

С. А. ЩЕГЛОВА

Разночинно-демократический театр начала XVIII века и его репертуар

Последнее время в научной литературе наблюдается оживление интереса к разночинно-демократическому театру первой половины XVIII века. Так, в изданном Академией Наук СССР сборнике материалов «Ф. Г. Волков и русский театр его времени»¹ мы читаем, что «в 40-х годах XVIII века все чаще и чаще появлялись частные общедоступные театры. Эти театры знали в основном два жанра: сатирические комедии и инсценировки рыцарских романов, пришедших на смену житийным повестям. Инсценировки получили особенно широкое распространение во второй четверти XVIII века. Они приспособляли романы к современной российской действительности, отличались героическим романическим характером, развитым сюжетом и исключительной театральностью. В них сочетались народные театральные традиции с традициями литературной, церковно-школьной и светской драматургии.

«Организаторами городских театров были представители демократических кругов: мелкие чиновники, типографские рабочие, мелкие купцы, бывшие семинаристы и др. Это был театр в самом широком смысле общедоступный».² На традициях этих театров был воспитан и Волков.³

В том же 1953 году вышла книга «Русская народная драма XVII—XX веков» под редакцией П. Н. Беркова, который считает, что название «русская народная драма» объединяет «как произведения, исполнявшиеся преимущественно в деревне, так и более разнообразные по составу пьесы, входящие в репертуар театров демократических слоев города» (стр. 3). О том же большом значении городского демократического театра XVIII века говорит и В. Д. Кузьмина в предисловии к изданию ряда интермедий XVIII столетия: «В русской культуре к середине XVIII века ясно обозначилась классовая дифференциация, она стала отчетливой и в театральном искусстве, где придворному театру с его пышными оперно-балетными спектаклями противостоял городской демократический театр. Именно в нем получили свое выражение те „хотя бы неразвитые элементы демократической и социалистической культуры“ (В. И. Ленин, Соч., т. 20, стр. 8), которые легли в основу дальнейшего развития русского

¹ Ф. Г. Волков и русский театр его времени. Сборник материалов. Изд. АН СССР, М., 1953.

² Там же, Предисловие В. Н. Всеволодского-Гернгросса, стр. 25.

³ Там же, стр. 43.

театра и которые в первую очередь должны привлекать внимание советских исследователей».¹

Но, несмотря на значимость городских демократических театров и их репертуара в истории развития театрального искусства в России, в научной литературе эти вопросы почти не освещены, а важность их освещения в истории развития театрального искусства в России не подлежит сомнению. Нельзя забывать, что на любительских сценах ставились первые драматические произведения, написанные русскими авторами из разночинной интеллигенции XVIII века, произведения, может быть, и элементарные по форме, с небольшими драматическими достоинствами, а мало развитыми характерами героев, но все же произведения оригинальные, отражающие идеологию разночинных кругов русского общества, связанные с русской действительностью. Эти произведения по сравнению с традиционными, церковно-религиозными в основном, школьными драмами и переводными, далекими от русской жизни пьесами общественного театра были более реалистичны, носили отчасти агитационный характер, прививали зрителям передовые для того времени взгляды, направленные против дворянской верхушки, защищающие человеческое достоинство. Эти пьесы являются родоначальницами русской светской драматической литературы.

Конечно, не все драмы, относящиеся к репертуару любительских театров, носят один и тот же характер: их сближает сходная идеология, отражающая взгляды демократической среды, но они разнообразны и по сюжетам, и по источникам, использованным при их составлении, и поэтому их невозможно объединить в одну группу. Из этих пьес, с моей точки зрения, особый интерес представляют пьесы на светские сюжеты романтического характера. К их числу относятся следующие восемь драм: 1) Драма о царице и львице,² 2) Действо о Петре Златые Ключи,³ 3) Комедия об Индрике и Меленде,⁴ 4) Акт о Калеандре и Неонилде,⁵ 5) Акт о Сарпиде, дуксе ассирийском,⁶ 6) Комедия о Фарсоне,⁷ 7) Действие о Фонилиаде и Фельдегмере,⁸ 8) Комедия о Ливерии.⁹ Две последние сохранились только в отрывках.

Эти драмы можно разделить на две группы: в первую входят те пьесы, которые являются переделкой романа или повести (первые четыре); вторая группа состоит из пьес, которые принадлежат, повидимому, к числу оригинальных русских произведений, написанных по образцу пьес первой группы (5, 6, 8). Что представляла собой драма о Фонилиаде и Фельдегмере, сказать трудно, так как от этой драмы сохранилась только роль Фонилиады. Аналогичной повести неизвестно, но, судя по стилю, манере письма, драма сходна с другими пьесами рассматриваемой группы.

¹ В. Д. Кузьмина. Из истории русского демократического театра XVIII века. Труды ОДРА, X, стр. 408.

² С. А. Щеглова. Неизвестная драма петровской эпохи о царице и львице. Труды Комиссии по древнерусской литературе, изд. АН СССР, 1932, стр. 196—229.

³ Г. Георгиевский. Две драмы петровского времени. Известия ОРЯС, 1905, кн. 1, стр. 215—255.

⁴ П. Морозов. История русского театра. СПб., 1889, Приложения, стр. I—XX.

⁵ В. Н. Перетц. Памятники русской драмы эпохи Петра Великого. СПб., 1903, стр. 1—387.

⁶ И. Шляпкин. Старинные действа и комедии конца XVII—начала XVIII в. Сборник ОРЯС, т. 97, № 1, 1907, стр. 1—55.

⁷ Н. Петровский. К истории русской драмы. «Памятники древней письменности», СХХХVIII, СПб., 1900, стр. 15—72.

⁸ Г. Георгиевский, ук. соч., стр. 300—307.

⁹ В. Н. Перетц. К истории польского и русского народного театра. Известия ОРЯС, 1905, кн. 2, стр. 378—394.

1

Романические драмы, как сказано, сходны между собой в отношении проводимых в них взглядов их составителей. Все авторы названных пьес отстаивали культурные начинания Петра I и прежде всего его стремление распространить образование, особенно среди молодежи. Почти каждая драма касается этого вопроса. Молодой герой стремится поехать за границу либо для получения образования, либо для обучения рыцарскому искусству, т. е. военному делу. Фарсон едет «во иностранные государства погуляти и тамо чужестранных извычай познати»; Петр Златые Ключи отправляется «в иные царства», где он сможет «кавалерских дел обучаться» и «народов чужих нравов насмотреться». При этом авторы указывают, что без поездки за границу молодой человек не может занять престола. Отец говорит Индрику: «направи себе в путь в другие государства, а без того не примешь и моего королевства». Интересно, что и родители иногда, попытавшись отговорить сына от его намерения, в конце концов дают согласие на путешествие.

Во взгляде на положение женщины авторы драм стоят тоже на новой точке зрения, признавая нужным и для девушки получать образование; так, Меленду отдают в школу вместе с Индриком: «мою прелюбезную Меленду возьмите и со Индриком в школу отдадите», — говорит отец Индрика; девушки занимаются и рыцарскими делами наравне с мужчинами, как мы это видим в драме о Калеандре и Неонилде. Девушки сознают необходимость поездки любимого человека за границу для обучения и не протестуют против разлуки, а только просят уезжающего сохранить верность: «ко мне возвратися, надо мною, несчастливою, умилися», — говорит Меленда, провожая Индрика.

Авторы драм изображают любовь, основанную на взаимном доверии, причем женщина в драмах играет не только пассивную роль, отвечая любовью на любовь героя, но и активную, выступая инициатором любовной связи. Например, в драме о Фарсоне французская королева влюбляется в приезжего рыцаря, назначает ему свидание и соединяется с ним без брака; в драме о Калеандре и Неонилде сама героиня решает свою судьбу, выбирая себе в мужья Калеандра. Изображение любви и любовного чувства занимает в драмах главное место; в них прославляется верная любовь, любовь до гроба. Авторы поют любви панегирики:

Знаешь, какую я силу амурну имею,
 Кое исполнить сердце любовию умею?
 Распушу горящи пламень при ветре великом,
 Рассыплется оной огонь во свете толиком,
 Против которого никто может встати,
 Разве, отвратив лице, потщится бежати.

(Речь Венеры в драме о Петре Златых
 Ключах, стр. 216).

Выражая сочувствие некоторым нововведениям Петра, авторы романтических пьес, чаще, правда, в иносказательной форме, выступают против знати, осуждая злоупотребления властью, низкий моральный уровень представителей высших классов общества. Эту тенденцию авторы проводят разными способами: в текст пьесы вводятся соответствующие отрицательные персонажи, которых не было в повести-оригинале, либо, наоборот, исключаются положительные типы оригинала; устами кого-либо из героев или самого автора в прологе и эпилоге высказывается отношение — непременно отрицательное — к знати. Так, например, в драме об Индрике и

Меленде выводится новое лицо по сравнению с повестью — коварный сенатор, который дает дурные советы королю, превращенному в драме в слабовольного человека, в противовес повести, где именно король является причиной всех зол. Сам герой, сделавшись правителем, приказывает «сему злему советнику главу отрубить», говорит, что таких советников надо уничтожать, казнить. Остальные сенаторы в драме тоже наделяются исключительно отрицательными чертами, особенно корыстолюбием. Автор устами других действующих лиц называет их «проклятыми», «волками-хищниками», «льстивыми», «злыми». В драме о Петре Златые Ключи мы имеем то же отрицательное отношение к представителям высших классов, но высказанное менее резко и прямо, чем в комедии об Индрике и Меленде. Здесь в эпилоге говорится о том, что Петр, сделавшись правителем, заботился обо всех «честных гражданах», не обращая внимания на то, «богатые» они или «бедные». По словам одного из действующих лиц, Петра хвалят все «от простых народов от мала до велика». Косвенно подтверждает отрицательное отношение автора к высшим классам и то обстоятельство, что в этой драме отсутствуют сенаторы, которые обычно окружают короля и с которыми он советуется. Такое же отношение к представителям высших классов наблюдается в драме о Фарсоне и других пьесах.

Поднимают свой голос авторы драм и за угнетенных, невинно страждущих, заключенных в темницу. Это имеет место и в драме об Индрике и Меленде, и в драме о Петре Златые Ключи, и особенное развитие получило в драме о царице и львице. Так, Индрик обещает после победы «кровь подданных... отомстити»; другие герои пьесы проявляют большую любовь к воинам, приглашая их принять участие в торжестве вместе со всеми гостями; рабы здесь выступают в роли послов, обращение с ними дружественное. В эпилоге драмы о Петре Златые Ключи сообщается, что Петр обещает свою милость всем гражданам, в своей речи он говорит и о «сосланных в ссылку», обещая их вернуть, и о воинах, которые должны пользоваться отдыхом. Если же мы обратимся к драме о царице и львице, то увидим, что мысль о необходимости помогать обиженным, невинно страждущим является основной. Здесь невинно пострадала героиня — царица, оклеветанная перед царем, и эта царица торжествует в конце произведения. Правда, указанные эпизоды имеются и в одноименной повести. Но выбор этой повести для переделки в драму уже указывает на то, что автор хотел показать своим зрителям. В прологе же он прямо выражает свою радость по поводу того, что бог «всех до сих потом яко неповинне страждущих совокупи»; заступаются за царицу и все народные представители, собранные царем на суд, доказывая, что нельзя наказывать невинную.

Отрицательно относятся составители драм и к придворным интригам, явлению, столь характерному для XVIII века. Эти придворные интриги нашли свое отражение во многих из комедий. В драме о Фарсоне героя лишают жизни сенаторы, завидовавшие его возвышению. В драме о Сарпиде, дуксе ассирийском, ряд высокопоставленных лиц, близких к Сарпиду, борются между собой, строят друг другу козни. В сценах, изображающих эту борьбу, мы видим яркую картину жизни придворных. И всюду симпатия авторов на стороне гонимых людей, людей обижаемых, причём часто страдающим является человек менее знатного происхождения, чем гонители, например, хотя бы тот же Фарсон, который возвысился благодаря своему уму.

Получили свое отражение в драмах и взгляды авторов на государственное устройство. Так, Петр Златые Ключи обещает управлять государством согласно воле сената: «Напишите манифест, сенат, утвердите».

В драме о царице и львице для суда над царицей собирается целый народный совет. Царь приказывает:

Почтитес убо вскоре место мне создати
 Великое вне града и тамо создати
 Всех чинов и степеней гражданским людем
 И тамо можем вину сей казни рассудим.

(Стр. 203).

Можно еще отметить в драме о царице и львице признание права на свободную торговлю для иностранных купцов; беседа между царем и приехавшими купцами о торговле кончается следующими словами царя:

... власть Вам дам в царстве моем торговати
 и дань в казну царскую не велю с вас брати.

(Стр. 218).

В драме об Индрике и Меленде уход в монастырь объявляется поступком, достойным осуждения. Индрик, узнав о пострижении своего отца, говорит: «О злая совесть, почто в старости смущаешь, к делу неудобну понуждаешь... непотребно сие дело бывает».¹

Таким образом, в романических драмах отражаются взгляды, характерные не для правящей верхушки, не для привилегированных классов, а для демократической среды, представители которой еще не решались выступать открыто со своими воззрениями, но пытались проводить их в несколько завуалированном виде.

2

Как уже сказано, часть драм составлена на основе материала, почерпнутого из повестей и романов. Этот прием не является новым в области драматургии того времени. Им пользовались и авторы школьных драм XVII—XVIII веков, перелавившие в диалогическую форму тексты, взятые из библии, и авторы «английских» комедий и пьес театра Натальи Алексеевны, составлявшие свои произведения на основе тех же источников, а также и других повествовательных текстов. Составители школьных драм обычно просто перелавгали эпический материал источников в диалогическую форму, конечно, сокращая его и делая добавления, требуемые правилами драматургического искусства, как пролог, эпилог, как введение аллегорических фигур. По определенным правилам составлялись и «английские» комедии с их обязательным чередованием трагического и комического элементов. Отношение же авторов интересующей нас группы драм к своим оригиналам совершенно иное: тут мы имеем более сознательную переделку текста повестей. Эти изменения обычно связаны с той целью, какую ставил перед собой автор, составляя драму, интересную, с его точки зрения, для широких масс населения, драму, в которой он хочет провести взгляды, характерные для того класса, интересы которого он сам представляет. При осуществлении поставленной перед собой цели составители драм пользуются определенными, сходными приемами в использовании повествовательного материала.

Как правило, исключаются из повестей все те эпизоды, которые требовали сложных технических приспособлений для постановки на сцене, например, борьба птицы со львицей (драма о царице и львице), построение монастыря (комедия об Индрике и Меленде). Другой причиной

¹ П. Морозов. История русского театра. СПб., 1889, стр. XVIII.

пропуска отдельных мест повествования является стремление авторов дать сравнительно недлинную пьесу, почему ими и оставляются в стороне рассказы из жизни героев за продолжительные промежутки времени; изображение событий этой жизни потребовало бы целого ряда добавочных сцен. Например, пропущен в пьесе о Петре Златые Ключи имеющийся в повести эпизод о том, как герой, преследуя ворона, укравшего узелок с драгоценностями, идет пешком, плывет на лодке, на двух кораблях, живет у турецкого султана; или из повести об Индрике и Меленде — рассказ о продолжительной жизни героя в монастыре. Наконец, оставляются в стороне и такие места повествования, которые не являются необходимыми для развития основной фабулы и относятся к жизни второстепенных действующих лиц, например, места, говорящие о происхождениях некоторых героев в драме о Калеандре и Неонилде.

Благодаря указанным пропускам мест, не имеющих прямого отношения к главному действию, а также и других отмеченных выше, драмы отличаются сравнительной логичностью построения, стройностью, связанностью и краткостью, за исключением обширной драмы о Калеандре и Неонилде, которая и в других отношениях стоит несколько особняком, о чем будет сказано ниже.

Наряду с пропуском отдельных мест повестей, мы имеем в драмах и целый ряд дополнений и, главное, видоизменений повествовательного материала. Некоторые из дополнений вызваны правилами построения драматических произведений того и более раннего времени, как внесение прологов и эпилогов (драмы о Петре Златые Ключи, Калеандре и Неонилде, царице и львице), ремарок (все драмы), аллегорических фигур (драмы о Калеандре и Неонилде, Петре Златые Ключи, Индрике и Меленде), совещаний правителей с советниками (почти все драмы). Другие же дополнения в пьесах объясняются идеологическими мотивами, причем эти дополнения связаны обычно и с видоизменениями текстов повестей. Соответственно этим тенденциям изменяются характеры некоторых действующих лиц, особенно тех, в речи которых введены новые авторские мысли. Такая переработка материала, данного повестью-оригиналом, вынуждает автора пьесы то вводить в нее дополнительные персонажи, то исключать те, которые противоречат этой переработке.

Видоизменение отдельных мест повестей идет и по другой линии, а именно по линии развития одних эпизодов и сокращения других. Так, отдельные мысли, кратко выраженные в эпическом рассказе, получают широкое развитие в драме; на основе отдельной фразы создаются целые сцены с введением необходимых персонажей. Например, в повести о Петре Златые Ключи говорится об устройстве при дворе французского короля «банкета и забав немалых», автор же драмы создает ряд речей, которые он вкладывает в уста хозяев и гостей. Краткое сообщение автора об Индрике и Меленде, о нападении врагов на государство отца Меленды и о смерти последнего в драме разрастается в сцену, изображающую эту борьбу и убийство царя. Упоминание в повести о царице и львице о том, что купцы принесли дары царю, дало основание автору драмы создать целую сцену, изображающую этот эпизод.

Часто составители драм заимствуют из повестей значительные по размерам эпизоды, перелагая этот материал в диалогическую форму с некоторыми пропусками, сокращениями, дополнениями и развитием отдельных мест. Так, например, в повести о царице и львице рассказывается о том, как корабельщики, приехавшие в город с дарами, сообщили царю о находке ими юноши со львицей, как затем царь, приказав привести к нему найденных, велел хранить животное, а юношу оставил у себя, разрешив

ему посещать воспитавшую его львицу. В драме передача этого эпизода начинается с изображения совета царя с приближенными о том, что следует взять с купцов — дань или юношу со львицей; далее следует приход купцов, беседа с ними, кончающаяся тем, что юноша со львицей остаются у царя, а купцы получают право беспошлинной торговли.

Отличие драм от повестей идет часто и за счет добавления в пьесы традиционных выражений и формул, характерных для лирических, эпических и драматических произведений петровской эпохи, обычно в тех случаях, когда дело идет о выражении горя или радости. Иногда авторы драмы прибегают и к сокращению заимствованного из повести эпического материала, давая как бы резюме выраженных в повести мыслей, рассуждений. Так, например, вместо подробного описания того, как герой повести об Индрике и Меленде путешествовал за границу и жил там, чему там обучался, автор драмы кратко говорит:

Возвратился он из государств дальних
И принял наук и языков разных.

(Стр. IX).

Иногда для построения диалога автор драмы разбивает отдельное место повести на две, три и больше частей, влагая содержание их в уста разных персонажей. Например, в повести о царице и львице совет приближенных царя помиловать виновную царицу, отдав ее на суд божий, совет, выраженный всего одной речью, разбивается на восемь речей четырех князей и четырех сенаторов, которые высказывают отдельные мысли речи, имеющейся в повести. Часто наблюдается и обратный прием: стремясь по возможности сохранить существенные черты повестей и вместе с тем не особенно растягивать драмы, авторы их собирают воедино нужные им мысли, высказанные в разных местах повести, и соединяют эти мысли в одной речи того или иного действующего лица. Например, в повести об Индрике и Меленде отец Индрика пишет сыну два письма, в одном из которых признается в своей вине перед сыном, в другом сообщает о своем решении уйти в монастырь; в драме же автор объединяет отдельные мысли обоих писем в одно целое.

В повестях часто встречается и диалогическая форма изложения, но авторы драм никогда не берут этих диалогов целиком, обычно видоизменяя их. Чаще всего заимствуются основные мысли, иногда с использованием отдельных выражений и слов повести, иногда же в свободной стилистической передаче. Так, например, в повести о Петре Златые Ключи имеется беседа Петра и мамки Магилены, беседа, которая дается и в драме, но здесь опущены все частности, самое изложение сжато, разные реплики действующих лиц объединены в одну; стилистически обе беседы далеки друг от друга. В других случаях, но не часто, встречаются и стилистически близкие выражения, например, в драме об Индрике и Меленде:

П о в е с т ь

Д р а м а

Буди мне женою и земли саксонской государыню. (Рук. БАН)

Буди ты мне женою и всей Саксонии госпожею.

Наконец, нельзя не отметить и того обстоятельства, что составители драм совершенно свободно меняют места действия, последовательность событий, что объясняется стремлением их как-то сжать довольно обширный материал повестей, избежать лишних сцен, сложных декораций. Так, например, в драме о царице и львице встреча героев происходит не около города, а в пустыне; о сцене, в которой действующим лицом является

львица, отдающая бросаемую ей пищу и одежду юноше, только рассказывается. В драме о Калееандре и Неонилде объединяются две разновременные сцены, происходящие в темнице, благодаря чему нет необходимости лишней раз менять декорации.

Надо отметить, что переделка эпического рассказа в драматическую форму была не всегда удачна, получались и несообразности, когда разновременные события давались в одном явлении. Эти несообразности легко объясняются тем обстоятельством, что русские авторы еще только прокладывали пути в области составления драматического произведения из повести, произведения, в котором одновременно они хотели отразить и свои взгляды. Такое стремление автора при создании пьесы отразить также и свои взгляды особенно ясно видно в драме о Петре Златые Ключи: составитель пьесы, изображая сцену расставания Петра с родителями перед поездкой за границу, не воспользовался распространенной редакцией повести, где этот эпизод изображен очень кратко, а почерпнул материал либо из мало известной русской редакции (из 30 просмотренных мною текстов повести он имеется только в одном, именно Вострякова 914), либо из польского печатного текста. А обе эти черты нужны были автору драмы для иллюстрации того, каким должен быть правитель государства.

Отмеченные приемы переделки эпического текста в драматическую форму указывают, что авторы составляли свои пьесы для постановки на каких-то примитивных сценах..

Что касается второй группы драм на романические сюжеты, как комедия о Фарсоне или акт о Сарпиде, дуксе ассирийском, то эти драмы являются, вероятно, первыми попытками русских авторов составить драматические произведения самостоятельно. Образцом для них послужили пьесы, переделанные из повестей, так как и стиль, и театральные особенности, и целеустремленность обеих групп одни и те же.

3

В научной литературе утвердилось мнение, что рассматриваемые здесь драмы являются школьными,¹ и только некоторые из исследователей указывают, что подобные пьесы представлялись не на сцене школьного театра, а разыгрывались на площадях актерами-любителями из тех же учеников академии или театра доктора Бидлоо и приказными людьми.² С моей точки зрения, правы те исследователи, которые считают, что романические драмы разыгрывались не на сценах школьного театра, а на площадях актерами-любителями. Но нельзя, конечно, отрицать того, что эти драмы имеют много общего со школьными пьесами, в чем нет ничего удивительного: ведь многие из них составлялись, повидимому, учениками школы, которые были хорошо знакомы с подобными произведениями, не только видели их на сцене, но и сами принимали участие в их постановке, изучали правила их составления. Для создания этих пьес у авторов еще не было опыта, не было умения воплотить свой материал в новую форму. Поэтому-то волей-неволей им пришлось обратиться к поэтике школьной

¹ См. работы: В. П. Адрианова-Перетц. Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII—XVIII вв. Сб. «Старинный театр в России», Л., 1928, стр. 7—69; акад. В. Н. Перетц. Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII и XVIII вв. Там же, стр. 64—99; История русской литературы, т. III. Литература XVIII в., ч. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 112—116.

² П. Морозов, ук. с.ч., стр. 279—280 — П. Н. Попов. Неизвестная драма петровской эпохи «Юдифь». Труды ОДРА, III, стр. 195—224.

драмы, поэтике, выработанной уже в XVII веке. Однако, очевидно, ни школьные драмы, ни их поэтика вполне не удовлетворяли авторов, и в поисках новой формы они иногда обращали свое внимание на пьесы, разыгрывавшиеся на сцене общественного театра. И действительно, романтические драмы имеют точки соприкосновения с обеими группами пьес.

Сходство романтических пьес со школьными наблюдается прежде всего в их построении, в наличии в тех и других антипролога, пролога и эпилога. Однако все три основные части имеются только в одной пьесе о царице и львице, в других же налицо одна или две из названных частей; так, в драме о Петре Златые Ключи и в драме об Индрике и Меленде дается антипролог и эпилог, в драме о Фарсоне — пролог, в драме о Сарпиде — эпилог. Это указывает уже на постепенный отход пьес от традиций школьной драмы.

Тот же отход замечается и в отношении авторов романтических пьес к употреблению аллегорических фигур, которые составляют необходимую принадлежность каждого школьного действия и которые появляются на сцене не только параллельно с людьми, но часто бывают преобладающими действующими лицами. Таких фигур в романтических драмах очень немного (не более трех), да и то не во всех; так, в драме о царице и львице их три, в драме о Петре Златые Ключи — две, причем они выведены только в антипрологах, и лишь Купидон во второй пьесе появляется еще раз для соединения влюбленных; по одной аллегорической фигуре имеется в драмах об Индрике и Меленде и о Фонилиаде и Фельдегмере, в остальных они отсутствуют. Действие же в романтических драмах развивается вне зависимости от символов и аллегорий.

Некоторые из рассматриваемых произведений напоминают школьные драмы в том отношении, что в них перед явлением даются программы, заключающие в себе краткое содержание действия (драмы о царице и львице и о Петре Златые Ключи, изредка в комедии о Фарсоне).

Силлабический стих, обязательный для школьных драм, встречается во многих романтических пьесах, но пьесы об Индрике и Меленде, о Фарсоне и о Сарпиде написаны рифмованной прозой.

Если в отмеченных пунктах сходства между школьными и романтическими драмами уже наблюдаются одновременно и некоторые отличия, то в других отношениях эти две категории пьес различаются более резко. Прежде всего романтические драмы делятся на явления, а не на действия или акты, как громадное большинство школьных пьес (замечу, что некоторые авторы романтических драм помнили о таком делении школьной драмы, ставя в начале пьесы слово «акт I», который оставался и единственным, например, в драме о Петре Златые Ключи). В романтических драмах не соблюдается единство времени, что требовалось правилами школьной поэтики: действие, изображенное в них, захватывало обычно большое количество лет; например, в драме об Индрике и Меленде говорится о рождении героев, а затем об их браке; то же имеем в акте о Калеандре и Неонилде.

Отличаются романтические драмы от школьных и отсутствием в первых интермедий.

Наконец, отличительной особенностью романтических драм является светское содержание их, в котором на первый план выдвигается изображение верной любви, борьбы героев за достижение поставленной цели и стремление авторов приблизить содержание пьесы к реальной действительности. Правда, близость к современности характеризует и некоторые школьные панегирические пьесы, ставившиеся на сценах театров Московской академии и особенно госпиталя Бидлоо и прославлявшие внешнюю

и внутреннюю политику Петра I; здесь прославление вплеталось в библейский (пьесы Московской академии) или исторический (театр Бидлоо) сюжет.

Отличаются романтические драмы от школьных и присутствием в их текстах шутовского элемента (драмы о Фарсоне и о Сарпиде, дуксе ассирийском), что было недопустимо по правилам школьной пьитики.

Отличаясь перечисленными признаками от школьных драм, романтические пьесы именно этими чертами сближаются с репертуаром общественного театра петровского времени. Это сходство не случайно. Многие из этих переводных пьес общественного театра были взяты со сцены народных театров Запада XVII века, поэтому в этих пьесах мы найдем тот же, что у русских авторов, интерес к частной жизни, к изображению верной любви и занимательных приключений героев, обилие комических эпизодов, трогательные арии, быструю смену действия, простоту построения, живость языка, не отягощенного свойственной школьным драмам метафоричностью и мифологическими украшениями. Таким образом, мы имеем здесь дело с явлениями, характерными и для репертуара русских любительских театров первой половины XVIII века, но не связанными с ними генетически. Лишь в одном случае можно установить знакомство русского автора с переводной пьесой, откуда им заимствован пролог: именно составитель драмы о Фарсоне перенес в нее пролог из драмы «Дафнис».¹

Сама русская действительность вызвала к жизни светскую драматургию, которая в простой, доступной тогдашнему демократическому зрителю форме попыталась отозваться на некоторые общественные вопросы современности.

4

Все романтические драмы связаны между собой общим типом сюжетов, способом развития их, отдельными мотивами и особенностями стиля. Основная причина такого сходства заключается в том, что повествовательные оригиналы этих драм принадлежали к одному и тому же виду любовно-авантюрных романов. Но и переделка их в драматическую форму шла у всех авторов в одном направлении.

Для драматизации брались романы, рассказывающие о происшествиях в семьях западноевропейских королей (французского, португальского, саксонского), в драме о Сарпиде — ассирийского. В основе всех драм (как и их источников) находится любовный сюжет, развивающийся по сходному плану: любящей паре приходится преодолевать разнообразные препятствия, прежде чем удастся соединиться. Так, например, соединению Индрика и Меленды в одноименной драме препятствует отец Индрика по внушению коварного сенатора; Петр и Могилена, надолго разлученные, находят друг друга после тяжелых испытаний, пережитых в то время, когда Петр искал похищенные вороном драгоценности (драма о Петре Златые Ключи). Но иногда разлука между любящими вызывается тем, что герой должен ехать в чужие страны для получения образования, усовершенствования в воинском искусстве. Влюбленные хранят верность, стойко перенося все испытания, но при известии о смерти друга оставшийся в живых удаляется в монастырь, отказываясь от всех радостей жизни (Индрик и Меленда, Могилена в драме о Петре Златые Ключи).

¹ Н. Тихонравов. Русские драматические произведения 1672—1725 гг., т. II. СПб., 1874, стр. 440—484.

Молодые герои драм — изящные кавалеры, проявляющие рыцарское отношение к женщине, заботливые и внимательные к своим возлюбленным. Индрик, уезжая «в иные государства», просит отца заботиться о его невесте, убеждает ее «в печали своей не сокрушать себя», обещая «всегда тужить» по ней. Фарсон галантно обращается с королевной, поет ей вирши.

Характерным для драм является удаление героев и героинь для выражения горя в пустыню или лес, где они и произносят сетования; там же происходят и случайные встречи, оказывающие влияние на дальнейшее развитие действия. Так, например, в драме о царице и львице царица встречается со «старым мужем», который помогает ей затем в воспитании сына; в драме об Индrike и Меленде героиня встречается со стариком, с которой она меняется платьем (мена платьем имеется и в драме о Петре Златые Ключи и в акте о Калеандре и Неонилде). Молодые герои иногда убегают из дома с любимым человеком (драмы о Петре Златые Ключи, о Калеандре и Неонилде) или одни (пьеса об Индrike и Меленде).

Герои драм часто скрывают свои имена, называют себя людьми менее знатного происхождения, чем это было на деле; так поступают и Фарсон, и Меленда, и другие, и только потом открывается их настоящие звание. В знак верности молодые люди дают перстни своим избранным, как, например, в драме об Индrike и Меленде или акте о Калеандре и Неонилде. Довольно часто в драмы вносятся пение героями арий и кантов, по большей части любовного характера или выражающих горе, печаль; такие арии мы имеем в драме о Фарсоне, Сарпиде, дуксе ассирийском, Калеандре и Неонилде, Фонилиаде и Фельдегмере.

Сходно в романических драмах обрисовывается жизнь не только молодой пары, но и их отцов. Так, когда правители впервые появляются на сцене, они прежде всего произносят речь, в которой восхваляют свое королевство, свою силу и могущество, часто свою армию, артиллерию, кавалерию и инфантерию. Когда они хотят принять какое-либо решение по важному вопросу, то обычно собирают для совета сенаторов, которые делятся на две группы, выражающие противоположные мнения. Такой совет собирается в драме о царице и львице для разрешения сомнений царя, что лучше взять с купцов — дань или юношу со львицей. Иногда мнения сенаторов бывают и однородными, развивающимися одни и те же мысли: в той же драме все сенаторы на вопрос царя — казнить ли царицу или помиловать — высказываются за последнее.

По поводу какого-либо радостного события короли обычно устраивают пиры, принять участие в которых приглашаются все присутствующие. Изображение такого пира по поводу рождения детей дается в драмах об Индrike и Меленде, о Калеандре и Неонилде; по поводу возвращения царицы из изгнания тоже был устроен царем пир (драма о царице и львице).

Общее количество действующих лиц в драмах обычно невелико, кроме акта о Калеандре и Неонилде. Действующие лица делятся на две группы. К первой относятся главные герои (любящая пара), по имени которых часто называется и само произведение: Индрик и Меленда, Калеандр и Неонилда и т. п., а также и другие персонажи, часто безыменные, но принадлежавшие, как и основные герои, к королевскому роду, например, король французский, король неаполитанский и т. д. Эти лица обычно или содействуют соединению любящей пары, или способствуют их разлучению, вообще помогают развитию интриги. Они играют определенную роль на протяжении всей пьесы. Но, кроме них, имеются в драмах и эпизодические личности, появляющиеся на сцене один или два раза, однако необходимые для развития действия. Эти лица без имен называются просто «хозяин», «золотых дел мастер», «рыбак», «шут» и т. п.

Вторую группу действующих лиц составляют те, которые играют второстепенную роль, но которые обязательно выводились на сцену вместе с тем или иным из главных героев, как спутники. Таковы сенаторы при королях, дающие им советы, девушки при героинях, послы, передающие грамоты в другие государства, пажи и камердинеры, исполняющие мелкие поручения, воины, стоящие около королей. Таких второстепенных лиц выводилось обычно немного: один посол, паж, камердинер, два или четыре сенатора, девушки, воины. Сенаторы или девушки произносили по одной, две речи в беседе с королем или королевной; послы и пажи обычно предлагали вопрос, зачем они вызваны, и выражали готовность выполнить поручение. Воины были безмолвны.

Вообще авторы драм старались ограничить количество присутствующих на сцене, так что даже на больших собраниях выводили незначительное число персонажей: четыре гостя на свадьбе — драма о Петре Златые Ключи, три рыцаря на поединке — драма о Фарсоне и т. д. При изображении битвы выходило по два воина с каждой стороны.

Особую группу действующих лиц составляли, как и в драмах XVII века, аллегорические и символические фигуры, которые выступая в прологе или антипрологе, символически разъясняли происходящее действие. Очень редко они вмешивались в самое действие драмы, являясь обычно просто символом, как Купидон в любовных сценах, соединяющий влюбленных (драма о Петре Златые Ключи).

Отмеченные повторяющиеся мотивы и приемы в романических драмах могут быть объяснены прежде всего наличием подобных элементов в повестях, послуживших оригиналами для авторов рассматриваемых пьес. К таковым относятся любовные сюжеты, знатное происхождение героев, преодоление препятствий для соединения любящих пар. Другие пункты сходства объясняются зависимостью одних драм от других и, наконец, просто употреблением определенных, сделавшихся традиционными, приемов для изображения сходных положений. Часть этих приемов встречается не только в романических пьесах, но и в школьных драмах начала XVIII века на исторические и даже библейские сюжеты (например, советы царя с приближенными имеются в драме о Кире и Тамире¹ или в драме о Юдифи²). Однако большинство отмеченных приемов характерны именно для романических пьес, особенно сетования в пустыне, изображение любовных приключений, пение арий и кантов и др.

Сходные мотивы в драмах обычно и развиваются одинаково, одинаково строятся и те сцены, в которых они даются. Особенно трафаретны сцены со слугами. Здесь прежде всего в традиционной форме отдается приказ слуге или слугам вызвать нужное лицо:

Вскоре убо, воины, к боляром идите,
Сенаторов всех ко мне призовите.

(О царце и львице).

Драбанты, вне града пойдите,
Из темницы Фарсона приведите.

(О Фарсоне).

Воины, скоро повсюду идите
И оных противников ко мне приведите.

(О Сарьяде).

¹ П. Морозов, ук. соч., Приложения, стр. XXI—XXIX.

² П. Н. Попов, ук. соч., стр. 224—253.

Далее следует приход призванного и его вопрос:

Отче мой драгый, почто меня призываеть
И что мне творити повелеваеть?

(Об Индрике и Меленде).

Что мя, царю, пред себя повелел призвати
Или что, величество, хочешь показати?

(О царице и львице).

После отданного приказа призванный сходными словами выражает свою готовность исполнить его:

Готов, велики королю, сие сотворити
И грамоту сию тамо объявити.

(Об Индрике и Меленде).

Готов, господине, сие сотворити,
Острый меч и щит пред вами явити.

(О Фарсоне)

Готов, великодержавнейшая, сие сотворити
И о всем графу Фарсону возвестити.

(О Фарсоне).

В приведенных репликах мы имеем совершенно тождественное построение предложений, начинающихся со слова «готов», далее идет обращение и слова «сие сотворити» и, наконец, краткое изложение содержания приказа.

Отмеченные сцены являются наиболее трафаретными, наиболее сходными между собой и по общему построению, и по построению всех реплик.

В других местах драм мы не наблюдаем такой тождественности, но все же близость между ними очень велика. Возьмем, например, сцены, изображающие отъезд героев в другие страны для получения образования или «кавалерских» знаний. Здесь обычно сыновья обращаются к родителям с тем, чтобы они исполнили их просьбу, родители обещают это сделать; но, когда они узнают, в чем заключается просьба сына, они по большей части протестуют, отговаривая сына от его намерения и только после вторичной просьбы следует благоприятный ответ. Такое построение названных сцен имеем в ряде драм, как, например, о Петре Златые Ключи, о Калеандре и Неонилде, о царице и львице.

Сходно строятся в романических драмах и отдельные речи, в которые вносятся одни и те же мысли в одних и тех же выражениях. Речь королей, произносимые при первом появлении на сцене, как сказано выше, представляют собой самовосхваление и восхваление своего государства и воинства. Действительно, прежде всего короли говорят о славе и чести своего имени или своего государства:

Коль славно и честно имя мое всюду.

(О царице и львице).

Славен аз есмь отовсюду, честию блистаю.

(О Калеандре и Неонилде).

О коль преславно мое государство.

(Об Индрике и Меленде).

Далее идет речь о силе армии и страхе врагов перед нею:

Моя арматура крепко процветает,
Артиллерия же крепко всех противных устрашает
(Об Индрике и Меленде)

Всяк к царству моему приступить боится
(О царице и львице)

Все моего царства ужасно трепещут
(О Калсандре и Неониладе)

Везде мя славна и вси страны признавают
(О Сарпиде)

После такого восхваления следует или требование прославления правителя, или изложение его предложения, или просьба к присутствующим. При этом просьба излагается тоже в трафаретной форме:

Того ради прошу вы мне совет дайте.
(О царице и львице)

Даите мне совет истинно полезны
(О Калсандре и Неониладе)

Особенно много общих мыслей и почти тождественных выражений в любовных плачах и сетованиях героев и героинь. Эти плачи, как показано уже акад. В. Н. Перетцем,¹ являются произведениями сентиментального характера, выражающими повышенную чувствительность и слезливость. Они и произносятся, как указано в ремарках, «со слезами», «горестно», «плача». В них мы находим и горе по поводу разлуки, и предпочтение смерти жизни без любимого, и готовность покончить жизнь самоубийством, и жалобу на злую судьбу или «фортуна», и просьбу к земле «поглотить» страдающего или страдающую, и обращение к диким зверям с требованием растерзать тело горюющего, и к лесам и горам — пасть на героев. Все эти сетования наполнены рядом восклицаний и риторических вопросов с употреблением постоянных междометий — о, увы, ах. И эти сетования, эти жалобы приняли трафаретную форму. Авторы драм широко воспользовались трафаретными выражениями, характерными для произведений петровской эпохи, изображающих любовные чувства. Такие выражения были характерны, как показано акад. В. Н. Перетцем, не только для драм, а также и для повестей, особенно же для песен, где они и появились впервые. Несомненно, авторы драм и заимствовали их из этих любовных песен.

Помимо сходства между романическими драмами в употреблении одних и тех же приемов построения сцен и арий и отдельных выражений, можно отметить и более тесную связь между некоторыми пьесами. Возможно, что драма о Петре Златые Ключи оказала некоторое влияние на более поздние драмы об Индрике и Меленде, о Калсандре и Неониладе.

Это предположение основано на том, что в названных драмах много сходных между собой мотивов, которые передаются в сходных же выражениях. Притом сходны не только такие мотивы, которые характерны для многих пьес, но и такие, которые встречаются только в этих произведениях, например, одинаковое изображение поединков, показ портрета ге-

¹ В. Н. Перетц. Очерки по истории поэтического стиля в России. (Эпоха Петра Великого и начало XVIII ст.). СПб., 1905, стр. 29—63.

роини, роли Купидона в соединении влюбленных и др. (о Калеандре и Неонилде) или поездка героини в монастырь и встреча там с возлюбленным, беседы героини с девушкой, прощание с родными и др. (об Индрике и Меленде).

Что же касается стиля романических драм, то он обычно, кроме любовных сцен, отличается большой простотой. Авторы редко прибегают к его украшению — эпитетами, сравнениями, метафорами. Чаще всего из художественных приемов мы встречаемся с анафорой. Например:

Ты помиловал нас в далекой пустыне,
Ты дал нам неизреченную утеху и ныне,
Ты сохранил в пещере сына несъеденна,
Ты учинил даря быть от нас незабвенна,
Ты дал еси и сему отца днесь узрети,
Ты помогал еси лютых врагов одолети,
Ты убо и ныне мя спаси недостойну.

(О царице и львице).

Иный крепость имеет воинска парата,
Иный честно своего дела правит штата,
Иный милость к подданным своим показывает.

(О Петре Златые Ключи).

В первом примере повторяются не только начальные слова каждой строки, но и дальше предложения построены одинаково.

Авторы драм часто употребляют перечисления, выраженные однородными членами предложения.

Прости, дом родительский и верные слуги,
Сродники, приятели и любезные други.

(О Петре Златые Ключи).

Печаль, скорбь, зной и беда пребывают с нами.

(О царице и львице).

Этот прием может быть объяснен тем, что составители пьес стремились к большей конкретности, к подчеркиванию того, на что они хотели обратить внимание своих зрителей; с другой стороны, могло иметь место и желание сохранить размер стиха, соединенное с неумением иначе достигнуть этого.

Характерны для драм и повторения целых выражений в речах действующих лиц, что указывает на бедность речи авторов.

Язык романических пьес — это обычный литературный язык первой четверти XVIII века, язык, в котором имеются еще старославянские формы, отчасти и слова; последние встречаются чаще всего в драме о царице и львице. Определенное, но не во всех драмах одинаковое место занимают иностранные слова, главным образом военные термины, как «арматура», «инфантерия», «фельдмаршал» и др.; наконец, отражены в пьесах и обычные для первой половины XVIII века украинизмы, главным образом в рифмах.

В романических пьесах, как в школьных драмах Симеона Полоцкого и других писателей XVII века, строго соблюдается размер силлабического стиха и рифма, в большинстве глагольная (более 50%). Для соблюдения размера и рифмы составители пьес допускали необычную расстановку слов или добавляли лишние слова. Например, в драме о царице и львице читаем:

Но се вижду, о горе, здес мя разлучила
С чадом лвица, его же от рук исхитила.

(Стр. 210)

Кол славно и честно имя мое всюду,
 Еще читится в царех честно обоюду.
 (Стр. 198).

Рассмотрение драм со стороны их стиля, языка и стихотворного размера приводит нас к заключению, что составители этих произведений были людьми, мало искушенными в литературном деле, людьми, которые, с одной стороны, не имели еще опыта, с другой — ставили перед собой цель дать произведения, доступные широким массам зрителей, мало привыкшим к литературной речи. Авторы поэтому стремились к простоте, доступности языка своих произведений.

5

Какие данные можно почерпнуть из драм для решения вопроса о театральной сцене, на которой они разыгрывались? Как уже сказано выше, способ переделки повестей в драматическую форму с достаточной ясностью указывает, что сцена для представления была примитивна. Это подтверждается и ремарками, которые имеются в пьесах.

Ремарки делятся на две группы — помещаемые перед началом действия и в середине текста. В первых чаще всего даются указания на то, кто находится на сцене при открытии занавеса и что он делает в это время. Очень редко перед началом действия помещаются программы, дающие краткое содержание его, как это характерно и для школьных драм. Более разнообразны ремарки в середине текста; в них чаще всего даются указания актерам, что они должны делать при произнесении тех или иных слов: «преклонить колена», «упасть ниц», «обнять сына» (драма о царице и львице); «садится», «бьет дубиною», «целует», «читает» (драма о Сарпиде). Значительно реже указывается, как надо произносить речи: «с плачем», «смеясь», «радуясь», «сквозь слезы», «печальным голосом». Почти все указания относятся только к действиям главных героев или «шутовских персон».

Декорации, которые требовались для постановки романических пьес, были несложны. Обычным местом действия являлись комнаты, чаще всего королей, затем лес или пустыня, изредка монастырь или темница; в этих помещениях стояли столы, стулья, трон, постель, о которых упоминается в ремарках. Некоторые пьесы, повидимому, ставились на сцене, которая состояла из двух частей — передней и задней, разделенных занавесом или «шпалерами» (занавес, раздвигающийся в стороны), на что имеются указания в ремарках: «И поидет. Потом, по закрытии занавеса, приходит» (драма о Петре Златые Ключи); упоминание о занавесе есть и в драмах о Сарпиде и о царице и львице.

Что касается бутафории и реквизита, то они были тоже несложны. В ремарках упоминаются шпаги, щиты, мечи, грамоты, портреты, перстни, бокалы для питья и т. п. Очень мало имеется указаний на костюмы: названы в разных драмах рыцарские доспехи, царские и кавалерские одежды, черное платье, монашеское платье.

Элементарные декорации, бутафория и реквизит подтверждают вы сказанное выше мнение, что романические пьесы ставились на слабо оборудованных сценах, а не на богатых сценах школьных театров, где, как известно, большое место занимали эффектные моменты, как полеты по воздуху, где аллегорические фигуры выезжали на колесницах, бочках и т. п. Такой элементарной сценой и могла быть сцена какого-либо домашнего театра, скорее всего театра на площади, устраиваемого во время ярмарок любителями-актерами.

Среди романических пьес несколько особняком стоят, как уже сказано, акт о Калеандре и Неонилде и комедия о Фарсоне¹. Акт о Калеандре и Неонилде имеет, конечно, много сходного с романическими драмами. Эта пьеса, как и другие, представляет собой переделку романа; приемы, употребленные автором при переделке, те же, что и в других романических драмах. Действующими лицами в ней являются короли, рыцари и другие именитые люди, сюжет ее любовный, причем любящие пары (их четыре) соединяются после ряда приключений; в ней изображаются также рыцарские подвиги. В драму введены любовные арии, написанные в стиле петровской эпохи; стих пьесы силлабический.

Но при всем сходстве с романическими пьесами акт о Калеандре и Неонилде имеет и ряд существенных отличий от них. Прежде всего он по построению представляет собой строго выдержанную школьную драму, состоящую из трех действий с антипрологами, прологами и эпилогами в каждом из них. Действующими лицами являются наряду с людьми также олицетворенные символические и аллегорические фигуры. Перед каждым явлением дается программа. В драме много сценических ремарок, в которых даны указания и на довольно сложные декорации, и на необходимость применения сценических эффектов, и на бутафорию, реквизит и костюмы. Даются в ремарках и довольно подробные указания актерам, как надо играть. Обилием сценических ремарок, надо заметить, эта пьеса превосходит и все известные школьные драмы.

И в стилистическом отношении акт о Калеандре и Неонилде имеет свои особенности: в драме мы имеем речь, украшенную рядом художественных средств, часто не трафаретных, редко встречающихся в литературе первой трети XVIII века. Так, здесь имеются редкие для того времени эпитеты, как «светлая царица», «ясная голубица», напоминающие нам фольклорные выражения; таковы же и сравнения: героиня сравнивается с «ягодой здесь спелой»; введена поговорка «не по лесу смерть ходит, по людям гуляет»; метафоры в драме встречаются постоянно. Например, герой Калеандр, обращаясь к противнику перед поединком, говорит:

Вот пришел какой, знать ты проголодался,
А уже давно о сем догадался.
Не хочешь ли тако ты эде пообедать,
Подтщуся твоей аз храбрости отведать.
(Стр 290)

Или олицетворения:

Аз хошу им ныне подносить чарки,
Будут оные им в рот летать, как галки
(Стр. 184).

¹ Когда статья была уже сдана в печать, вышла работа проф. П. Н. Беркова «Из истории русской театральной терминологии XVII—XVIII веков» (Труды ОДРА, XI), где мы читаем, что «Драма о Калеандре и Неонилде», как и некоторые другие, например, «Драма о Езекии, царе Израильском» (1728 г.) или «Действие об Эсфире» (1722—1724 гг.) «либо являются частью репертуара школьного театра, либо восходят к нему и, вероятно, из него взяли и терминологию» (стр. 294). Едва ли П. Н. Берков прав, когда он объединяет в одну группу акт о Калеандре и Неонилде, драму светскую, в основном любовного содержания, с драмами о библейских героях. Разная тематика естественно влечет за собой и несколько иную терминологию в драме о Калеандре и Неонилде, с одной стороны, и драмах на библейские сюжеты — с другой.

Постоянно автор прибегает к перечислениям, анафоре, восклицаниям, риторическим вопросам. Интересно отметить, что в драме встречается и ирония. Так, Плутон приглашает в ад одного из героев, говоря:

Пожалуй к нам в гости, у нас всего много;
Дадим тебе пива и вина премного,
Апортаменты будут весьма благие,
Кушанья, конфеты зело предрагия;
У нас там веселія премногия будут,
Вот и гости твои вскоре к нам придут.

(Стр. 379).

Наконец, идейная направленность драмы иная по сравнению с другими романическими пьесами. Автор, признавая необходимость новых взаимоотношений между мужчиной и женщиной, необходимость культуры, образования, вместе с тем нигде не отразил взглядов, характерных для демократической среды. Он был человеком хорошо образованным, начитанным, знакомым и с романическими драмами, и со школьными, и с переводными; он понимал, что школьная драма далека от жизни, мало интересна для зрителей, и решил приблизить ее к действительности, вложить в старую форму новое, более занимательное содержание. Предназначалась эта пьеса для постановки, конечно, на какой-либо из хорошо организованных сцен, может быть, и на школьной.

Если акт о Калеандре и Неонилде представляет собой попытку оживить школьную драму, приблизить ее к жизни, сделать более интересной для зрителей, то в отношении других рассмотренных драм характерен иной процесс — все больший и больший отход от трафаретных приемов школьной драмы в сторону более свободного изображения действительности. Это можно установить по дошедшим до нас текстам пьес. Чем старше они, тем больше связаны с традицией школьной драмы; позднее форма делается более свободной, более самостоятельной; в них заметнее видно стремление автора отразить русскую действительность. Наиболее близко к школьной традиции стоят комедии о Петре Златые Ключи (1708 г.) и о царице и львице (1711—1712 гг.); значительно дальше от нее отходят драма об Индрике и Меленде (1720-е годы) и особенно пьеса о Фарсоне (1730-е годы). Последняя вместе с тем имеет больше, чем все другие, сходства с переводными драмами.

Дошедшие до нас тексты пьес слишком малочисленны, чтобы можно было нарисовать яркую картину развития романической драмы, но все же можно показать некоторые изменения ее формы и содержания. Это видно с достаточной ясностью при анализе драмы о Фарсоне.

Эта драма во многих отношениях отличается от более ранних пьес. Здесь автор уже не связан готовым повествовательным текстом, и он делает попытку, используя опыт своих предшественников, создать самостоятельное произведение, изображающие русскую придворную жизнь, полную интриг. Для этой жизни в послепетровскую эпоху было характерно быстрое возвышение незнатных людей и быстрое же их падение по проискам окружающих. Нередким было и возвышение незнатных молодых людей, фаворитов русских цариц или царей. Подобный факт и находит отражение в драме о Фарсоне, в которой показано, как этот герой, благодаря любви к нему португальской королевны, достиг высоких чинов, и как его погубили из зависти сенаторы. Можно высказать предположение, что в драме о Фарсоне отразился один из любовных эпизодов биографии Елизаветы Петровны, еще царевны, — ее история с прапор-

щиком Алексеем Яковлевичем Шубиным.¹ В этой пьесе мы имеем гораздо более яркое отражение русской действительности, чем в других: здесь идет речь о придворных развлечениях, театральных представлениях, на которых присутствующие сидят по чинам (королева и сенаторы в одном месте, «купецкие люди» — «подалее»), о маскарадах, банкетах, пирах, танцах; говорится далее, что все государственные дела обсуждаются в сенате, упоминается казенная палата, запирающиеся на ночь ворота, деньги считаются рублями, перед обедом герой обычно выпивает «чарку водки»; сам он — один из галантных кавалеров, которые появились в петровскую эпоху.

Близость текста драмы к русской действительности сказывается и на использовании автором довольно большого количества русских произведений; старинные русские поучения отразились в наставлении, данном отцом отъезжающему за границу сыну: «больше всего бояться бога», «на прекрасных жен не прельщайся», строго выполнять приказ отца. Сборники изречений с их характерными сопоставлениями верного и лютото друга, жены доброй и злой использованы авторами в речах королевны, старые вирши — в молитве Фарсона перед смертью и в других местах. Пользуется автор и пословицами, например, «яко в мутной воде рыбу ловити».

Если автор драмы хорошо был знаком с древнерусскими произведениями вообще, то еще лучше он знал драмы, повести и лирику петровской эпохи. Он влагал в уста героев заимствованные из этих произведений отдельные выражения; взял и готовую любовную песнь из какого-то сборника и вложил ее в уста Фарсона, выбрав эту песнь очень удачно, так как ее содержание соответствует переживаниям и чувствам героя; надо заметить, что составитель драмы делает в песне некоторые пропуски и добавления, благодаря которым она органически сливается с предшествующим и последующим содержанием произведения. В места, заимствованные из разных повестей и драм, автор очень умело вставляет сочиненный им самим текст или комбинирует заимствованное из разных источников в одно целое. Приведу хотя бы один пример:

Комедия о Фарсоне

А я более не могу на свете жити
И чем себя веселити.
А кем веселилась,
И того лишилась.
Ныне сим мечем пробую утробу
И пойду к своему гробу.
Ныне более на свете не желаю быти.
(О Петре Златые Ключи).

Кем бедная всегда веселилась.
А днесь внезапно лишилась.
(Роман об Александре).

Раздеру сердце, сердце и утробу,
С туги великой предаюся гробу.
(Стихотворение Столетова).

Обилие источников и своеобразное использование их представляют собой нечто новое по сравнению со способом составления других

¹ С. Щеглова. К истории драмы XVIII в. о графе Фарсоне. Сборник статей к 40-летию ученой деятельности акад. А. С. Орлова, Л., 1934, стр. 130—134.

романических драм. Что же касается стилистических приемов романических драм, то автор комедии о Фарсоне суммирует эти приемы и доводит их до штампа. Такой штамп имеем в обращениях к тому или иному персонажу. Так, речи к Фарсону обычно начинаются словами: «кавалер пречестнейший, Фарсон граф славнейший» или «господин мой пречестнейший, Фарсон граф славнейший».

И в композиции драмы наблюдается шаг вперед по сравнению с другими аналогичными пьесами: действие развивается стройно, логично, не осложняясь попутными добавочными эпизодами. Каждое действующее лицо вводится в драму с определенной целью: оно выполняет определенное задание. Особенно ярко это видно при изображении второстепенных персонажей, как сенаторы, послы, камергеры, пажы. В других драмах сенаторы произносят речи, похожие одна на другую; в драме о Фарсоне выделяются слова первого сенатора, к мнению которого другие прислушиваются. Роли послов, камергеров, пажей не смешиваются, как мы это имеем в других пьесах. Речь же главных действующих лиц индивидуализируются, хотя еще и очень неумело, так как эта индивидуализация заключается главным образом в том, что тот или другой герой в своих речах часто повторяет одни и те же выражения, которые в речах других персонажей не встречаются. Например, королева в двух явлениях (13 и 21) повторяет одни и те же слова — она требует от героя, чтобы он не делал попытки видеть ее, говоря:

Не желай видети лица моего красоту
И зрака моего доброту,

а в другом явлении укоряет его за то, что он не выполнил ее приказа:

Желал ты видети лица моего красоту
И зрака моего доброту.

Два раза дает один и тот же ответ Фарсон на дважды предложенный ему вопрос королевы и капитана, как он осмелился самовольно войти в дом. Ответ такой:

Я пришел сюды не самовольно,
Зван добровольно.
А звала меня, Фарсона,
Дамская персона.

(Явл. 13).

Таким образом, драма о Фарсоне показывает, что романические драмы, которые в начале их возникновения были очень близки, с одной стороны, к школьным пьесам, с другой — к переводным, постепенно отталкивались от старой традиции и к 30-м годам почти совершенно отошли от нее, сохранив лишь небольшие следы. Отходит автор рассматриваемой драмы и от романических пьес, отказываясь от переделки готового романического сюжета, а составляя свой, хотя и упрощенный, используя для его выражения разнообразные источники, изменяя форму стиха, приближая язык к разговорному, пытаюсь индивидуализировать речи главных персонажей, вырабатывая определенную схему для изображения тех или иных театральных ситуаций, ярче отражая современную действительность. И такая пьеса, очевидно, пользовалась успехом, так как она дошла до нас в трех списках, что необычно для драм начала XVIII века, сохранившихся чаще всего в одном списке, иногда даже только в отрывках.

Драма о Фарсоне была, вероятно, не единственной пьесой с отмеченными особенностями, но пока другие нам не известны. Популярность этой

драмы и ее значимость доказывается еще тем обстоятельством, что она близка к народной драме о царе Максимилиане, главным образом в композиционном отношении.¹ П. Н. Берков считает, что без «российских комедий», к которым относится и комедия о Фарсоне, «совершенно непонятно возникновение такого популярного произведения русской народной драматургии, как драма о царе Максимилиане.² Это положение больше всего относится к комедии о Фарсоне, с которой драма о царе Максимилиане имеет гораздо больше сходства, чем с другими «российскими комедиями».

¹ Д. Благой. История русской литературы XVIII в. М., 1951, стр. 85—86.

² П. Н. Берков. Русская народная драма XVII—XX вв. М., Изд. «Искусство», 1953, стр. 30.