

# ПРОБЛЕМАТИКА РЕКОНСТРУКЦИИ ТЕАТРА СВ. ДИМИТРИЯ РОСТОВСКОГО

*Е. В. Жигулин*

Ростовские спектакли 1702—1704 гг. св. Димитрия, как и спектакли, игравшиеся в других русских духовных школах конца XVII — начала XVIII вв., практически не изучены наукой о театре. «Ближайшей целью научной работы становится реконструкция спектакля, или в иной формулировке, — воссоздание объекта исследования»<sup>1</sup>, — писал А. А. Гвоздев в 1924 г., рассматривая метод театроведческой реконструкции немецкого ученого М. Германа<sup>2</sup>. В настоящее время активно ведется реконструкция старинных европейских спектаклей<sup>3</sup>. Музыкаведческая реконструкция «Рождественской драмы» св. Димитрия осуществлена Е. М. Левашовым<sup>4</sup>.

Проблема реконструкции ранних русских спектаклей связана с проблемой «Церковь и театр», поставленной перед современным российским театроведением Б. Н. Любимовым<sup>5</sup>. Театр св. Димитрия Ростовского необходимо рассматривать как в связи с украинским и польским школьным театром<sup>6</sup>, так и в связи с православным храмовым действием, являющимся, по определению П. А. Флоренского, в плане эстетики музыкальной драмой<sup>7</sup>.

Возможность реконструкции русских школьных спектаклей заключается в том, что сохранившиеся списки являются в большинстве сценическими вариантами, режиссерскими экземплярами пьес, о чем свидетельствуют многочисленные постановочные ремарки. Пьесы писались для постановки в конкретной духовной школе, для спектакля в заранее известном помещении, в расчете на возможности сцены и исполнителей.

Метод реконструкции является специфическим театроведческим методом, который даже при невозможности строгой и полной реконструкции спектакля позволяет в процессе постановки и решения частных проблем реконструкции ставить и

решать самые разные проблемы художественного своеобразия театра.

Актуальна проблема алгоритма реконструкции, подобного алгоритму постановки спектакля. Начать следует с реконструкции по ремаркам и тексту пьесы устройства идеальной сцены, необходимой для постановочных возможностей спектакля. Затем необходимо установить реальное помещение, где происходили спектакли (здесь возможно несколько вариантов). И, наконец, идеальная сценография топографически проецируется на реальное помещение, что дает реконструкцию сцены и зала.

По ремаркам и тексту «Рождественской» и «Успенской» драм св. Димитрия Ростовского<sup>8</sup> представим идеальную сцену. В верхней ее части были «круги вышние» (с. 238, № 481), (первые цифры указывают страницу, вторые — номер строки указанного академического издания): «Полудня круг на месте зовом анстаритос, Блюдет своего места полунощный вритос» (с. 238, № 485—486). «На тверде небесном сияют» (с. 239, № 516) Зодиакальные созвездия. (Вижду» (с. 238, № 502), «Созерцаю» (с. 238, № 504), — говорит о них Любопытство Звездочетское. Под звездами располагались облака, на фоне их сияла Вифлеемская звезда: «Сия между облаки себе водворяет» (с. 239, № 517). Облаками же был задрапирован высокий помост в левой части сцены, на котором «робятка стоят невелички» (с. 233, № 336) — хор ангелов в белых одеждах. «Ребята с крылами» (с. 233, № 337) могли прятаться «межи облаками» (с. 233, № 338). Помост был Небом, куда «в гору» (с. 233, № 334) смотрят на ангелов Пастыри: «Запоют ангели, а они забудутся, кусы в ротах. Думают долго, один на одного смотрит, не скоро в небо» (с. 232).

К помосту Неба приставлена была «Лествица Иакова» — центральный образ «Успенской драмы»:

«Видел еси лествицу в земли утвержденну,

Главою в само небо возведенну;

По ней красные юноши нисхождаху с неба

И паки восхождаху до пресветла Феба.

На той лествици Господь себе утверждаше».

(с. 177, № 115—119).

В «Рождественской драме» на Лествице Милость Божья «союзом златым на веки спрягает» (с. 229, № 247) Небо и Землю: «Земле! Через Милость Бога небу приближися» (с. 229, № 245). По Лествице Милость Божья сходит к Зем-

ле: «Сама облаком легким с небеси низходишь, Тягость же мою брэнну на небо возводишь» (с. 229, № 237—238). По Лествице Истинна с двумя Ангелами возводит на Небо Невинность убитых вифлеемских младенцев:

«...Ангели примите,  
Между ангелов лики сию водворите.  
Со торжествующею в небе торжествуйте!  
Се аз вама предъиду, вы мне последуйте»  
(с. 229, № 1261).

Под помостом Неба помещался вифлеемский вертеп. Вероятно, он был закрыт занавесом, через который в сценах поклонения пастырей и волхвов тeneвыми картинами показывались ясли с Младенцем, «и матушка сedit, ангели поют и стар Иосиф там стоит» (с. 236, № 404—405). На занавесе же тeneвой картиной могло показываться «убиение отрочат неслышимое, но зримое» (с. 256) — это могло усилить драматизм спектакля, ведь зрителям не говорилось о бегстве святого семейства в Египет.

Вертеп располагался на Земле — основном помосте сцены. Авансцена перед вертепом и перед всей сценой была свободна, называлась «срединой»: «Царей, идущих по середине, стража удержает» (с. 245), имела выходы с обеих сторон и представляла из себя дорогу, начинавшуюся справа и кончавшуюся слева, если смотреть со зрительских мест.

С правой стороны сцены-Земли располагалась Дверь, за которой был проем Ада: «во ад двери отворила» (с. 268, № 1370, 1356). В проеме имелись скрытые от зрителей ступени, поднимаясь по которым, «ярится» (с. 230) Вражда или Зависть в желтых одеждах: «Возжигайте огонь, Бронты! Бийте в млат, Стеропы!» (с. 230, № 278). В Аду хором, «все вместе говорят» (с. 230) Циклиопы, Вулкане, Медуза, вооруженные мечами, копьями, стрелами. «Во узах ада» (с. 269) появлялась голова пса, где «в гортани Цербера змием грызомы и огнем жгомы» (с. 274) мучился Ирод.

Левее Ада находился, вероятно, гроб, могила, куда подходило Любопытство Звездочетское: «Иду, где Валаама мудрого могила. Воспрени, Волааме! Гроб ти открываю» (с. 239, № 522—523), и, выслушав пророчество: «Почивай с миром! Гроб ти честно затворяю» (с. 240, № 554). Возможно, этот гроб «строят» (с. 265) слуги как «смертельное ложе» (с. 265, № 284), «гробно ложе» (с. 266, № 1318) Ирода, тогда безымянный в тексте голос «эха» (с. 267, № 1331, 1334, 1337, 1340,

1343) отвечал бы Ироду голосом Валаама. С ложа-гроба Ирод «упадает над пропасть» (с. 268) Ада.

В центре сцены-Земли располагался «престол» (с. 225, № 131), «фрон человека» (с. 225, № 134), где происходит действие Антипролога. От престола отгоняется Смерть: «низложи венец, бежи от престола славы» (с. 270, № 1419) в конце и в начале (с. 225, № 138) спектакля. Это же престол Иерусалимский, на котором Ирод «седяй глаголет» (с. 240). К престолу, на «середину» выходили развлекавшие Ирода: «Апполлио! Музы! Семо воспешете» (с. 241, № 601), «Ио! Ио! восклицайте, Ирода увеселяйте» (с. 242, № 607), «А Ионе, бий у струны! Направо коло Фортуны» (с. 242, № 609). У престола заключается союз Ирода с воинами, в знак чего они «пийот» (с. 256) собственную кровь: «Мечи, в купу сложивше, да всяк лобызает» (с. 255, № 983):

«Еще же крове нашей, смешавше, вкусемо.

Юнче! Гряди воскоре, чашу подаждь семо,

Се аз в первых источу, ты же твори тако»

(с. 255, № 985—987).

К престолу «кидают» (с. 261) «вои, избивше отрочат 14 тысящей, в знамение мало глав» (с. 274). К престолу же «исходило некое лицо все бело, Две чаши носящее» (с. 264, № 1269—1270), «подносит ко устом спяща» (с. 263) Ирода «Невинность убиенных отрочат... кровь свою излитую и слезы матерей пити повелевает» (с. 274).

Престол мог быстро закрываться «срединным» занавесом, о котором говорят воины: «На время та завеса буди закровенна» (с. 245, № 698). Здесь реконструкция спектакля проясняет непонятное место пьесы, о котором В. И. Резанов писал: «После обычной аудиенции у Ирода сейчас же следует сцена поклонения волхвов. В изданном Н. С. Тихонравовым тексте здесь видимый пропуск»<sup>9</sup>.

Анализ пьесы методами анализа литературного произведения не позволяет воспринять ее целостности: «Только общей идеей связаны две части «Успенской драмы»... Никаких связующих их сюжетных элементов они не имеют... Они связаны между собой, как могут быть связаны тема и пример, ее иллюстрирующий. В действии I развивается тема величия Богородицы, ее Успения. Действие II — конкретный пример заступничества Богородицы за грешников»<sup>10</sup>.

Рассмотрим развитие тем и настроений в спектакле «На Успение Богородицы». Представьте праотца Иакова молодым, в предвкушении женитьбы на прекрасной Рахили, зо-

вущего весь мир вместе с вами на свадьбу — вот теплое, почти комическое начало. После известия об Успении такое настроение в спектакле будет уже невозможно. Возникает мажорный мотив многочисленности потомства Иакова (числом звезд и песчинок), который отзовется в начале второго действия в миноре тем же числом грехов человека. В пении Ангелов и пророчестве Духа заявляется тема нерукотворных образов Девы, здесь видим Лестницу, соединяющую Небо и Землю. Монолог Вести пространен, как пространна и вселенная, извещаемая об Успении. Напрасно Весть утешает плачущего Пустынника, все безутешней становится Плач Церковный. Пока говорит Утешение, Плач внимает, но как умолкает Утешение, Плач продолжается. Малую радость Плачу доставляет вынос начертанного имени Марии и еще двенадцати символов, продолжающий тему нерукотворных образов. Вравие — ветвь масляничной роши Елеонской горы — свидетель явления Марии архангела Гавриила — в монолог начинается тема преклонения перед Богородицей всей природы, которую разовьет потом плачем Четвертый отрок. Радостно, и в то же время трепеща, возносят Ангелы образ Богородицы на Небо от собора святых. Вбегаем опоздавший Фома. В его речи звучит гамма чувств скорби, зависти другим апостолам, невозможности представить смерть Марии. Вера упрекает Фому, Надежда увещевает, и Любовь дает Фоме видеть гроб, который пуст, и образ Богородицы в Небе. С Фомой возникает тема неверия, греха и искупления через заступничество Пресвятой Девы. Заканчивается первое действие плачами Отроков и мольбами о неоставлении человечества, в утешение еще раз является образ Богородицы в Небе.

Стенающий Грешник не внимает призывам Совести покаяться, пока не приходит Гнев Божий, тут Грешник молит о часе жизни. Благоутробие Богородицы останавливает карающую десницу, и Грешника ведут к Суду. Извет записывает речь Гнева о грехах: «Горд, убийца». Суд приговаривает Грешника к вечной смерти, Благоутробие апеллирует к Истине, и Грешника временно заключают в темницу. Даже сейчас Грешник подобен Фоме неверному: не молится, не верит в искупление, хотя и призывает к этому зрителей. Совесть укоряет Грешника, и он начинает молиться, тогда появляется Надежда. К Суду сходит с Неба Ангел с молитвою Богородицы. На весах Истины молитва перевешивает книгу грехов. Истина дает Грешнику чистые одежды, с Неба спус-

кается Ангел-Хранитель. Грешник благодарит Деву и, призывая зрителей искать у нее защиты, отходит ко смертному одру. Здесь приходит некий Нотарий, препирается с Хранителем по поводу записанных грехов. (Этот богословский вопрос Святитель обсуждал со Стефаном Яворским: «Требуется рассуждение... же грех и прощенный памятен будет содеявшему»). Благоутробие призывает Истину, которая поручает Хранителю беречь душу Грешника, пока та не поднимется на Небо. Завершает спектакль массовая сцена, продолжающая тему нерукотворных образов Богородицы, которые здесь изъясняются и величаются в шестнадцати ипостасях.

Анализ «Успенской драмы» как спектакля позволяет увидеть в ней цельное произведение, подчиненное жесткой смысловой логике, выстроенное во времени от ветхозаветных пророчеств через момент Успения к величанию Пресвятой Богородицы до скончания веков.

Одним из законов архитектоники театра св. Димитрия является его эпичность. Понятия единства времени и места расширены до космических пределов. Другим законом является единство действия, направленное на мистическое восприятие зрителем чуда (Рождества или Успения), находящегося в центре спектакля. Достигается это известным еще с античности приемом чередования строфы и антистрофы. В театре св. Димитрия эмоциональная атмосфера постоянно колеблется от радости к скорби, от страдания и плача к просветлению, торжеству и прославлению. Достижению сложного эффекта катарсиса помогает музыкальность канонических песнопений, пение положенных на музыку стихов и общая музыкальность поэтической речи Святителя. Используются яркие театральные эффекты: театр теней, эффект «эха», эффект вращающегося колеса, эффект песочных часов, голос из «гроба», чаши с кровью и слезами, огонь, дым, молнии и гром. Театр св. Димитрия устанавливает удивительный контакт со зрителем, неожиданно показывая в канонических образах Иакова, пастырей — живых, порою смешных, людей. Развлекая, Святитель легко достигает и нравоучительной цели.

Единственное упоминание о помещении, где игрались ростовские спектакли, относится лишь ко второй половине XVIII в. Я. Я. Штелин (1709—1785 гг.) сначала в немецком издании, затем — в русском переводе статьи «Краткое известие о театральных в России представлениях от начала

их до 1768 г.» говорит о «Крестовой Архиерейского дворца зале»<sup>11</sup>, что повторяют позднейшие историки.

И. Е. Забелин называет «крестовую» в покоях царя «моленной»<sup>12</sup> — комнатой, предназначенной для молитв. В покоях высшего духовенства «Крестовая» могла быть торжественным приемным залом. При св. Димитрии в Ростовском митрополичьем дворе была Крестовая в здании Митрополичьих хором и могла быть еще одна Крестовая в Митрополичьих кельях на сушилах и погребах<sup>13</sup>, в настоящее время утраченные позднейшими перестройками.

В «Описи Ростовского Архиерейского дома» 1691 г. есть описание Крестовой палаты Митрополичьих хором: «... перед нею сени, в сенях на стене написан образ Отечества, перед образом паникадило медное среднее, среди сеней паникадило ж меньшее. В Крестовой образ Спасов, круг его Страсти по местам писан, на стене перед образом паникадило медное большое в дву поясах. Образ Живоначальной Троицы писан на стене, в Крестовой же на стене митрополичей посох деревянный, часы стенные медные боевые с гирями. Подле Крестовой две кельи жилых, где живут митрополиты... В Крестовой и крестовых сенях два стола каменные осмиугольные, три стола писанные с ящиками, на одном столе в Крестовой ковер»<sup>14</sup>. Примерно такой вид Крестовая палата могла иметь и при св. Димитрии.

Проблема реконструкции игры ростовских актеров — в основном детей священников — заключается в том, чтобы определить, в какой мере проявлялся «естественный» навык церковного чтения и пения, и в какой мере выполнялись «искусственные» предписания школьных поэтик. Е. М. Левашов отметил применительно к «Рождественской драме», где участвует 54 действующих лица, общее правило школьного театра, связанное с небольшим актерским опытом учеников: «максимальное количество действующих лиц при минимальном объеме каждой роли»<sup>15</sup>.

Большое число участников спектакля требовало большого помещения. Таким помещением в распоряжении митрополита была столовая палата, которую описание XVII в. выделяет как «великую»: «архиерейские палаты — крестовая с кельями архиерейскими, столовая великая с отдаточною»<sup>16</sup>. Перекрыта столовая, в современном названии Белая палата, крестовым сводом, так что можно выдвинуть гипотезу, что в описании Штелина название «Крестовая зала» могло относиться к Белой столовой палате.

Белая палата представляет собою квадратное в плане помещение размерами 15 м×15 м, перекрытое крестовым сводом высотой около 8 м, опирающимся на центральный круглый столб. Освещает палату 8 окон: 4 — в южной стене, 3 — в западной, 1 — в северной. Палата имеет 2 двери — друг напротив друга — в западной стене и в восточной. Двери на расстоянии 5 м от северной стены. Западная дверь ведет на галерею стены Кремля, восточная — в Отдаточную палату.

Опыт постановки спектакля в палате с крестовым сводом у школьного театра был — «Страшное изображение второго пришествия Господня» ставилось в Грановитой палате московского Кремля в феврале 1702 г.<sup>17</sup>, когда св. Димитрий был в Москве. Белая палата аналогична Грановитой, только в два раза меньше по площади. В Грановитой палате лишь одна дверь, так что сцена могла располагаться только вдоль стены с дверью. Для Белой палаты возможны два варианта расположения сцены, использующей одну из дверей — вдоль восточной или вдоль западной стены.

Рассмотрим подробнее третий вариант, предполагающий использование для выхода на сцену обеих дверей Белой палаты. Технически необходим был занавес около 3 м высотой, 15 м длиной — от двери до двери. Это — «запона», упоминаемая в пьесе «Ужасная измена сластолюбивого жития с прискорбным и нищетным»<sup>18</sup>, или в театральном обиходе — задник. Северная треть палаты за запоной была закулисной частью. Запона разделяла двери надвое, чтобы можно было незаметно выйти из закулисной части в Отдаточную палату — гримерную, или на галерею. Северо-западный угол палаты без освещения — в нем располагался Ад, северо-западный угол освещают два окна — в нем располагалось Небо — на высоте около 3 м квадратный помост размерами примерно 3 м×3 м. Помост Неба был задрапирован «облаками». С Неба в закулисную часть вела техническая лестница. Еще два занавеса были между столпом и стенами — восточной и западной. Это были собственно театральные занавесы — каждый длиной около 7 м и высотой более 3 м. Полукруг свода над западным занавесом был украшен знаками Зодиака «полуденного анстаритоса», над восточным — «полуночного вритоса». Южная половина палаты принадлежала зрителям, сидевшим на скамьях в 6—7 рядов или в креслах, как Архиерей и его гости. Сцена была разделена на две — западную



и восточную, соединенные между собой переходом за столпом. Длина каждой сцены была около 5 м, ширина — около 3 м, высота — около метра. За столпом была прорезь в запоне, через которую можно было выйти на сцену — западную или восточную. С западной сцены к Небу была представлена украшенная лестница. Западная сцена предназначалась в основном для праведников, восточная — в основном для грешников, хотя первый выход героя был, как правило, из восточной двери. Хоры располагались за запоной и на Небе.

В «Успенской драме» на западной сцене стоял аналой с иконой Успения Пресвятой Богородицы, символизировавший гроб и тело Марии. Иаков засыпал на восточной сцене, а сновидение разыгрывалось на западной. Среди личных вещей Святителя были глобусы — земной и небесный, так что Ангелы «с землею», «с небом» могли иметь их в руках. Пустынный, Весть, Плач, Утешение, Вравие, 12 отроков появлялись на восточной сцене, затем процессия «двоицами» направлялась на западную сцену к аналою, с которого Ангелы поднимали икону Богородицы на Небо. Лестница была достаточно широкой, чтобы одновременно могли подниматься двое. Фома появлялся на восточной сцене, шесть плачущих Отроков — на западной. Перед вторым действием на восточной сцене устанавливалась решетка — «темница», весы, ложе для Грешника. В момент смерти Грешника Ангел-Хранитель берет с ложа «фигуру, сделанную из ваты, представляющую душу», как описывается в пересказе «Кающегося грешника», и поднимается с нею на Небо.

В «Рождественской драме» на восточной сцене установлен престол — трон. Добрые Силы к Натуре Людской выходят из-за столпа, Злые — из восточной двери. На запоне за восточной сценой полукруглая дверь на замке — спуск в Ад. За престолом на восточной запоне могло быть изображение Иерусалима. На западной запоне под Небом либо изображение вифлеемского вертепа, что живописнее, либо теневая картина, что динамичнее. Вифлеемская звезда передвигалась скрытым между облаками Неба Ангелом. «Убиение отрочат неслышимое, но зримое» происходило теневой картиной на западном занавесе.

В спектакле «Венец Димитрию», подготовленном учителями и учениками ростовской школы к именинам Святителя 26 октября 1704 г., на восточной сцене был трон Максимиана

на, на западной — воеводское место великомученика Димитрия в Солуни, за которым у Лестницы — иконы. Решетка под Небом изображала тюрьму св. Димитрия. На восточной сцене перед Адом — копья, на которые св. Нестор бросает Лия. По Лестнице с Неба могли спускаться Вера, Надежда, Любовь. Слава Димитриева и Ангелы могли возносить в Небо икону св. Димитрия. Идеальная сценография, заложенная в тексте «Венца Димитрию»<sup>19</sup>, идентична сценографии «Рождественской» и «Успенской» драм.

Театр св. Димитрия Ростовского существует сегодня в постановках «Ростовское действо» московского Камерного музыкального театра и «Рождественская драма» театра-студии «Эпос» г. Ростова-на-Дону. Возможно и создание «музейного» театра св. Димитрия в Ростове Великом.

<sup>1</sup> Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., ГИТИС, 1988. С. 130.

<sup>2</sup> Театральная критика: история и теория. М., ГИТИС, 1989. С. 184—207.

<sup>3</sup> Реконструкция старинного спектакля. М., ГИТИС, 1990.

<sup>4</sup> Дмитрий Ростовский. Рождественская драма, или Ростовское действо. М., 1989.

<sup>5</sup> Театральная жизнь. 1988, № 10.

<sup>6</sup> Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII—XVIII вв. М., 1981.

<sup>7</sup> Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., ГИТИС, 1988. С. 21—31.

<sup>8</sup> Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII вв. М., 1972.

<sup>9</sup> Резанов В. И. Школьные действия и театр иезуитов. Нежин, 1909. С. 100.

<sup>10</sup> Софронова Л. А. Ук. соч. С. 165.

<sup>11</sup> Санкт-Петербургский Вестник. 1779, № 4. С. 85.

<sup>12</sup> Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI—XVII вв. Т. I, М., 1990. С. 69.

<sup>13</sup> Мельник А. Г. Исследования памятников архитектуры Ростова Великого. Ростов, 1992. С. 40.

<sup>14</sup> Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник. Р-1083. С. 141.

<sup>15</sup> Дмитрий Ростовский. Рождественская драма, или Ростовское действо. С. 271.

<sup>16</sup> Титов А. А. Кремль Ростова Великого. М., 1905. С. 26.

<sup>17</sup> Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974. С. 482.

<sup>18</sup> Там же. С. 60.

<sup>19</sup> Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975. С. 49—92.