. Вместе с тем, пуритане видели в жене только хорошего партнера, хорошего компаньона. Но они возражали против слишком свободного поведения женщин в обществе. В Лондоне многие женщины носили мужскую одежду и даже оружие, что вызывало возмущение церкви. Пуританизм был также против театра в частности потому, что там мужчины и женщины во время действия пьесы меняются одеждой [Потехин, 1894, с. x-xl].

Во времена Шекспира существовала также традиция куртуазного отношения женщине, основанная на прославлении ее как божества, а не на

признании ее как реального земного человека со всеми присущими человеческому существу слабостями и пороками. Эта традиция «идолизации» женщины, превращения ее в почитаемого кумира восходит еще к философии неоплатонизма, которая прославляла духовную любовь в противовес любви физической [Философский энциклопедический словарь, 1989, с. 413-414]. Таковы были главные идейные мотивы в отношении к женщине - христианская традиция, пуританизм, гуманизм. Каждый из этих мотивов так или иначе получил свое отражение в творчестве У. Шекспира с негативным или позитивным оттенком.

Любопытно, что Шекспир при создании женских образов практически ни разу не опирался на средневековое христианское отношение к женщине как к низшему существу, подверженному тирании мужчины. Этот факт интересен еще и тем, что подобная идея все еще имела широкое распространение у ранних современников Шекспира. Например, в ранней комедии Томаса Мидлтона (1580-1627) «Безумный мир, господа!» (ок. 1604), в которой господствует атмосфера веселых трюков и ловких обманов, мы находим взгляд на женщину как на пособницу дьявола и источник всяческого греха. Так, в Действии IV, сцене 4 один из героев пьесы Кайус Грешен излагает свои взгляды на женскую сущность: «О женщины! В объятья стоит взять их, / Как мы уже у дьявола в объятьях: / Они друг с другом снюхались давно, / И различать их стало мудрено. Ну как нам жить-то? Плакаться да охать! / Одна религия осталась - похоть. / Сменился пыл души альковным пылом, / Лицо - личиной, постоянство – модой, / И собственные волосы шиньоном» [Младшие современники Шекспира, 1986, с. 380]. В другой пьесе младшего современника Шекспира Джона Уэбстера (ок. 1575–1625?) с весьма выразительным названием «Всем тяжбам тяжба, или Когда судится женщина, сам черт ей не брат» (1620-е годы), написанной в жанре трагикомедии, содержится гневное обличение женщин: «Вы, женщины, в себе соединили / Весь ужас ада, злобность василиска, / Коварство

приворотных трав. / Природа большей мерзости не знает. / Нет, с женщиной, гнуснейшей этой тварью / Сравниться только женщина способна / Она, как смерч, сметает все в природе, / Что на ее пути!» [Младшие современники Шекспира, 1986, с. 316].

В противоположность средневековому представлению, у Шекспира женщина предстает как личность способная посрамить мужчину в области образования или интеллектуальной подготовки. У Шекспира мы постоянно встречаем сатирическое отношение к средневековому пониманию женщины. Шекспир высмеивает и доводит до абсурда библейский идеал брака, когда два человека соединяются в единой плоти. В «Мере за меру» Помпея, которого рекрутируют в солдаты, спрашивают, может ли он отрубить человеку голову. Ответ Помпея весьма симптоматичен: «Могу, сударь, если он холостой, а если он женат, то он глава своей жене, и я никак не могу отрубить женскую голову» [Шекспир, 1999]. Гамлет, прощаясь с Клавдием перед отъездом в Англию, говорит ему: «Прощайте, дорогая матушка». На что Клавдий отвечает, желая поправить принца: «Дорогой отец, хочешь ты сказать, Гамлет». Гамлет парирует, пародируя библейский завет: «Нет – мать. Отец и мать – муж и жена, а муж и жена – это плоть едина. Значит, все равно: прощайте, матушка» [Шекспир, 1992, Т. I, с. 200-201]. А в комедии «Конец - делу венец» эту же идею шут превращает в комический парадокс: «Жена - плоть и кровь моя. Кто ублажает мою жену, ублажает мою плоть и кровь; кто ублажает мою кровь и плоть, тот любит мою плоть и кровь; кто любит мою плоть и кровь, тот мне друг; следственно, кто обнимается с моей женой, - мой друг» [Шекспир, 1959].

Шекспир ставит под сомнение традиционную идею средневековой философии о врожденной греховности женщины. В трагедии «Отелло» Шекспир также полемизирует на тему распространенного постулата о том, что причина греховности женщины - в недостойном муже. Эмилия, жена Яго и служанка Дездемоны, говорит: «Мне кажется, в грехопаденье / Мужья

повинны. Значит не усердны, / Или расходуются на других, / Иль неосновательно ревнуют, / Или стесняют волю, или бьют, / Или распоряжаются приданным. / Мы не овечки, можем отплатить. / Да будет ведомо мужьям, что жены / Такого же устройства, как они, / И точно также чувствуют и видят. / Что кисло или сладко для мужчины, / То и для женщины кисло иль сладко. / Когда он нас меняет на других, / Что движет им? Погоня за запретным? / По-видимому. Жажда перемен? / Да, это тоже. Или слабоволье? / Конечно, да. А разве нет у нас / Потребности в запретном или новом? / И разве волей мы сильнее их? / Вот пусть и не корят нас нашим злом. / В своих грехах мы с них пример берем» [Шекспир, 1992, Т. VI, с. 210-211].

Во многих своих пьесах У. Шекспир выступает как противник старой, средневековой тирании мужчины над женщиной и как сторонник нового, гуманистического воззрения на роль женщины и в обществе, и в семейной жизни [Шестаков, 2015, с. 90]. Но стоит учитывать и тот факт, что Шекспир являлся ярым противником пуританизма, который также провозглашал идею реформ в отношении семьи и воспитания женщины и проповедовал идеал чистоты брака. У Шекспира мы постоянно встречаемся с сатирическим отношением к идеалам пуританизма. Даже знаменитая пьеса «Укрощение строптивой», в которой действие кончается, казалось бы, безоговорочной победой Петруччо над Катариной, укротившего строптивый нрав своей жены, содержит явную насмешку над идеалом пуританского брака, строящимся на подчинении жены мужу. Пьеса завершается речью Катарины, которая произносит монолог о том, что жена обязана во всем повиноваться мужу. Она осуждает и сестру Бьянку и жену Гортензио, и свое прежнее поведение, а завершает монолог сентенцией: «И пусть супруг мне скажет только слово. / Свой долг пред ним я выполнить готова» [Шекспир, 1993, Т. VII, с. 206-207]. Казалось бы, этим монологом Шекспир подтверждает средневековую идею о роли и значении женщины.

На самом деле комедию «Укрощение строптивой» можно смело рассматривать как своеобразную пародию на пуританский брак и пуританскую идею об укрощении строптивой жены. Конечно, Петруччо добивается своего, он превращает Катарину в послушную и покладистую жену, которая во всем подчиняется авторитету своего мужа, но ее послушание, возможно, видимое, - это то же оружие против него самого, которое способно придать жене гораздо большую силу и самостоятельность, чем семейные ссоры. В конце концов, Петруччо и Катарина выступают у Шекспира как вполне достойные друг друга соперники и партнеры. И заключительная речь Катарины вовсе не призывает женщин к пассивному смирению и почитанию мужа, а предлагает использовать против мужчин иное и наиболее эффективное оружие, чем вечные ссоры и выяснение отношений [Шестаков, 2015, с. 92]. На этот факт косвенно указывают и другие героини пьес, написанных после «Укрощения строптивой». Шекспир с явной симпатией изображал героинь, во многом напоминающих Катарину, - Розалину в «Бесплодных усилиях любви», Беатриче в «Много шума из ничего». Подавляющее большинство комедий Шекспира завершается свадьбами героев и героинь, и в них ни разу больше не поднимался вопрос о подчинении жены своему мужу.

Так или иначе, но все пьесы Шекспира пронизаны духом демократизма, идеей равенства между людьми, в том числе между мужчиной и женщиной. Одна из главных идей Шекспира – представление о том, что мужчина и женщина любят одинаково и поэтому должно быть равенство в любви. Кау указывает В.П. Шестаков, Шекспир – «противник обожествления женщины, этого устаревшего ритуала куртуазной любви» [Там же. С. 97]. В его пьесах она предстает в реальной, жизненной обстановке. Другое дело, что Шекспир никогда не претендовал на роль реформатора семьи и брака. Основой его взглядов на семью, как и на государство в целом, была «идея единства микро- и макрокосмоса, обеспечивающего гармонию и порядок в

обществе» [Шестаков, 2015, с. 100]. Действительно, Шекспир считал мужчин и женщин равными в мире, который признавал их неравенство. Он «не разделял человеческую природу на мужскую или женскую, хотя он обнаруживал в каждом мужчине или женщине огромное число общностей при сходных противоположных импульсах» [Dusinberre, 1975, p. 308]. Шекспировское мировоззрение во многом было основополагающим для западноевропейских драматургов второй половины XVII века, и пьесы И.Г. Грегори не стали исключением из правила.

Мы уже рассматривали образы Есфирь и Иудифь с позиций «деятельного» и энергичного начала в контексте идей западноевропейского барочного театра, теперь попробуем проанализировать остальные женские персонажи с позиций шекспировских идей и образов. Если учитывать тот факт, что в пьесах Шекспира часто изображаются женщины, стремящиеся если не к равенству с мужчиной, то к освобождению от диктата мужчины в семейной жизни, то образ Астинь в «Артаксерксовом действе» И.Г. Грегори можно рассматривать через призму шекспировских представлений. Адриана в «Комедии ошибок», обращаясь к своей сестре Люциане, ставит принципиальный вопрос о свободе мужчин и женщин: «Но почему свободней нас им быть?» Люциана отвечает, приводя традиционную, чисто догматическую систему взглядов на брак: «Нехорошо, когда мы слишком вольны / Опасно то; взгляни на целый свет: / В земле, в воде и в небе воли нет. / Ведь самки рыб, крылатых птиц, зверей - / Все в подчиненье у самцов-мужей. / Мужчины же над миром господа: / Покорны им и суша и вода. / Они наделены умом, душой, / Каких ведь нет у тварей ни одной. / Их право - всем в семье распоряжаться, / А долг жены - всегда повиноваться» [Шекспир, 1993, Т. IV, с. 34]. Но очевидно, что такой ответ не удовлетворяет Адриану. Если муж - узда на пути женщины к свободе, то такой брак не может ее устроить по определению, потому что, по ее словам, «одни ослы своей уздой

довольны». Андриана - настоящий бунтарь, она требует равенства с мужчиной, в противном случае она готова отказаться от брака.

В «Артаксерксовом действе» в отличие от Есфири, которая «раба царева» Астинь говорит: «*Аще ли он есть царь, аз же есмь царица*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 112]. Монолог Астинь о достоинствах женщин и недостатках мужчин, о стремлении женщин не просто сравняться с мужчинами, а превзойти их по уму, храбрости, не говоря уже о красоте во многом отражает шекспировские представления о равноправии мужчин и женщин: «*Что ж аз о сем мышлю, хощу же предлагати, мню, истинно аз мню натуре изменяти. Что жь имам для того признати в том повинна? Обыклость ли мира, наричю аз, причинна, яко же мужей род нас выше хощет быти, идеже мы жены краснейше украшенны. Сие же есть неправда*» [Там же. С. 108]. Ей вторит служанка Наеми: «*Мы скоро ведаем мужей лесть совершенно, и коликих мы жены от дерзъких погубили*» [Там же. С. 109]. Подобные рассуждения Астинь и ее служанки Наеми во многом перекликаются с диалогом Люцианы и Адрианы.

В главе 3 параграфе 2 мы уже рассматривали монолог Астини о «дерзновенной» и «воинственной» царице Семирамиде: «*Премудрость убо жен, аще бы помыслили, обрели бы нас, жен, себя превосходнейша и лутчих суть мужей пред нами, ей, худейша. Кто сие сотворил, яко же царица Семирама града Вавилонска? О, всех жен слава!*» [Там же]. Астинь также перечисляет все ее деяния, например, войны с Египтом, Эфиопией и индейцами, т.е. все, что не удалось совершить ее мужу «леностному» Нину: «*Она бо дерзновенно Египет воевала и Ефиопию ногама попирала, индейцов всех она прелютость укротила, и кая есть страна, яже от ней не трепетала. И до чего ея муж леностный Нин не прикасался и всякой брани чин бежал и отвращалъся. Она же, яко воин, выну дерзновенна, не в мяхких ризах ся имела облеченна, но выну в панцере, оружие носила и при бедрахъ своих мечь острый имела*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 109].

Заканчивает свой монолог царица желанием присоединиться к славе Семирамиды: «*О великая военна! Ты сердце в мя смущаеш и своею храбростию в конец мя удивляеш. Чесо же ради аз тя вслед не могу ступить?! О чем аз сия руки не имам омочити во вражеской крови?! И аз бы оказала, яко в моих грудях смелость сохранила*» [Там же].

Понятно, что для мятежной Астинь был привлекателен образ энергичной, деятельной царицы. Но данный монолог можно рассмотреть и под углом разделения мужского и женского начала. В сознании Астини Семирамида как будто принимает на себя мужскую роль, ведя завоевательные походы и одеваясь в военное облачение. Ведя себя подобным образом, Семирамида как бы отрекается от своего пола в угоду мужского поведения. В «Иудифи» главная героиня Иудифь перед тем, как явится в стан Олоферна в 5 действе 5 сени молится о том, чтобы Господь дал ей силы, как правило присущей мужчинам, на борьбу с врагом: «*Дай же ми в сердцы дерзновение, да уничижу того силу и обращу его. Будет бо сие в память имени твоему, егда рука женска убиет его*» [Там же. С. 425]. Подобный мотив можно найти и у Шекспира в «Макбете» (1603-1606), когда леди Макбет, замышляя убийство, думает прежде всего о том, чтобы отречься от своего пола: «Сюда, ко мне, злодейские наитья, / В меня вселитесь, бесы, духи тьмы! / Пусть женщина умрет во мне. Пусть буду / Я лютою жестокостью полна / Сгустите кровь мою и преградите / Путь жалости, чтоб жизни голоса / Не колебали страшного решенья / И твердости его» [Шекспир, Т. X, 1993, с. 39].

И У. Шекспир, и И.Г. Грегори исходят из того, что подобная бытовая этика, утверждающая, что мужчина есть мужчина, а женщина – просто женщина, вызывает бунт свободолюбивых героинь, которые не довольствуются уготованной им ролью быть в услужении у мужа. В «Юлии Цезаре» Порция, жена Брута, требует от мужа, чтобы он посвятил ее в свои планы: «Когда б ты был, как прежде, / Мой милый Брут, скажи, зачем бы мне

/ Склоняться пред тобою? Разве было / Условие такое в нашем браке, / Что тайн твоих я ведать не должна? / Ужели для того мы сочетались, / Чтоб только я и трапезу, и ложе / С тобою разделяла и была / Порою собеседницей твоей?.. / В предместьях ли расположенья Брута / Влачиться я должна? О, если это так, / Любовница я Брута, не жена...» [Шекспир, 2002].

Рассмотрим образ Сереи (в еврейской традиции Зерешь), жены Амана, царского воеводы и князя. Если следовать ветхозаветной истории, то муж Зерешь Аман, один из влиятельных вельмож при Артаксерксе, затаил злобу на Мардохея (пленного еврея, переселенного с родины вавилонским царем Навуходоносором и воспитателя будущей царицы Есфирь), после того, как Мардохей по принятому тогда обычаю отказался поклониться царедворцу: «И все, служащие при царе, которые были у царских ворот, кланялись и падали ниц пред Аманом; ибо так приказал царь. А Мардохей не кланялся и не падал ниц» [Библия, Т. 1, 1991, с. 533]. Объяснение такому поведению Мардохея простое: для иудея (если верить Библии, Мардохей был глубоко верующим человеком) кланяться и падать наземь можно только перед Богом. Возмущенный такой, как ему казалось, наглостью Аман получил донос на Мардохея от других служащих, в котором говорилось, что ослушник царского приказания является иудеем. Аман рассказывает обо всем своему старшему сыну Далфону и жене Серее.

Сереа (Зерешь) - это третий женский образ, представленный в Книге Есфирь. Сереа контрастирует с остальными женскими персонажами, горделивой Астинью и любящей Есфирью, сочетая при этом черты обеих цариц. С одной стороны, она, как и Есфирь, обожала своего мужа и мечтала о возвышении сына: «*Прошу тя, любезнейший мой господине, да глаголеши во время благо о чаде своем милосердому нашему царю слово*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 215]. Но обладая, как и Астинь, непреклонной гордыней, хотела помочь всему тому, что упрочило бы карьеру Амана и влияние при дворе, не гнушаясь при этом никакими методами. В Библии

именно Зерешь советует мужу быстрее расправиться с Мардохеем: «И сказала ему Зерешь, жена его, и все друзья его: пусть приготовят дерево вышиною в пятьдесят локтей, и утром скажи царю, чтобы повесили Мардохея на нем; и тогда весело иди на пир с царем. И понравилось это слово Аману, и он приготовил дерево» [Библия, Т. 1, 1991, с. 535]. В этой жестокости проявляется истинная натура Зерешь, главное для нее - это власть и богатство.

Одно из значений имени Сереа - «золото». В этом угадывается любовь Сереи к власти и роскоши, затмевающим все остальное. В 5 действе 3 сени Сереа говорит Аману: «*Что же еще, господине мой любезный, можем пожелати? Дом твой, яко град, мню ничим не оскудевати*». Затем Сереа советует мужу, что делать после казни Мардохея: «*И потом с радостию, безбедно и безскорбно к столу да идеши*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 216-217]. Если говорить о Сереи как о жене Амана, то в пьесе обращает на себя внимание тот факт, что Сереа всячески льстит Аману, подыгрывая его самолюбию, все время повторяя: «*Истинно речеши*». Но и Аман как зеркальное отражение своей жены вторит ей: «*Истинно и право разсуждаеши*». И хотя нам точно неизвестны подробности взаимоотношений Амана и Сереи, видно, что супруги прекрасно понимают друг друга, а в их речи часто повторяются одни и те же обороты.

Примечательно, что описание Сереи мы можем составить только со слов Амана: «*Тако, о любезная моя жена и старейша чадом моим, их же с неба восприял; тако и родителем твоим, зане по тебе и о мне веселятся*». А после совета Сереи уничтожить Мардохея Аман добавляет: «*Блаженна ты жена и выну восхваленна! Бози тя сотворили в разуме возвышенна, и се, о добродетелна жена, в сие время нужное благи совет дала*» [Там же. С. 214; 217]. Как видно, помимо честолюбия, тщеславия и алчности Сереа «в разуме возвышенна», т.е. необычайно умна. Ум Сереи проявляется в ее тревоге за мужа после предсказаний волхвов: «*Сердце мое и господине, не вем, что мне*

за кручина главу и сердце смущает, ничто же доброе вещает. Звезда, сон и то видение весмя явят зло слученье» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 231]. Правда, трактует Сереа эти предзнаменования по-своему, обвиняя во всем Мардохея. Отметим также, что Сереа – отрицательный персонаж, ведь именно ее «злой» ум доводит Амана и их детей до виселицы.

Ее «деятельность» и «энергичность» проявляется в быстром осмыслении ситуации и принятии судьбоносного для нее и ее мужа решения. Барочный мотив перехода от счастья к несчастью угадывается в самом начале ее разговора с Аманом, когда, встречая мужа, она сначала гордится оказанной ему честью со стороны Артаксеркса, а затем после жалоб Амана на Мардохея, советует «сокрушить» «злаго» фаворита. Этот совет, что она дала мужу, показывает ее жестокой и амбициозной женщиной, которая в угоду своему тщеславию готова принести в жертву целый народ. Но даже перед казнью Аман прощается с семьей: «*Простите, жена моя и любимые мои детки! Падение мое будет вам в помешку ко счастию, еже есмь чаяли когда*» [Там же. С. 241]. Фактически Аман берет всю вину на себя, ни в чем не обвинив и не упрекнув жену, тем самым как бы снимая с Сереи все злодейство. В этом отношении также отметим, что персонажу Сереи в пьесе уделено мало внимания, но несмотря на это, ее образ является одним из ключевых в формировании внутрисюжетного конфликта. Она появляется в действе 5 сени 3, присутствует в сенях 5 и 6. Для нас остается неизвестной ее судьба после казни мужа и сыновей, но трагичность персонажа Сереи бесспорна. Основное внимание уделено прежде всего ее мужу Аману, но персонажем-функцией назвать Серею нельзя, исходя из сюжетной нагрузки на этот персонаж.

Если формально следовать сюжетной линии Сереи и Амана в «Артаксерксовом действе», то можно обнаружить как сильно она перекликается с пьесой «Макбет» (1603-1606) Уильяма Шекспира, действие которой относится к XI веку. В Сереи во многом угадывается библейская

леди Макбет. Постараемся рассмотреть эту параллель подробнее. Известно, что Уильям Шекспир при работе над «Макбетом» опирался на «Хроники» первого английского историографа Рафаэля Холиншеда. Но помимо реальных исторических событий в трагедии «Макбет» можно найти прямые отсылки на библейский текст - и вполне обоснованно. В этой трагедии тема преступления и наказания, тема возмездия - главные, поэтому вопрос о воздействии христианской идеологии и библейских аллюзиях закономерен. При подробном рассмотрении образ леди Макбет, многие исследователи отмечают тот факт, что этот образ практически полностью придуман У. Шекспиром. На это указывает тот факт, что в «Хрониках» Р. Холиншеда ей была посвящена только одна фраза: «Но особенно растравляла его жена, добивавшаяся, чтобы он совершил это, ибо она была весьма честолюбива и в ней пылало неугасимое желание приобрести сан королевы» [Holinshed, 1808, p. 265].

Можно даже сказать, что на основании лишь этой фразы У. Шекспир создал один из самых значительных женских образов в мировой драматургии. Основная черта леди Макбет, если следовать Шекспиру, – это честолюбие, этой черте и подчинены все остальные ее чувства. Она любит Макбета за то, что он превосходит всех других людей. В то же время ей важна не только любовь мужа, но и его способность возвысить себя и заодно ее. Она хочет быть женой первого человека в государстве, не останавливаясь ни перед чем, отравляя душу Макбета, подталкивает его к бездне, в которую падает вместе с ним.

Но при этом в «Макбете» нет ни одного указания на то, что для леди Макбет власть и повышение в ранге представлялись сколько-нибудь заманчивыми. Шекспир нигде не намекает на наличие в ней желания, которое она могла бы осуществить, достигнув трона. У леди Макбет нет соперников или соперницы, кому она должна была бы что-то доказать или превзойти достижением королевского сана [Голль, 2012, с. 110]. Между тем

во второй части пьесы «Генрих VI» (1590-1592), которая была написана раньше «Макбета», Шекспир изображает женщину, пытающуюся подстрекнуть мужа к убийству короля, побудительными причинами для которой были тщеславие и высокомерие. В «Генрихе VI» герцогиня Глостер говорит герцогу: «Что взор твой сумрачно к земле прикован, / Причину огорченья созерцая? / Не Генриха ль корону видишь там, / Украшенную всею славой мира? / Коль так, мечтай о ней, простертый в прахе, / Пока она тебя не увенчает. / Схвати рукою обруч золотой! / Что? Коротка? Я удлиню своей, / И общей силой захватив корону, / Мы головы поднимем к небесам / И никогда уж не унизим взоров, / Не удостоим нашим взглядом землю» [Шекспир, Т. XI, 1993, с. 256]. Но так как сам Глостер не поддается ее речам, а требует, чтобы она последовала за ним, то она с горечью говорит: «Супруг мой, я последую за вами». Но тут же добавляет: «Да, следовать! Предшествовать нельзя, / Покамест Глостер так смиренно мыслит. Будь я мужчина, герцог, ближе всех / По крови королю, - я б устранила / Все камни преткновения и путь / По безголовым трупам проложила б. / Я женщина, но все же не премину / В игре Фортуны роль свою сыграть» [Там же. С. 259].

Подобные намеки отсутствуют в речи леди Макбет. Во всех своих монологах леди Макбет никогда не говорит о своих интересах, а лишь об интересах своего мужа Макбета. Со своей стороны, она хочет удалить все препятствия на пути к трону. В одном месте в 1 действии, картине 5, где она подстрекает Макбета, леди Макбет употребляет слово «мы»: «Ты мне самой подумать предоставь, / Как сделать лучше нам ночное дело, / Чтоб остальные ночи все и дни / Царили безраздельно мы» [Шекспир, Т. X, 1993, с. 41]. Здесь слово «мы» выражает полную солидарность леди Макбет со своим мужем, а «нисколько не свидетельствует о желании добиться каких-либо личных выгод» [Голль, 2012, с. 112].

Библейская Сереа тоже честолюбива, ее ненависть к Мардохею можно объяснить именно этой чертой характера. В 5 действе 3 сени Сереа советует

Аману: «*И аще совет мой благ, - се да сотвориши: сей нощи древо созиждут, на нем же его повесеши, лакот пятидесят, дабы всем мочно зрети чрез град и вся поля; и утре царь да дасть позволение сего Мардохея на нем возвести во ужас всем людем, всем царя преслушающим и тебя, яко велможа, нечтушчим*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 217]. В 5 действе 6 сени Сереа открыто признается в ненависти к Мардохею из-за воздаваемых ему почестей: «*О, зло начало бо имееш, понеже муж жидовского рода днесь бысть господин, ты же слуга. Жида, его же хотел еси казнити, того тебе днесь велено чтити! Он же в порфири, в венце и царской утвари, а ты под ним ведеш коня сопреди! Что же противо творити желаеш? Советую ти, да сердце усмиряеш. Инако падение да не узнаеш*» [Там же. С. 231].

Приведем слова леди Макбет в действии 1, картине 5: «Ты полон честолюбья. / Но ты б хотел, не замаравши рук, / Возвыситься и согрешить безгрешно. <…> Спеши домой! Я неотступно в уши / Начну тебе о мужестве трубить / И языком разрушу все преграды / Между тобой и золотым венцом, / Который на тебя возложен свыше / Как бы заранее» [Шекспир, Т. X, 1993, с. 38]. Для Макбета его жена «дорогая супруга», «возлюбленная», «голубка моя». Для самой леди Макбет ее муж «благородный супруг», «Гламисский и Кавдорский тан». Аман называет Серею «любезная моя жена», «избраннейша», «блаженна», «восхваленна». Сереа обращается к Аману «любезнейший мой господине». В подобных формулировках угадывается глубокое и искреннее уважение и преклонение перед друг другом.

Конечно, леди Макбет берет все злодейства на себя, но при этом она советует Макбету как себя вести. Никакое повышение не кажется леди Макбет достаточным для Макбета. Как и Сереа, леди Макбет не сомневается в праве супруга на власть. Сходство с «Макбетом» заключается еще и в присутствии в «Артаксерксовом действе» трех волхвов Амана, которые в иносказательной форме предсказывают его падение. Первый волхв Ибраим

говорит о «малой темной звезде», которая «внезаапу свои лучи светло повсюду низспускала» и из-за нее невидимой стала «изрядная иная звезда». Второй волхв Айдар рассказывает свой сон о дереве, в которое «ударила малая громная стрела» и «имела дерево то в малые мелкие части». Третий волхв Дзайран на заре увидел «горлицу седящей на сухом смирном древе», мимо летел сокол, но захотев схватить горлицу «умертвился на камени, разбив главу и до крови» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 228-230].

В подобных аллегорических мотивах угадывается барочная поэтика. Вспомним также, что ключевыми персонажами «Макбета» являются три ведьмы, предсказывающие сначала возвышение Макбета, а затем его падение. Появление ведьм в пьесе, датированной 1606 годом неслучайно; в то время, когда Шекспир писал «Макбета», по всей Англии пылали костры, на которых сжигали женщин, обвиненных в ведовстве. Рафаэль Холиншед, у которого Шекспир заимствовал общие контуры сюжета трагедии, полагал, что Макбету явились не обычные ведьмы. «То были, - пишет Холиншед, - три вещие сестры, то есть богини судьбы, или другие волшебные существа» [Holinshed, 1808, p. 264].

Основываясь на сходстве поэтики двух пьес в изображении Сереи и леди Макбет можно предположить, что И.Г. Грегори заимствовал поэтику образа Сереи у шекспировского «Макбета». Мы уже упоминали, что репертуар английских комедиантов состоял как из пьес на библейские темы, например, об Есфири, так и из переделок шекспировских комедий и трагедий, причем в пьесы вводились не имевшиеся в подлинном тексте кровавые сцены, убийства, появления духов. Из трагедий в репертуар входили «Ромео», «Цезарь», «Гамлет», «Лир», «Отелло», «Тит Андроник».

Пьеса «Макбет» современниками была признана одной из самых кровавых. Слово «bloody» (кровавый) встречается в пьесе почти на каждой странице. В «Артаксерксовом действе» обороты со словом «кровь» встречаются именно в речи мужа Сереи Амана: «сабля не хощет

осквернитися жидовскою кровию», «крови мертвой», «села кровию их очермнятъся», «во крови бо своей вси умрут погубленны». Близость образа Сереи и леди Макбет состоит еще и в значении имени Сереа. Зерешь можно перевести с древнееврейского как «растрепанная голова» или «золото». Первое значение несет в себе негативный оттенок, которое можно трактовать как вздорная женщина или ведьма. Ведьмы в средневековой традиции практически всегда изображались с длинными волосами, считалось, что в несобранных волосах живет нечистая сила. Женщины с распущенными волосами, по поверьям приносили беду [Мифологический словарь, 1991, с. 118-119].

В «Макбете» действии 2, картине 3 Макдуф говорит: «Войдите / В ту дверь, и вас Горгона ослепит» [Шекспир, Т. X, 1993, с. 70]. При этих словах входит сама леди Макбет. В греческой мифологии Горгона – мифическое крылатое чудовище со змеями вместо волос и лицом женщины, один взгляд на которое обращал в камень [Мифы народов мира, 1991, с. 315-316]. В действии 5, картине 1 леди Макбет ночью в сомнамбулическом состоянии бродит со свечей по Дунсинанскому замку и пытается отмыть свои руки, которые кажутся ей окровавленными. Как правило, в театральной традиции в этой сцене актриса, исполняющая роль леди Макбет, появляется с растрепанными волосами, символизирующими приближающееся безумие [Аникст, 1994].

И.Г. Грегори, следуя ветхозаветной истории, ввел Серею в пьесу, развив этот персонаж в полноценный отрицательный образ, опираясь на шекспировскую и барочную традицию в изображении женских образов.

3.4. Женские персонажи-функции в «Артаксерксовом действе» И.Г. Грегори

Первая пьеса русского театра «Артаксерксово действо» И.Г. Грегори не только стала определенным прорывом в изображении главной героини Есфирь, но и вывела ряд второстепенных женских персонажей, наделенных особыми образными характеристиками.

Осталось рассмотреть следующие второстепенные женские персонажи в «Артаксерксовом действе» - советницу Астини Наеми и 7 дев Есфириных (Суза, Дина, Июдиф, Села, Рахиль, Фирза, Табиа). Советница Астини Наеми появляется в пьесе вместе со своей госпожой в 1 действе 2 сени и уходит вместе с ней в 1 действе 4 сени. Во 2 сени Наеми предстает как верная служанка своей госпожи, во всем соглашаясь с Астинь. Например, когда Астинь рассуждает о превосходстве женщин над мужчинами, Наеми вторит ей, указывая, что «*Ни ниже суть умнейши. Далеко отстоит, могу же прочитати о славе дерзкиз жен, достойно восхваляти, яко же сами бози, любовию распаленны, прекраснейших жен любити подвижны, кроме бо Венусы, сия же возлюбила некоего мужа*» и «*Мы скоро ведаем мужей лесть совершенно, и коликих мы жены от дерзъких погубили*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 109]. А после свержения Астини в 4 сени Наеми говорит: «*Иди ж и твоим слезам да даси утешение*» [Там же. С. 121]. На данных примерах хорошо видно, что персонаж Наеми не может существовать вне персонажа Астинь. Перед нами типичный персонаж-функция, выступающий в литературе лишь в качестве дополнительной составляющей к основным персонажам фабульного или драматического действия.

Персонаж-функция как правило лишен индивидуальных признаков, его легко можно убрать или заменить. Об этой особенности говорит и тот факт, что персонаж Наеми вымышленный, отсутствующий в тексте канонической Библии. Персонаж Наеми нужен только для того, чтобы участвовать в диалоге с Астинь, без Наеми речь царицы превратилась бы в сплошной монолог, что для драматического произведения несет потерю самого

действия и, следовательно, снижает общую динамичность сюжета. Напомним, что, исходя из «деятельного» начала в характеристике женских образов в первой пьесе русского театра, любой персонаж вводился с определенной целью: как с целью придать действию дополнительную динамику, так и с целью замедления действия или акцентировки на ключевых составляющих сюжета. В этом контексте достаточно вспомнить дерзкий по своей сути антипатриархальный монолог Астинь, в котором фактически отражаются все основные веяния в новом изображении женских героинь в литературе последней трети XVII века. Это касается и второстепенных героинь. Наеми выступает, прежде всего, как единомышленник своей госпожи, недаром в Прологе она обозначена как «советница», т.е. приближенная горделивой царицы. Примечательно, что практически во всех сценах с Астинь присутствует и Наеми, не считая разговора Астинь с посланниками Артаксеркса, что говорит об определенной функциональной нагрузке на этот персонаж. Именно функциональной, а не сюжетной нагрузке.

Еще одним персонажем-функцией можно назвать 7 Дев Есфири, также отсутствующие в тексте ветхозаветной Библии. Появление одной из Дев Дины происходит уже в 1 действе 2 сени, когда к царице Астинь приходят спальники Артаксеркса с просьбой явиться к царю. При их появлении Дева Дина произносит следующее: «*Зри, царица, зри! Се к тебе приходят от самого царя. Се спалники к нам ближат*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 110]. Интересно, что такое внезапное появление Девы Дины сразу же акцентировало внимание зрителей на важности момента, т.е. прихода спальников царя и последующего диалога с царицей (как раз в отсутствии Наеми), в результате которого в дальнейшем и будет свергнута Астинь. Далее явление Дев в пьесе «Артаксерксово действо» происходит уже после свержения царицы Астинь, исключительно при сопровождении будущей царицы Есфирь. Одна из Дев Дина говорит о Есфири: *«Гордость единожды*

упала, смирение ныне наследит место», «Истинно, княгиня, ты еси родилась не злаго чина тесных стоп» [Там же. С. 134-135]. Остальные 6 Дев вторят ей, рефреном повторяя, что Есфирь «венца достойна». Девы сопровождают Есфирь на всем протяжении пьесы, предрекая будущую славу Есфири. В 4 действе, сени 4 Девы плачут вместе с Есфирью над еврейским народом, а в конце действа поют песнь: «*О невинность, бежи к престолу, к судию нелицемерну: тот и венец, и защит имать даровати*» [Ранняя русская драматургия, Т. 1, 1972, с. 201]. Отметим, что Девы отвечают за эмоциональное насыщение пьесы, присущее барочной драме. Образы Дев, как и персонаж Наеми по отношении к Астинь, присутствуют только в сценах с Есфирью, с их помощью происходит замедление сюжета и акцент на переживаниях главной героини.

Подобные персонажи вводились также из-за стремления запечатлеть и осмыслить зыбкое и неукротимое движение времени, характерное для художественного мироощущения барокко, особенно ярко проявившегося в драматургии [Dubois, 1973, p. 15]. Отметим, что персонажи Дев обладают чертами, необходимыми для классицистической драматургии, превращаясь в Хор из греческой трагедии, который сообщал и действующим лицам, и зрителям волю богов или предрекал дальнейшие события [Тронский, 1946, с. 109-110]. Напомним, что «Артаксерксово действо» все же «комидия», а в классицизме Хор в подражание античной драме обычно характерен для «высокого» стиля трагедии. Таким образом, в барочной драме с ее метафорами, насыщенностью риторическими фигурами и театральными приемами второстепенные женские образы отвечают скорее за создание общего драматического пафоса, акцентировки внимания на кульминационных моментах сюжета и характеризуются, прежде всего, как вспомогательные персонажи-функции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В соответствии с указанной целью мы рассмотрели первые пьесы русского придворного театра с точки зрения их авторской принадлежности и эстетических взглядов И.Г. Грегори. Иоганн Готфрид Грегори, автор первых пьес русского театра, был пастором лютеранской кирхи в московской Немецкой слободе, организатором театра при дворе царя Алексея Михайловича и автором первых русских пьес. В начале 1662 года И.Г. Грегори получил степень магистра Иенского университета, а в апреле того же года в Дрездене посвящен в пасторы. Однако до этого он довольно долго служил в рейтарах – сначала в Швеции, а с 1657 года в Польше. В октябре 1658 года Грегори впервые приезжает в Москву, где устраивается учителем в школу при одной из лютеранских церквей и тогда же приобретает дружбу и покровительство генерала Николая Баумана, пользовавшегося большим авторитетом в Посольском приказе.

В 1672 году И.Г. Грегори привлекается к устройству театра при царском дворе. С этого момента Грегори начинает выполнять обязанности драматурга, режиссера, театрального преподавателя и т.д. Он пишет первые пьесы, возможно, с участием своих помощников по школе – Л. Рингубера и И. Палцера. Грегори организует театральные представления, учит будущих артистов, ведает денежными тратами и т.п. Работа проводилась чрезвычайно быстро, и уже 17 октября 1672 года в селе Преображенском состоялся первый спектакль. Это была пьеса «Артаксерксово действо», созданная на

сюжет библейской «Книги Есфирь». Зрелище произвело огромное впечатление на царя Алексея Михайловича, который «смотрел ее в продолжение целых десяти часов, не вставая с места» [Rinhuber, 1883, p. 29]. И.Г. Грегори получил крупное вознаграждение соболями, повторявшееся позднее, поддержку своей школе в Немецкой слободе и распоряжение о новых постановках «комедий».

Всего И.Г. Грегори написал, по-видимому, пять или шесть пьес. Анализ драматических произведений «Артаксерксово действо», «Иудифь», «Жалобная комедия об Адаме и Еве» и «Малая прохладная комедия об Иосифе» позволяет судить об эстетических принципах И.Г. Грегори как автора первых пьес.

Первые пьесы русского театра по своему идейно-художественному типу были одними из главных явлений культурной жизни, в которой воплощалась эстетика церемониала и представления московского двора о гармонично устроенном мире в переходный период нового времени. И.Г. Грегори выбирал для своих спектаклей темы, известные россиянам, и пытался их приблизить к реалиям московской жизни: узнаваемые черты царствующих особ и их приближенных, параллели с жизнью двора Алексея Михайловича, с ситуацией, сложившейся во внешней политике России придавали спектаклям необычайную актуальность. При этом, будучи непосредственно связанным с московской жизнью 1670-х годов актуальным репертуаром, русский театр имел определенную идеологическую направленность. И.Г. Грегори был хорошо знаком с реалиями русской придворной жизни конца XVII века.

Избранные библейские сюжеты были также популярны в литературе и искусстве Древней Руси, и в разных странах Западной Европы (особенно протестантских) давно уже был накоплен немалый опыт их театрального воплощения. Но для И.Г. Грегори и его немецких помощников важно было не просто взять готовые немецкие пьесы на заданные сюжета, слегка

обработать и перевести на русский язык, а адаптировать их для русского зрителя, сохранив при этом основные тенденции в развитии театра XVII века. Для автора первых пьес русского театра написание первых пьес для русского театра сопровождалось оглядкой на западные образцы. Первая пьеса «Артаксерксово действо» своими размерами, большим количеством действующих лиц, вложенными в текст духовными пьесами и глубоко нравоучительной составляющей напоминала школьные пьесы лютеранского театра. И.Г. Грегори, хорошо знакомый с традициями немецкого театра, следовал указаниям Мартина Лютера к постановке подобных драм.

Создавая первые пьесы для русского придворного театра Иоганн Готфрид Грегори во многом опирался на существующую модель лютеранского школьного театра, чему способствовал его статус пастора лютеранской кирхи в Москве. С.К. Богоявленский указывает, что есть все основания полагать, что артисты, представляющие пьесу перед царем, были «учениками лютеранской школы», с которыми И.Г. Грегори разыгрывал сценки на библейские сюжеты в своем школьном театре при Немецкой слободе [Богоявленский, 1914, с. 15]. На близость к традициям лютеранской драматургии указывает и тот факт, что первые пьесы русского театра – авторские, что характерно для немецкой сцены XVI-XVII веков. Особой популярностью сюжеты «Есфирь» и «Иудифь» пользовались у протестантов, у французских гугенотов и англичан, причем протестанты, особенно французские, любили подчеркнуть совпадение своей судьбы меньшинства, преследуемого за истинную веру, с положением избранного народа в Персидском царстве и Иудее. Наиболее полно влияние школьных пьес можно проследить на системе библейских имен в первых пьесах русского театра и традицией средневекового жанра моралите. Например, пьеса «Жалобная комедия об Адаме и Еве» по своему содержанию напоминает средневековую мистерию (Paradiesspiel) [Еремин, 1948, с. 372]. Пьеса «Жалобная комедия об Адаме и Еве» И.Г. Грегори также во многом

перекликается с драмой «Изгнанный Адам, или Драма всех драм» Вондела (Adam in Ballingschap), написанной в 1664 году.

Другое «западное» влияние можно проследить на примере творчества трупп «английских комедиантов», разыгрывавших комедии на улицах и в придворных театрах Германии XVII века труппами английских комедиантов. Большой вклад в этот вопрос внес Н.С. Тихонравов, указав, что «для комедийной храмины московскаго государя Грегори искал пьесы не в школе, не в отжившем свое время запасе мистерий и моралите, но в среде тех комедиантов, которые пришли на европейский материк из Англии для того, чтобы оживить новым духом разрушавшуюся народную сцену средневековой Германии <…>» [Тихонравов, 1874, с. xiv]. Особенно это влияние проявилось в образах «буфонных», героев-шутов в первых пьесах: служанки Абры, солдата Сусакима, евнуха Вагава.

И.Г. Грегори, как автор первых пьес русского театра, перенимая опыт распространенных на западе «английских комедий» и школьных драм, проявлял и немалую самостоятельность. Национальное своеобразие первых русских пьес выражается в их идеологической направленности, политической злободневности, в самой структуре произведений и в их сценическом воплощении, опирающемся на придворный церемониал.

Мы также можем рассматривать первые пьесы русского театра в контексте идейно-художественного своеобразия и барочной поэтики польской школьной и народной драматургии XVI-XVII веков. Влияние польской драматургии и поэзии на раннее творчество И.Г. Грегори можно проследить через общие закономерности сюжетов, аллегорические мотивы и барочную поэтику таких польских авторов, как М. Рей, П. Барыка и драмах Оршанского кодекса.

Барочные представления автора первых пьес русского театра были отражены и в изображении царской власти через устойчивые метафоры-

символы, богатое декоративное оформление первого русского театра. Западный придворный театр отвечал всем канонам так называемого придворного ритуала – стирания границ между актером и зрителем. Театр тесно связан с культом и совпадает с королевской властью в точке сакральности. Автор первых пьес русского театра 1670-х годов, проповедуя всеобщее, мировое, вселенское благоденствие, с одной стороны, не скрывал социального смысла подобных идей, с другой, вдохновлялся образцами и представлениями западноевропейского театра XVII века.

Первые пьесы русского театра «Артаксерксово действо» и «Иудифь», написанные на библейские сюжеты, близки друг другу и составляют одну группу. В женских образах отразились основные барочные мотивы, присущие литературе XVII века. Динамические контрасты можно найти в противопоставлении женских образов: Есфирь – Астинь, Иудифь – Абра. Стремительность, динамичность, энергичность, присущая героиням первых пьес, отражала новые «деятельные» веяния в придворной и культурной жизни второй половины XVII века.

Внешняя непоследовательность действий персонажей, иллюзорность и непонимание, уравновешивание внешней и внутренней красоты – все эти барочные темы нашли отражение в женских образах первых русских пьес. Первые пьесы также впитали основные мотивы древнерусской образности. На изображении женских образов все еще сказывались классические средневековые представления о женщине. Патриархальные древнерусские представления, отразившиеся, например, в образах Есфири и Иудифи, были основаны на идеализации женских образов.

В то же время И.Г. Грегори следовал за протестантским пониманием места женщины. Мартин Лютер во многом поддерживал амбивалентный взгляд на женскую природу, признавая за женщинами все права, присущие мужчинам, но в то же время подчеркивая вторичность природы женщины по отношению к мужской природе. С другой стороны, И.Г. Грегори как человек,

проживший на Руси уже более десяти лет к моменту написания пьес для русского театра, впитал также и древнерусские представления о месте и природе женщины, следуя древнерусской традиции, что можно проследить на примере общности поэтики в изображении женщин в пьесах И.Г. Грегори и памятниках древнерусской литературы. «Энергичное», «деятельное» начало, характеризующее женские образы последней трети XVII века брало свои истоки и в переломной эпохе Нового времени, и в общем изменении взглядов на женщину и ее положение в обществе.

В западноевропейской драматургии эпохи барокко можно обнаружить пристрастие к своеобразной демонстративности художественного стиля, декоративности и пышности изобразительных средств, их утрировке, что связано с театральностью, присущей барочной поэтике. И.Г. Грегори в прорисовке образов Есфири и Иудифи также следовал существующей барочной концепции. Драматическое произведение – это особый род литературы, предполагающий быструю смену действий и актов, что не могло не отразиться на изображении драматических характеров. «Деятельное» начало не раз подчеркивается в образах главных и второстепенных женских героинь «Артаксерксова действа» и «Иудифи». Темы любви и красоты, поднятые в первых пьесах русского театра, окончательно выводят женских персонажей на первый план.

Особого внимания заслуживает рассмотрение отдельных женских образов первых пьес русского театра в контексте господствующей постшекспировской традиции. Пьесы Иоганна Готфрида Грегори были написаны в, так называемый, постшекспировский период в истории западноевропейского театра, когда шекспировская традиция была еще сильна на мировой сцене. Мы можем с полной уверенностью предположить, что влияние драматургии У. Шекспира на первые пьесы русского театра И.Г. Грегори сводилось не только к репертуару «английских комедиантов».

Рассмотрение эстетических взглядов И.Г. Грегори позволяет судить об особенностях зарождения и развития русской драматургии и театрального искусства последней трети XVII века в контексте влияния западной театральной традиции. Фактически, данная особенность позволила первому русскому театру, при своем зарождении сильно отстававшему в развитии от западноевропейского театра, впоследствии влиться в общий поток западной драматургии, отвечая веяниям и традициям театра европейского типа. Но без рассмотрения первых русских пьес, написанных И.Г. Грегори, в контексте древнерусской культурной и литературной традиции, анализ ранней русской драматургии не может быть полным. Обзор русских придворных реалий последней трети XVII века позволяет рассматривать пьесы И.Г. Грегори в контексте закономерного развития русской культуры. А анализ образной системы пьес И.Г. Грегори дает возможность судить о влиянии классической литературы Древней Руси на наследие первого русского драматурга-протестанта.

Автор первых пьес русского театра И.Г. Грегори, обращаясь к известным библейским сюжетам («Иудифь», «Есфирь», история Иосифа, история грехопадения Адама и Евы), не только надеялся угодить царю и русскому духовенству, строя свои произведения по образцу действующего западноевропейского придворного театра, но также пытался адаптировать на русской почве варианты драматических обработок, популярных на Западе сюжетов, что позволяет рассматривать раннюю русскую драматургию и как часть мирового европейского театрального искусства, и как продолжение развивающейся древнерусской культурной традиции Нового времени.

Дальнейшие исследования в области ранней русской драматургии могут быть направлены на рассмотрение первых пьес русского театра в контексте древнерусской культуры на фоне западных влияний через выявление социально-политического своеобразия данного периода.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Монографии, статьи, диссертации, авторефераты, учебные пособия

1. **Адрианова–Перетц В.П.** Очерки поэтического стиля Древней Руси. – Москва; Ленинград: Издательство АН СССР, 1947. – 185 с.
2. **Акты, относящиеся к истории южной и западной России**: В 15 т. – Санкт-Петербург, 1861. - Т. 3. - С. 480.
3. **Алексеев М.П.** Англия и англичане в памятниках московской письменности XVI-XVII вв. // Ученые записки Ленинградского гос. университета. - 1946. - Вып. 15. - С. 84.
4. **Алексеев М.П.** Шекспир и русская культура [Электронный ресурс]. – 1965. - URL: http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-i-russkaya-kultura2.html (Дата обращения: 16.06.2015).
5. **Аникст А.А.** Сценическая история драматургии Уильяма Шекспира [Электронный ресурс]. - 1994. – URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shaksp_o.txt (Дата обращения: 20.06.2015).

6. **Аникст А.А.** Шекспир. Ремесло драматурга [Электронный ресурс]. – 1974. - URL: http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-remeslo-dramaturga.html (Дата обращения: 23.07.2015).
7. **Архангельский А.С.** Театръ До-петровской Руси: публичная лекція. – Казань: Типографія губернскаго правленія, 1884. – 42 с.
8. **Асеев Б.Н.** Русский драматический театр XVII-XVIII веков. – Москва: Искусство, 1958. – 416 с.
9. **Бегунов Ю.К.** Ранняя русская драматургия (конец XVII - первая половина XVIII вв.) // История русской драматургии. - Ленинград: Наука, 1982. - С. 25-36.
10. **Белкин А.А.** Русские скоморохи. – Москва: Наука, 1975. – С. 53-164.
11. **Беньямин В.** Происхождение немецкой барочной драмы. – Москва: Аграф, 2002. – С. 137-142.
12. **Беседы. Сборник Общества истории литературы в Москве**. – Москва: Печатня А. Снегиревой, 1915. – Вып. I. - С. 112-113.
13. **Бескин Э**. Драма школьная // Литературная энциклопедия: В 11 т. - [Москва]: Изд-во Ком. Акад., 1930. - Т. 3. - С. 562-564.
14. **Библиотека литературы Древней Руси:** В 20 т. [Электронный ресурс] / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. – Санкт-Петербург: Наука, 1997. – Т. 1: XI-XII века. – URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4869 (Дата обращения: 03.03.2014).
15. **Библия. Книга Иудифи** [Электоронный ресурс]. - URL: http://azbyka.ru/biblia/?Judf (Дата обращения: 15.04.2015).
16. **Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические с иллюстрациями Гюстава Доре**: В 2 т. – Москва: Духовное Просвещение, 1991. - Т. 1. – С. 531-538.
17. **Блинова Т.Б.** Иезуиты в Беларуси. (Их роль в организации образования и просвещения). - Гродно: ГрГУ, 2002. - 425 с.

18. **Богоявленский С.К.** Московская немецкая слобода // Известия Академии наук СССР. – Москва: АНСССР, 1947. – Т. 4, № 3. – С. 220-228.
19. **Богоявленский С.К.** Московский театр при царях Алексее и Петре. - Москва: Общество истории и древностей российских при Московском унивеситете, 1914. – С. 14-16.
20. **Брендлер Г.** Мартин Лютер: Теология и революция. – Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000. – 349 с.
21. **Брискина-Мюллер А.** Педагогические взгляды Филиппа Меланхтона // Наследие Яна Амоса Коменского в контексте проблем современного образования: материалы Международной научно-практической конференции. – Санкт-Петербург, 2007. – С. 153-154.
22. **Буслаев Ф.И.** Древнерусская борода // Сочинения: В 3 т. – Санкт-Петербург, 1881. - Т. 2. - С. 10-25.
23. **Буслаев Ф.И.** Идеальные женские характеры Древней Руси // О литературе: Исследования; Статьи. - Москва: Художественная литература, 1990. – С. 262-292.
24. **Былинин В.К.** Неизученная школьная пьеса Симеона Полоцкого // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. - Москва, 1982. – С. 309-317. - (Русская старопечатная литература. XVI - 1-я четв. XVIII в.)
25. **Варнеке Б.В.** История русского театра. – Изд. 2-е, значительно дополненное. – Санкт-Петербург, 1914. – С. 26-39.
26. **Веселовский А.Н.** Старинный театр в Европе. - Москва, 1870. – С. 303-326.
27. **Веселовский А.Н.** Южно-русские былины. – Санкт-Петербург, 1884. - Вып. 2. - С. 379-381.
28. **Виппер Ю.Б.** О разновидностях стиля барокко в западноевропейских литературах XVII века // Творческие судьбы и история / Ю.Б. Виппер. - Москва: Художественная литература, 1990. – С. 147-159.

29. **Вондел Й. ван ден.** Трагедии. – Москва: Наука, 1988. – 590 с.
30. **Всеволодский-Гернгросс В.Н.** Библиографический и хронологический указатель материалов по истории театра в России в XVII и XVIII вв. // Сборник историко-театральной секции: В 2 т. - Петроград, 1918. - Т. 1. – С. 1-71.
31. **Всеволодский-Гернгросс В.Н.** Русский театр: От истоков до середины XVIII в. – Москва: АН СССР, 1957. – 164 с.
32. **Выходы русских государей царей.** - Москва, 1844. – С. 535-536.
33. **Гадамер Г.-Г.** О праздничности театра // Актуальность прекрасного. - Москва: Искусство, 1991. – С. 150-157.
34. **Гвоздев А.А.** История европейского театра: театр эпохи феодализма. – Изд. 2-е. – Москва: Книжный дом «Либроком», 2012. – 330 с.
35. **Гече Г.** Библейские истории. – Изд. 2-е. – Москва: Политиздат, 1990. – С. 135-138.
36. **Глаголева Е.В.** Повседневная жизнь европейских студентов от Средневековья до Просвещения. – Москва: Молодая гвардия, 2014. – 320 с.
37. **Голль А.** Преступные типы в произведениях Шекспира. – Изд. 2-е. - Москва: URSS, 2012. – С. 102-126.
38. **Губер Ж.** Иезуиты. Их история, учение, организация и практическая деятельность в сфере общественной жизни, политики и религии. – Санкт-Петербург, 1898. – С. 204-214
39. **Гуревич Л.Я.** История русского театрального быта: от середины XVII до начала XIX века. - Изд. 2-е. – Москва: URSS, 2012. – С. 7-16.
40. **Гурлянд И.Я.** Иван Гебдон, комиссариус и резидент. - Ярославль, 1903. - С. 46.
41. **Демин А.С.** Первые пьесы российского театра // История древнерусской литературы: аналитическое пособие. – Москва: Языки славянских литератур, 2008. – С. 578-605.

42. **Демин А.С.** Поэтика древнерусской литературы (XI – XIII вв.). – Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2009. – С. 240-248.
43. **Демин А.С.** Русская литература второй половины XVII - начала XVIII века. Новые художественные представления о мире, природе, человеке. – Москва: Наука, 1977. – 294 с.
44. **Державина О.А.** К вопросу сравнительно-исторического изучения европейской и русской драматургии XVII в. (Традиции Средневековья и новые элементы в пьесах XVII в. об Иосифе) // Славянские литературы. VI Международный съезд славистов (Прага, август 1968). Доклады советской делегации. - Москва, 1968. – С. 141-165.
45. **Державина О.А.** Русско-европейские литературные связи в области драматургии на рубеже XVII-XVIII веков (История Есфири на школьной сцене западноевропейского и русского театра) // Славянские литературы. - Москва, 1973. - С. 282-294.
46. **Дживелегов А.К., Бояджиева Г.Н.** История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года: Учебник для студентов театральных вузов. – Москва: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2013. – С. 341-353.
47. **Дорофеева Л.Г.** Образ смиренной жены в литературе Древней Руси XVI – первой трети XVII в. и процессы обмирщения: к проблеме каноничности // Герменевтика древнерусской литературы: Сборник 16-17. – Москва: ИМЛИ РАН, 2014. – С. 340-350.
48. **Древнерусская литература XI-XVII вв.**: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / под ред. В.И. Коровина. – Москва: Гуманитарный Издательский Центр ВЛАДОС, 2003. – С. 429-435.
49. **Дюмулен П.** Есфирь, Иудифь, Руфь: миссия женщины. – Санкт-Петербург: Издательство св. Петра, 2000. – С. 60-67.
50. **Екатерининская А.А.** Придворный театр Алексея Михайловича : организационные основы деятельности : автореферат дис. ... кандидата

искусствоведения : 17.00.01 / Екатерининская Анна Алексеевна; [Место защиты: С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства]. - Санкт-Петербург, 2012. - 22 с.

51. **Екатерининская А.А.** Придворный театр Алексея Михайловича: организационные основы деятельности : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Екатерининская Анна Алексеевна; [Место защиты: С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства]. - Санкт-Петербург, 2011. - 196 с.
52. **Еремин И.П.** Московский театр XVII в. // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. - Москва; Ленинград, 1948. - Т. II. Ч. 2. Литература 1590-х - 1690-х гг. – С. 367-372.
53. **Ерофеева Н.Е.** Зарубежная литература. XVII век: Учебник для педагогических ВУЗов. – Москва: Дрофа, 2004. – С. 20-28.
54. **Забалуев В.Н.** Английская пьеса-маска XVI-XVII вв. – Москва: ВК, 2009. – 263 с.
55. **Забелин И.Е.** Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях [Электронный ресурс]. – 1895. – URL: http://az.lib.ru/z/zabelin_i_e/text_0080.shtml (Дата обращения: 10.02.2013).
56. **Забелин И.Е.** Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях [Электронный ресурс]. – 1869. – URL: http://az.lib.ru/z/zabelin_i_e/text_0070.shtml (Дата обращения: 10.02.2013).
57. **Загоскин М.Н.** Москва и москвичи, выход вторый. - Москва, 1844. - С. 410.
58. **Звегинцев Е.А.** Слободы иностранцев в Москве XVII в. // Исторический журнал. - Москва, 1944. - № 2-3. - С. 81-86.
59. **Иоганн-Готфрид Грегори, пастор Московской немецкой слободы. (1658-1680)** // Исторический вестник, 1885. – Т. 21. - № 9. – С. 596-601.
60. **Исторический вестник.** - 1882, № 2. - С. 496.

61. **История женщин на Западе**: В 5 т. - Санкт-Петербург: Алетейя, 2008. - Т. 3. Парадоксы эпохи Возрождения и Просвещения. – 558 с.
62. **История зарубежной литературы XVII века**: Учебное пособие / Под ред. Н. Т. Пахсарьян. – 2-е изд. стер. – Москва: Высшая школа, 2010. – 486 с.
63. **История немецкой литературы**: В 3 т. - Москва: Радуга, 1985. - Т. 1. – С. 137-140.
64. **История польской литературы**: В 2 т. - Москва: Наука, 1968. - Т. 1. – 616 с.
65. **История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века**. – Ленинград, 1982. – С. 5-35.
66. **История русской литературы X-XVII веков** [Электронный ресурс]: Учебное Пособие для студентов пед. ин-тов / Под ред. Д.С. Лихачева. – 1979. - URL: http://www.infoliolib.info/philol/lihachev/index.html (Дата обращения: 11.04.2013).
67. **Кальвин Ж.** Наставления в христианской вере [Электронный ресурс]. – URL: http://www.jeancalvin.ru/institution/ (Дата обращения: 20.06.2015).
68. **Колязин В.Ф.** От мистерии к карнавалу: театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. – Москва: Наука, 2002. – 242 с.
69. **Корзо М.А**. Педагогическая система иезуитов // История образования и педагогической мысли в эпоху Древности, Средневековья и Возрождения: Учебное пособие / под ред. Т.Н. Матулис. – Москва: Изд-во РУДН, 2004. – С. 170-215.
70. **Костомаров Н.И.** Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. – Москва: Республика, 1992. – С. 200-214.
71. **Крекотень В.И.** Тема науки в барочной украинской поэзии 30-х годов XVII века // Барокко в славянских культурах. - Москва, 1982. - С. 260-268.

72. **Кудрявцев И.М.** «Артаксерксово действо». Первая пьеса русского театра XVII в. – Москва-Ленинград, 1957. – 348 с.
73. **Кусков В.В.** История древнерусской литературы: Учебник для филол. спец. Вузов. – 7-е изд. – Москва: Высшая школа, 2003. – С. 300-303.
74. **Кшижановский Ю., Хорев В.А.** Польская литература // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / Гл. ред. А.А. Сурков. - Москва: Советская энциклопедия, 1968. - Т. 5: Мурари - Припев. - С. 856-868.
75. **Липатов А.В.** Польская литература [XVII в.] // История всемирной литературы: В 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. - Москва: Наука, 1987. - Т. 4. - С. 290-305.
76. **Лихачев Д.С.** Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили. - Ленинград: Наука, 1973. – 256 с.
77. **Лихачев Д.С.** Человек в литературе Древней Руси. - 2-е изд. - Москва: Наука, 1970. – 180 с.
78. **Лихачев Н.П.** Иностранец – доброжелатель России в XVII столетии. – Санкт-Петербург: Тіпография А. С. Суворина, 1898. – 20 с.
79. **Лиценбергер О.А.** Евагелическо-лютеранская церковь в Российской истории (XVI-XX вв.). – Москва, 2004. – С. 3-20.
80. **Лютер М.** О рабстве воли [Электронный ресурс] / М. Лютер. – URL: http://krotov.info/library/12_l/ut/er_01.htm (Дата обращения: 26.06.2015).
81. **Мазон А.А.** Артаксерксово действо и репертуар пастор Грегори / А.А. Мазон // АН СССР. Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы. – Москва-Ленинград, 1958. - Т. XIV – С. 355-363.
82. **Майков Л.Н.** Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. – Санкт-Петербург, 1889. – 434 с.
83. **Машевская С.М.** Возникновение и развитие школьного театра в XVI – XVII веках // Очерки по истории детской театральной деятельности / С.М. Машевская. – Москва: Совпадения, 2015. – С. 54-84.
84. **Мильтон Д.** Потерянный Рай. Возвращенный Рай: Поэмы. – Москва: ТЕРРА-Книжный клуб, 2004. – 256 с.

85. **Михайлов А.В.** Поэтика барокко: завершение риторической эпохи [Электронный ресурс]. – 1988. – URL: http://belpaese2000.narod.ru/Teca/Critica/02/MIB1.htm (Дата обращения: 11.05.2014).
86. **Младшие современники Шекспира** / Под. ред. А.А. Аникста. – Москва: Издательство Московского университета, 1986, - 592 с.
87. **Мокульский С.С.** История западноевропейского театра: В 2 ч. - 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2011. – Ч. 1. - С. 150-155.
88. **Морозов П.О.** История русского театра до половины XVIII столетия. – Санкт-Петербург, 1889. - 446 с.
89. **Морозов П.О.** Очерки из истории русской драмы XVII – XVIII столетия. – Санкт-Петербург, 1888. – С. 155-156.
90. **Некрасова И.А.** Иезуиты и театр: к истории дискуссий о театре XVII - начала XVIII в. // Вопросы театра / Государственный институт искусствознания. - Москва: Государственный институт искусствознания, 2011. - № 1/2. – С. 246-254.
91. **Некрасова И.А.** Религиозная драма и спектакль XVI – XVII веков. – Санкт-Петербург: Гиперион, 2013. – 364 с.
92. **Одаховская И.** Джон Мильтон и его поэма «Потерянный рай» [Электронный ресурс]. – 1976. – URL: http://www.infoliolib.info/philol/odahovskaya/odahovskaya.html (Дата обращения: 01.05.2015).
93. **Одесский М.П.** Поэтика русской драмы последней трети XVII - первой трети XVIII вв. : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.01. - Москва, 2003. - 546 с.
94. **Олеарий А.** Описание путешествия в Московию / пер. с нем. А.М. Ловягина. - Смоленск, 2003. – 480 с.

95. **Ошис В.В.** Творчество Вондела // История всемирной литературы: В 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. - Москва: Наука, 1987. - Т. 4. - С. 226-233.

96. **Павел Алеппский.** Путешествие антиохийского патриарха Макария в Москву [Электронный ресурс]. – 1897. - URL: http://www.vostlit.info/haupt-Dateien/index-Dateien/P.phtml?id=2056 (Дата обращения: 12.05.2015).

97. **Памятники отреченной русской литературы**: В 2 т. / собраны и изданы Н. Тихонравовым. – Санкт-Петербург, 1863. – Т. 1. – С. 214-218.

98. **Перетц В.Н.** К постановке изучения старинного театра в России // Старинный театр в России. - Петроград, 1923. - С. 16-17.

99. **Повесть о Дракуле. Исследование и подготовка текстов Я.С. Лурье.** - Москва-Ленинград, 1964. – С. 120-122.

100. **Потехин А.Н.** Очерки изъ исторіи борьбы англиканства съ пуританствомъ при Тюдорахъ (1550-1603 гг.) / сочинениіе Александра Потехина. - Казань: Типографія губернскаго правленія, 1894. – С. X-XL.

101. **Поучение Владимира Мономаха** [Электронный ресурс] - URL: http://doc.histrf.ru/10-16/pouchenie-vladimira-monomakha/ (Дата обращения: 16.06.2015).

102. **Пролог в поучениях на каждый день года** [Электронный ресурс] - URL: http://azbyka.ru/otechnik/Viktor_Gurev/prolog-v-pouchenijah-na-kazhdyj-den-goda/ (Дата обращения: 15.06.2015).

103. **Пропп В.Я.** Исторические корни волшебной сказки. – Москва: Лабиринт, 2002. – С. 35-89.

104. **Пушкарева Н.Л.** Частная жизнь женщины в Древней Руси и Московии. – Москва: Ломоносов, 2011. – 216 с.

105. **Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII-XVIII в.** / Отв. ред. А.Н. Робинсон. – Москва: Наука, 1989. – 237 с.

106. **Ранняя русская драматургия XVII - первая половина XVIII в.**: В 5 т. - Москва: Наука, 1972. - Т. 1. Первые пьесы русского театра. – 508 с.

107. **Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в.**: В 5 т. - Москва: Наука, 1972. - Т.2. Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. – 367 с.

108. **Резанов В.И.** Из истории русской драмы: Школьные действа XVII – XVIII вв. и театр иезуитов. - Москва, 1910. – С. 278-279.

109. **Резанов В.И.** Школьные драмы польско-литовских иезуитских коллегий. – Нежин: Известия историко-филологического института, 1916. – 144 с.

110. **Рейтенфельс Я.** Сказания светлейшему герцогу тосканскому Козьме третьему о Московии / с латинскаго перевелъ Алексей Стакевичъ. – Москва: Типографія общества распространенія полезныхъ книгъ, 1905. – 228 с.

111. **Ромодановская Е.К.** О системе имен и подтексте в пьесе XVII в. «Иудифь» // Исследования по истории общественного сознания эпохи феодализма в России. – Новосибирск, 1984. – С. 41-44.

112. **Ромодановская Е.К.** Русская литература на пороге нового времени: пути формирования русской беллетристики переходного периода. – Новосибирск: Наука, 1994. – С. 43-45.

113. **Русская повесть XVII века /** ред. М.О. Скрипиль. – Москва, 1954. – С. 38-40.

114. **Сазонова Л.И.** Литературная культура России. Раннее Новое время. – Москва: Языки славянских культур, 2006. - 894 с.

115. **Сказание Адольфа Лизека о посольстве от Императора Римского Леопольда к Великому Царю Московскому Алексею Михайловичу в 1675 году** // Журнал Министерства народного просвещения. – Санкт-Петербург, 1837. – С. 10-14.

116. **Сказание о человеческом естестве, видимем и невидимем** // РГАДА. Ф. 196. Оп. 1. М9 504

117. **Снегирев В.Л.** Московские слободы. Очерки по истории Московского посада XIV-XVIII вв. – Москва, 1956. - 156 с.

118. **Соборное уложение 1649 года** [Электронный ресурс]. – Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1961. – URL: http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/1649.htm (Дата обращения: 11.06.2015).

119. **Солнцева Л.П.** Театр в духовной жизни чехов и словаков. – Москва: Институт искусствознания, 1995. – С. 66-70.

120. **Соловьев Э.Ю**. Непобежденный еретик: Мартин Лютер и его время. – Москва: Молодая гвардия, 1984. - 288 с.

121. **Софронова Л.А.** Культура сквозь призму поэтики. – Москва: Языки славянских культур, 2006. – 832 с.

122. **Софронова Л.А.** Поэтика славянского театра XVII-XVIII вв. - Москва: Наука, 1981. – 265 с.

123. **Старикова Л.М.** Театральная жизнь старинной Москвы: Эпоха. Быт. Нравы. - Москва, 1988. – С. 25-26.

124. **Старинный театр России** / Ред. В.Н. Перетц. – Санкт-Петербург, 1923. – 180 с.

125. **Тихонравов Н.С.** Начало русского театра // «Летописи русской литературы и древности». – Санкт-Петербург, 1861, отд. II. – Т. III. - С. 7-47.

126. **Тихонравов Н.С.** Первое пятидесятилетие русского театра. - Москва, 1873. – С. 3-6.

127. **Тихонравов Н.С.** Русскія драматическія произведения 1672-1725 годовъ: В 2 т. – Санкт-Петербургъ: Изданіе Д.Ю. Кожанчикова, 1874. - Т. I. – С. VI-XXIV.

128. **Тихонравов Н.С.** Сочинения: В 3 т. - Москва, 1898. - Т. II. - С. 103.

129. **Тронский И.М.** История античной литературы. – Ленинград, 1946. – С. 109-110.

130. **Украіньска поезія. Кшець XVI - початок XVII ст.** [Электронный ресурс]. – URL: http://litopys.org.ua/ukrpoetry/anto.htm (Дата обращения: 02.07.2015).

131. **Фаусель Г.** Мартин Лютер. Жизнь и дело: В 2 т. - Харьков, 1996. - Т.2. – С. 160-177.

132. **Хрестоматия по истории зарубежного театра** / Под ред. Л.И. Гительмана. – Санкт-Петербург, 2007. - С. 48-51.

133. **Цветаев Д.В.** Генерал Бауман и его дело. Из жизни московской новоиноземной слободы. – Москва, 1884. – 81 с.

134. **Цветаев Д.В.** Первые немецкие школы в Москве и основание придворного немецко-русского театра. - Варшава, 1889. – 24 с.

135. **Цветаев Д.В.** Протестанство и протестанты в России до эпохи преобразований. – Москва, 1890. – 784 с.

136. **Черная Л.А.** Особенности барокко как мироощущения в России XVII – началаXVIII столетия // Человек в культуре русского барокко: сборник статей по материалам международной конференции. ИФ РАН Москва, Историко-архитектурный музей «Новый Иерусалим». 28-30 сентября 2006 г. - Москва: ИФ РАН, 2007. – С. 72-84.

137. **Черная Л.А.** Повседневная жизнь московских государей в XVII веке. – Москва: Молодая гвардия, 2013. – 411 с.

138. **Черная Л.А.** Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. – Москва: Языки славянской культуры, 1999. – 304 с.

139. **Черникова Т.В.** Европеизация России во второй половине XV - XVII веках. – Москва: МГИМО-Университет, 2012. – С. 406-465.

140. **Шафф Ф.** История христианской церкви: В 8 т. / пер. О.А. Рыбакова. – Санкт-Петербург: Библия для всех, 2009. - Т. VII. Современное христианство: Реформация в Германии. – 463 с.

141. **Шекспир В.** Собрание избранных произведений: В 13 т. – Санкт-Петербург: Terra Fantastica, 1992. - Т. I. – С. 6-292.
142. **Шекспир В.** Собрание избранных произведений: В 13 т. – Санкт-Петербург: КЭМ, 1993. - Т. II. – С. 288-532.
143. **Шекспир В.** Собрание избранных произведений: В 13 т. – Санкт-Петербург: Terra Fantastica, 1992. - Т. III. – С. 11-229.
144. **Шекспир В.** Собрание избранных произведений: В 13 т. – Санкт-Петербург: КЭМ, 1993. - Т. IV. – С. 6-158.
145. **Шекспир В.** Собрание избранных произведений: В 13 т. – Санкт-Петербург: КЭМ, 1994. - Т. VI. – С. 6-260.
146. **Шекспир В.** Собрание избранных произведений: В 13 т. – Санкт-Петербург: КЭМ, 1993. - Т. VII. – С. 6-208.
147. **Шекспир В.** Собрание избранных произведений: В 13 т. – Санкт-Петербург: КЭМ, 1993. Т. X. – С. 16-195.
148. **Шекспир В.** Собрание избранных произведений: В 13 т. – Санкт-Петербург: КЭМ, 1993. Т. XI. – С. 233-485.
149. **Шекспир У.** Виндзорские насмешницы [Электронный ресурс]. – 1959. – URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_windsor.txt (Дата обращения: 09.09.2015).
150. **Шекспир У.** Как вам это понравится [Электронный ресурс]. – 2002. – URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_how2.txt (Дата обращения: 09.09.2015).
151. **Шекспир У.** Конец – делу венец [Электронный ресурс]. – 1959. – URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_end1.txt (Дата обращения: 11.09.2015).
152. **Шекспир У.** Мера за меру [Электронный ресурс]. – 1999. – URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_measure1.txt (Дата обращения: 09.09.2015).

153. **Шекспир У.** Укрощение строптивой [Электронный ресурс]. – 2001. – URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_taming3.txt (Дата обращения: 11.09.2015).

154. **Шекспир У.** Юлий Цезарь [Электронный ресурс]. – 2002. – URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_july2.txt (Дата обращения: 09.09.2015).

155. **Шестаков В.П.** Шекспир и итальянский гуманизм. - Изд. стереотип. – Москва: Книжный дом «Либроком», 2015. – 163 с.

156. **Эразм Роттердамский.** О свободе воли [Электронный ресурс]. – URL: http://www.regels.org/Erasm-Luter.htm (Дата обращения: 12.12.2015).

157. **Эриксон К.** Елизавета I. – Москва: АСТ, 2005. – 512 с.

158. **Barrett C.K.** The First Epistle to the Corinthians. – Ada Township: Baker Publishing Group, 2013. – 432 p.

159. **Baryka P.** Z chłopa król: komedia dworska, 1637. – Krakow: Nakł. Akademii Umiejętności, 1904. – 58 s.

160. **Betulius X.** Susanna / Hrsg. Von J. Bolte. – Berlin: Speyer & Peters, 1893. – S. 62-65.

161. **Blank W.** Die deutsche Minneallegorie. - Stuttgart, 1970. - S. 144-150.

162. **Borsellino N., Mercuri R.** Il teatro del Cinquecento. – Roma: Editori Laterza, 1986. – 134 p.

163. **Boysse E.** Le théâtre des Jésuites. - Paris, 1880. - P. 92-96.

164. **Busching Magazin fur die neue Historie und Geographie, 527**. – Salle, 1785. - T. XI. – S. 190-197.

165. **Christin O.** Les Reformes Luther, Calvin et les protestants. - Paris: Gallimard, 1995. – 160 p.

166. **Cor Crocus. Comedia sacra, cui titulus Joseph, ad christanae juventutis institutioneri juxta locos inventionis, verterung artem, nuni primum et scripta et edita per Cor. Crocum Amitelodami ludi magistrum**. - Jo. Pymnicus Excudebat, 1527.

167. **Creizenach W.** Geschichte des neueren Dramas: In 3 Bd. - Halle: Verlag von Max Niemeyer, 1911. - Bd. 3. T.2. Renaissance und Reformation. – S. 350-369.

168. **D'Ancona A. Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI:** in 3 vols. - Florence: Le Monnier, 1872. – Vol. 1. La rappresentazione della Regina Ester. – P. 129-166.

169. **Das Moskauer Judithdrama von Johann Gottfried Gregorii** // Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. - Berlin, 1970. - Bd. 4. – S. 41-207.

170. **Der Ehrenspiegel der zwolf durchleuchtingen Frawer dess alten Testaments**. - 1530. – 116 p.

171. **Devrient E.** Geschichte der deutschen Schauspielkunst. – I.I. Weber, 1848. - S. 150-170.

172. **Die evangelische Ecclesia militans in Moskau vor zwei Jahrhunderten**. - Berlin, 1865.

173. **Die Schauspiele der englischen Komodianten in Deutschland**. – Leipzig: F. A. Brockhaus,1880. – 324 S.

174. **Dubois C.-G.** Le Baroque. Profondeur de l'apparence. – Paris, 1973. – P. 15-26.

175. **Dusinberre J.** Shakespeare and the nature of woman. - London, 1975. – 352 p.

176. **Elze K.** Die englische Sprache und Literatur in Deutschland. – Dresden, 1864. – S. 16-23.

177. **Eustachewicz M.** Poeta w ogrodzie. Ogrod jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorow poetyckich // Pamiethik Literacki. - Wroctew etc., 1975. - Rocz. LXVI, zesz. 3. - S. 29-33.

178. **Evearert C.** De spelen van C. Everaert: set 2 dln. - Hilversum: Verloren, 2005. - 1056 s.

179. **Fechner A.W.** Chronik der evangelischen Gemeinden in Moskau: In 2 Bd. - Moskau, 1876. – Bd. 1. – 517 S.

180. **Fletcher R.H.** A History of English literature. – Boston: R.G. Badger, 1919. – P. 24-60.

181. **Franke B.** Asseuerus und Esther am Burgunderhof: zur Rezeptiondes Buches Esther in den Niederlanden (1450-1530). – Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1998. – S. 64-70.

182. **Fujimura T.N.** Restoration comedy of wit. – N. Y., 1968. – P. 48-60.

183. **Furstenau M.** Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfursten von Sachsen: In 2 Bd. - Dresden, 1861. - Bd. 1. - S. 56-100.

184. **Genee R.** Geschichte der Shakspeareschen Dramen in Deutchland. – Leipzig: Engelmann, 1870. – S. 15-22.

185. **Genee R.** Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. - Berlin: A. Hofmann, 1882. – S. 24-43.

186. **Gravier M.** Une tragedie allemande a Moscou: La Comedie d'Artaxerxes du Pasteur Gregorii // Revue des etudes germanique. - Paris, 1956. - Vol. 33. – P. 133-148.

187. **Gunther K.** Das Moskauer Judithdrama von Johann Gottfried Gregorii // Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts: In 4 Bd. – Berlin, 1970. - Bd. IV. – S. 133-152.

188. **Gunther K.** Neue deutsche Quellen zum ersten russischen Theater // Zeitschrift fur Slavistik: In 60 Bd. -1963. - Bd. VIII. – S. 664-675.

189. **Holinshed R.** Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland. - London: J. Johnson, et al, 1808. – P. 264-265.

190. **Holofern, aus Heil Schrift Anweisung allen des Teutsch – Landes Friedenstorern und Blutgierigen Kriegern in einem lustigen Schauspiel vorgestellt**. – 1648

191. **Johannessen K.L.** Zwischen Himmel und Erde. - Oslo, 1963. – 311 s.

192. **Kindermann H.** Theatergeschichte Europas: In 10 Bd. - Salzburg: Otto Muller, 1959. - Bd. 2. Das Theater der Renaissance. – S. 320-325.

193. **Kohler W.** Das Marburger Religionsgesprach 1529. Versuch einer Rekonstruktion. – Leipzig, 1929. – 28 S.

194. **La comédie d'Artaxerxès présentée en 1672 au Tsar Alexis par Grégorii le pasteur ; texte allemand et texte russe publié par André Mazon et Frédéric Cocron.** - Paris, 1954. – 295 p.

195. **Luther M.** Briefe // Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl fur die Gegenwart: In 10 Bd. - Gottingen, 1991. - Bd. 10. – S. 150-290.

196. **Luther M.** D. Martin Luther's Tischreden oder Colloquia; so er in vielen Jahren gegen gelahrten Leuten, auch fremden Gasten und seinen Tischgesellen gefuhret, in Auswahl fur das deutsche Volk. – Berlin: Berggold, 1877. – 184 S.

197. **Luther M.** Der Christ in der Welt // Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl fur die Gegenwart: In 10 Bd. - Gottingen, 1991. - Bd. 9. – S. 220-305.

198. **Luther M.** Erste Vorlesung uber die Psalmen // Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl fur die Gegenwart: In 10 Bd. - Gottingen, 1991. - Bd. 1. – S. 90-95.

199. **Luther M.** Vom ehelichen Leben // Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl fur die Gegenwart: In 10 Bd. - Gottingen, 1991. - Bd. 7. – S. 282-294.

200. **Luther M.:** Von der Freiheit eines Christenmenschen // Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl fur die Gegenwart: In 10 Bd. - Gottingen, 1991. - Bd. 2. – S. 110-136.

201. **Mahood M.M.** Shakespeare's wordplay. - London; New York, 1979. – P. 167-170.

202. **Mann D.** Shakespeare's women: performance and conception. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 208-240.

203. **Medieval drama of early Middle Ages** / Ed. By Bevington David. - London, 1975. – P. 788-796.

204. **Miege G.** La relation de trois ambassades de msgr. Ie comte de Carlisle. / Nouv. ed. revue et annotee par le prince A. Galitzin. - Paris, 1857. - P. 70-76.

205. **Mikołaja Reja z Nagłowic Żywot Józefa z pokolenia żydowskiego, 1545.** - Kraków: Czasu F. Kluczyckiego, 1889. – 224 s. - (Biblioteka pisarzów polskich, nr 7).

206. **Milton J.** Paradise lost. - Cambridge, 1895. – 176 p.

207. **Pearson H.** Humour // English genius. A survey of the English achievement and character. - London, 1938. - P. 30-35.

208. **Pierling P.** Un medecin diplomate Laurent Rinhuber de Reinufer. – Paris: Emile Bouillon, Editeur, 1893. – 160 p.

209. **Potocki W.** Ogrod fraszek: w 2 ob. / Wyd. zupethe A. Briicknera. - Lwow, 1907. - T. 1. - 549 s.

210. **Rinhuber L.** Relation du Voyage en Russie foit en 1684. – Berlin, 1883. – S. 26-47.

211. **Roberti J.-C.** Artaxerxes, oeuvre originale ou simple adaptation?. // Revue des etudes slaves. – 1982. - T. 54, fascicule 3. - P. 409-417.

212. **Schick J.** Hamlet in Sage und Dichtung, Kunst und Musik. Corpus Hamleticum. - Leipzig, 1938. - Abt. I, Bd. V, Teil 2. - S. 521-570.

213. **Smit W.A.P.** Van Pascha tot Noah: In 3 vols. - Zwolle, 1956. - Vol. I. - S. 303-385.

214. **Smit W.A.P., Brachin P.** Wondel. - Paris, 1964. - P. 80-82.

215. **Smuts M.** Court culture and the origins of a royalist tradition in early Stuart England. – Philadelphia (PA): University of Pennsylvania Press, 1987. – P. 3-8.

216. **Stjerna K.** Women and the Reformation. – Malden, Mass: Blackwell, 2009. – 271 p.

217. **Tilley M.P.** A dictionary of the proverbs in England in the sixteenth and seventeenth centuries: a collection of the proverbs found in English literature and the dictionaries of the period. - Ann Arbor: University of Michigan Press, 1950. – 854 p.

218. **Valentin J.-M.** Le drame biblique en Allemagne // Valentin J.-M. L'ecole, la ville, la cour. - Paris: Klincksieck, 2004. – P. 204-215.

219. **Von der Konigin Esther und noffartigem Haman**. – Engelische Comedien und Tragedien…Jahr M. DOXX (Deutsche Dichter des XVI Jahrhunderts, B. 13. – Leipzig, 1880)

220. **Vondel J. van den.** De werken van J. van den Vondel**:** in 30 vol. / uitgegeven door J. van Lennep. - Leiden: A.W. Sijthoft, 1888. – T. 17. - P. 3-107.

221. **Vondel J. van den.** De werken van J. van den Vondel: in 30 vol. / uitgegeven door J. van Lennep. - Leiden: A.W. Sijthoft, 1892. – T. 27. - P. 21-87.

222. **Vondel J. van den.** De werken van J. van den Vondel: in 30 vol. / uitgegeven door J. van Lennep. - Leiden: A.W. Sijthoft, 1893. – T. 28. - P. 1-70.

223. **Walsh B.** Shakespeare, the Queen's Men, and the Elizabethan Performance of History. - Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2009. – 239 p.

224. **Weilen A. von.** Der Agyptische Joseph in Drama des XVI Jahrhunderts. – Wien, 1887. – 196 p.

225. **Windakiewicz S.** Mikolaj Rej z Naglowic. - 3 wyd. - Lublin, 1922. – 113 s.

226. **Women in Reformation and Counter-Reformation Europe** / Ed. by Sherrin Marshall. – Bloomington, Ind.: Indiana University Press. - 1989. – 215 p.

227. **Xystus Betulius. Judith, drama comico-tragicum. Exemplum reipublicae recte institutae, unde discitur, quomodo arma contra Turcam sind capiende.** – Augsburg, 1540.

Словари и энциклопедии

228. **Мифологический словарь** / Главный ред. Е.М. Мелетинский. – Москва: Советская энциклопедия, 1991. - 736 с.

229. **Мифы народов мира: энциклопедия** / Главный ред. С.А. Токарев: В 2. т. – Москва: Советская энциклопедия, 1991. - Т. 1. А-К. – С. 315-316.

230. **Словарь книжников и книжности Древней Руси:** в 4 ч. – Санкт-Петербург: Пушкинский Дом, 1992. -Вып. 3, Ч. 1. – С. 226-230

231. **Театральная энциклопедия** [Электронный ресурс]. – URL: http://www.вокабула.рф/энциклопедии/театральная-энциклопедия/ (Дата обращения: 10.08.2015).

232. **Тэатральная Беларусь: Энцыклапедыя**: У 2 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў і інш. - Мінск: БелЭн, 2003. - Т. 1. - 568 с.

233. **Философский энциклопедический словарь** / Ред. коллегия: С.С. Аверинцев и др. – 2-е изд. – Москва: Советская энциклопедия, 1989. – С. 413-414.

234. **Чудинов А.Н.** Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. – Санкт-Петербург: Изд. Губинского, 1902. - 1004 с.

235. **Шекспир. Энциклопедия** / Сост., вступ. Статья, именной указатель В.Д. Николаева. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2007. – 448 с.

236. **Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона** [Электронный ресурс]. – URL: http://enc-dic.com/brokgause/Velial-veliar-51713.html (Дата обращения: 09.07.2015).

237. **Энциклопедия театра** [Электронный ресурс]. – URL: http://enc.vkarp.com/ (Дата обращения: 08.09.2015).

238. **Энцыклапедыя гісторыі Беларусі:** У 6 т. / рэдкал.: М. В. Біч і інш.; Прадм. М. Ткачова; Маст. Э. Э. Жакевіч. - Мн.: БелЭн, 1993. - Т. 1: А-Беліца. - 494 с.

239. **Этимологический словарь Крылова** [Электронный ресурс]. – URL: http://enc-dic.com/krylov/Vertograd-2712/ (Дата обращения: 04.07.2014).

240. **Oxford Dictionaries** [Electronic resource]. – URL: http://www.oxforddictionaries.com/ (Дата обращения: 23.09.2015).