

85. 33

21

М. Паушкинъ.



Средневѣковый театръ.



Скоропечатня „ТЕХНИКЪ“ Москва, Вол. Никитская, д. № 4.
1914.

1104217.

2
1

М. Паушкинъ.

792
П-21

ГУП ИПК
"Московская правда"
Фонд-2008 г.

п

Средневъковый ==
== театръ.

(Духовная драма).

5136
БИБЛИОТЕКА

Съ рис. въ текстѣ.



Издание "ТЕХНИКЪ". Москва, Б. Никитская. Телефонъ 1-78-81.
1913 г.

✓

85, 33

21



1104217.

ЦУНБ им. К.А. Некрасова
Кабинет
редкой книги

Предисловіе.

Предлагаемый очеркъ средневѣковаго духовнаго театра не претендуетъ на новизну матеріала или оригинальность точки зрѣнія. Цѣль его чисто практическая—дать ученику старшихъ классовъ средней школы и широкому интеллигентному читателю возможно объективный и законченный очеркъ по преимуществу средневѣковаго духовнаго театра, какъ яркаго, въ высшей степени своеобразнаго культурно-историческаго явленія.

Нужду въ подобномъ очеркѣ чувствовалъ и самъ авторъ, когда, при прохожденіи курса русской литературы, приходилось касаться юго-западной духовной драмы XVI—XVII вв. Нужда эта рѣзко ощущалась и при прохожденіи курса средневѣковой исторіи: хотѣлось всегда дать полное представленіе объ этомъ яркомъ явленіи культурной жизни среднихъ вѣковъ въ исторически—прагматическомъ освѣщеніи.

Трудно было указать какую-либо работу, которая отвѣчала бы на всѣ необходимые вопросы: частичныя статьи, разбросанныя въ отдѣльныхъ изданіяхъ по исторіи западно-европейской литературы, не освѣщаютъ всѣхъ вопросовъ, другія сочиненія трудно доступны (напримѣръ, рѣдкая теперь книга профес. Веселовскаго), не говоря уже о недоступной среднему интеллигентному читателю обширной иностранной литературѣ. Правда, въ послѣднее время этотъ пробѣлъ въ извѣстной степени заполняетъ III томъ „Вопросовъ теоріи и психологіи творчества“, посвященный исторіи театра въ Западной Европѣ. Однако, думаемъ, что предлагаемый очеркъ не окажется совершенно излишнимъ.

Одно замѣчаніе: въ очеркѣ мало остапаавливается вниманія, въ общихъ чертахъ говорится о томъ, что предполагается извѣстнымъ читателю: о роли духовенства въ культурной жизни среднихъ вѣковъ и о цѣломъ рядѣ другихъ историческихъ фактовъ.

Въ концѣ книги указанъ рядъ статей и отдѣльныхъ трудовъ о средневѣковомъ театрѣ на русскомъ и иностранномъ языкахъ.

М. П.

ГЛАВА I.

Ставя своей задачей дать культурно-историческій очеркъ зарожденія и развитія духовнаго средневѣковаго театра, мы постараемся отвѣтить на нѣсколько основныхъ и главныхъ вопросовъ. Вначалѣ выяснимъ историческія условія его возникновенія, затѣмъ укажемъ, какъ развивалась и осложнялась духовная драма со стороны величины и самаго характера содержанія, наконецъ, укажемъ на роль и значеніе духовныхъ драматическихъ представленій въ монотонной, будничной жизни средневѣковья, на ихъ техническую, декоративную обстановку и судьбу въ концѣ среднихъ вѣковъ.

Первый вопросъ тѣмъ болѣе необходимъ, что театръ, какъ извѣстное культурно-историческое явленіе, всегда связанъ съ опредѣленнымъ историческимъ моментомъ и отражаетъ въ себѣ его особенности и типичныя черты точно такъ же, какъ и всякое литературное направленіе отражаетъ опредѣленную стадію культурнаго развитія въ поэтической, образной формѣ. Ложно-классицизмъ, сантиментализмъ, романтизмъ, разсматриваемые съ обще-культурной точки зрѣнія,—не что иное, какъ отпечатокъ своеобразныхъ чертъ даннаго переживанія въ литературѣ. Театръ, его характеръ, его, такъ сказать, психологія также бываютъ понятны лишь въ связи съ современной имъ культурной эпохой. Сантиментальная драма Лилло отражаетъ бытъ и психологію англійской буржуазіи XVII—XVIII в.в., творенія Корнеля и Расина носятъ отпечатокъ аристократизма и быта двора Людовика XIV. Наконецъ, достаточно взять примѣры изъ нашей родной литературы: на „Недорослѣ“ Фонъ-Визина ярки слѣды идейныхъ направленій екатерининской эпохи, „Горе отъ ума“ отражаетъ исторически-культурный переломъ, пережитый русскимъ обществомъ наканунѣ XIX вѣка. Средневѣковый театръ вообще и въ частности духовный въ этомъ отношеніи—яркое и оригинальное явленіе, а эта его оригинальность и своеобразие въ значительной степени—результатъ историческихъ условій эпохи, отраженіе ея яркихъ чертъ. Постараемся показать, какъ подъ влияніемъ разнообразныхъ факторовъ эпохи складывались его составные элементы и основной характеръ.

Такихъ факторовъ было нѣсколько: господствующее положеніе и роль духовенства въ культурной жизни среднихъ

вѣковъ, наслѣдье античной культуры и языческихъ обрядовъ, низкій уровень массъ, принявшихъ христіанство и требующихъ конкретнаго, нагляднаго его уясненія, драматизмъ, коренящійся въ духъ и обстановкѣ самаго богослуженія и, наконецъ, своеобразныя соціальныя условія средневѣковой жизни, которыя сказались особенно ярко въ поздній періодъ жизни драмы.

Займемся болѣе подробнымъ анализомъ каждаго изъ этихъ факторовъ въ отдѣльности.

Извѣстно, что католическое духовенство играло крупную, господствующую роль въ религіозной и обще-культурной жизни общества. Мы знаемъ, что народы, осѣвшие на мѣстѣ падшей Римской Имперіи, уже скоро подпали вліянію римской католической церкви, представители которой были вначалѣ единственными носителями духовнаго начала и преемниками, хотя бы пѣкоторыхъ элементовъ, античной культуры. Первоначальные шаги въ культурномъ развитіи этихъ народовъ совершались подъ сильнымъ и непосредственнымъ вліяніемъ духовенства, которое придавало имъ опредѣленную духовную, аскетическую окраску. Это господствующее руководство церкви среди непрерывныхъ войнъ, при всеобщемъ невѣжествѣ и дикости нравовъ, напоминаетъ намъ аналогичный фактъ изъ начальной русской исторіи. Вліяніе духовенства не могло, конечно, устранить тѣхъ элементовъ культуры, которые были принесены новыми народами, какъ преданія старины и язычества, но основныя, характерныя черты культурнаго развитія были рѣзко намѣчены всецѣло духовенствомъ. Католическое духовенство имѣло много способовъ воздѣйствовать на развитіе народа: въ его рукахъ находилось его религіозно-духовное развитіе и вся богатая духовная литература: житія святыхъ, проповѣди, хроники и, наконецъ, драматическія религіозныя представленія. Посредствомъ ихъ оно проводило въ народную массу свои идеалы, новыя религіозныя понятія и вліяло на ея развитіе.

Содержаніе этихъ произведеній представляло изложеніе всей системы церковнаго міровоззрѣнія. Вся жизнь народовъ и отдѣльныхъ личностей включена здѣсь въ строгую систему опредѣленнаго міросозерцанія. Богослуженіе и поэзія вступаютъ въ союзъ, чтобы общими силами сдѣлать новыя христіанскія истины основой жизни народовъ. *Драма и была однимъ изъ средствъ такого воздѣйствія.* Указавъ на роль церкви, перейдемъ теперь къ анализу другихъ историческихъ условій.

Однимъ изъ обычныхъ и спорныхъ вопросовъ, который затрагивается большинствомъ историковъ средневѣковаго

театра, является вопросъ объ отношеніи средневѣковой духовной драмы къ драмѣ античной, какъ трагедіи, такъ и комедіи. Остановимся нѣсколько подробнѣе на его анализѣ.

Въ какомъ смыслѣ и въ какой мѣрѣ можно говорить о вліяніи драмы классической на средневѣковый театр. Общій выводъ, къ которому пришло большинство изслѣдователей, — отрицаніе возможности непосредственнаго вліянія античной драмы на средневѣковую: сюжетъ античныхъ драмъ и ихъ форма не легли въ основу духовной драмы средневѣковой. Такимъ образомъ, отрицается прямая, органическая связь между драмой древнихъ и духовной драмой среднихъ вѣковъ. Все же необходимо указать на то, что античная драма или, вѣрнѣе, ея послѣдній, упадочный періодъ жили и находили яркое отраженіе въ первые вѣка средневѣковой жизни, вошли въ кругъ народныхъ увеселеній. Чтобы указать, какъ и въ чемъ проявилось это вліяніе, скажемъ нѣсколько словъ о римскихъ театральныхъ представленіяхъ въ послѣдніе годы до Рождества Христова и въ періодъ цезаризма.

Господствующей формой драматическихъ представленій въ эту эпоху былъ мимъ, *) любимое зрѣлище народныхъ массъ, нескромнаго, часто до цинизма неприличнаго содержания. Мимъ—явленіе пришлое на римской сценѣ, твореніе греческаго народа. Въ старину въ Элладѣ при танцахъ съ мимикой, и теперь обычныхъ у первобытныхъ народовъ, развился грубый фарсъ, выводившій забавные типы и сцены изъ обыденной жизни, повседневной злобы дня въ грубо-реалистической формѣ. Распространившись по всей Греціи, черезъ колоніи онъ перешелъ и въ Римъ, гдѣ надолго завоевалъ себѣ господствующее и исключительное положеніе, вытѣснивъ всѣ виды классической римской комедіи — комедіи Теренція, Плавта, ателланы. Сюжеты мимической драмы въ Римѣ были чрезвычайно разнообразны. Особенной любовью и популярностью у массы пользовались сюжеты двусмысленные и неприличные: сцены супружеской невѣрности, легкомысленныхъ похищеній боговъ. Часто сюжетъ переплетался политическими намеками, нападками на отдѣльныя современныя личности, принималъ злободневный характеръ.

Въ первые вѣка христіанства мимъ нераздѣльно господствовалъ на римской сценѣ, оказывая развращающее и нравственно разлагающее вліяніе на народную массу. Развратъ и жестокость выставляли тогда себя на сценическихъ подмосткахъ. Вотъ нѣсколько яркихъ примѣровъ, взятыхъ изъ этого періода драмы.

*) См. въ концѣ книги въ прилож.

Въ I-мъ столѣтїи послѣ Р. Х. въ трагедїи „Геркулесъ на Этнѣ“ главную роль исполнялъ приговоренный къ смерти преступникъ, который, ради иллюзїи, былъ сожженъ живымъ на сценѣ. Игры и танцы балетовъ были полны цинизма и были разсчитаны исключительно на удовлетворенїе чувственности толпы зрителей. Мимъ даже часто ставился въ циркѣ, покинувъ подмостки театра, и заполнялъ перерывы между травлями звѣрей и боями гладиаторовъ. Въ циркѣ онъ еще болѣе огрубѣлъ, отражая на себѣ его грубые, жестокіе нравы.

Нетрудно понять, что такое театральное представленіе, конечно, не могло лечь въ основу религіозной драмы среднихъ вѣковъ, вначалѣ тѣсно примыкавшей къ службѣ. Но осталась историческая преемственность: мимъ оставилъ глубокой слѣдъ въ жизни народовъ, положившихъ начало средневѣковымъ государствамъ и культурѣ, и, какъ театральное представленіе, въ остаткахъ жилъ среди народныхъ массъ, хранимый въ завѣтахъ и памяти скомороховъ. И напрасно христіанская церковь, а иногда и правитель-ство въ первые вѣка боролись противъ пристрастія народа къ мимическимъ представленїямъ и театральнымъ зрѣлищамъ цирка: онѣ не въ силахъ были поборотъ его и искоренить привычку народа: христіане такъ же жадно стремились въ театръ, какъ и язычники.

У отцовъ и писателей церкви мы встрѣчаемъ рѣзкую, настойчивую полемику и обличенїе языческихъ и театраль-ныхъ зрѣлищъ. Послѣднїя часто проникали даже въ среду христіанскихъ соборїищъ, внося въ нихъ черту яркаго двое-вѣрїя. Карфагенскїй епископъ Кипрїанъ пишетъ въ III вѣкѣ, что актера (*timus*) не слѣдуетъ допускать къ общенїю съ христіанами, ибо такое постыдное и безчестное общенїе по-срамило бы церковь. То же самое мы находимъ въ цѣломъ рядѣ соборныхъ и апостольскихъ постановленїй: „чтобы актеры и актрисы, возницы, гладиаторы, содержатели театровъ, а также состязавшіеся на олимпійскихъ играхъ, флейт-ники, музыканты и плясуны покинули свое искусство“. Златоустъ называетъ театры „жилищами сатаны, позорищами безстыдства, школами извѣженности, аудиторїями чумы и гимназіями распутства“.

Правда, въ первые вѣка средневѣковья, подъ напоромъ варваровъ, зданїя громадныхъ цирковъ и театровъ были разрушены или заброшены, народъ обѣднѣлъ и театральныя зрѣлища, естественно, замерли. Но это временное замиранїе не означало еще совершенной смерти: остатки театровъ и театральныя и цирковыя игры мы встрѣчаемъ и гораздо

позднѣе, въ V—VI вв.: въ 581 году около Парижа и Суассона происходили игры по римскому обычаю. Необходимо также подчеркнуть и то, что къ среднимъ вѣкамъ перешли и старыя античныя названія актеровъ—мимы, пантомимы, гистріоны, юкуляторы—*mimi*, *pantomimus*, *histriones*, *joculatores*,—а также ихъ традиціи и приемы, измѣнившіеся въ новой исторической обстановкѣ: въ нихъ неволью вполетались новыя бытовыя черты.

Послѣдніе факты—достаточно убѣдительное доказательство того, что отрицаніе всякой связи съ античною драмою исторически невозможно. Исходя изъ этихъ соображеній, надо предположить, что, повидимому, все эти актеры и традиціи—явленіе, не выросшее исключительно на средневѣковой почвѣ, а остатки пропалаго. Западно-европейскій жонглеръ, преемникъ античнаго мима, по словамъ одного провансальскаго памятника, отличался замѣчательной разносторонностью: умѣлъ играть на разныхъ инструментахъ, вертѣть на двухъ ножахъ мячи, показывать маріонетки, прыгать черезъ четыре кольца, возбуждать смѣхъ зрителей потѣшными изображеніями чело-вѣческихъ слабостей. Изгнанные Филиппомъ Августомъ изъ Франціи жонглеры вскорѣ возвратилися и въ 1331 году образовали общество *menetrie* (*menétriers*) съ королемъ во главѣ. Все это указываетъ, насколько живучи были въ эпоху среднихъ вѣковъ завѣты древнихъ потѣшниковъ. Типы, созданныя народною фантазіей античнаго міра, продолжали жить, были воссозданы въ средневѣковомъ фарсѣ и комедіи, а въ жизни широкихъ массъ пользовались большою популярностью, извѣстностью и большою любовью.



Жонглеры (со старин. миниатюры).

На эту популярность указываетъ то вниманіе, которое въ борьбѣ съ остатками театральныхъ представленій удѣляютъ лѣтописи, постановленія мѣстныхъ соборовъ, капитуляріи

Карла Великаго. Въ одномъ изъ постановленій Карла Великаго запрещается епископамъ и игуменамъ держать при себѣ своры собакъ, соколовъ, ястребовъ и скомороховъ (*jnehlatores*), какъ вещи, неприличныя служителямъ церкви (*ministri altaris Domini*).

Итакъ, какой же выводъ, болѣе вѣроятный, можно принять, какъ отвѣтъ, на вопросъ: что дала античная римская комедія средневѣковому и свѣтскому театру. Надо сказать, что въ области духовной драмы не было вліянія ни въ сюжетѣ, ни въ формѣ. Нѣсколько иначе обстоитъ дѣло съ свѣтскимъ театромъ, театромъ фарса и комедіи. Тутъ можно говорить о перенесеніи изъ античной комедіи круга сюжетовъ общаго характера, типовъ, традиціонныхъ приемовъ игры и формы. Здѣсь связь т. об. болѣе очевидна.

Если въ области духовной драмы и можно что-либо говорить о вліяніи, о связи, то имѣя въ виду исключительно психологическую сторону: античная драма поддерживала интересъ и любовь къ театральнымъ представленіямъ и этимъ какъ бы подготовила почву для пышнаго расцвѣта драмы въ будущемъ. Даже и въ этомъ отношеніи роль психологической подготовки могла сыграть не непременно античная драма, а народно-драматическія представленія—остатки старыхъ языческихъ обрядовъ и народныхъ обычаевъ. Но прежде, чѣмъ говорить о роли этого фактора, необходимо выяснитъ еще одинъ вопросъ: что дала начальному средневѣковому театру античная трагедія и серьезная классическая комедія.

Раньше думали, что мистерія возникла подъ вліяніемъ классическихъ традицій, и указывали на рядъ фактовъ, какъ бы подтверждающихъ справедливость подобнаго мнѣнія. Отъ первыхъ вѣковъ христіанства осталась трагедія „Страждущій Христосъ“, приписываемая Григорію Назіанзину. Дѣйствующими лицами трагедіи являются Богоматерь, Марія Магдалина, евангелистъ Іоаннъ, Іосифъ Аримаѳейскій и Никодимъ. Конструкція ея чисто классическая: цѣлые стихи взиты изъ „Медеи“ и „Фэдры“ Еврипида, хоръ играетъ, какъ и въ античной трагедіи, важную роль, стихъ разработанъ. Были и другіе авторы, державшіеся классическихъ традицій: ученикъ Алкуина Ангильбердъ, монахиня Гандерсгеймскаго монастыря Гросвита, которая, подражая произведеніямъ Теренція, писала драмы изъ житія святыхъ и священнои исторіи, желая дать назидательное чтеніе монахинямъ монастыря.

Но новѣйшіе изслѣдователи средневѣковаго театра отрицаютъ вліяніе этихъ произведеній на первые шаги раз-

витія духовнаго средневѣковаго театра, навсегда оставшагося чуждымъ традиціямъ классической трагедіи: форма мистеріи была совершенна чужда техникѣ античной драмы и вырабатывалась оригинально и самобытно, будучи чуждой законченности и цѣльности греческой трагедіи. Это вліяніе проникаетъ и сказывается гораздо позднѣй, когда вырождается средневѣковая мистерія и, разлагаясь, постепенно переходитъ въ драму свѣтскую, новую, измѣняетъ характеръ.

Конечно, едва ли было бы правильно абсолютно отрицать возможность какого бы то ни было вліянія античной трагедіи: классическія драмы изучали, имъ подражали въ духовныхъ школахъ и монастыряхъ средневѣковья, авторами духовныхъ драмъ были лица духовныя, а черезъ нихъ могли быть занесены нѣкоторые приемы античной драмы. Но все же это вліяніе было настолько незначительно, слабо, что есть полное основаніе говорить объ оригинальности и независимости духовной драмы, какъ явленія среднихъ вѣковъ. Укажемъ теперь, что дали, какую роль сыграли въ развитіи духовной драмы старые языческіе обряды, носившіе рѣзко выраженную драматическую форму.

Мы указывали раньше, что остатки язычески-драматическихъ обрядовъ могли играть роль и психологической предпосылки и могли внести дозу свѣтскаго, комическаго элемента въ содержаніе и развитіе мистеріи.

Съ различными временами года у галловъ и германцевъ, какъ и у русскихъ славянъ, были связаны отдѣльные празднованія. Въ лицахъ изображались привѣтствіе лѣта и изгнаніе зимы, борьба между этими временами года. Лѣто олицетворялъ человекъ, одѣтый въ рубашку, какъ символъ лѣтней теплоты, и песній въ рукахъ древесный стволъ, обвѣшанный плодами, позолоченными орѣхами и пестрыми лентами. Человекъ, олицетворявшій зиму, былъ одѣтъ позимнему и съ веревкой въ рукъ. Между ними происходилъ горячій споръ о владычествѣ надъ землею. Точно также и поворотъ солнца къ веснѣ сопровождался въ Германіи особымъ шествіемъ: цѣлый рядъ масокъ — всадникъ, кузнецъ съ молотомъ, медвѣдь и др. изображали дружину бога Водана. Въ сѣверной Германіи наступленіе весны сопровождалось маіекимъ торжествомъ. Олицетворенныя времена года вели споръ между собой, который заканчивался борьбой всадниковъ, гдѣ побѣдителемъ обычно оказывалось лѣто. Особенно много было драматизма, жизни, движенія, шума и веселья въ масленичныхъ обрядахъ, любимыхъ народомъ,

Въ южномъ Тироли и теперь происходитъ торжественное сжиганіе зимы, изображаемой вязкой соломой. Послѣ сжи-

ганія происходитъ бой двухъ враждебныхъ ратей. Одна изъ нихъ въ пестрыхъ костюмахъ, увѣшанныхъ колокольчиками и погремушками, другая—въ бѣлыхъ рубахахъ съ горбомъ у каждаго. На главной сельской площади разводится костеръ, гдѣ варятся традиціонныя масленичныя лепешки, а около него происходитъ борьба этихъ ратей. Каждое войско окружаетъ своего короля, имѣющаго особую корону и множество погремушекъ на платьѣ.

Мы указали лишь нѣсколько примѣровъ, но и они—яркое свидѣтельство того, какъ были живучи въ народѣ старыя обряды. И вотъ, когда была принята новая религія, они переплелись съ чисто христіанскимъ элементомъ и придали новой религіи рѣзкій отпечатокъ двоевѣрія, сохранившійся надолго въ народѣ. Эти обряды еще долго жили среди народа, измѣняясь и получая медленно новое содержаніе.

Такъ, въ богатыхъ, крупныхъ городскихъ коммунахъ еще въ 15 вѣкѣ часто устраивались масленичныя процессіи, гдѣ участниками были отдѣльныя корпораціи. Въ Нюрнбергѣ мясники и ножевщики ежегодно устраивали бѣга масокъ, которые пользовались популярностью и большой любовью народа. Эти процессіи были отдаленнымъ отголоскомъ старыхъ языческихъ обрядовъ. На связь ихъ съ древними весенними обрядами указываетъ зеленое дерево—необходимая принадлежность каждаго бѣга масокъ, особая фигура среди участниковъ, одѣтая въ мохъ и напоминающая олицетвореніе зимы въ ея борьбѣ съ лѣтомъ. На ряду съ такими публичными зрѣлищами, ряженая молодежь съ шишманамъ, скоморохами ходила по домамъ и трактирамъ и тамъ исполняла пляску, пѣсни и маленькія діалогическія сценки, какъ отголоски, переживанія старыхъ весеннихъ обрядовъ.

Въ развитіи собственно духовной драмы эти представленія сыграли крупную роль: въ церковную драму врывается комическій элементъ, нарушая ея чистоту и религіозную сущность. Этотъ комическій элементъ послужилъ какъ бы предпосылкой, обусловилъ появленіе въ мистеріи комическаго элемента. Потокъ языческихъ увеселеній, ворвавшись въ содержаніе христіанства, сказался и въ драмѣ: то, что было раньше связано съ языческими богами, было перенесено теперь на христіанскихъ святыхъ. Такъ, во многіе праздничныя дни народъ собирался вокругъ церквей, разбивалъ изъ древесныхъ вѣтвей палатки и устраивалъ пиры, гдѣ проявлялись такое же веселье, такой же разгулъ, съ ряжеными танцами, пѣснями, какъ и прежде въ языческихъ обрядахъ. Въ жизни средневѣковья есть яркіе слѣды этого. Вотъ факты, характерные въ этомъ отношеніи.

Въ средневѣковой жизни было нѣсколько праздниковъ, дни святыхъ покровителей. Изъ нихъ особенно интересенъ, такъ называемый, праздникъ дураковъ, гдѣ участіе принимало само духовенство. Происходилъ онъ въ день перво-мученика Стефана, который считался покровителемъ клириковъ. Въ этотъ день изъ своей среды они выбирали епископа дураковъ и облекали его всѣми знаками епископскаго достоинства, даже служили на этотъ день составленную литургію.

Парижскій богословскій факультетъ въ окружномъ посланіи 12 марта 1444 года даетъ такое описаніе этого праздника, рѣзко порицая его характеръ и свѣтскій разгулъ: „во время самой службы дьяконъ и поддьяконы въ маскахъ, переряженные въ женское платье и въ скomorонью круту,¹⁾ пляшутъ въ храмѣ, поютъ на хорахъ непристойныя пѣсни, ѣдятъ колбасы, сидя на самомъ престолѣ, рядомъ со священникомъ, отпавляющимъ богослуженіе, тутъ же играютъ въ кости и наполняютъ церковь зловоннымъ дымомъ кадилъ, въ которыхъ сжигаютъ куски старыхъ подошвъ, всюду съ крикомъ бѣгаютъ, пляшутъ и прыгаютъ.“²⁾ Послѣ же службы и шара клирики разъѣзжали по городу въ телѣгахъ съ навозомъ и производили разныя безчинства.

Аналогичный характеръ носилъ также потѣшный праздникъ ослонъ, который сопровождался обрядомъ наивнаго чествованія. Наступленіе праздника возвѣщалось въ церкви клириками, стоявшими въ толпѣ между народомъ. Четыре—пять пѣвцовъ дѣлали то же изъ алтаря, Празднество принимало различную форму. Проѣзжала процессія по городу, при чемъ, на ослѣ ѣхала красивѣйшая въ данной мѣстности дѣвушка, изображавшая Богородицу. Иногда ѣхалъ молодой аббатъ, изображавшій въѣздъ Христа въ Іерусалимъ. Когда кончалась процессія, осла вводили въ церковь, гдѣ къ нему кидалась толпа, стараясь схватить его за поводья, убѣжденная, что это ведетъ къ отпущенію грѣховъ. Иногда деревянную модель осла катали на колесахъ и хранили ее въ особомъ помѣщеніи при соборѣ. При чемъ, въ Цюрихѣ было обязанности мясниковъ сопровождать шествіе деревяннаго осла изъ собора въ особую церковь. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ молодые причетники и дьяконы собирались въ тотъ же день на пиръ подъ открытымъ небомъ, выбирали изъ своей среды аббата, чествовали пѣслями осла, покрытаго дорогою попоною, и вводили его въ церковь со словами:

Orientis partibus
Adventavit asinus
Pulcher et fortissimus
Larcinis aptissimus.
He, sire aue, he... и т. д. ²⁾

¹⁾ См. рисунокъ ст. 19.

²⁾ См. въ прилож. въ концѣ книги.

³⁾ Переводъ съ объясн. см. тамъ же.

На пиру забывались стѣснительныя условія духовной жизни; собравшіеся называли себя членами братства глуш-

Wer siget vff des glückes rad
Der ist ouch warten fall / mit schad
Vnd das er ettwann nãm eyn bad



Von gluckes fall

Der ist eyn narr der stiget hoch
Do mitt man sãch syn schand vnd schmoch
Vnd sũchet stãts eyn hõhern grad
Vnd gdencket nit an glückes rad

Страница изъ „Корабля дураковъ“ Себастьяна Бранта, по изданію 1494 г. *)

*) Перев. и объясн. къ рис. см. въ концѣ книги.

цовъ, старшину ихъ аббатомъ дураковъ. Братство имѣло свои знаки и орудія, эмблематически изображавшіе людскую глупость и служившіе признаками братства. Помимо этого, можно было бы указать еще цѣлый рядъ аналогичныхъ процессій: черная процессія 1-го мая, большой праздникъ въ честь св. Лазаря и др., гдѣ комически-грубый, свѣтскій элементъ рѣзко врывается въ христіанскій церковный обрядъ.

Повторяемъ, этотъ фактъ врыванія языческаго обряда въ христіанскій культъ—предпосылка къ комическому элементу духовной драмы. Гораздо позднѣе, въ тотъ моментъ, когда дѣятельное участіе въ драмѣ приняли міряне, они внесли много пѣсенныхъ импровизацій и обрядовъ въ рамки набожнаго творчества. Незамѣтно увлекали они за собой и духовныхъ актеровъ, святость изображаемыхъ лицъ нарушали вводимыми забавными характерами, вкладывая шутку даже въ уста божественныхъ лицъ.

Мы отвѣтили, такимъ образомъ, на три вопроса: указали на ту роль, которую сыграло господствующее положеніе духовенства въ средніе вѣка, выяснили отношеніе духовной драмы среднихъ вѣковъ къ античнымъ представленіямъ и, наконецъ, указали, что осталось и вошло въ драму отъ народно-драматическихъ обрядовъ и представленій.

Очень важнымъ и крупнымъ факторомъ въ развитіи драмы являлась и та среда, которая приняла новую христіанскую религію. Она была груба, некультурна, ея религіозныя представленія носили наглядный, конкретный характеръ, ея боги были олицетвореніемъ видимыхъ силъ природы и чужды отвлеченности. Такой же конкретности, наглядности требовала она и отъ новой религіи; да и само духовенство только такимъ путемъ могло сдѣлать истины христіанства доступными массѣ, сильнѣе дѣйствовать на ея воображеніе.

Масса, принявшая новую религію, вовсе не была подготовлена къ принятію новаго ученія и догматовъ христіанства. Новая религія усваивалась лишь съ грубо виѣшней, обрядовой стороны, наполнялась обрядами и элементами язычества, и всюду наверху было христіанство, а подъ нимъ подпочвенный языческій слой. Духовенство среднихъ вѣковъ постоянно возстаетъ противъ празднованія старыхъ римскихъ языческихъ праздниковъ—Календы, Врумалій, гальскихъ и германскихъ языческихъ обрядовъ, упорно жившихъ въ народѣ.

Трудность проникновенія новой религіи въ среду народной массы увеличивалась еще тѣмъ, что богослуженіе ка-

толической церкви совершалось на латинскомъ языкѣ, совершенно непонятномъ и чуждомъ народу. Отсюда еще большая необходимость прибѣгать къ наглядности, конкретности въ поясненіи религіи.

Стремясь заинтересовать массу, дать ей понять то, о чемъ идетъ рѣчь въ богослуженіи, духовенство очень рано стало пользоваться для передачи отвлеченныхъ истинъ христіанства и фактовъ священной исторіи образной, конкретной формой, воспроизводя эти факты въ діалогѣ и дѣйствіи. На такую драматизацію содержанія богослуженія толкали духовенство драматизмъ содержанія и пріемовъ, коренищійся въ обрядовой сторонѣ богослуженія: самая церковная служба была почти сплошь драматическимъ изображеніемъ всемірнаго спасенія человѣчества, цѣлымъ строемъ религіозныхъ ощущеній и поэтому то она давала почву для развитія драмы. Очень скоро къ богослуженію примыкаетъ масса торжественныхъ зрѣлищъ, процессій и драматическихъ обрядовъ. Изъ нихъ, а не изъ хоровода и балагана, исходитъ средневѣковый духовный театръ. Всѣ эти процессіи вначалѣ приурочиваются къ важнѣйшимъ праздникамъ церковнаго года: къ Рождеству, Свѣтлому Воскресенію. И уже въ VI вѣкѣ предполагаютъ существованіе процессій въ память входа Христа въ Іерусалимъ, напоминающихъ наше старо-русское хожденіе на ослати, процессій въ теченіе страстной недѣли, обрядовъ въ дни различныхъ праздниковъ. Вотъ описаніе одной изъ нихъ.

Изображающій Христа медленно шелъ по улицамъ, подвергаясь грубымъ оскорбленіямъ толпы, изображавшейъ уличную еврейскую толпу. Онъ изнемогалъ подъ тяжелымъ бременемъ креста. Его сопровождали стража, первосвященники на богато убранныхъ коняхъ, Іосифъ Аримаѳейскій, и все было наполовину въ евангельской, наполовину въ вольно—фантастической обстановкѣ. Чтеніе евангелія распредѣлялось въ страстную недѣлю между нѣсколькими священниками, при чемъ, слова Спасителя исполняли теноръ, Пилата — басъ, первосвященниковъ, стражи и народа — хоръ, слова же самого евангелиста произносились речитативомъ. Вотъ еще обряды.

На Рождество посреди церкви ставилась модель яслей, окруженная маріонетками, изображавшими Богородицу, пастуховъ, осла и быка. Вся эта обстановка пополнялась рѣчами священниковъ, пѣніемъ хора. Въ ночь подъ Пасху обычно Воскресенье Христа возвѣщалось рѣчью священника, костюмированнаго ангеломъ, въ бѣломъ хитонѣ, съ золотымъ сіяніемъ надъ головой. Онъ обращался къ молодымъ священникамъ, закутанымъ въ плащи, изображавшимъ Бо-

5773

городицу и Марію Іаковлю. Все это разыгрывалось въ формѣ антифоннаго пѣнія на латинскомъ языкѣ, и ясно, что только въ образной формѣ было понятно народу, будило фантазію, увлекало его.

Эти обряды, связанные вначалѣ лишь съ главнѣйшими церковными праздниками, были приурочены позднѣе къ прочимъ торжественнымъ днямъ и виднымъ событіямъ св. исторіи.

~~scribble~~

Въ день избіенія младенцевъ реально воспроизводились жалобы несчастныхъ матерей и являлся Иродъ, дававшій свое ужасное приказаніе и радовавшійся его исполненію. Въ день Святого Духа существовалъ обычай наглядно изображать это событіе. Огненные языки спускались съ церковнаго купола на толпу собравшихъ и костюмированныхъ клириковъ въ ту минуту, когда хоръ запѣвалъ: „Veni, Sancte Spiritus“. Иногда спускали отсюда также бѣлаго голубя. Въ теченіе страстной недѣли исполнялись по временамъ, такъ называемыя, сѣтованія Маріи (Marienklage, plaktus Mariae), которыя носили форму діалога, происходившаго между Маріей и Іоанномъ, а также между тремя другими Маріями. Интересенъ также обрядъ въ праздникъ т. наз. Эпифаніи въ воспоминаніе младенцевъ, убитыхъ въ Вифлеемѣ. Зажигали надъ престоломъ большую звѣзду, составленную изъ маленькихъ лампадочекъ. Трое клириковъ, одѣтыхъ въ порфиру, съ золочеными вѣнцами на головѣ, выходили на середину церкви, сопровождаемые большой свитой, пѣли пѣсни, приуроченныя къ этому дню, а другіе клирики приносили въ чашахъ дары младенцу Христу и пѣли разныя духовныя пѣсни, выражая соответствующія настроенія и переживанія. Всѣ эти обряды послужили потомъ основой для цѣлаго ряда произведеній мистериальнаго характера.

scribble

Остается указать на послѣднее условіе развитія духовной драмы—бытовое и сословное устройство средневѣковаго общества. Послѣднее обстоятельство играло особенно важную роль въ тотъ моментъ жизни драмы, когда изъ узкихъ предѣловъ церкви и церковной ограды она вышла на свободу городскихъ площадей и здѣсь пышно и свободно развернулась. Въ этотъ послѣдній періодъ драматическія представленія ставятся на средства городскихъ коммунъ, которыя принимаютъ на себя всѣ необходимые расходы, при участіи дѣятельнаго, свободнаго и религіозно-настроеннаго класса купцовъ и ремесленниковъ. Товарищества ученыхъ, студентовъ, кушцовъ и ремесленниковъ принимаютъ тогда на себя упра-

вление этими представленіями, забота о которыхъ входила въ кругъ обязанностей городскихъ магистратовъ. Такая постановка была дѣломъ религіознымъ, подвигомъ и гордостью для города, хотя и требовала крупныхъ расходовъ, большой затраты времени и энергіи: дорого стоила трапа на сценическую обстановку, на содержаніе приглашенныхъ гостей— жителей сосѣднихъ городовъ и бѣднаго крестьянскаго люда. Всѣ эти расходы были по плечу богатымъ городскимъ коммунамъ, а заботы, которыя были съ этимъ связаны, вполне соотвѣтствовали религіозной, благочестивой психологіи жителя купца. Понятно, почему городъ охотнѣе и чаще, даже почти исключительно, ставилъ театральныя представленія, а не остальные сословія средневѣковаго общества.

Крупные феодалы были не тѣмъ заняты: вся ихъ энергія и все вниманіе были поглощены войной, разорительной борьбой съ сильнымъ сосѣдомъ. Имъ некогда было заниматься благочестивымъ дѣломъ — ставить духовную драму. Ясно, что крестьянину—виллану это дѣло было также не по силамъ: его подавляли тяжелыя экономическія условія и особенно страдалъ онъ отъ разорительныхъ, междоусобныхъ войнъ феодаловъ. вмѣстѣ съ городскими жителями крестьяне доставляли вѣчно живую, веселую, увлекающуюся толпу зрителей, обычныхъ и непритворныхъ гостей театра. Духовенство, какъ сословіе, корпорація, и было первымъ организаторомъ театральныхъ представленій, но только лишь на первой стадіи ихъ развитія. Впослѣдствіи такое близкое и дѣятельное участіе духовенства сдѣлалось невозможнымъ по двумъ причинамъ: очень сильно разрослось содержаніе драмы, а поэтому требовалось такое количество дѣствующихъ лицъ, какого не могла доставить церковь, даже нанимая бродячихъ спеціалистовъ по драматическимъ представленіямъ, а во-вторыхъ, сильное преобладаніе комическаго элемента дѣлало это участіе духовенства и неприличнымъ. И мы увидимъ впослѣдствіи, что духовенство не только устраняется, но даже занимаетъ положеніе, явно враждебное драмѣ: папы не только запрещаютъ духовенству участвовать, но также и самую постановку мистеріи, утрачивающей религіозный характеръ.

Понятно и естественно, что дѣло представленія духовной драмы и перешло въ руки обезпеченнаго и располагающаго достаточными средствами класса городскихъ коммуновъ. Рагуша, какъ органъ городского самоуправления, ассигновала опредѣленную сумму изъ общихъ городскихъ средствъ, хлопотала о всемъ необходимомъ для постановки, хотя, правда, при ближайшемъ участіи нѣкоторыхъ лицъ духовной

корпораціи, особенно любителей этого дѣла: въ этомъ принимали участие и почтенный магистръ богословія, и ученикъ духовной школы, и простой, бѣдный клеркъ.



Танецъ церковныхъ прислужниковъ и пѣвчихъ. (Съ рукописи XIII вѣка).

Вотъ та историческая обстановка и тѣ разнообразные элементы, изъ которыхъ сплеталось содержаніе духовной драмы. Выросши въ такой обстановкѣ, она отражала всѣ характерныя черты своей эпохи, была ея яркимъ и оригинальнымъ зрѣлищемъ: характеръ эпохи придалъ ей религиозный оттѣнокъ, какъ основной тонъ ея содержанія, но онъ же спустилъ сюжетъ духовнаго содержанія до уровня наивнаго и грубаго пониманія массы.

Слѣдующая ближайшая наша задача—прослѣдить, какъ жила и развивалась духовная драма въ отдѣльные моменты своего существованія.

ГЛАВА II.

Прослѣдимъ теперь развитіе духовной драмы, а для большей яркости и отчетливости освѣщенія будемъ разсматривать отдѣльно эволюцію и осложненіе сюжета, измѣненіе языка и технически-декоративной обстановки.

Въ развитіи сюжета и объема драмы обыкновенно намѣчаютъ три главныхъ момента: тропь, литургическая и полулитургическая драма-служба и собственно мистерія *). При чемъ, надо указать на то, что вмѣстѣ съ развитіемъ содержанія измѣняются и расширяются и другія

*) Отъ латинскаго слова *ministerium*—служба.

стороны драмы: форма, языкъ и сценическая обстановка, количество и характеръ участниковъ и, наконецъ, самое мѣсто постановки.

Первоначальный моментъ въ развитіи духовной драмы— тр о п ѣ. Это—элементарная наглядная иллюстрація какого-либо факта священной исторіи, обычно предшествующая началу самаго богослуженія. Характернѣйшіе признаки тр о п а—элементарность, органически-неразрывная связь съ богослуженіемъ: это не что иное, какъ евангельскія чтенія, распредѣленные по ролямъ, съ нѣкоторыми прибавками и измѣненіями, сопровождаемыми соответствующими движеніями и дѣйствіями. Построены они были обычно въ формѣ антифоннаго пѣнія, исполняемаго отдѣльными партіями церковнаго хора. Вотъ одна изъ древнѣйшихъ формъ тр о п а, исполняемаго передъ мессой въ день Рождества. Исполнялъ его хоръ въ діалогической формѣ.

Одна половина хора пѣла: „пастыри, кого ищите вы въ ясляхъ, скажите?“; другая отвѣчала: „Спасителя, Христа, Господа“ (Salvatorem, Christum, Dominum).

Такое же антифонное пѣніе исполнялось и на праздникъ Пасхи: одна партія хора, состоявшая изъ двухъ священниковъ или мальчиковъ, изображала ангеловъ у гроба, другая—три священника—женщинъ, отыскивающихъ Христа. Ангелы оставались все время у алтаря, женщины помѣщались въ другомъ мѣстѣ храма. Между ними происходило дѣйствіе. Тропъ и былъ зародышемъ, основой духовной драмы.

Его дальнѣйшая судьба состояла въ постоянномъ осложненіи и ростѣ: увеличивался діалогъ, вводилось большее количество дѣйствующихъ лицъ, выдѣлившись изъ хора и изображавшихъ отдѣльныя личности библейской исторіи, осложнялась декоративная обстановка, большая роль стала отводиться мимикѣ и жесту, въ игрѣ требовалось больше яркости. Такъ изъ тр о п а постепенно развилась л и т у р г и ч е с к а я д р а м а.

Вначалѣ литургическая драма такъ тѣсно связана съ тропомъ, что между ними трудно провести рѣзкую, сильную грань: это просто расширенный, обогащенный тропъ. Литургическая драма вначалѣ также тѣсно примыкаетъ къ богослуженію: она—officiā, т.-е. служба, она разыгрывается въ церкви, исключительно церковными людьми и исключительно на латинскомъ церковномъ языкѣ. Какъ примѣръ, дадимъ переводъ одной латинской пасхальной элементарной драмы 12 вѣка, рукопись которой хранится въ Эйзендельнской библиотекѣ въ Швейцаріи.

При воскресеніи Христовомъ, при посѣщеніи Гроба Господня.

Одна изъ женщинъ должна пѣть одна:

„Ахъ! какое воздыханіе потрясаетъ наши души о нашемъ утѣшителѣ, котораго отняли у насъ, котораго жестокой еврейскій народъ предалъ смерти“.

Вторая также одна;

„Какъ послѣ убійства пастыря бѣдныя овцы блуждаютъ, такъ теперь по смерти учителя ученики смущаются, и насъ охватила послѣ его ухода невыносимая скорбь“.

Марія Магдалина:

„Но пойдѣмъ и къ его могилѣ послѣдимъ“.

Если мы любили живого, будемъ любить и мертваго“.

Вмѣстѣ должны пѣть:

„Кто отвалитъ намъ камень отъ входа въ могилу?“

Ангель:

„Кого вы, по комъ рыдаете?“

Женщины:

„Нашею Іисуса Христа“.

Ангель:

„Здѣсь пѣть его, поистинѣ!“

Женщины, возвращаясь, должны пѣть хоромъ:

„Къ могилѣ пришли мы, стѣнная, и увидѣли ангела Господня, сидящаго и говорящаго, что воскресъ Іисусъ“.

Женщины, оборачиваясь къ представляющему апостола Петра, поютъ всѣ вмѣстѣ:

„Вотъ мы видѣли лицо ангела и услышали его отвѣтъ, который свидѣтельствуемъ, что живъ Господь, и въ это должно тебѣ, Симонъ, повѣрить!“

la Resurrectione Domini, ad visitandam dominicam sepulchram.

Una de mulieribus candet sola: „Heu! nobis internas mentes quanti pulsant gemitus pro nostro consolatore, quo privatur miserae, quem crudelis iudeorum morti dedit populus“.

Altera item sola:

„Jam percusso ceu pastore oves errant miserae, sie magistro decedente turbantur discipuli, atque nos, eo absente, dolor tenet nimius“.

Maria Magdalena:

„Sed eamus et ad eius prope-remus tumulum.“

Si dileximus viventem, diligamus mortuum“.

Simul cantent:

„Quis revolvat nobis lapidem ad ostium monumenti?“

Angelus:

„Quem vos, quem flentes?“

Mulieres:

„Nos Iesum Christum“.

Item angelus:

„Non est hic vere“.

Mulieres revertentes cantent ad chorum:

„Ad monumentum venimus gementes, angelum domini sedentem vidimus et dicentem, quia surrexit Jesus“.

Mulieres vertentes se ad personam Petri apostoli omnes cantent:

„En, angeli aspectum vidimus et responsum eius audivimus, qui testatur dominum vivere, sic oportet te Symon credere“.

Марія Магдалина одна должна пѣть къ тѣмъ тремъ стихъ:

„Когда я пришла помазать мертвaго, я нашла могилу пустой; увы, я не могу узнать мѣста, гдѣ могла бы найти учителя.

Скорбь растеть, сердце трепещеть изъ-за отсутствія благочестиваго учителя, который исцѣлилъ меня, исполненную пороковъ, изгнавъ изъ меня семь демоновъ.

Вотъ камень, правда, отвaлентъ, который былъ въ знакъ...

Maria Magdalena sola cantet hos tres versus:

„Cum venissem ungere mortuum, monumentum inveni vacuum, heu! nescio locum discernere, ubi possim magistrum querere.

Dolor crescit, tremunt precordia de magistri pii absentia, qui sanavit me plenam viciis, pulsus a me septem demoniis.

En, lapis est vere depositus, qui fuerat in signum“...

Къ числу такихъ элементарныхъ драмъ нужно отнести и указанную раньше пасхальную драму.

Эволюція трона въ драму и самой драмы совершается постепенно и приводитъ къ измѣненію разныхъ сторонъ драмы. Элементарное прежде содержаніе осложняется свободными апокрифическими чертами, рѣзче отгѣняются рѣчи отдѣльныхъ лицъ. Послѣднее ведетъ къ индивидуализаціи дѣйствующихъ лицъ, по отношенію къ которымъ хоръ, прежде единственный исполнитель, начинаетъ играть второстепенную роль, повторяя ихъ слова. Развитие идетъ еще далѣе: вносится больше движенія, сильнѣе выражается переживание, осложняется сценическая обстановка, наконецъ, постепенно увеличивается число дѣйствующихъ лицъ. Теперь укажемъ, какъ совершалась эта эволюція, хотя бы на постепенномъ расширеніи элементарной пасхальной драмы.

Дѣйствующими лицами здѣсь вначалѣ являются три Маріи и два ангела, которые выступаютъ группами, такъ что нѣтъ еще принципа полной индивидуализаціи. Далѣе изъ хора выдѣляются два новыхъ лица: апостолы Петръ и Іоаннъ, которымъ предназначается роль вѣстниковъ Христова воскресенія. Узнавъ о воскресеніи, они поютъ торжественный гимнъ Христу.

Вмѣстѣ съ процессомъ выдѣленія актера изъ хора развивается объемъ драмы. Къ двумъ первоначальнымъ сценамъ—приходъ женщинъ и ихъ разговоръ съ ангелами—присоединяется третья—путешествіе апостоловъ къ гробу и, наконецъ, позднѣе еще двѣ: явленіе Христа Магдалинѣ и апостолу Ѳомѣ. Послѣднія двѣ сцены важны не только въ смыслѣ расширенія объема драмы: онѣ окончательно вводятъ принципъ индивидуализаціи дѣй-

ствующихъ лицъ: прежде пѣли дра-три лица, какъ группа, теперь діалогъ исполняется солистами. Дальнѣйшая эволюція литургической драмы сводится къ постепенному освобожденію отъ тѣсной связи съ богослуженіемъ и къ все большему введенію свѣтскаго, даже комическаго элемента. Въ періодъ болѣе поздній, — въ XII—XIII вѣкахъ, — когда окончательно происходитъ эта эмансипація, литургическая драма свободно расправляетъ крылья: діалогъ становится живѣе, жизненнѣе, мимика и жестикауляція выразительнѣе, вносятся новыя лица, уже вовсе чуждыя евангельскому тексту: торговецъ мѣра, его жена, слуги, рыцари и т. д.

Такимъ образомъ, сама литургическая драма пережила нѣсколько періодовъ, пройдя путь отъ драмы элементарной по составу, строго духовной по характеру къ драмѣ болѣе сложной, съ преднамѣренной и тщательной обработкой и съ значительной примѣсью народнаго комическаго элемента. Правда, еще долго исполнителями драмы остаются клирики, сценой — церковь, языкомъ — языкъ латинскій, богослужебный. Въ первый періодъ литургической драмы намѣчается нѣсколько такихъ драмъ, развившихся непосредственно изъ литургии. Ими сопровождались все важнѣйшіе католическіе праздники: день Рождества, Пасхи, Крещенія, дни видныхъ святыхъ давали матеріаль для устройства подобныхъ представлений. Мы указали образцы пасхальной драмы, приведемъ еще нѣсколько примѣровъ изъ этого періода литургической драмы.

Въ Руанѣ разыгрывалась драма Рождества въ такомъ видѣ. За алтаремъ устраивались ясли съ изображеніемъ Богородицы; ребенокъ, поставленный на возвышеніи, изображалъ ангела и возвѣщалъ о рожденіи Спасителя; пастухи, одѣтые въ тунику и амофоръ, проходили черезъ клиросъ, и ангель говорилъ имъ стихъ изъ евангелія святаго Луки; затѣмъ другія дѣти, изображавшія ангеловъ и помѣщавшіяся въ церковныхъ сводахъ, запѣвали: „Тебѣ Бога хвалимъ“. Пастухи приближались съ пѣніемъ: „*Pax in terris*“ (миръ на землѣ), поклонялись Господу и пѣли аллилуія. Весьма оригинальной и интересной является драма о пророкахъ Христа.

Основная тема драмы — доказать, что Ветхій Завѣтъ — прообразъ и подготовленіе Новаго Завѣта, ея основной матеріаль — драматизація апокрѣфической проповѣди блаженнаго Августина. Содержаніе ея таково. Священникъ читывалъ проповѣдь, а ему отвѣчали, произнося свои пророчества, Моисей, Даніилъ, Аввакумъ, Давидъ, Симеонъ,

Елизавета, Иоаннъ Креститель, Навуходносоръ, Виргилій и Сивилла, представленныя въ лицахъ. Характерными здѣсь являются два послѣднихъ лица—Виргилій и Сивилла, которые размѣромъ гекзаметра произносили четвертую эклогу Виргилия. (Въ 4-ой эклогѣ „Полліонъ“ Виргилій говоритъ о золотомъ вѣкѣ. Христіанскіе писатели видѣли здѣсь пророчество о Христѣ)*).

Чтобы еще больше оживить содержаніе, къ этимъ лицамъ присоединили іудеевъ съ ихъ возраженіями, и вся сцена приняла характеръ диспута между іудействомъ и христіанствомъ и сдѣлалась въ послѣдствіи излюбленнымъ элементомъ духовныхъ представленій. Позднѣе, въ дальнѣйшей эволюціи духовной драмы, отдѣльныя лица этого дѣйствія сдѣлались героями особыхъ драмъ, каждый пророкъ центромъ особой пьесы. Также тѣсно связана еще съ богослуженіемъ и литургическая драма „Рахиль“ (Ordo Rachelis).

Тѣсная связь съ богослуженіемъ характеризуетъ, такимъ образомъ, первый моментъ въ развитіи литургической драмы. Во второй, болѣе поздній моментъ духовная драма уже не связана неразрывно съ богослуженіемъ, она уже не „служба“, какъ называется она въ первый, ранній моментъ своей жизни, а на нее смотрятъ, какъ на отдѣльный придатокъ, назидательное развлеченіе. Послѣднее вноситъ коренной, принципиальный переворотъ въ содержаніе и исполненіе.

Цѣль перваго элементарнаго обряда, который легъ въ основу драмы, одна—помочь публикѣ путемъ нагляднаго, конкретнаго образа разобратъ въ содержаніи богослуженія. Элементъ занимательности тутъ былъ излишенъ и не нуженъ; онъ даже могъ нарушать серьезный характеръ службы. Такимъ образомъ, стѣснялись элементъ свѣтскій и свобода фантазіи и игры: авторъ подчинялся опредѣленнымъ задачамъ церкви. Во второй періодъ литургическая драма отрывается отъ церковной службы: въ нее входитъ свѣтскій элементъ съ отбѣнкомъ сильно комическаго содержанія, простой, грубый, разговорный языкъ, дается значительный просторъ изобрѣтательности и фантазіи автора—составителя. Теперь заботятся не только о томъ, чтобы дать публикѣ назидательное зрѣлище, но и доставить ей опредѣленное сценическое наслажденіе. Поэтому забота переносится на игру актеровъ, занимательность и красоту сценической обстановки, на удовлетвореніе вкусовъ публики.

Эту новую черту замѣчаетъ само духовенство, и его ортодоксальная часть начинаетъ враждебно относиться къ драмѣ: она съ негодованіемъ говоритъ о клирикахъ, которые даже церковныя деньги употребляютъ на драматическія предста-

*) См. приложение.

вления, несогласныя ни съ ихъ саномъ, ни съ божественной религіей, изображаютъ солдатъ, торговцевъ, чертей, наполняя храмъ непристойнымъ шумомъ, гамомъ и весельемъ. Само мѣсто драмы мѣняется — изъ церкви она сначала выходитъ на паперть, хотя алтарь и остается еще мѣстомъ дѣйствія, а позднѣе въ предѣлы церковной ограды.

Церковь отчасти сама допустила комическій элементъ, пользуясь при постановкѣ драмы услугами бродягъ—клириковъ. Послѣдніе могли, дѣйствительно, дать массу полезныхъ указаній и, будучи сами профессиональными артистами, брали на себя исполненіе главныхъ ролей въ драмѣ, но вносили въ это исполненіе шутовскіе приемы, грубыя остро-ты, нарочно до неузнаваемости коверкали текстъ церковныхъ гимновъ. Духовенство возмущалось, народу это нравилось и, наконецъ, вошло въ драму, какъ неотъемлемая часть, укоренилось и неразрывно переплелось съ содержаніемъ. Возьмемъ нѣсколько примѣровъ изъ этого періода жизни литургической драмы.

Оригинальнѣйшей драмой этого періода является „Игра объ Антихристѣ“—произведеніе неизвѣстнаго автора. Драма въ высшей степени оригинальна по идеѣ, сюжету, технике, обставкѣ и комическому элементу. Она составлена въ блестящее время императора Фридриха Барбароссы, и авторъ проводитъ въ ней гордую мысль о величіи и мировыхъ задачахъ нѣмецкой имперіи, вылетая, такимъ образомъ, въ содержаніе духовной драмы элементъ глубокаго патріотизма и политики.

Жила въ средніе вѣка легенда, по которой римскому императору предстояло покорить и обратить въ христіанство весь міръ. Сдѣлавъ это, императоръ сложитъ скипетръ и корону на алтарь іерусалимскаго храма въ ожиданіи будущаго пришествія Христа, который вырветъ власть изъ рукъ Антихриста. Германскіе императоры, считая себя преемниками римскихъ цезарей, выдвинули и пытались воплотить въ жизнь идею священной Римской Имперіи. Идея эта и нашла себѣ отраженіе въ драмѣ объ Антихристѣ. При чемъ, авторъ, очевидно, сторонникъ сильной императорской власти и врагъ папства, отводитъ папѣ второстепенное мѣсто, пассивную, безгласную роль и воплощаетъ аллегорически живую политическую идею эпохи въ образахъ старинныхъ сказаній.

Въ драмѣ очень много аллегорическаго элемента: лица драмы—олицетвореніе духовныхъ и политическихъ силъ эпохи средневѣковья—папства и императорской власти, сцена—символическое изображеніе всего міра. На восточной сторонѣ сцены огороженное мѣсто изображаетъ храмъ іеру-

салимскій, другія мѣста—тронъ Ирода, мѣсто синагоги. На западной половинѣ возвышаются троны римскаго императора, королей французскаго и германскаго, на сѣверной—тронъ греческаго царя, а на югѣ—царя Вавилона и язычества. Прологъ начинается появленіемъ трехъ фигуръ—язычества, еврейства и христіанства, которыя излагаютъ сущность своего вѣроученія. Въ свитѣ язычества находится вавилонскій царь, а христіанство сопровождаютъ папа и германскій императоръ. Заканчивается преніе, и на сценѣ появляются короли Франціи, Іерусалима, Греціи, занимая отведенныя имъ мѣста. Король Германіи занимаетъ императорскій тронъ, а по обѣимъ сторонамъ его становятся христіанство и папа. Послѣ пролога и размѣщенія дѣйствующихъ лицъ начинается дѣйствіе. Императоръ посылаетъ герольдовъ ко всѣмъ государямъ, требуя отъ нихъ признанія его неограниченныхъ правъ и подчиненія его власти. Короли іерусалимскій и греческій безпрекословно повинуются, а король французскій заявляетъ, что не ему, германскому королю, а ему принадлежитъ власть надъ міромъ. Императоръ немедленно посылаетъ свои войска и смиряетъ заносчиваго француза, но прощаетъ его и возвращаетъ ему всѣ его владѣнія съ требованіемъ, чтобы онъ призналъ его, императора, верховнымъ владыкой. Весь міръ, такимъ образомъ, подъ скипетромъ германскаго монарха. Папа не играетъ никакой активной роли и не произноситъ ни слова. Остается одолѣть внѣшняго врага: царя Вавилона, который осадилъ Іерусалимъ. Но императоръ побѣждаетъ и его и, покоривъ всѣхъ, складываетъ съ себя вѣнецъ и кладетъ его въ храмъ къ ногамъ Экклезіи.

Во 2-й части главное дѣйствующее лицо уже не германскій императоръ, а Антихристъ. Лжепророки очищаютъ ему путь, низвергаютъ іерусалимскаго короля и вводятъ Антихриста въ храмъ Господень. Антихристъ, подобно императору, также требуетъ отъ королей подчиненія себѣ. Грекъ повинуется, французъ облазняется подарками, нѣмецъ отказывается. Происходитъ битва, гдѣ онъ остается побѣдителемъ, но, убѣжденный чудесами Антихриста, также подчиняется ему. Подчиняется ему и Вавилонъ, и Синагога, увѣровавшая, что онъ обѣщанный Мессія. Царство Антихриста дѣлается, такимъ образомъ, обширнымъ, но оно не прочно. Появляются провозвѣстники царства Божія—пророки Ілья и Енохъ. Антихристъ велитъ ихъ казнить и, созвавъ весь народъ и всѣхъ королей къ храму, торжественно надѣваетъ на голову императорскій вѣнецъ. Ударъ молніи поражаетъ его. Всѣ въ ужасѣ разбѣгаются и затѣмъ, вернувшись въ храмъ, воздаютъ хвалу Христу.

Ярко выражается въ драмѣ не только политическая идея эпохи, но *живо проявляется и комическій элементъ*, который вплетенъ въ характеристику нѣмца, легкомысленнаго заносчиваго француза, ничтожнаго грека.

Изъ другой драмы XII вѣка „представленіе объ Адамѣ“ (*Representatio Adae*) ясно, какъ много вниманія удѣляли сценической обстановкѣ и какъ тщательно о ней заботились. Въ началѣ драмы мы находимъ подробныя, точныя указанія, какъ должны дѣйствовать играющіе, какова должна быть обстановка, костюмы дѣйствующихъ лицъ, размѣръ ихъ рѣчи: „рай долженъ быть устроенъ на возвышенномъ мѣстѣ; вокругъ него надо расположить шелковыя драпировки на такой высотѣ, чтобы видна была только верхняя часть тѣла лицъ, находящихся въ раю, начиная съ ихъ плечъ. Въ раю должны находиться благоухающіе цвѣты и зелень, а также различныя деревья съ висящими на нихъ плодами для того, чтобы это мѣсто казалось очень привлекательнымъ. Затѣмъ, когда явится Спаситель, одѣтый въ стихарь, передъ нимъ становятся Адамъ и Ева; Адамъ одѣтъ въ красную тунику, Ева—въ бѣлое женское платье съ бѣлымъ шелковымъ покрываломъ. Оба они будутъ стоять предъ лицомъ Бога; Адамъ нѣсколько ближе, съ покойнымъ выраженіемъ лица, Ева немного поодаль. Адамъ долженъ хорошо знать, когда ему слѣдуетъ отвѣчать, чтобы не слишкомъ торопиться и не слишкомъ медлить въ своихъ отвѣтахъ. Затѣмъ, не только онъ, но и всѣ дѣйствующія лица должны научиться говорить степенно и съ жестами, соответствующими ихъ рѣчамъ; они не должны прибавлять, не убавлять ни одного слова въ размѣрѣ своихъ стиховъ, произносить все твердымъ голосомъ и говорить по порядку все, что имъ надо сказать“.

Самая драма разыгрывается уже не внутри церкви, а на паперти: въ церкви находится мѣстопребываніе лишь одного Бога. Адъ помѣщенъ внизу паперти и представляетъ изъ себя картину, еще болѣе яркую и красочную: это башня съ зубчатыми стѣнами и рѣшетчатыми окнами наподобіе средне-вѣковаго замка. Дверь въ адъ изображаетъ открывающаяся и закрывающаяся пасть дракона, откуда выходятъ огонь, дымъ, слышится плачь и скрежетъ.

Въ содержаніи драмы еще болѣе комическаго элемента, еще болѣе тщательности въ игрѣ и отдѣлкѣ. Поразительную свободу проявляетъ авторъ и въ отношеніи къ тексту: послѣдній даетъ ему только остовъ, скелеть, который онъ одѣваетъ по волѣ собственной фантазіи, внося мѣстами въ тонъ и описаніи элементъ бытовой, реалистическій.

Драма распадается на три части. Первая охватывает сотворение и грѣхопаденіе, вторая ссору Каина и Авеля, содержаніе третьей—диспутъ между пророкомъ Исаіей и іудеемъ.

Приведемъ содержаніе характерныхъ мѣстъ первой части. Представленіе открывається чтеніемъ: „вначалѣ сотворилъ Богъ небо и землю“, затѣмъ хоръ поетъ: „создалъ Господь Богъ“—и послѣ пѣнія фигура, изображающая Бога, начинаетъ діалогъ.

Фигура.

Адамъ!

Адамъ.

Господинъ!

Фигура.

Я тебя создалъ изъ ила и земли.

Адамъ.

Я это знаю.

Фигура.

Я создалъ тебя по моему подобію... Ты не долженъ никогда быть дурень.

Адамъ.

Я не буду, но буду вѣровать въ тебя и повиноваться моему Творцу.

Фигура.

Я далъ тебѣ хорошаго товарища, это—жену твою по имени Еву. Это—жена твоя и подобная тебѣ. Ты ей долженъ быть очень вѣренъ. Ты ее люби, а она тебя. И такъ вамъ обоимъ будетъ хорошо черезъ меня. Она пусть будетъ тебѣ покорна, а вы оба мнѣ. Я ее создалъ отъ твоего ребра, она тебѣ не чужая.. Ты управляй ею разумно; пусть между вами никогда не будетъ ссоръ, но любовь и заботы; пусть это будетъ закономъ въ вашемъ хозяйствѣ.

(Фигура, обращаясь къ Евѣ):

Къ тебѣ теперь обращаюсь, Ева, съ рѣчью. Помни то, что скажу, не по-пустому я тебѣ буду говорить. Если хочешь исполнить мою волю, то въ сердцѣ сохранишь доброту. Меня люби, почитай, какъ твоего творца, и признавай за Господина; на служеніе мнѣ направляй всѣ твои мысли, всѣ твои

силы и всё твои чувства. Адама люби и пусть онъ будетъ тебѣ дорогъ: онъ—твой мужъ, а ты—его жена; ему будь всегда покорна, не выходи изъ-подъ его воли, ему служи и люби его, ибо на этомъ основывается всякое супружество. Если ты ему будешь хорошей помощницей, то я тебя вмѣстѣ съ нимъ и прославлю.

Ева.

Я все сдѣлаю, господинъ, какъ тебѣ угодно, и никогда не нарушу твоихъ приказаній. Тебя буду признавать за господина, а его за подобнаго себѣ, но старшаго; ему буду постоянно вѣрной, буду и хорошей совѣтницей; твою же волю и тебѣ служеніе буду исполнять, господинъ, очень охотно“.

Наставивъ первыхъ людей, Богъ вводитъ ихъ въ рай и указываетъ запретное дерево. Адамъ и Ева остаются одни. Въ рай прибѣгаютъ черти, и самъ сатана напрасно пытается соблазнить простоватаго, но упрямаго Адама. Испробовавъ всё средства и обозвавъ Адама дуракомъ, онъ, опечаленный, обращается къ бѣсамъ за совѣтомъ. Наконецъ, онъ направляетъ все стараніе на то, чтобы соблазнить Еву.

Картина разговора сатаны съ Евой считается наиболѣе рельефной, яркой въ смыслѣ свободы діалога и тонкости очертанія женской психологіи. Приведемъ ее въ дословной передачѣ.

Дьяволъ.

Ева! вотъ я пришелъ къ тебѣ.

Ева.

А скажи мнѣ, сатана, зачѣмъ?

Дьяволъ.

Я хлопочу о твоей пользѣ, о твоей чести.

Ева.

Дай то Богъ.

Дьяволъ.

Не бойтесь. Уже давно узналъ я всё тайны рая. Кое-что я скажу тебѣ.

Ева.

Начинай, а я послушаю.

Дьяволъ.

Будешь ты меня слушать?

Ева.

Да, и ни въ чемъ тебя не огорчу.

Дьяволъ.

А не выдашь меня?

Ева.

Нѣтъ, повѣрь мнѣ.

Дьяволъ.

А вдругъ все откроется?

Ева.

Не черезъ меня.

Дьяволъ.

Ну, хорошо, я повѣрю тебѣ...

Ева.

Можешь довѣриться моему слову.

Дьяволъ.

Ты была въ хорошей школѣ. Я видѣлъ Адама, но онъ
очень глупъ.

Ева.

Онъ грубовать немного.

Дьяволъ.

Отмякнетъ потомъ; а теперь онъ жестче ада.

Ева.

Онъ очень благородень.

Дьяволъ.

Скорѣе слишкомъ раболѣпнень. О себѣ онъ не хочетъ позаботиться, такъ пусть, по крайней мѣрѣ, позаботится о тебѣ. Ты слабенькая и нѣжная, а свѣжѣй розы. Ты бѣлѣй, чѣмъ кристалль, чѣмъ снѣгъ, который лежитъ въ долину, на льду. Несправедливо поступилъ Создатель. Ты слишкомъ нѣжна, а онъ слишкомъ грубъ. Но зато ты понятливѣе и направила свою голову на умныя мысли. Я хочу сказать тебѣ кое-что.

Ева.

Ну говори же.

Дьяволъ.

Чтобъ объ этомъ никто не зналъ.

Ева.

Да кому знать то?

Дьяволъ.

Даже и Адамъ.

Ева.

Ну хорошо. Черезъ меня ничего не узнаетъ.

Дьяволъ.

Теперь я буду говорить, а ты слушай. Насъ только двое на этой дорогѣ: Адамъ тамъ и ничего не слышитъ.

Ева.

Говорите громко. Онъ не узнаетъ ни одного слова.

Дьяволъ.

Я васъ предупреждаю на счетъ великой несправедливости, которая вамъ сдѣлана въ этомъ саду. Плодъ, который Богъ вамъ далъ, не имѣетъ въ себѣ ничего хорошаго; а тотъ, который онъ вамъ строго запретилъ, имѣетъ въ себѣ великую силу; въ немъ сладость жизни, могущества и власти; въ немъ знаніе всего хорошаго и дурного.

Ева.

А вкусъ каковъ?

Дьяволъ.

Божественный. Твоему прекрасному тѣлу, твоей фигурѣ очень подойдетъ, если ты будешь госпожей міра высшаго и низшаго. Вы узнали бы, каково это быть полной госпожей всего.

Ева.

А плодъ то таковъ?

Дьяволъ.

Да, честное слово.

Ева.

Посмотрѣть на него и то хорошо.

Дьяволъ.

А каково будетъ съѣсть!

Ева.

А я развѣ это знаю?

Дьяволъ.

Ты все мнѣ не будешь вѣрить. Возьми его и дай Адаму. Вы будете имѣть вѣчно вѣнецъ небесный. Вы будете равны Создателю, и онъ не скроетъ отъ васъ своихъ плановъ. Какъ только вы съѣдите плодъ, въ сердцѣ сейчасъ же произойдетъ перемѣна. Вы будете имѣть божескую благодать и божеское могущество. Попробуй плодъ.

Ева.

Не имѣю влеченія.

Дьяволъ.

Да не вѣрь Адаму.

Ева.

Я это сдѣлаю потомъ.

Дьяволъ.

Когда?

Ева.

Подождите, пока Адамъ станетъ отдыхать.

Дьяволъ.

Ѣшь его безъ колебанія: откладывай—вѣдь дѣтство.

(Дьяволъ уходитъ. Является Адамъ).

Адамъ.

Скажи мнѣ, жена, что у тебя за дѣла? Злой сатапа чего отъ тебя хотѣлъ.

Ева.

Онъ говорилъ мнѣ о нашей чести.

Адамъ.

Не вѣрь измѣннику: вѣдь онъ измѣнникъ.

Ева.

Я это знаю.

Какимъ образомъ?

Адамъ.

Ева.

Слышала. Но то, что онъ сообщаетъ о запрещеніи, заставить тебя измѣнить мысли.

Адамъ.

Не заставить, такъ какъ я не повѣрю ему ни въ чемъ, что знаю. Не позволяй ему приходить къ тебѣ, потому что онъ очень коваренъ. Онъ захотѣлъ измѣнить своему господину и противиться Высшему Богу. Я не желаю, чтобы погодя, совершившій это, у васъ находилъ себѣ убѣжище.

(Съ дерева сползаетъ змій. Ева его слушаетъ, беретъ яблоко и протягиваетъ его Адаму).

Ева.

Бѣшь, Адамъ, вѣдь ты не знаешь, что это такое. Воспользуемся благомъ, которое для насъ готово.

Адамъ.

Насколько хорошо?

Ева.

Ты узнаешь; нельзя знать, не попробовавши.

Адамъ.

Я боюсь.

Ева.

Да вотъ оно.

Адамъ.

Я этого не сдѣлаю.

Ева.

Вѣдь глупо медлить.

Адамъ.

Ну, я возьму.

Ева.

Да ты бѣшь; черезъ это узнаешь добро и зло. Ну, я съѣмъ первая.

Адамъ.

А я потомъ.

Ева.

Конечно.

(Она съѣдаетъ часть яблока).

Ева.

Я попробовала. Боже! какой вкусъ. Такой сладости я и не испытывала!

Адамъ.

Ну, каково?

Ева.

Человѣкъ не пробоваль ничего подобнаго. Мои глаза такъ все ясно видять, что я кажусь богомъ всемогущимъ. Что было и что должно быть, я все хорошо знаю и всему госпожа. Ъшь же, Адамъ, не медли; ты возьмишь его въ добрый часъ.

(Адамъ беретъ).

Адамъ.

Я тебѣ повѣрю въ этомъ: ты—моя подруга.

Ева.

Ъшь: нечего бояться.

Съѣвши яблоко, Адамъ сознаеть свой грѣхъ, смѣняетъ праздничныя одежды на бѣдныя, спитыя изъ листьевъ и, изображая великую скорбь, начинаеть свой плачь о потерянномъ раѣ. Этотъ плачь сдѣлался излюбленной темой религиозной поэзи всей Европы, отразился и въ русскихъ духовныхъ стихахъ о раѣ.

Является Богъ, допрашиваетъ виновныхъ и изгоняеть ихъ изъ рая. Изгнанные Адамъ и Ева засѣвають землю, но дьяволъ въ ихъ отсутствіе бросаетъ въ землю тернии и плевелы. Заканчивается первая часть смертью первыхъ людей, которыхъ хватають дьяволы, заковываютъ и тащатъ въ адъ, откуда подымается столбъ дыму, доносится шумъ и радость бѣсовъ, стучащихъ кастрюлями. Довольные своей побѣдой, они выбѣгаютъ наружу и, торопливо бѣгая туда и сюда, потѣшаютъ публику.

Второе дѣйствіе—изображеніе убійства Авеля Каиномъ. Приходитъ Каинъ въ ярко-красныхъ одеждахъ и Авель—въ бѣлыхъ. Воздѣлавъ землю, Авель обращается къ брату съ дружжелюбными, ласковыми словами, убѣждая его любить Бога, покорно повиноваться ему и смиренно отдавать десятину. Отвѣчая на покорно-смиренную рѣчь брата, какъ бы передразнивая его, Каинъ говоритъ съ отѣпкомъ насмѣшки: „любезный братъ, Авель, ты славно умѣешь читать наставленія, высказывать и выставлять свой разумъ. Кто за-

хочетъ послушаться твоихъ наставленій, тому меньше, чѣмъ черезъ день, нечего будетъ и дать. Десятины давать я не намѣренъ. Ты можешь, какъ хочешь, расточать твое добро, а я своимъ хочу самъ распоряжаться. Изъ-за моей вины ты не погибнешь“. Конецъ дѣйствія совпадаетъ съ библейскимъ разсказомъ. Въ заключеніе бѣсы уводятъ обоихъ братьевъ въ адъ, провожая Каина на всемъ пути толчками, а „Авеля они уведутъ также, но кротче“. Содержаніе третьей части— диспутъ между пророкомъ Исаіей и евреемъ, который закапчивается стихотворною проповѣдью, перечисляющей 15 знаменій страшнаго суда. *Разсмотрѣнная драма объ Адамѣ— оригинальный, яркій памятникъ въ исторіи развитія духовной драмы.* Изъ приведеннаго содержанія драмы видно, съ какой свободой относится авторъ къ своему сюжету, какъ искусно и просто разрабатываетъ психологію простоватаго, спокойнаго и глуповатаго Адама и увлекающейся, легкомысленной Евы. Широкой волной врывается сюда бытовой и комическій элементъ—ужимки и поступки дьяволовъ, латинскій текстъ переплетается съ живымъ, народнымъ языкомъ. Задача автора уже не только назиданіе, а ярко-художественное возсозданіе библейскаго разсказа о паденіи человѣка, психологическая мотивировка поступковъ дѣйствующихъ лицъ.

Въ качествѣ примѣра полулитургической драмы мы взяли два образца: драму объ Антихристѣ, какъ яркій примѣръ связи драмы съ политическими идеями эпохи и врывація въ нее элемента чисто свѣтскаго характера, и драму объ Адамѣ, какъ наиболѣе рельефное проявленіе новаго направленія, гдѣ тяготѣніе къ реализму, быту, народности, элементу занимательности и сценичности—характернѣйшіе признаки. Понятно, что эта эволюція духовной драмы, ея постепенное освобожденіе отъ зависности церкви и осложненіе сюжета не совершались правильно, постепенно, а часто являлись, какъ результатъ мѣстныхъ условій и желаній составителя.

Подобный же полулитургическій характеръ носятъ и многія другія драмы этого періода: драматизированная притча о десяти дѣвахъ, *миракли*, гдѣ бытовой, реалистическій элементъ играетъ еще большую роль: здѣсь и попойки, и таверны, и сцены чисто бытового характера. *Мираклъ* (лат. miraculum)—воспроизведеніе въ драматической формѣ чуда святого или Божьей Матери, гдѣ авторъ давалъ большую свободу фантазіи, беря фактъ изъ жизни, ближе стоялъ къ обыденной, бытовой обстановкѣ, отражая грубые, наивные взгляды обывателя.

Такихъ чудесъ, мираклей, этого періода жизни драмы мы знаемъ нѣсколько: „Чудо св. Николая“— драма, поставленная на сценѣ въ Аррасѣ въ послѣдней трети XIII столѣтія, „Драма о чудесахъ святого Марціала“, „Чудо Теофила“ и, наконецъ, большое число чудесъ Богоматери. Приведемъ, какъ примѣръ, краткое содержаніе миракля „Чудо св. Николая“.

Сюжетъ его слѣдующій. Еврей, скрывшій у себя образъ св. Николая, уходя, поручаетъ свое добро образу. Въ его отсутствіе приходятъ воры. Между ними происходитъ такой разговоръ на бытовомъ, простомъ языкѣ.

Всѣ вмѣстѣ.

„Что намъ дѣлать? Куда итти? Что предпринять?“

Одинъ.

Недурно бы намъ понабить мошну. Послушайте, товарищи, моихъ совѣтовъ: этотъ человѣкъ—іудей; его деньгами, если бы вы захотѣли, наша бѣдность была бы направлена.

Другой.

Пойдемъ скорѣе за дѣло! Вышибай двери, ломай крышки. Благодаря беззаботности этого іудея, наши деньги могли бы увеличиться.

Третій.

О товарищи, ступайте тише и осматривайтесь потщательнѣе. Такой человѣкъ осторожнѣе другого прячетъ вещь, за которую боятся, и бдительнѣе ее сохранять.

Первый.

Уносите отсюда этотъ сундукъ, двигайте; если можете, ломайте; что въ немъ есть, берите.

Второй.

(Послѣ того, какъ они напрасно пытаются поднять сундукъ).

Нужно намъ этотъ сундукъ сломать; мы не можемъ унести его цѣлымъ.

Третій.

(Находя, что замокъ не крѣпокъ).

О! какой восторгъ! Сундукъ этотъ—о радость!—и хотѣлъ отъ насъ укрыться и все же намъ открылся.

Взявъ все, воры уходятъ. Приходитъ іудей и говоритъ: „О! погибъ! Ничего не осталось мнѣ; зачѣмъ я произошелъ на свѣтъ? Зачѣмъ, мать, зачѣмъ, отецъ, меня произвели вы? И что мнѣ въ томъ, что я родился? Зачѣмъ ты, производящая природа, повелѣла мнѣ произойти, если эту печаль мою, эту скорбь мою предвидѣла? Какое преступленіе привело меня къ этой невзгодѣ? Какъ случилось, что я, будучи богатъ, не нуждаясь почти вовсе, имѣя въ изобиліи серебро, дорогія одежды, золото, сталь бѣдень, и вотъ мнѣ приходится сносить тягость нищеты; и вѣтъ остается мнѣ изъ одежды только та, которую обыкновенно пошу; ее бы легче было носить мнѣ, если бы я прежде ее носить научился. Но, если не ошибаюсь, я очень глупо поступилъ именно въ томъ, что почиталъ имя Николая. Не въ томъ ли и весь мой убытокъ? Мнѣ повредила вѣра христіанъ. Это и доказываетъ, что все и безъ тебя, какъ и при тебѣ, можетъ процвѣтать. Это и подало мнѣ поводъ къ печали и слезамъ. Но не одинъ я буду плакать; не безъ отмщенья, думаю, сокрушаться: тебя подвергну я заслуженному наказанію: проучу бичами; но такъ какъ я утомленъ, то даю тебѣ сроку на одну ночь; и если ты не вознаградишь меня за довѣренное тебѣ, то я тебя сначала высеку, а послѣ и плеть сожгу“... Испугавшись угрозы еврея, св. Николай отправляется отыскивать украденное и, найдя воровъ, раздѣляющихъ краденое, говоритъ: „что безбожники? Возвратите все, что вы, безумные, между собою раздѣлили. Къ тому, что вы, погибшіе, сдѣлали, васъ побудило коварство бѣсовъ, вы имъ поддались. Развѣ не ожидаетъ васъ, несчастные, похитившихъ это, постыднѣйшій конецъ, который вы заслужили? Нѣтъ у меня, безсовѣстныхъ, того, что мнѣ было поручено въ домъ, что вы похитили. Тѣ марки серебра, тѣ одежды и ту груду золота вы захватили. А я изъ-за этого подвергнусь наказанію и постыднымъ ударамъ, которые вы заслужили. Если вы въ эту же ночь поспѣшно возвратите все, избѣгнете быть подвергнутыми, схваченными народомъ по моему свидѣтельству, достойной казни“.

Послѣ ухода святого, одинъ изъ воровъ говоритъ другимъ: „Экое горе, что приходится это отдавать! Коли хотите, такъ подѣлимъ.“

Другой.

Въ этомъ дѣлѣ нуженъ намъ совѣтъ; не бывать мнѣ больше веселымъ, если это такъ отдадимъ.

Третій.

Лучше уже это отдать, чѣмъ жизнь на висѣлицѣ потерять

Всѣ влѣсть.

Возвратимся и возвратимъ.

Иудей, найдя свои вещи, говорить громко, обращаясь къ публикѣ: „порадуйтесь со мною, любезные; возвращено мнѣ все, что было потеряно. Возвеселимся! Что расточила моя беззаботность, то собрано милостью Николая. Возвеселимся, восхвалимъ этого служителя Божія, отречемся, прозрѣвъ, отъ идоловъ. Возвеселимся! Чтобы, отказавшись отъ своихъ заблужденій, удостоиться общенія съ Николаемъ, возвеселимся!“.



Представленіе миракля на торговой площади въ Ковентри, въ Англіи
(Со старин. англійск. рисунка).

Хоръ поетъ.

„Повелѣлъ ему Господь“...

„Чудо св. Николая“—тишечное, характерное явленіе изъ этого круга произведеній.

Еще больше живости и колоритности въ драмѣ того же названія, составленной извѣстнымъ авторомъ Жаномъ Боделемъ. Дѣйствующими лицами здѣсь выступаютъ трактир-

щикъ, его слуга, расхваливающій вино, три вора съ характерными, комическими кличками: Хватай—Кости, Зацѣпки и Бритвы. Они пьянствуютъ, играютъ въ кости, произносятъ застольныя рѣчи, полныя грубости и простонароднаго веселья: *картины простонародныхъ, площадныхъ нравовъ рисуются авторомъ рѣзко и ярко.*

Такъ во второй періодъ духовной драмы намѣчаются и складываются тѣ основныя черты—духовный элементъ, назидательность, комизмъ и бытовыя картины,—которыя въ послѣдующій періодъ еще болѣе разовьются, обогатятся и выдѣлятся въ отдѣльныя законченныя части, входящія самостоятельнымъ составнымъ элементомъ въ общее содержаніе мистеріи. Это происходитъ тогда, когда духовная драма выходитъ на городскую площадь и вступаетъ въ третью фазу своего развитія.

Анализъ этого момента духовной драмы—задача слѣдующей главы.

ГЛАВА III.

Въ предыдущей главѣ мы дали картину развитія духовной драмы въ два первыхъ момента ея жизни: духовная драма—тропѣ, литургическая и полулитургическая драма. Мы указали, какъ „служба“ переходитъ въ драму, какъ въ послѣднюю сильной струей врывается народно-бытовой и комическій элементъ. Въ этотъ второй періодъ особенно важнымъ является и то обстоятельство, что изъ тѣсныхъ стѣнъ церкви драма выходитъ на церковный дворъ, гдѣ открывается большій просторъ элементу бытовому и комическому. Наконецъ, въ обогащенной комическимъ и бытовымъ элементомъ драмѣ наступаетъ третій послѣдній періодъ развитія—она перекочевываетъ на городскую площадь (хронологически въ XV—XVI в.в.). Послѣднее обстоятельство вызывается особенно сильнымъ приростомъ комическаго элемента, такъ что уже само духовенство считаетъ неприличнымъ, недостойнымъ церкви принимать непосредственное участіе въ постановкѣ и разыгрываніи: объ этомъ постоянно говорятъ декреты папъ. Кромѣ того, для разросшейся по содержанию драмы и для большаго числа зрителей были уже тѣсны предѣлы церковной ограды.

Когда драма попадаетъ на площадь, здѣсь, на просторѣ, она быстро растетъ и рѣзко измѣняется во всѣхъ отношеніяхъ: увеличивается ея объемъ, комическій элементъ получаетъ преобладающее значеніе, языкъ дѣлается народнымъ, измѣняются декорация и исполнители.

Не касаясь пока языка, сценической обстановки и исполнителей этого періода драмы, займемся анализомъ ея общаго характера и состава.

Въ этотъ періодъ жизни духовной драмы можно отмѣтить также два момента: ранній, первый, когда она постепенно измѣняется, принимая все въ большей мѣрѣ комическій элементъ и постепенно расширяя объемъ, и второй, когда духовная драма достигаетъ высшаго момента своего развитія и изъ нея выдѣляются, въ качествѣ отдѣльныхъ, составныхъ частей, законченныхъ вставочныхъ сценъ, переплетающихся съ разыгрываніемъ собственно мистеріи, фарсъ и моралитэ.***) Религіозный элементъ, потомокъ прежней литургической драмы, попрежнему остается ядромъ, основой содержанія, остальное— вставочныя сцены, интермедіи *).

Прослѣдимъ, какъ развивался и усложнялся комически— бытовой элементъ и какъ расширялось само содержаніе мистеріи. Возьмемъ въ качествѣ примѣра пасхальную мистерію.

Начальнымъ остовомъ этой мистеріи является діалогъ святыхъ женъ съ ангеломъ у гроба воскресшаго Спасителя. Въ періодъ полулитургической драмы элементарный, начальный остовъ сильно разросся: къ основной несложной сценѣ было прибавлено пять другихъ. Послѣдняя сцена— жены, покупающія миро у торговца,—и получила особо сильное развитіе; посредствомъ ея актеры пытались увлечь, разсмѣшить свою невзыскательную публику. Постепенно она разрастается до того, что подавляетъ собой всѣ остальные важныя сцены драмы. Дѣйствующимъ лицомъ здѣсь вначалѣ является лишь одинъ торговецъ. Впослѣдствіи къ нему присоединяется его слуга—Робинъ, позднѣе его помощникъ Ластербалькъ (мѣшокъ пороковъ) и, наконецъ, жена торговца—злая, сварливая баба. Затѣмъ изъ этой эпизодической сценки развивается цѣлая интермедія комическаго характера. Торговецъ превращается въ медика, усердно рекламирующаго свои снадобья. Онъ расхваливаетъ свой товаръ, показываетъ мазь, обладающую свойствомъ дѣлать изъ старухъ молодыхъ красавицъ и другими невѣроятными качествами. Въ дѣйствіи принимаетъ участіе и помощникъ Робина Ластербалькъ, который, комментируя латинскій стихъ, пропѣтый женами, нарочно извращаетъ его смыслъ, потѣшая публику. Разыгрывается ярко жизненная, комическая сцена, когда святыя жены начинаютъ торговаться съ продавцомъ, заломившимъ невѣроятно высокую цѣну, и, послѣ большого упорства съ его стороны, добиваются не-

*) Сцены, ставящіяся между перерывами собственно мистеріи.

***) См. глав IV.

большой уступки. Передъ глазами публики проходитъ типично—рыночная картина средневѣковой жизни, которая заканчивается сценой бранн и, наконецъ, дракой при комическомъ участіи слугъ.

Въ содержаніе духовной драмы вплетаются, такимъ образомъ, комическіе характеры, положенія и даже цѣлыя комическія сцены. Для этого періода развитія драмы особенно характернымъ является послѣдній фактъ: выдѣленіе комическаго элемента въ видѣ отдѣльной, вставочной части. Этотъ элементъ комическаго, стремленіе къ занимательности зрителя настолько выдвинулись въ драмѣ, что измѣнили образы библейскихъ сказаній, придавъ имъ чисто бытовую, современную окраску.

Въ высшей степени характерной и интересной въ этомъ отношеніи является англійская пьеса—мистерія „Виолеемскіе пастухи“: фактъ поклоненія поворожденному Христу—здѣсь только рамка, въ которую вставлены картины народно-бытового характера.

Пьеса открывается разговоромъ трехъ пастуховъ, бойкихъ на языкъ и мѣткое слово, которые за скромнымъ ужиномъ жалуется на свое бѣдное житіе и притѣсенія знатныхъ. Сторожить день и ночь стада,—говоритъ одинъ изъ нихъ—глодать корку сухого хлѣба, мокнуть иногда по цѣлымъ днямъ подъ дождемъ—куда какъ весело! Придешь домой и, вмѣсто того, чтобы отдохнуть, приходится выдерживать свалку съ женой, а извѣстно, что злая жена цѣника, какъ репейникъ, и колется, какъ терновый кустъ. Чтобы скоротать долгую зимнюю ночь, пастухи начинаютъ пѣть, желая въ пѣсняхъ забыть свою тяжелую жизнь. Къ печально настроеннымъ пастухамъ подходитъ извѣстный овцекрадъ по имени Макъ, личность весьма подозрительная. Онъ жалуется на тяжелыя обстоятельства своей жизни, на то, что жена каждый годъ даритъ ему по одному, а то и по двое ребятъ. Пастухи приглашаютъ его ужинать и отдохнуть съ ними. Лишь только пастухи успѣли заснуть, Макъ встаетъ, выбираетъ самаго жирнаго ягненка, угоняетъ его къ себѣ домой и, вернувшись, засыпаетъ такъ крѣпко, что его едва могли растолкать проснувшіеся пастухи. Проснувшись, Макъ рассказываетъ, что ему приснился дурной сонъ, что будто жена подарила ему новаго сына, и поспѣшно удаляется домой. Дома онъ придумываетъ съ женой такую хитрость, опасаясь пастуховъ и заранѣе надѣясь предупредить возможный обыскъ: ягненка они завертываютъ въ нѣсколько одѣялъ и кладутъ въ колыбель, жена ложится въ постель и стонетъ, а самъ Макъ раскачиваетъ люльку и поетъ колыбельную

пѣсню. Замѣтивъ пропажу и зная воровство Мака, пастухи гурьбой направляются къ его хижинѣ и останавливаются въ недоумѣніи: изъ хижины доносятся, смѣшиваясь, стоны жены Мака, бляеніе ягненка и звуки колыбельной пѣсни. Рѣшившись войти въ хижину, они встрѣчаютъ на порогѣ Мака, который очень любезно ихъ привѣтствуетъ, радушно предлагаетъ закусить и отогрѣться въ его хижинѣ. Когда мрачные, разстроенные пастухи обвиняютъ его въ кражѣ, плутъ предлагаетъ имъ обыскать весь домъ, чтобы удостовѣриться въ своей ошибкѣ, но едва лишь пастухи пытаются подойти къ люлькѣ, какъ жена Мака подымаетъ неистовый крикъ: „прочь отсюда, злодѣи, не смѣйте приближаться къ моему ребенку!“ Макъ проситъ ихъ не раздражать и не тревожить большую, страдающую отъ родовъ женщину. Просьба Мака, крики жены дѣйствуютъ на пастуховъ. Они уже совсѣмъ рѣшаются покинуть хижину, но, уходя, вздумали взглянуть на новорожденнаго и подарить ему монету. Несмотря на всѣ протесты Мака, они подходятъ къ колыбели, видятъ своего ягненка и, поколотивши сильно плута, ложатся спать. Ихъ будить ангельская пѣснь; они идутъ въ Вилеємъ, поклоняются Христу, дарятъ ему разныя игрушки и возвращаются домой.

Вмѣстѣ съ такимъ быстрымъ ростомъ и выдѣленіемъ комическаго элемента измѣняются пѣсколько и его носители. Прежде главнымъ его представителемъ былъ дьяволъ и его сотоварищи, возбуждавіе чувство комическаго трусостью передъ крестомъ, жалкою и смѣшной ролью, ужимками, дикими криками. Теперь къ нимъ присоединяются комически-бытовые типы или лица священной исторіи, но съ ярко-бытовой, комической психологіей: жена Ной, большая охотница посплетничать, которая соглашается идти въ ковчегъ только при условіи, если Ной возьметъ туда и всѣхъ ея кумушекъ, простодушный, наивный Іосифъ, комически-неистовый Иродъ, наконецъ, лица реальной жизни. Всѣ приведенные примѣры показываютъ, какъ разрастался, выступая въ формѣ отдѣльныхъ сценъ, комическій элементъ драмы.

Но развитіе, осложненіе мистеріи шло и въ другомъ направленіи—отношеніе къ библейскому сюжету было болѣе вольное. Авторъ мистеріи измѣнялъ, пополнялъ сюжетъ, вводилъ новыя сцены, которыя были продуктомъ фантазіи составителя и поясняли темныя, мало освѣщенные мѣста библии. Зрители хотѣли видѣть собственными глазами всѣ факты, о которыхъ сообщалось въ евангеліи, и драма пошла навстрѣчу ихъ желанію, пополняя библейскій сюжетъ рядомъ фактовъ вымышленныхъ, приравливая ихъ ко вкусамъ и понятіямъ современниковъ.

Въ драмѣ о воскресеніи все дѣйствіе совершается около гроба, но гробъ пусть и зритель не видитъ обстановки воскресенія Христа. Какъ оно произошло, куда пришли и куда дѣвались стражники, охранявшіе гробъ, и вотъ желаніе отвѣтить на эти вопросы привело къ разработкѣ цѣлага ряда новыхъ, свободно созданныхъ сценъ, но съ ярко бытовой окраской. Вотъ примѣръ.

На сценѣ появляется синагога, гдѣ евреи совѣщаются о томъ, чтобы предупредить непріятности, возможныя для нихъ послѣ воскресенія Христа: они боятся, что ученики украдутъ трупъ и создадутъ легенду о воскресеніи. Они рѣшаются просить помощи у Пилата. Послѣдній появляется на сценѣ, какъ настоящій феодальный государь: въ пышномъ одѣяніи, окруженный ротой пышно одѣтыхъ и вооруженныхъ рыцарей, садится на тронъ вершить судъ и расправу. Пилатъ спрашиваетъ рыцарей, кто изъ нихъ желаетъ итти стеречь гробъ Распятаго, говоря, что за трудъ обѣщана хорошая плата. Солидное вознагражденіе находятъ много охотниковъ, которые наперерывъ выхваляютъ свои достоинства и вызываютъ улыбку у зрителей, знающихъ и предвкушающихъ комическій, позорный финалъ. У гроба стражники—рыцари проводятъ время весело: поютъ, играютъ въ кости, хвалятся своими подвигами и засыпаютъ. Во время ихъ сна ангелъ отваливаетъ крышку гроба; Христосъ выходитъ и заявляетъ о своемъ намѣреніи снизойти въ адъ и вывести оттуда томящіяся души ветхозавѣтныхъ праведниковъ. Онъ подходитъ къ вратамъ ада, которыя предусмотрительныя черти заперли крѣпко-на-крѣпко, открываетъ ихъ и уводитъ оттуда души освобожденныхъ. Между тѣмъ стражники просыпаются, и средневѣковый актеръ пытался показать своему зрителю весь комизмъ ихъ положенія, ихъ крикливой хвастливости и, зная ненависть горожанъ и крестьянъ къ рыцарямъ, не жалѣлъ красокъ и ловкости, чтобы изобразить храбрыхъ охранителей гроба въ самомъ карикатурномъ и смѣшномъ видѣ. *Получалась опять бытовая картина, ярко отражавшая отношеніе средняго класса къ феодализму и психологию вырождающагося рыцарства.*

Но съ бытовой чертой расширился и комическій элементъ, особенно въ области чертовщины, который свидѣтельствовалъ о такомъ же свободномъ, вольномъ отношеніи къ тексту Св. Писанія. Любопытство къ аду и его обитателямъ было такъ велико, что въ пасхальную драму была включена какъ бы цѣлая интермедія, изображающая состояніе и настроеніе обитателей ада послѣ освобожденія душъ праведниковъ. Сатана хочетъ чѣмъ-нибудь возмѣстить понесен-

ные убытки и разсылаетъ своихъ слугъ во все концы міра охотиться за грѣшниками. Предпріятіе его увѣнчалось успѣхомъ, и передъ престоломъ его являются представители разнообразныхъ профессій: булочникъ, сапожникъ, портной, трактирщикъ съ ихъ профессиональными грѣхами. Булочникъ клалъ въ свой хлѣбъ слишкомъ много дрожжей и слишкомъ мало муки, башмачникъ продавалъ простую овечью шкуру за лучшую испанскую, мясникъ изготавлялъ колбасы изъ всякихъ отбросовъ, дьяконъ часто забывалъ обѣдно за веселой кружкой пива въ тавернѣ. Вдругъ появляется запоздавшій чертенокъ, который тащитъ схваченнаго клирика. Наглые и безсовѣстные черти читаютъ ему длинный списокъ совершенныхъ имъ грѣховъ. Но опытный клирикъ не пугается и на ихъ безцеремонность и наглость отвѣчаетъ тѣмъ же. Выслушавъ списокъ грѣховъ, онъ остается совершенно спокоенъ и, зная страхъ, который питаютъ черти передъ крестомъ и рясой, смѣло наступаетъ на сатану и говоритъ ему о второмъ пришествіи Христа въ адъ. Сатана, пугаясь, нагло отвѣчаетъ, что у Христа есть работы и поважнѣе, чѣмъ постоянныя путешествія въ преисподнюю, но, однако, отпускаетъ клирика и отправляется съ своими помощниками на самое дно ада, чтобы удержать пойманную добычу.

Мы показали, какъ пло обогаченіе содержанія мистеріи, вносился бытовой, выдѣлялся комическій элементъ, создавалось болѣе вольное отношеніе къ фактамъ Св. Писанія. Но средневѣковій зритель искалъ въ зрѣлищѣ не только удовольствія, но и назиданіе—и драма давала ему: какъ вставочныя сцены, стали вводиться картины правдоучительно—бытового характера. Со временемъ онъ разрослись, въ нихъ вошелъ бытовой элементъ и сложилась, такъ называемая, *моралитэ*. *)

Такъ складывалась и такую сложную, комическую, реалистически-бытовую и религиозную окраску получила духовная драма въ послѣдній періодъ своего существованія. Тогда начинаютъ складываться и т. н. *циклы* мистерій. Для болѣе яркаго знакомства съ содержаніемъ и ходомъ дѣйствія въ духовной драмѣ этого періода, прослѣдимъ развитіе дѣйствія въ одной изъ драмъ.

Въ 1501 году въ Альфельдѣ, въ Гессенѣ была поставлена большая трехдневная мистерія „Страстей Господнихъ“. Сохранившійся текстъ мистеріи и множество режиссерскихъ указаній даютъ намъ возможность возстановить довольно точную картину декораціи, игры, содержанія драмы.

Непосредственно передъ глазами зрителей расположенъ

*) См. глав. IV.

тронъ Всевышняго, къ которому ведетъ широкая лѣстница. На ступеняхъ ея—ангелы, у подножья—мѣсто Спасителя, отъ трона вглубь сцены идетъ широкая „улица“, заканчивающаяся двумя—тремя зелеными деревьями: это—Геосиманскій садъ. Далѣе расположенъ домикъ изъ досокъ, размалеранный разными странными фигурами: это—адъ, жители котораго, появляясь отъ времени до времени, своимъ страннымъ видомъ и ужимками вызываютъ смѣхъ у зрителей.

По обѣимъ сторонамъ „улицы“ находятся дома въ такомъ порядкѣ, что жилища враговъ Христа расположены ближе къ аду, а—праведниковъ ближе къ трону Господа. На лѣвой сторонѣ улицы—четыре дома, идущіе въ такомъ порядкѣ по направленію къ трону: дворецъ Ирода, домъ царедворца (онъ же—мѣсто Тайной Вечери), дворецъ Иилата и, наконецъ, Виванія, мѣсто жизни Лазаря и его сестеръ. По правую сторону расположены—дворецъ Анны и Каиафы, Синагога, городъ Іерусалимъ и домъ Никодима и Іосифа Аримаѳейскаго, который служитъ одновременно и мѣстомъ для распятаго Христа. На авансценѣ, между домами и трономъ, предполагается пустыня, гдѣ проповѣдуетъ Іоаннъ Креститель. Въ полу сцены дѣлаются отверстія—это могилы Лазаря, Христа, тюрьма Іоанна Крестителя. Кресты для распятія Христа и разбойниковъ помѣщались около трона Господа, чтобы Онъ съ высоты престола могъ благословить умирающаго Сына. Ближе къ аду ставилась висѣлица для Іуды. Чтобы исполнитель этой неблагоприятной роли не задохнулся на самомъ дѣлѣ, черти, какъ можно скорѣе, снимали съ него веревку и тащили его въ свою берлогу. На серединѣ сцены стояла бочка, изображавшая при искушеніи Христа дьяволомъ вышку Соломонова храма; здѣсь же обыкновенно былъ сборный пунктъ и для нечистой силы. Кромѣ того были нѣкоторыя временныя декоративныя приспособленія, потому уносимыя со сцены—колодезь для бесѣды Христа съ самарянкой, постель для умирающаго Лазаря и большого сына царедворца, столъ и скамьи для трапезы Христа и др.

Ни одинъ уголокъ сцены, захватывающей массу мѣстъ, не оставался неиспользованнымъ: дѣйствіе переносилось съ одного угла сцены на другой и развивалось съ поразительной быстротой, вовсе не прерываемое антрактами. Всѣ сцены были тщательно разучены, дѣйствующія лица оставались тутъ же передъ глазами зрителей. Царедворецъ молилъ Спасителя исцѣлить его сына, но тутъ же былъ и больной, мечущійся на постели и окруженный опечаленными слугами. Смерть стояла надъ головой умирающаго Лазаря

и произносила грозныя слова. Евреи, сидя въ своей синагогѣ, зорко слѣдили за всѣми дѣйствіями Спасителя, происходившими на противоположномъ концѣ сцены, и сопровождали ихъ выразительной мимикой и восклицаніями. Такое же живое, активное участіе въ ходѣ представленія принимали и другія лица. Самое же дѣйствіе мистеріальной части протекало такъ.



Мистерія Св. Аполлоніи. Со стар. рисунка.

На середину сцены выходитъ Прологъ и, обращаясь къ публикѣ, приглашаетъ ее относиться съ серьезнымъ вниманіемъ и благоговѣніемъ къ представленію: они собрались сюда для важнаго и серьезнаго дѣла, поэтому не слѣдуетъ шумѣть, звать, болтать, толкаться, а, главное, не залѣзть на подмостки, предназначенные только для актеровъ. Назойливыхъ же и ослушниковъ, что сунутся куда не слѣдуетъ, немедленно схватятъ черти и унесутъ въ адъ — угроза, которая нерѣдко выполнялась надъ не въ мѣру любопытными зрителями. Представленіе открываютъ черти. Люциферъ садится на бочку. Около него размѣщаются его помощники, которыхъ народная фантазія надѣлила особыми

яркими именами: Астороть, Беліанъ, Вельзевулъ, Форгинбусъ, Гаргаранъ и др. вмѣстѣ съ нимъ ведутъ они рѣчь о томъ, какъ бы помѣшать дѣлу искупленія человѣчества, чтобы отстоять свою власть надъ людьми. Люциферъ рѣшается искусить Христа. Появляется Іоаннъ Креститель, и изъ всѣхъ домовъ народъ сбѣгается къ нему въ пустыню, чтобы слушать его проповѣдь и каяться въ грѣхахъ. Крещеніе Христа происходитъ на авансценѣ, передъ трономъ, съ высоты котораго раздается голосъ Бога Отца: „Сей сынъ мой возлюбленный“..., и на веревкѣ спускается вырѣзанный изъ дерева бѣлый голубь, изображающій Духа Святого. Дѣйствіе переносится во дворецъ Ирода. Іоаннъ обличаетъ его пороки, но, схваченный воинами, ввергается въ яму и прикрывается досками, откуда онъ, высунувъ голову, даетъ приказаніе своимъ ученикамъ итти къ Христу и спросить: „сынъ ли ты Божій?“ Пока ученики Іоанна ведутъ разговоръ съ Христомъ, находящимся около трона Господа, во дворцѣ Ирода идетъ приготовленіе къ пышному пиру. Дочь Иродіады пляшетъ передъ Иродомъ, и когда послѣдній даетъ обѣщаніе дать все, что она ни попроситъ, за ея спиной вдругъ появляется сатана и шепчетъ ей на ухо, чтобы она просила голову Іоанна Крестителя. Отрубленіе головы происходитъ подъ сценой, и зритель слышитъ только звукъ меча и циническія прибаутки палача. Голову приносятъ къ Иродіадѣ, но въ этотъ моментъ черти увлекаютъ обѣихъ женщинъ въ преисподнюю.

Въ слѣдующихъ сценахъ центральной фигурой является личность Спасителя. Сатана тщетно пытается соблазнить Христа и посрамленный оставляетъ его. На „улицѣ“ разыгрываются сцена съ самарянкой, исцѣленіе слѣпого, бесѣда съ учениками о предстоящихъ страданіяхъ. Иисусъ ходитъ и въ синагогу бесѣдовать съ евреями. Особенно ярко обставлена сцена обращенія Маріи Магдалины. Она появляется на сценѣ въ богатомъ нарядѣ, окруженная пышной, большой свитой, члены которой въ большинствѣ передѣтые черти. Она поетъ, пляшетъ, смѣется, смѣхомъ отвѣчаетъ на признаніе въ любви браваго воина, вышедшаго изъ дворца Ирода, и, несмотря на всѣ уговоры сестры Марѣы, отказывается бросить веселую жизнь, называетъ ее старой душой и халжей, которая проводитъ жизнь за прялкой и молитвенникомъ. Но вотъ съ своего мѣста поднимается Христосъ, выходитъ на середину сцены и, окруженный столпившимся народомъ, говоритъ нагорную проповѣдь. Впечатлѣніе отъ проповѣди на Марію Магдалину огромное: онъ бросается къ ногамъ Спасителя, проситъ о про-

пени, отрекается отъ своей прежней жизни и далеко бросаетъ свои драгоценныя одежды и украшенія. Передъ глазами зрителей быстро проходятъ сцены: исцѣленіе царедворца, смерть Лазаря, его погребеніе и воскресеніе. Смерть стоитъ надъ головой Лазаря и ведетъ съ нимъ рѣчь о своемъ могуществѣ: кардиналъ, императоръ, рыцарь, крестьянинъ—все будутъ жертвой ея могущества. Затѣмъ, неожиданно поворачаясь къ публикѣ, она читаетъ ей наставленіе: быть всегда готовыми къ ея приходу и думать о мукахъ ада.

Далѣе дѣйствіе переносится и сосредотачивается на правой сторонѣ улицы. Въ синагогѣ происходитъ совѣщаніе евреевъ о томъ, какъ бы погубить Христа. Онъ вступаетъ въ Иерусалимъ, выгоняетъ торгашей изъ храма и сидитъ у Симона; Марія Магдалина омываетъ Ему ноги дорогою мазью, что вызываетъ ропотъ изъ устъ Иуды, будущаго предателя. Этимъ эпизодомъ заканчивается первый день представленія, и герольды, обращаясь къ публикѣ, благодарятъ ее за вниманіе и терпѣніе, обещають показать завтра дальнѣйшія страданія Спасителя Христа.

Въ слѣдующіе дни разыгрывались остальные эпизоды изъ жизни Христа: Тайная Вечера, сцена въ Геосиманскомъ саду, допросъ у Анны и Каиафы, отреченіе отъ Христа Петра, осужденіе Христа, страданіе, смерть, погребеніе, воскресеніе и вознесеніе. Вознесшись, Христосъ посылаетъ на землю архангела Михаила объявить апостоламъ его приказаніе—разойтись по всему міру съ проповѣдью Евангелія. Заканчивается драма рѣчами Іоанна Богослова, Θомы, Іакова, объявляющихъ о мѣстѣ будущей своей проповѣди.

Какъ примѣръ, мы взяли содержаніе мистерій новозавѣтнаго цикла. Въ качествѣ мистерій ветхозавѣтной, приведемъ заглавіе отдѣльныхъ игръ, сценъ одной изъ мистерій этого цикла. Какъ мистерія циклическаго характера,—*циклическими называются мистеріи, представляющія собраніе сценъ и картинъ, возникшихъ въ разное время, въ разныхъ мѣстахъ и объединенныхъ единствомъ идеи ветхозавѣтной или новозавѣтной исторіи*—она состоитъ изъ ряда сценъ различнаго достоинства: въ высшей степени яркихъ и драматичныхъ, большихъ и малыхъ, иногда отдѣльныхъ и стройныхъ, иногда представляющихъ наборъ безсвязныхъ рѣчей дѣйствующихъ лицъ. Мистерія заключаетъ въ себѣ около 5000 стиховъ, въ ней участвуетъ около 243 лицъ, представляющихъ олицетвореніе отвлеченныхъ помысловъ, лицъ ветхозавѣтной исторіи и бытовой жизни: Адамъ и Ева, ослнца Валаама, Могущество, Власть, Добродѣтель, Милосердіе, каменщикъ, булочникъ, плотникъ и т. д. Отдѣльныя игры

мистеріи носятъ такія названія: 1) сотвореніе неба и земли, 2) — ангеловъ и низверженіе Люцифера, 3) — моря, рыбъ, звѣрей и птицъ, 4) — Адама и Евы, 5) потопъ, 6) вавилонское столпотвореніе, 7) Авраамъ, Мельхиседекъ и избавленіе Лота, 8) разрушеніе Содома и Гоморры, 9) явленіе Аврааму трехъ ангеловъ, 10) о поверженіи пяти городовъ въ нищету, 11) жертвоприношеніе Авраама, 12) бракосочетаніе Исаака и Ревекки, 13) рожденіе Іакова и Исая, 14) какъ Исаакъ благословляетъ Исая вмѣсто Іакова, 15) служба Іакова, 16) снотолкованіе и продажа Іосифа, 17) египетскій царь Фараонъ и его жестокость, 18) рожденіе Моисея, 19) пылающій кустъ, 20) переходъ израильтянъ черезъ Черное море и гибель Фараона, 21) Іозуя, 22) врученіе Моисею десяти заповѣдей, 23) поклоненіе израильтянъ золотому тельцу, 24) Хоресъ, Датанъ и Авиронъ, поглощенные землей, 25) пророкъ Валаамъ и говорящая ослица, 26) Самсонъ силачъ, 27) Самуиль, 28) царствованіе Савла, 29) Давидъ и Голіаѳъ, 30) смерть Савла и царствованіе Давида, 31) царствованіе Соломона, 32) Соломоновъ судъ, 33) Соломонъ и царица Савская, 34) книга о Іовѣ, 35) Ѳома, 36) книга о Даниилѣ, 37) исторія о Сусаннѣ, 38) о Юдиѳи, 39) о Эсфирѣ, 40) объ Октавіанѣ и Сивиллахъ.

ГЛАВА IV.

Въ двухъ послѣднихъ главахъ мы дали, такимъ образомъ, картину развитія мистеріи. Мы указали на ея постепенное расширеніе въ содержаніи отъ элементарнаго тропа до колоссальной по объему собственно мистеріи, на постепенное обогащеніе ея бытовымъ и комическимъ элементомъ, который начинаетъ играть все большую и большую роль, выдѣляться въ независимыя бытовыя сцены; наконецъ, указали, какъ смѣло и свободно, по волѣ собственной фантазіи, дополнили и расширялъ авторъ часто голый остовъ чисто библейскаго разсказа.

Но въ періодъ полнаго расцвѣта мистеріи не была единственнымъ зрѣлищемъ народныхъ массъ: она перемеживалась въ разыгрываніи съ отдѣльными, вполнѣ законченными сценами, ставившимися во время перерывовъ мистеріальнаго дѣйствія. Такими сценами были сцены или правдоучительнаго содержанія—*моралитэ* или комически-сатирическаго—*соттіи* (*sotties*) и *фарсы*.

Ставя своей задачей дать анализъ по преимуществу духовнаго театра, мы коснемся лишь стороною, ради полноты

и яркости картины, этих видовъ свѣтскаго театра среднихъ вѣковъ, не вдаваясь въ болѣе подробный анализъ ихъ происхожденія и развитія. Займемся вначалѣ анализомъ чисто комическаго элемента средневѣковаго театра, который выражался въ драматической формѣ сottieвъ и фарсовъ.*)

Sotties и фарсы—комическія произведенія, изъ которыхъ характерными признаками первыхъ служатъ ярко выраженная *дидактически-сатирическая тенденція, аллегоричность, стремленіе воплотить и изобразить общія нравственныя свойства*. Sotties—фарсы въ аллегорической формѣ. Въ противоположность этому фарсы были совершенно *чужды всякой аллегоріи* и имѣли дѣло не съ изображеніемъ общихъ нравственныхъ свойствъ, а съ *фактомъ частнымъ, событіемъ случайнымъ и отдѣльной личностью съ ея недостатками и пороками*. Правда, частное лицо въ фарсѣ могло быть *выразителемъ* отрицательныхъ чертъ цѣлаго класса или сословія, яркимъ реальнымъ *образомъ-типомъ*, по всегда живымъ, реальнымъ лицомъ, чуждымъ отвлеченности и схематичности sottieвъ и моралитѣ. Наконецъ, въ фарсѣ особенно сильно сказывалось стремленіе *потѣшить и посмѣшить*, а поэтому часто обличеніе зла—частнаго или общаго—занимало второстепенное мѣсто.

Характернымъ примѣромъ общей конструкціи sottieвъ служитъ sottie, посвящая заглавіе: „Миръ, Обманъ, Дураки“. Дѣйствующія лица ея—олицетвореніе общихъ пороковъ отдѣльныхъ классовъ общества. Здѣсь выступаютъ: Тщеславный Дуракъ, одѣтый воиномъ, Распутный Дуракъ, одѣтый въ костюмъ духовенства, Невѣжественный Дуракъ въ костюмѣ простолюдина и Безумный Дуракъ въ костюмѣ женщины. Коснемся подробнѣе и ближе другого главнаго вида комическаго свѣтскаго театра—живого, яркаго фарса.

Изъ какихъ элементовъ сложился фарсы—развился ли онъ изъ комическаго элемента духовной драмы, былъ ли потомкомъ античныхъ комедій и наслѣдьемъ комическихъ представленій, занесенныхъ въ средніе вѣка античными гистріонами, екоморохами, или, наконецъ, былъ своеобразнымъ, оригинальнымъ явленіемъ средневѣковья—отвѣтить опредѣленно трудно. Ближе къ истинѣ сказать, что онъ былъ результатомъ взаимодействія цѣлаго ряда факторовъ, среди которыхъ опредѣленную роль играли и наслѣдье античной и языческой старины, и политическія, социальныя условія жизни. Изъ послѣднихъ особенно важнымъ являлась воляная, свободная жизнь городскихъ коммунъ,

*) Отъ глагола farceг—начинать, набивать. Farce-начника, театральная шутка, проказа.

гдѣ можно было безъ боязни касаться и выставлять на показъ пороки и недостатки отдѣльныхъ общественныхъ группъ, глупость и трусость крестьянина, ханжество и развратъ духовенства, крикливую хвастливость рыцаря и шарлатанство медика. Пышного и полного развитія фарсъ достигъ позднѣе — въ XV—XVI вв, въ эпоху перелома въ жизни и міровоззрѣніи конца среднихъ и начала новыхъ вѣковъ. Давая анализъ содержанія фарса, укажемъ на его общій характеръ, кругъ сюжетовъ и приведемъ, какъ примѣръ, содержаніе наиболѣе яркихъ и характерныхъ средневѣковыхъ фарсовъ.

Общій характеръ фарса — грубость и часто даже цинизмъ содержанія, яркій бытовой реализмъ, шаблонность сюжета и здоровый, грубый комизмъ: *задача фарса — служить поводомъ для безпутнаго смѣха*. Фарсъ широко и разносторонне захватывалъ жизнь, но сводилъ ея освѣщеніе къ нѣкоторымъ общимъ, шаблоннымъ положеніямъ: прославлялъ торжество здраваго смысла, часто весьма низкаго пошиба, невыгодность довѣрчивости и любви къ ближнему, симпатію къ обманщикамъ и плутамъ всякаго рода, цинизмъ и грубость въ выраженіи. Даже темы и характеры дѣйствующихъ лицъ были въ немъ общи, шаблонны и постоянны. Обычной темой фарса служили: кляузыничество, мошенничество и судьи, педантизмъ ученаго, трусость солдата, ханжество и плутовство монаха, шарлатанство врача, семейный антагонизмъ и ссоры*. Носителями всѣхъ этихъ пороковъ являлись неизмѣнные, постоянные участники: хитрая, сварливая жена, простофиля мужъ, пройдоха и плуть слуга, ловкій любовникъ, плуть адвокатъ, шарлатанъ врачъ и ханжа монахъ. Вотъ содержаніе фарса „Упнатъ“ (le Cuvier), гдѣ сюжетомъ служатъ цепи семейнаго антагонизма.

Жена и теща упорно преслѣдуютъ простоватаго, добраго мужа, требуя отъ него исполненія разнообразныхъ семейныхъ обязанностей. Онъ готовъ подчиниться ихъ требованіямъ, но только желаетъ знать точно кругъ своихъ обязанностей, имѣть опредѣленную хартію. Хартію перечисляетъ пѣлмый рядъ обязанностей мужа: онъ долженъ отдавать весь свой заработокъ, работать по хозяйству и даже стирать бѣлье. Послѣ упорнаго сопротивленія мужъ подписываетъ документъ и одинъ экземпляръ оставляетъ у себя. На цепѣ происходитъ стирка бѣлья, во время которой жена всячески издѣвается надъ мужемъ. Наконецъ, она попадаетъ въ упнатъ съ водой, проситъ мужа о помощи, кричитъ, захлебывается,

*) Правда, касаясь иногда крупныхъ пороковъ общественной жизни, фарсъ принималъ характеръ рѣзкой социальной сатиры.

а мужъ въ это время спокойно перечитываетъ длинную хартію, желая знать, значится ли такая помощь въ числѣ его обязанностей, и, наконецъ, торжественно заявляетъ, что этого въ его списокѣ нѣтъ. Однако, онъ ее вынимаетъ при условіи самому быть полнымъ хозяиномъ въ домѣ.

Такую же реально—бытовую цѣнность представляетъ другой фарсъ: „Какъ жены захотѣли перелить своихъ мужей“. На сценѣ двѣ молодыя женщины, которыя проклинаютъ свою судьбу, вышедши замужъ за стариковъ. Проходятъ мимо литейщикъ, и женщины просятъ его помочь ихъ горю: перелить мужей. „А если изъ двухъ выйдетъ четыре“—спрашиваетъ онъ. „Ничего! тѣмъ лучше“—отвѣчаютъ онѣ. Литейщикъ исполняетъ свое дѣло, и вмѣсто стариковъ появляются бравые молодцы, которые требуютъ ключи отъ денегъ, услугъ и, встрѣтивъ отказъ, энергично берутся за палки. Женщины только теперь поняли свою ошибку и оцѣнили податливость и покорность прежнихъ мужей; но напрасно просятъ онѣ перелить бравыхъ молодцовъ въ старыхъ мужей: литейщикъ отказывается и читаетъ имъ легкомысленное поученіе. Два приведенныхъ фарса касаются исключительно частной, семейной жизни. Но фарсъ былъ также часто рѣзкой, образной сатирой на пороки гражданской и церковной жизни. Особенно рѣзкой критикѣ подвергались пороки, обманъ и развратъ католическаго духовенства. Вотъ содержаніе англійскаго фарса: „Веселая сцена между монахомъ, продавцомъ индугленцій, священникомъ и его сосѣдомъ Праттомъ“.

Монахъ выпросилъ у бѣднаго сельскаго священника церковь, чтобы произнести проповѣдь народу и пригласить его пожертвовать въ пользу его монастыря. „Богъ, т. е. св. Троица — началъ монахъ — да сохранить всѣхъ здѣсь присутствующихъ! Дорогие братья, если вы разсмотрите причину, приведшую меня сюда, я увѣренъ, что одобрите ее. Я пришелъ сюда не для денегъ и поборовъ, не для сладкихъ яствъ и питій, но для спасенія душъ вашихъ. Я явился сюда не для лести, лжи или вымогательства, а для того, чтобы просвѣтить сердца ваши. Мы, монахи обязаны учить народъ, проповѣдовать слово Божіе, призывать людей къ покаянію, словомъ, дѣлать то, что прежде дѣлали апостолы, ибо съ тѣхъ поръ, какъ апостолы взяты на небо, мы, монахи, занимаемъ ихъ мѣсто. Мы обязаны проникать въ совѣсть человѣка и при этомъ не заботиться о деньгахъ, ибо мы приняли на себя обѣтъ добровольной нищеты...“ Пока монахъ произноситъ свою проповѣдь, входитъ въ церковь продавецъ индугленцій, имѣющій въ рукахъ массу

разныхъ реликвій: обломокъ райской стѣны, гребень съ головы пѣтуха, пѣвшаго при отреченіи апостола Петра, остатокъ доски ковчега Ноя, буллу папы Льва X. Обращаясь къ слушателямъ, онъ говоритъ: „благочестивые христіане! прежде всего вы должны знать, что я пришелъ прямо изъ Рима. Въ моей рукѣ папская булла; никто—ни клирикъ, ни священникъ—не можетъ помѣшать мнѣ заниматься моимъ благочестивымъ дѣломъ; никто не можетъ заподозрить подлинность и святость находящихся у меня реликвій. Сначала я вамъ покажу — пожалуйста слушайте меня внимательно — бедренную кость святото іудейскаго патріарха; если у быка или коровы распухнетъ животъ, достаточно опустить эту кость въ воду и потомъ дать напитокъ этой воды животному, и опухоль пройдетъ; если змѣя укуситъ скотину, надо только обмыть этой водой языкъ животного, и оно тотчасъ выздоровѣетъ. Отъ оспы, чесотки и всякихъ болѣзней исцѣляетъ эта святая вода, если ее принять внутрь. Кто же ее выпьетъ на тощахъ до пѣтуховъ разъ въ недѣлю, того стада будутъ плодиться и множиться. Эта вода также прекрасно дѣйствуетъ на ревнивыхъ мужей: стоитъ дать глотокъ этой воды, ревнивому мужу, и онъ перестанетъ ревновать жену, если бы даже своими глазами видѣлъ, какъ она перешептывается съ двумя или тремя монахами“. Дальше продавецъ объясняетъ чудесное свойство остальныхъ реликвій и, овладѣвая все больше и больше вниманіемъ слушателей, вызываетъ гнѣвъ и досаду у монаха, который, перебивая продавца, громко начинаетъ говорить проповѣдь на тему: дайте и дасться вамъ. Продавецъ, не обращая на него вниманія, продолжаетъ свое, и нѣкоторое время они говорятъ вмѣстѣ, стараясь перекричать другъ друга. Монахъ, выведенный изъ терпѣнія наглостью опаснаго конкурента, кричитъ ему: „послушай, малый, я пришелъ сюда проповѣдовать слово Божіе, и проклять тотъ, кто прерываетъ меня“. „Ты и безъ того уже проклятый бездѣльникъ — кричитъ ему въ отвѣтъ продавецъ, — знаешь ли ты, что всякій, кто мнѣ препятствуетъ предаваться моему благочестивому занятію, отлученъ отъ церкви самимъ папой, какъ ты самъ можешь видѣть изъ этой буллы“. Перебранка ихъ заканчивается потасовкой, въ которой принимаютъ участіе священникъ и его сосѣдь Праттъ.

Еще живѣе, остроумнѣе и рѣзче въ обличеніи другой англійскій фарсъ „Четыре П“. Дѣйствующими лицами здѣсь являются паломникъ, продавецъ индульгенцій, аптекаръ и разносчикъ (по-англійски — Palmer, Pardoner, Poticary и Pedlar). Каждый изъ нихъ восхваляетъ свою профессию. Паломникъ такъ рекомендуетъ себя публикѣ: „я паломникъ,

какъ вы сами это видите. Большую часть своей жизни я провелъ въ странствованіяхъ по далекимъ и благословеннымъ странамъ. Я побывалъ въ Іерусалимѣ у Гроба Господня, и посѣтилъ Голгоѳу, Іосафатову долину и Масличную гору. Много соленыхъ слезъ вышло у меня потомъ, прежде чѣмъ я дошелъ туда. Былъ я также въ Римѣ, чтобы поклониться гробу св. Петра, и на островѣ Родосѣ, и на горахъ Арменіи, гдѣ собственными глазами видѣлъ ковчегъ Ноя. Вездѣ я былъ, вездѣ молился Св. Троицѣ за свою грѣшную душу и надѣюсь получить прощеніе, ибо кто посѣтилъ столько святыхъ мѣстъ пѣшкомъ, чтобы усмирить свою буйную плоть, тотъ будетъ спасенъ“. Продавецъ индульгенцій ехидно замѣчаетъ ему, что его странствованія скорѣе говорятъ объ его усердіи, чѣмъ его умѣ, ибо есть вѣрное средство получить прощеніе грѣховъ безъ всякихъ хлопотъ, не выходя изъ этой комнаты. „Съ малыми издержками и безъ всякихъ хлопотъ я тебя отправлю прямо въ рай—говоритъ онъ ему,—купи у меня реликвій на одинъ или на два пенса и не долѣе, какъ черезъ полчаса, много черезъ три четверти послѣ твоей смерти душа твоя будетъ на небѣ, въ лонѣ Св. Духа“. Аптекарь замѣчаетъ, что его профессія гораздо важнѣе: „что проку въ странствованіяхъ по святымъ мѣстамъ? какую пользу могутъ принести мощи, реликвіи, пока душа человѣка обитаетъ въ тѣлесной оболочкѣ. А такъ какъ никто больше аптекаря не отправляетъ душъ на тотъ свѣтъ, то аптекарская профессія должна быть признана самой важной и полезной“. „Но если бы ты—возражаетъ ему продавецъ индульгенцій—сумѣлъ отправить на тотъ свѣтъ 1000 душъ въ часъ, то какъ онѣ могли бы достигнуть неба безъ покаянія? Отвѣчая ему, аптекарь также задаетъ вопросъ: „я тебя въ свою очередь спрошу: если бы у твоихъ душъ висѣло по тысячѣ реликвій на шеѣ, то какъ бы онѣ могли попасть на небо, не разставившись предварительно съ тѣломъ“.

Во время спора къ нимъ подходитъ разносчикъ, къ которому они и обращаются съ просьбой рѣшить вопросъ, кто изъ нихъ правъ. Послѣдній выбираетъ довольно остроумный способъ рѣшенія: кто изъ нихъ расскажетъ самую невѣроятную ложь, тотъ и будетъ побѣдителемъ. Каждый изъ нихъ напрягаетъ все свое остроуміе, чтобы выдумать самое невѣроятное. Особенно характеренъ рассказъ продавца индульгенцій о томъ, какъ онъ былъ въ адѣ, чтобы выручить оттуда душу своей возлюбленной. „Узнавъ,—рассказываетъ онъ—что моя подруга Маргарита Корсонъ умерла скоропостижно, не успѣвъ покаяться, я рѣшился отправиться въ въ адъ, ибо по ея жизни зналъ, что ея душа не могла быть ни въ какомъ другомъ мѣстѣ. Здорово, сэръ дьяволь,

сказаль я, подошедши къ вратамъ ада, привратнику и отвѣсилъ ему низкій поклонъ. Добро пожаловать, отвѣчалъ онъ мнѣ, улыбаясь. Оказалось, что мы старые знакомые: я зналъ его еще тогда, когда онъ играль роль дьявола въ одной мистеріи въ Ковентри; вотъ почему онъ встрѣтилъ меня такъ благосклонно. Ободренный его пріемомъ, я сказаль: добрый сэръ привратникъ, ради нашей старой пріязни, устрой мнѣ, если это возможно, свиданіе съ твоимъ повелителемъ. Счастье твое, отвѣчалъ мнѣ дьяволъ, что ты попалъ къ намъ сегодня, ибо сегодня у насъ въ аду великій праздникъ: мы празднуемъ годовщину отпаденія Люцифера отъ Бога, и въ этотъ день никому и ни въ чемъ не бываетъ отказа. Но такъ какъ ты не можешь пройти туда безъ пропуска, то подожди здѣсь: я тебѣ его мигомъ достану. И дѣйствительно, менѣе, чѣмъ черезъ четверть часа, онъ принесъ мнѣ пропускъ, замечатанный дьявольской печатью, въ которомъ было написано слѣдующее: „Божьею милостью, я, Люциферъ, старшій дьяволъ въ аду, веѣмъ чертямъ, здѣсь обитающимъ, приказываю чинить подателю сего, продавцу индульгенцій, свободный и безпрепятственный пропускъ по веѣмъ мѣстамъ ада. Данъ въ главной печкѣ нашего дворца, въ департаментѣ коварствъ и злодѣяній, въ такой-то годъ и день нашего царствованія“. Дай Богъ добраго здоровья Люциферу—воскликнулъ я, прочтя пропускъ. Теперь не бойся ничего, сказаль мнѣ дьяволъ: съ этимъ ты пройдеши вездѣ. И вотъ мы рука объ руку съ дьяволомъ пошли бродить по аду. Сначала онъ повелъ меня туда, гдѣ по случаю торжества находились въ сборѣ веѣ дьяволы въ парадной формѣ. Рога ихъ были заново вызолочены, когти вычищены, хвосты расчесаны, тѣла натерты масломъ; словомъ, я никогда не видалъ болѣе приличныхъ дьяволовъ. Пробравшись черезъ тьму чертей, игравшихъ въ разныя игры, мы приблизились къ престолу Люцифера. Когда я, преклонивъ колѣна, изложилъ мою просьбу, владыка ада расхохотался, и хохотъ его громовыми раскатами прокатился по сводамъ ада. Если ты пришелъ за душой Маргариты Корсонъ, бери ее отъ насъ поскорѣе: никто ее не станеть удерживать, потому что съ двумя бабами больше хлопотъ, чѣмъ со веѣми остальными грѣшниками. Такимъ образомъ, я выручилъ подругу изъ члвсетей ада; она возвратилась на землю, и если кто изъ васъ хочеть видѣть ее, можетъ найти ее въ Ньюмаркетѣ“.

Послѣднимъ говоритъ паломникъ. „Конечно, — сказаль онъ—сказка хороша, и та часть ея, гдѣ черти жалуются, что имъ нѣтъ житія отъ одной бабы, кажется лишь остроумной и невѣроятной ложью, ибо невѣроятно, чтобы жен-

щины, будучи такими кроткими на землѣ, становились послѣ смерти сварливыми и невыносимыми даже и для самихъ чертей. Что до меня, то, на основаніи моего собственнаго опыта, утверждаю, что сколько я ни странствовалъ по бѣлу свѣту, сколько ни встрѣчалъ на своемъ вѣку женщинъ, я не зналъ—вы, можетъ быть, мнѣ не повѣрите—ни одной сварливой или взбалмошной женщины“. Послѣднія слова паломникъ произноситъ съ самымъ строгимъ и серьезнымъ видомъ и этимъ вызываетъ дружный взрывъ веселаго смѣха у собранія. Продавецъ индульгенцій призналъ себя побѣжденнымъ, и все рѣшили, что большей лжи невозможно и выдумать.

Два приведенныхъ фарса отличаются рѣзкостью нападокъ на пороки католическаго духовенства. Это явленіе—общее для средневѣковаго фарса и развивается параллельно съ тѣмъ критическимъ отношеніемъ къ церкви, которое особенно ярко сказалось въ реформаціонномъ движеніи XV—XVI вв. Но въ Англіи, гдѣ возникли эти фарсы, критика церкви возникла гораздо раньше и проявлялась рѣзче и свободнѣе въ силу особыхъ историческихъ условій жизни англійскаго государства: въ католической церкви англичане видѣли власть, чуждую ихъ національнымъ интересамъ и проявлявшую себя въ грубой корысти и безцеремонныхъ денежныхъ поборкахъ. вмѣстѣ съ ростомъ національнаго сознанія и государственнаго единства это критическое отношеніе сказывалось сильнѣе и проявлялось рѣзче. Впрочемъ, такую же яркость и силу обличенія мы встрѣчаемъ и въ другихъ фарсахъ, возникшихъ на континентѣ—во Франціи, Германіи. Въ одномъ французскомъ фарсѣ мы читаемъ: „о міръ! ты не ужасаешься этихъ воровъ и лихоимцевъ, которые предлагаютъ и покупаютъ доходныя мѣста, чуть не дѣтѣй изъ рукъ кормилецъ, становятся аббатами, епископами и пріорами, убивая людей“.

Чтобы закончить обзоръ фарса, упомянемъ о наиболѣе яркомъ и извѣстномъ средневѣковомъ фарсѣ, дающемъ картину мошенничества, ловкости и плутовства средневѣковаго адвокатакаго сословія. Это—знаменитый фарсъ объ „Адвокатѣ Пателэнѣ“. Вотъ его содержаніе.

Дѣлецъ средней руки, проѣдоха—адвокатъ Пателэнъ обдѣлялъ настолько, что не имѣетъ приличнаго костюма, чтобы появляться въ обществѣ и вести свои дѣла. Огорченная такой бѣдностью сварливая жена его Гильмета побуждаетъ мужа къ смѣлымъ и рѣшительнымъ дѣйствіямъ. Въ головѣ Пателэна создается смѣльный планъ достать себѣ и женѣ приличный костюмъ и, отправляясь на поиски, онъ

спрашиваетъ ее, какое сукно ей больше нравится—сѣрое съ зеленымъ отливомъ или тонкое брюссельское. Онъ приходитъ въ лавку извѣстнаго ему простоватаго торговца сукнами, говорить съ нимъ о его умершемъ отцѣ, черты лица котораго онъ находитъ въ пріятныхъ чертахъ лица самого купца, воспоминаетъ о томъ, что отецъ его держался старыхъ, добрыхъ нравовъ и не торговался изъ-за всякой бездѣлицы. Между разговоромъ онъ, какъ бы невзначай, протягиваетъ руку къ приглянувшемуся ему куску сукна, расхваливаетъ его качества и будто соблазняется истратить деньги на покупку лишь ради ея восхитительныхъ качествъ. Сукно отрѣзано, но за деньгами Пателэнъ проситъ прислать къ нему и, замѣтивъ нерѣшительность купца, онъ приглашаетъ его самого на дружескій обѣдъ—раздѣлить съ нимъ жирнаго жаренаго гуся. Купецъ нѣкоторое время колеблется, но затѣмъ соглашается, соблазненный перспективой дароваго обѣда. Чтобы отдѣлаться отъ уплаты денегъ, Пателэнъ съ своей продувной женой устраиваетъ такую сцену. Когда приходитъ купецъ въ надеждѣ получить деньги, его встрѣчаетъ смущенная, опечаленная, всхлипывающая Гильмета, и между ними происходитъ такой разговоръ.

Гильмета.

Простите меня: я не смѣю говорить громко. Я думаю, что онъ отдыхаетъ. Онъ немного тяжело себя чувствуетъ. Увы! онъ такъ усталъ.

Купецъ.

Кто?

Гильмета.

Господинъ Шерь.

Купецъ.

Какъ? Развѣ онъ не получилъ сегодня шести аршинъ сукна?

Гильмета.

Кто онъ?

Купецъ.

Онъ приходилъ не болѣе, чѣмъ половина четверти часа тому назадъ. Освободите меня: я здѣсь слишкомъ долго. Ну, безъ споровъ — мои деньги.

Гильмета.

Э, безъ шутокъ! Теперь не время шутить.

Во время разговора раздается стонъ и бредъ Пателэна, и, по мѣрѣ настойчивости требованій купца, стонъ дѣлается все

сильнѣе и сильнѣе. Растерянный и сконфуженный купецъ идетъ домой, провѣряетъ штуку сукна и, убѣдившись въ истинности происшедшаго, поспѣшно возвращается обратно. Между тѣмъ болѣзнь адвоката превращается въ горячечный бредъ: онъ говоритъ невѣроятныя дикости, перепутываетъ различныя областныя нарѣчія Франціи съ латинскими словами, мечется и стонетъ. Купецъ въ ужасѣ убѣгаетъ домой. По дорогѣ онъ узнаетъ о другомъ несчастіи, обрушившемся на него: его пастухъ, плутъ Аньеле, докладываетъ купцу, что по волѣ Божьей всѣ овцы въ стадѣ подошли. Раздраженный купецъ, не слушая уговоровъ пастуха, подаетъ на него въ судъ. Аньеле обращается къ Пателану, просить у него совѣта и защиты, сознавшись, что овецъ извелъ онъ самъ: частью распродалъ, частью съѣлъ въ теченіе года. Пателанъ соглашается его защищать съ условіемъ, чтобы онъ на всѣ вопросы, которые предложить ему судья, отвѣчалъ овечьимъ блеяніемъ: „итакъ, ты будешь правъ... Если ты будешь говорить, тебѣ слово за слово принудятъ сознаться во всѣхъ пунктахъ. Въ такихъ случаяхъ признанія весьма вредны и вредятъ такъ же, какъ дьяволъ. И вотъ, когда тебя позовутъ появиться передъ судомъ, дѣлай бѣе на все, что бы тебя ни спросили. И если тебя будутъ бранить, говоря, вошчій пастухъ; Богъ тебя накажетъ, что ты насмѣхаешься надъ правосудіемъ. Говори—бѣе!..“

Появленіе Пателана на судѣ въ качествѣ защитника спутываетъ всѣ понятія сукношника: излагая судѣ вину пастуха, онъ укоряетъ его въ кражѣ шести аршинъ сукна, а Пателана обвиняетъ въ расхищеніи овецъ. Судья выходитъ изъ терпѣнія, а къ довершенію всего Аньеле, вѣрный совѣтамъ Пателана, на всѣ вопросы судьи отвѣчаетъ неизмѣнно овечьимъ блеяніемъ: бѣе! Разсерженный судья обызываетъ ихъ идиотами и прогоняетъ. Но хитрый пастухъ проводитъ и плута Пателана: на всѣ вопросы того о деньгахъ онъ отвѣчаетъ: бѣе! Видя себя обманутымъ, Пателанъ говоритъ:

„Heu bée! l'en me puisse pendre
Si je ne vois faire venir
Un bon sergent, mes advenir
Luy puisse, s'il ne t'empir sonne“

„А ну-ка попробуй догони“—отвѣчаетъ пастухъ и убѣгаетъ.

По живости и яркости характеристикъ, мастерству и жизненности языка, наконецъ, по веселому, жизненному комизму фарса о Пателанѣ—самое яркое и красочное изъ

ряда произведений этого рода. Въ цѣломъ рядѣ передѣлокъ фарсъ о Пателэнѣ измѣнялся, расширялся, въ пьесу вносились другіе анекдоты о его мошенническихъ продѣлкахъ. Напримѣръ, въ одной передѣлкѣ Пателэнъ приходитъ къ мѣховщику, забираетъ у него мѣхъ, якобы для попа, съ котораго онъ долженъ получить деньги, а того онъ предупреждаетъ, что къ нему придется за деньгами сумасшедшій, который помѣшанъ на томъ, что ему должны деньги за какой-то мѣхъ. Комизмъ сцены—увѣщаніе попомъ мнимомумасшедшаго.

Въ періодъ расцвѣта фарса и параллельно съ нимъ развивается и *моралитэ*. Три признака характеризуютъ моралитэ, какъ особый, своеобразный видъ драматическаго средневѣковаго представленія—*аллегоричность и отвлеченность, назидательность и примѣсь комическаго элемента*. Первый, хотя бы видѣннѣе, сближаетъ моралитэ съ *sotties*, второй съ назидательностью мистеріи, третій съ фарсомъ. Съ фарсомъ сближало моралитэ и то, что она была также свободна въ выборѣ сюжета, ближе стояла къ реальной жизни, беря содержаніе изъ свѣтскихъ источниковъ или даже изъ самой жизни. При чемъ, содержаніе моралитэ было крайне разнообразно: она проводила идеи мистическія, правоучительныя, педагогическія, иногда съ проблесками истиннаго чувства и живого остроумія касалась большихъ политическихъ вопросовъ. Въ моралитэ мы постоянно встрѣчаемъ намеки на современныя событія, привычки, недостатки общества. Даже, выводя на сцену фигуры аллегорическія, понятія отвлеченныя, авторъ создавалъ ихъ путемъ наблюденія надъ реальной жизнью. Но моралитэ не всегда были ярки, жизненны: часто они писались въ формѣ неуклюжихъ, холодныхъ и до крайности нелѣпыхъ аллегорій. Наконецъ, моралитэ было также свободно въ выработкѣ плана пьесы, въ вольномъ развитіи интриги. Носителемъ комическаго элемента въ моралитэ, какъ и въ мистеріи, часто былъ дьяволъ, появившійся на сценѣ въ сопровожденіи порока, одѣтаго въ шутовской костюмъ, въ дурацкой шапкѣ, съ деревяннымъ мечемъ въ рукѣ. При всемъ томъ, въ моралитэ былъ элементъ, который рѣзко отличалъ его отъ фарса—*ясно выраженное стремленіе къ правоучительной цѣли, яркій дидактизмъ*. Указавъ на основныя черты, общій характеръ моралитэ, приведемъ нѣсколько образцовъ, какъ яркій примѣръ особенностей построенія и содержанія.

При постоянствѣ и шаблонности формы сюжетъ моралитэ былъ крайне разнообразенъ. Въ цѣломъ рядѣ произведений этого рода авторы касаются будничныхъ, обычныхъ,

семейныхъ отношеній, проводить постоянную семейную мораль. Таково моралитэ: „Расточительный сынъ“, „Злой богачъ“, „Прокаженный сынъ“, „Неблагодарный сынъ“, „Современные братья“ и др. Вотъ содержаніе послѣдняго, характернаго по технику, обстановкѣ и сюжету.

Почтенный и зажиточный горожанинъ имѣетъ трехъ сыновей, но особое чувство симпатіи и мягкости питаетъ къ младшему, юному Анатолю. Такое поведеніе отца вызываетъ чувство ревности и злобы въ душѣ старшихъ братьевъ—Жана и Пьера. Они думаютъ погубить младшаго брата. Такова завязка моралитэ, дѣйствіе же развивается такъ.

Содержаніе первой сцены моралитэ—извѣстный во всѣхъ дѣтскихъ хрестоматіяхъ рассказъ „Отецъ и трое сыновей“ съ той же обычной моралью. Отецъ даетъ сыновьямъ своимъ связку прутьевъ и предлагаетъ сломать ихъ. Напрасно пытаются сыновья сломать предложенную связку прутьевъ, напрягаются, дѣлаютъ комическія ужимки—усилія ихъ напрасны. Быстро и легко разламываютъ они ту же связку, когда отецъ даетъ имъ по отдѣльному пруту. Вторая сцена—совѣщаніе старшихъ братьевъ о томъ, какъ бы имъ извести нелюбимаго младшаго брата. Не рѣшивъ ничего окончательно, они ложатся спать и во снѣ испытываютъ только что пережитыя чувства злобы и зависти. А ихъ душевное состояніе во время сна аллегорически представляется въ лицахъ „Угрызенія Совѣсти“ и „Зависти“. Эта аллегорическая сцена разыгрывается такъ. Появляется фигура, одѣтая въ женское платье, съ злымъ, худымъ лицомъ, на лбу которой написано—Зависть, и, напѣшывая злымъ голосомъ надъ головами спящихъ, разжигаетъ въ нихъ чувство зависти и злобы:

Le vous ordonne par exprés,
Que soyer tous deux envieux!*

Входитъ „Совѣсть“ съ свѣтлымъ и яснымъ лицомъ, одѣтая въ свѣтлое, чистое платье и аллегорически изображаетъ голось совѣсти въ душѣ спящихъ братьевъ. Свое тяжелое кошмарное душевное состояніе братья проявляютъ физическими движеніями, стопами, мимикой. Они просыпаются и, побужденные завистью, рѣшаются погубить брата. Когда послѣдній входитъ, они бросаются на него и кидаютъ его въ яму—отверстіе, сдѣланное на полу сцены.

Надо замѣтить, что въ сценической обстановкѣ моралитэ былъ примѣненъ тотъ же принципъ условности и примитивности. Переменъ декораций не было, и одна и та же обстановка изображала и домъ, и поле, и различныя ком-

*) Я вамъ настойчиво приказываю, чтобы вы оба были завистливы.

наты по надобности. Надписи, сдѣланныя надъ дверью, обозначали мѣста, откуда приходили новыя лица.

Совершивъ свое преступленіе, они поступаютъ подобно братьямъ Іосифа въ библейскомъ разсказѣ—мочать одежду убитаго кровью животнаго и показываютъ ее отцу, какъ доказательство смерти его любимаго сына. Скорбь и отчаяніе отца такъ дѣйствуютъ на нихъ, что они сознаются въ своемъ преступленіи, и, къ общей радости и восторгу, вытаскиваютъ еще живого Анатоля изъ ямы.

Въ содержаніи приведеннаго моралитѣ есть всѣ черты, характерныя для этого рода драматическихъ представленій: *мораль, бытовой реализмъ, аллегоричность, свобода развитія въ дѣйствіи и условность сценической обстановки*. Однако, моральныя тенденціи моралитѣ часто выходили изъ узкихъ рамокъ быта и нравовъ и принимали общій характеръ, касались общихъ моральныхъ вопросовъ. Таково, на примѣръ, англійское моралитѣ „Замокъ Стойкости“ (The Castle of Perseverance).

На серединѣ сцены находится Замокъ Стойкости, противъ котораго устраиваютъ заговоръ три враждебныхъ силы: Миръ, Плоть и Веліалъ. Появляется только что явившійся Родъ Человѣческой (Humanum genus), и къ нему приступаютъ два ангела—добрый и злой, изъ которыхъ каждый хочетъ перетянуть его на свою сторону. Злой ангелъ побѣждаетъ и вручаетъ человѣка Міру, который даетъ ему трехъ спутниковъ: Глупость, Сладострастіе и Злословіе. Они вводятъ человѣка въ кругъ семи смертныхъ грѣховъ, изъ которыхъ Скупость, Расточительность пріобрѣтаютъ надъ нимъ особенно сильную власть. Всѣ попытки Покаянія вернуть его на правильный путь остаются тщетными и, лишь благодаря усиліямъ Искупленія, человѣкъ отдается Покаянію, которое для большей безопасности помѣщаетъ его въ Замокъ Стойкости. Грѣхи производятъ штурмъ замка, защищаемаго добродѣтелями, но съ позоромъ отступаютъ и побѣждаютъ, лишь прибѣгнувъ къ военной хитрости: Скупость тайно пробрается въ замокъ и угоняетъ человѣка покинуть его. Но наказаніе ожидаетъ человѣка. Приближается Смерть и тщетно Милосердіе пытается защитить человѣка. Однако, оно побѣждаетъ: несмотря на настойчивые протесты Правосудія и Истины, Миръ и Милосердіе выпрашиваютъ у Бога прощеніе человѣку. Лишенная реальныхъ, бытовыхъ сценъ и чертъ приведенное моралитѣ гораздо суше, дѣланныѣе и отвлеченнѣе первого.

Но надо сказать, что и моралитѣ, выбирающія своимъ содержаніемъ общее, не всегда были такъ отвлеченно-сухи.

Въ одномъ англійскомъ моралитѣ „The Interlude of Jouth“ Юность представлена въ образѣ пылкого, полнаго жизни юноши, въ рѣчахъ котораго слышится столько жизни, жажды дѣятельности и впечатлѣній: „отойдите вы прочь, дайте мнѣ дорогу, иначе я васъ всѣхъ вытолкаю въ шею! Я красивъ лицомъ; нигдѣ не нахожу я равнаго себѣ. Имя мое—*Юность*. Я цвѣту, какъ виноградная лоза. Кто поспорить со мной въ веселости? У меня роскошные истинно-царскіе волосы; мое тѣло гибко, какъ вѣтвь орѣшника; мои руки сильны, мои пальцы красивы и тонки; моя грудь широка; мои ноги легки для бѣга, прыганья и танцевъ. Наконецъ, я наследникъ моего отца, я получилъ это наследство и теперь не забочусь ни о чемъ“.

Приведенный отрывокъ показываетъ, какъ много истиннаго настроенія и чувства вносилъ иногда авторъ моралитѣ въ схематическіе образы и отвлеченное содержаніе.

Наконецъ, моралитѣ принимало иногда характеръ рѣзкой соціальной сатиры, отражало всю борьбу враждебныхъ силъ средневѣковья—католицизма и зарождающагося протестантизма, аристократіи и низшихъ классовъ государства. Католическія тенденціи проводятся въ моралитѣ „*Всякій Человѣкъ*“ (Every Man), напротивъ, моралитѣ „*Веселая Юность*“ (Lusty Juventus) проводитъ идею протестантизма—*оправданіе вѣрою*. Но особенно ярко и рѣзко борьба между католицизмомъ и протестантизмомъ обрисована въ моралитѣ „*Борьба съ Совѣстью*“ (The Conflict of Conscience), гдѣ въ драматической формѣ излагается исторія одного протестанта, совращеннаго въ папизмъ Лицемеріемъ и Сладострастіемъ и вернунагося затѣмъ въ лоно протестантизма.

Въ очень яркой, образной формѣ написано первое моралитѣ „*Всякій Человѣкъ*“ и особенно картина прихода и разговора смерти. Смерть приходитъ за Всякимъ Человѣкомъ и между ними происходитъ такой діалогъ.

Всякій человѣкъ.

О, смерть! Ты являешься, когда я наименѣе ожидаю тебя! Въ твоей власти спасти меня! Если ты будешь сострадательна ко мнѣ, я дамъ тебѣ тысячу фунтовъ, только отложи свое появленіе до другого времени.

Смерть.

Нѣтъ, это невозможно! Ни золото, ни серебро, ни сокровища, ни императоръ, ни папа, никто не можетъ отсрочить моего появленія. Если бы я захотѣла имѣть богатства, то весь міръ принадлежалъ бы мнѣ. Но я не привыкла отступать.

Всякій человекъ.

Увы! Неужели ты мнѣ не дашь отсрочки? О, смерть! Дай мнѣ хоть нѣсколько лѣтъ, чтобы я могъ привести въ порядокъ счетную книгу моихъ грѣховъ. Во имя Бога умоляю тебя, смерть, пощади меня, пока я успѣю покаяться и смѣло предстать на судъ.

Смерть.

Не помогутъ тебѣ ни плачь, ни слѣзы, ни стоны. Готовься немедленно отправиться въ путь и пешытай, есть ли у меня друзья“.

Человѣкъ ищетъ поддержки у друзей и родныхъ, но тѣ отказываются провожать его туда, откуда нѣтъ возврата. Покидаютъ его Богатство, Сила, Знаніе, Красота. „Къ кому обращусь я съ моимъ горемъ,—говоритъ Человѣкъ—кто проводить меня по мрачному пути? Сперва Дружба увѣряла меня, что не оставитъ, но все же покинула. И въ отчаяніи я бросился къ роднымъ; они также утѣшали меня красивыми рѣчами; хорошихъ словъ у нихъ было вдоволь. Я обратился къ Богатству, которое всегда такъ любилъ, думалъ, что оно меня утѣшитъ, но тутъ меня ждало еще большее разочарованіе: Богатство отвѣтило, что оно ведетъ своихъ друзей лишь въ адъ. О, мнѣ стыдно, стыдно передъ самимъ собой!..“ Человѣкъ находитъ избавленіе *въ добрыхъ дѣлахъ*. Въ этомъ и сказывается католическая тенденція.

ГЛАВА V.

Большимъ и яркимъ событіемъ было представленіе мистеріи въ жизни средневѣковаго обитателя. Она одновременно доставляла и громадное художественное наслажденіе, хотя, быть можетъ, примитивное и наивное, и душеспасительное, назидательное зрѣлище и она же, наконецъ, была часто откликомъ на злобу дня, особенно въ содержаніи связаннаго съ ней остроумнаго фарса. Въ ней могли находить отраженіе и крушныя идеи эпохи: такова, напримѣръ, религиозная драма объ Антихристѣ.

Въ обыденно-сѣрой жизни мистерія на время производила необычный переворотъ: къ ней всѣ съ нетерпѣніемъ готовились, о ней говорили задолго до наступленія представленія и принимали активное участіе въ ея подготовкѣ.

Задолго до постановки мистеріи происходило ея „оглашеніе“: объявленіе народу о ея постановкѣ. Самое оглашеніе происходило въ праздничной, торжественной обстановкѣ. Въ праздничный день утромъ, послѣ обѣдни, по улицамъ города устраивалась торжественная, пышная процессія: впереди ѣхали шесть трубачей, за ними стражники города, одѣтые въ костюмы, украшенные гербами и серебряными галунами, далѣе два герольда—глашатая въ одеждѣ изъ чернаго бархата и атласа и, наконецъ, процессію замыкали распорядители. Процессія останавливалась на перекресткахъ, и герольдъ, послѣ трубнаго сигнала, читалъ стихотворное объявленіе о томъ, что имѣеть быть представлена „честно и благочестиво“ святая мистерія и желающіе принять въ ней участіе, какъ актеры, приглашаются въ церковь—мѣсто обычныхъ репетицій. До самой постановки происходила другая процессія—смотреть. Когда вся черновая, техническая работа была закончена, обстановка была готова, герольдъ и трубачъ, объѣзжая улицы города, приглашали всѣхъ участниковъ явиться въ своихъ сценическихъ костюмахъ въ церковь, какъ сборный пунктъ, откуда отправится процессія. Колокольный звонъ сопровождалъ шествіе процессіи, вытянувшейся въ длинную ленту: *надо было показать всѣхъ участниковъ мистеріи, начиная съ апостоловъ и кончая послѣднимъ дьяволомъ*. Послѣдніе особенно выдѣлялись среди блеска, бархата, атласа, шелку, богатаго оружія, драгоценныхъ камней и золотыхъ и серебряныхъ украшеній. Они были одѣты въ волчьи и бараньи шкуры, съ привѣшенными колокольчиками и погремушками, имѣли рога, хвосты, копыта; въ рукахъ они держали горяція головни. Когда процессія размѣщалась въ соборѣ города, происходилъ торжественный молебенъ о благопріятныхъ условіяхъ будущей постановки: чтобы погода была хорошая для приведенія въ исполненіе доброй и благочестивой цѣли.

Въ самый день постановки мистеріи обычный видъ города преобразался: онъ дѣлался особо праздничнымъ и торжественнымъ. Обычное число жителей увеличивалось приглашенными изъ сосѣднихъ городовъ, толпами стекавшихся изъ окрестностей крестьянъ. Пріѣзжимъ гостямъ городъ устраивалъ угощеніе, которое, въ виду ихъ немалого количества, стоило городу недешево. Въ дни представленія въ городѣ принимались экстренныя полицейскія мѣры: городскія ворота запирались, а оставшіяся открытыми охранялись усиленной стражей; по городу ходили частые патрули, оберегавшіе имущество ушедшихъ на представленіе обывателей отъ воровъ и недобрыхъ людей; нѣкоторыя

улицы заграждались цѣпями. Въ эти дни обычно кипучая практическая жизнь города замирала: ремесла и торговля запрещались, исключая торговцевъ съѣстными припасами. Купецъ и ремесленникъ, покинувъ свои лавки и мастерскія, спѣшили на городскую площадь, гдѣ и размѣщались какъ попало: средневѣковый зритель устраивался безъ претензій—стоя, сидя, лежа на землѣ и на крышахъ близъ лежащихъ домовъ.

И не только съ внѣшней стороны такъ рѣзко нарушалась жизнь: *въ душѣ средневѣковаго жителя мистерія оставяла долгой и глубокой слѣдъ*. Съ большимъ напряженіемъ и часто благоговѣйнымъ вниманіемъ слѣдилъ онъ за ходомъ дѣйствій, не требуя особенной изысканности и мирясь съ наивностью игры и обстановки, съ нудностью безконечно-длинныхъ разговоровъ и отсутствіемъ законченности и цѣльности въ содержаніи. Недостатокъ обстановки онъ дополнялъ яркостью своего живого воображенія и съ неослабѣвающимъ интересомъ переживалъ все происходящее на сценѣ, рѣзко переходя отъ страха и религіознаго настроенія къ смѣху и шуткѣ. Все прошлое и далекое мистерія дѣлала близкимъ, простымъ и понятнымъ зрителю, вилетая въ одно серьезное и шутку, событія священной исторіи и будничной жизни, полныя юмора и близкой злободневной насмѣшки. Римскіе солдаты были грубыми, лѣнивыми рыцарями, Пилать—сарациномъ съ ятаганомъ за поясомъ, Іосифъ и Марія—бѣдной, безпріютной четой, а врагъ челоувѣчества дьяволъ—глухимъ чертомъ, общимъ посмѣшникомъ, олицетвореніемъ всего грѣховнаго и злого. Насколько близкими, родными и реальными умѣлъ составитель мистеріи дѣлать настроенія и мысли библейскихъ лицъ, показываетъ слѣдующій примѣръ. Въ одной англійской мистеріи Іосифъ изображенъ въ видѣ англійскаго бѣдняка—плотника. Услыхавъ, что Августъ назначилъ новый налогъ, онъ восклицаетъ съ отчаяніемъ: „Ахъ, Боже мой! Что нужно здѣсь этому человѣку? Имущество бѣдняка вѣчно подвергается опасностямъ. Изъ воззванія этого крикуна я заключаю, что мнѣ нужно уплатить новый налогъ, и вотъ уже семь лѣтъ, какъ я велѣдствие старости и слабости силъ ничего не могу заработать. А теперь пришелъ королевскій чиновникъ, чтобы взять у меня послѣднее. Сѣкирой, буравомъ и долотомъ я добываю свой хлѣбъ; у меня не было никогда ни замка съ баншиями, ни дома, а все, что у меня есть, я добывалъ съ помощью моихъ плотничьихъ инструментовъ. А теперь неизвѣстно, зачѣмъ я долженъ отдать все мои сбереженія королю!“... Отсюда и близость содержанія душъ зрителя, для

котораго всё эти событія происходили какъ бы только *вчера*, въ близкой, бытовой обстановкѣ.

Мистерія, дѣйствительно, оставляла глубокой слѣдъ въ душѣ, производила сильное впечатлѣніе на зрителя. Она касалась глубочайшихъ основъ его религіознаго міровоззрѣнія, вопроса о спасеніи его души и истинной жизни. Въ 1332 году при исполненіи драмы „Дѣйство о десяти мудрыхъ и глухихъ дѣвахъ“ произошелъ такой случай. Отвергнутыя Христомъ, глупыя дѣвы обращаются къ заступничеству Божьей Матери. На колѣняхъ она дважды закликаетъ Сына всѣми вынесенными ею ради него муками простить неразумныхъ. Христосъ остается неумолимымъ, приказываетъ Матери замолчать и отдаетъ неразумныхъ на вѣчную муку чертямъ. Въ длинныхъ пѣсняхъ осужденныя дѣвы изливаютъ свою скорбь: „жалуемся вамъ, добрые люди, на то, что сдѣлала намъ Христосъ: Онъ не услышалъ мольбы своей Матери; она просила за насъ, несчастнѣйшихъ. Тщетная надежда! Онъ сказалъ: „чего мнѣ жалѣть тѣхъ, которыя ничего не сдѣлали для меня.“ Увы—никогда не увидимъ мы Иисуса Христа.“ Ландграфъ Фридрихъ Веселый, находясь въ качествѣ зрителя, услышалъ плачь осужденныхъ, гнѣвно вскочилъ съ своего мѣста и воскликнулъ: „что это за христіанская вѣра, когда грѣшникъ не можетъ получить прощенія, несмотря на просьбы Божьей Матери Маріи и всѣхъ святыхъ!“ Черезъ пять дней сильнаго нервнаго напряженія онъ былъ пораженъ ударомъ и умеръ черезъ три года послѣ тяжкой болѣзни...

Заканчивая общій очеркъ развитія средневѣковаго духовнаго театра, отвѣтимъ на нѣсколько послѣднихъ вопросовъ: выяснимъ источники духовной драмы, характеръ ея постановки и судьбу.

Матеріаль, входящій въ содержаніе духовной драмы, былъ крайне пестръ и разнообразенъ. Въ основной и начальный источникъ—ветхій и новый завѣтъ, который частью измѣнялся и пополнялся бытовыми чертами, обогащался свободнымъ вымысломъ составителя. Житія святыхъ были источникомъ, главнымъ образомъ, для чудесъ—мираклей и тѣхъ мистерій, гдѣ главнымъ содержаніемъ были подвиги и жизнь святого: мистерія св. Аполлонія, Теофила и др. Нерѣдко случалось, что содержаніе мистерій было прославленіемъ святыхъ, покровителей тѣхъ городовъ, гдѣ ставилась мистерія: въ 1482 году лангскій каноникъ поставилъ на сцену мистерію житіе монсенъора Рень-Дидье, покровителя города; другой авторъ сочинилъ для корпораціи каменщиковъ и плотниковъ житіе св. Людовика, главнаго покровителя этихъ

корпораций. Но житія не были единственнымъ источникомъ мистерій: очень богатымъ источникомъ мистерій служили также легенды и апокрифы, въ яркіе и фантастическіе образы которыхъ авторъ часто вплеталъ современное, злободневное содержаніе. Яркимъ примѣромъ въ этомъ отношеніи являются двѣ драмы—драма о пророкахъ и антихристѣ. Первая есть просто конкретное воплощеніе апокрифической проповѣди блаженнаго Августина; особенно широкой струей входилъ апокрифическій элементъ въ драму о „Рождествѣ“, гдѣ апокрифически освѣщались всѣ подробности земной жизни Христа, Его апостоловъ и другихъ библейскихъ лицъ. Обычно этотъ апокрифическій элементъ переплетался съ современными, бытовыми чертами. Наконецъ, мы встрѣчаемъ, правда, немного мистерій, гдѣ сюжетъ выходитъ изъ рамокъ св. исторіи: мистерія „Осада Орлеана“ была написана съ цѣлью оправдать личность Жанны д'Аркъ, есть мистерія „Разрушеніе Трои“, написанная какимъ-то книжнымъ, начитаннымъ авторомъ. Весь этотъ разнообразный матеріалъ былъ общимъ достояніемъ, и каждый авторъ могъ безпрепятственно пользоваться трудами другихъ: въ средніе вѣка не было права литературной собственности.

По мѣрѣ расширенія объема мистерій опредѣлялись и ихъ авторы. Въ начальный періодъ жизни духовной драмы авторъ ея—личность неизвѣстная. Тропъ и литургическая драма—служба не имѣютъ опредѣленнаго автора. Это могъ быть клирикъ, который перелагалъ текстъ св. писанія и сливалъ его съ богослуженіемъ, не отбѣняя своей индивидуальности. Составленный текстъ могъ пополняться, обогащаться другими и быть, такимъ образомъ, плодомъ коллективнаго творчества. Авторъ здѣсь—простой компиляторъ богослужебнаго текста. Позднѣе, когда драма измѣняется въ объемъ, сюжетъ, начинаетъ ставить своей цѣлью не только назиданіе, но также наслажденіе и занимательность—индивидуальности автора открылся большій просторъ. Онъ стремится тщательнѣе отдѣлать форму, глубже проанализировать душевныя переживанія дѣйствующихъ лицъ, а иногда уже воплощаетъ въ образы драмы идею, какъ отраженіе личныхъ настроеній и взглядовъ. У насъ есть два характерныхъ въ этомъ отношеніи примѣра: въ драмѣ объ Адамѣ рѣзко отбѣняется контрастъ между мужской и женской прихологіей, въ драмѣ объ Антихристѣ авторъ воплощаетъ идею Священной Римской Имперіи и высказываетъ явно враждебное отношеніе къ папству. Наконецъ, индивидуальность автора сказывалась въ отдѣлкѣ и введеніи комическаго элемента, который являлся дѣломъ единичной лично-

сти, а не продуктомъ коллективнаго творчества церкви. Средневѣковая драма знаетъ нѣсколько именъ, авторовъ мистерій, въ большинствѣ лицъ духовнаго сословія: св. Гиларій, авторъ „Чудо св. Николая“, Жанъ Бодэнъ, Арнуль Гребанъ, Жанъ Мишель. Наконецъ, авторами могли быть и случайныя лица, которые брали на себя трудъ составленія мистеріи, исполняя порученіе города, задумавшаго поставить мистерію. Это былъ трудъ случайный, и имена авторовъ оставались неизвѣстными. Правда, индивидуальное творчество носило исключительно компилятивный характеръ, но личность автора все же отражалась въ отдѣлкѣ стиха, въ законченности и яркости отдѣльныхъ сценъ.

Постановка мистерій, декораціи, исполнители также были тѣсно связаны съ ея исторіей и измѣнялись вмѣстѣ съ ней. Въ разыгрываніи элементарнаго религіознаго тропа принимало участіе только духовенство данной мѣстности, даннаго храма. Это были священники, діаконы, мелкіе служители церкви. Вспомнимъ хотя бы элементарную, пасхальную драму, гдѣ священники изображали женъ мученицъ, діаконы ангеловъ и апостоловъ. Декорація здѣсь—обычная обстановка церкви, костюмы—одинъ бѣлый хитонъ, надѣтый исполнителями роли ангеловъ и жепъ мученицъ. Когда мистерія увеличивается въ объемъ и для ея выполненія требуется больше труда, времени и извѣстный сценическій навыкъ, особенно въ выполненіи ролей бытовыхъ и комическихъ, въ качествѣ исполнителей часто выступаютъ бродячіе клирики, специалисты этого дѣла. Имъ, въ значительной степени, драма обязана и расширеніемъ комическаго элемента: специалистъ актеръ, переходящій изъ города въ городъ, живущій этимъ трудомъ бродячій клирикъ терпимѣе относился къ комическому элементу, ихъ не такъ стѣсняли строгія рамки церкви.

Расширеніе содержанія и новое мѣсто постановки—наперть вызываютъ также измѣненіе декорацій и костюмовъ. Въ драмѣ объ „Адамѣ“ мы видѣли, съ какимъ вниманіемъ относятся ставящіе драму къ сценической обстановкѣ и костюмамъ актеровъ.

Вмѣсто элементарной, обычной обстановки богослуженія—все больше выдвигается элементъ быта, занимательности, красочности и фантастичности. Библейскіе войны обращаются въ хвастливыхъ средневѣковыхъ рыцарей. Лазарь выѣзжаетъ на конѣ съ соколомъ въ рукѣ, св. Николай появляется въ костюмѣ епископа—феодала. Позднѣе эти новыя черты проявляются еще рѣзче, ярче, придавая обстановкѣ оригинальность.

Когда драма переходит на площадь, здѣсь ярко выражаются всѣ характерныя черты сценической обстановки духовной драмы: грандіозный размѣръ, сложность, детальность устройства, примитивность и условность. Обширное пространство средневѣковой сцены дѣлилось на три этажа, изъ которыхъ каждый имѣлъ свое специальное назначеніе. Ближайшая къ зрителямъ, свободная отъ декораций часть—площадь играла роль авансцены, мѣста для актеровъ и режиссера, а, въ случаѣ надобности, изображала пустыню, гдѣ проповѣдовалъ Іоаннъ Креститель. По сторонамъ ея помѣщались актеры, какъ тѣ, которые уже сыграли свои роли, такъ и ожидавшіе своей очереди: всѣ актеры на средневѣковой сценѣ находились передъ глазами зрителей, исключая тѣхъ, удаленіе которыхъ было необходимо для того, чтобы не нарушать сценической иллюзіи: Іоанну Крестителю отрубали голову, Ирода черти утаскивали въ адъ. Сбоку этой передней части сцены помѣщался адъ—башня съ зубчатыми стѣнами, съ окнами, съ желѣзными рѣшетками—настоящій укрѣпленный средневѣковый замокъ. Входомъ въ адъ служила голова дракона, открывающаяся и закрывающаяся и выпускавшая языки пламени и клубы дыма. Чтобы создать иллюзію ада и адскихъ мученій грѣшниковъ, изъ пасти доносились скрежетъ зубовъ и стоны грѣшниковъ, дикія завыванія дьяволовъ, лязгъ желѣза и грохотъ бочки, нарочно наполненной камнями.

Вторая часть сцены, лежащая на одномъ уровнѣ или немного выше первой, была главнымъ мѣстомъ дѣйствія: здѣсь всѣ послѣдующія по ходу событій мѣста дѣйствія сразу были обозначены соответствующими декорациями, которыя оставались на сценѣ во все время представленія. Всѣ эти декорации, обозначающія различныя мѣста дѣйствія, были крайне просты и наивны: дворецъ Ирода обозначался маленькимъ возвышеніемъ, на которомъ ставился тронъ, Іерусалимскій храмъ обозначался маленькимъ павильономъ, бочка означала вышку Соломонова храма и скалу—мѣсто искушенія Христа. Также примитивно обозначался и цѣлый городъ, гдѣ должно было происходить дѣйствіе: стѣна, изъ-за которой виднѣлись двѣ-три крыши, съ продѣланной дверью и соответствующей названію города надписью, обозначала Назаретъ, Виллеемъ, Римъ, Іерусалимъ. Всѣ они помѣщались одинъ около другого. Такая наивность и условная простота пополнялась богатой фантазіей зрителей, которые правдоподобія не искали и способны были вообразить и представить себѣ, что угодно. Въ глубинѣ сцены, на возвышеніи, помѣщался рай, наиболѣе роскошно и богато декоративованная часть сцены.

Онъ былъ убранъ коврами, шелковыми матеріями, уставленъ красивыми цвѣтами и растеніями. На украшеніе рая церковь давала свои драгоценности: ризы, чаши, драгоценныя вещи, церковный органъ, величественные звуки котораго должны были раздаваться въ извѣстные моменты дѣйствія. Особенно богато былъ убранъ престолъ, весь позолоченный ризами. Къ особенностямъ обстановочной части мистеріи надо отнести также сценическіе эффекты и фантастичность костюмовъ. Не пренебрегали ничѣмъ, что могло сильно дѣйствовать на зрѣніе и чувства зрителей. Помимо эффектнаго украшенія рая, устройства ада, ради эффекта стрѣляли изъ пушекъ, употребляли театральныя машины и приспособленія: устраивались полеты ангеловъ, прыжки дьяволовъ, сошествіе Святого Духа изображалось пылающимъ соломеннымъ факеломъ, облитымъ спиртомъ. Свѣтовой эффектъ часто достигался тѣмъ, что ангелы держали въ рукахъ трубка-образныя палки, на концахъ которыхъ горѣли лампочки. Дуя въ нихъ, ангелы получали большое пламя. Особенно много остроумія проявлялось, когда нужно было создать иллюзію казни или пытокъ. Обыкновенно актера подмѣнивали куклой и продѣлывали надъ ней разныя пытки: ее обезглавливали, четвертовали, свѣжевали, сжигали, вырывали языкъ, вѣшали за волосы. Иногда такую куклу набивали костями и внутренностями животныхъ. Процессъ пытокъ, казни обыкновенно сопровождался циническими замѣчаніями палача. „Смотри, какъ онъ подгораетъ, какъ поджаривается—говорить, напримѣръ, палачъ въ мистеріи о св. Лаврентіи, — вотъ жаркое, которое можно было бы подать королю или императору“. „Теперь достаточно изжарили вы одинъ бокъ моего тѣла, переверните меня скорѣе, а то второй бокъ останется не тронутымъ“—кратко замѣчалъ святой на эти шутки палачей. При избіеніи младенцевъ текла ручьями кровь, при казни апостола Павла голова его, отдѣлившись отъ туловища, прыгала три раза...

Описанная декорачія не была единственной: обстановка измѣнялась, упрощалась и часто опредѣлялась вкусами и потребностями зрителей. Въ Англій, въ XV вѣкѣ, сценой дѣйствія часто служилъ поставленный на колеса балаганъ, гдѣ нижній этажъ служилъ уборной для актеровъ, верхній составлялъ сцену. Когда по ходу дѣйствія надо было перенести дѣйствіе изъ одной страны въ другую, къ первому балагану подкатывался второй и въ него переходили актеры. Между балаганомъ и зрителями находилось свободное мѣсто, гдѣ также разыгрывалось дѣйствіе.

Въ этотъ періодъ жизни мистеріи рѣзко измѣняется и составъ исполнителей. Мы указали раньше, что въ два первыхъ періода такими исполнителями являлись лица духовныя и бродячіе клирики, но не были въ модѣ исполнители свѣтскіе. Для колоссальной по размѣру мистеріи требовалось такое количество исполнителей, какого не могла выставить одна лишь церковь. Теперь актеры набираются изъ любителей горожанъ, жаждавшихъ чести и удовольствія хоть одинъ разъ въ жизни фигурировать на сценѣ въ роли какого-либо святаго, мученика или знатнаго библейскаго лица. Адвокаты, буржуа, корпораціи ремесленниковъ охотно брались за это дѣло. Архидіаконъ Роджерсъ, присутствующій при представленіи мистеріи въ Честерѣ въ 1594 г., рассказываетъ,



Маска дьявола.

что двадцать четыре пьесы, входяція въ циклъ мистеріи, были распределены между цехами торговцевъ и ремесленниковъ. Представленіе началось въ понедѣльникъ послѣ Троицына дня и закончилось въ среду. Въ каждомъ баллаганѣ разыгрывалась отдѣльная часть мистеріи -- низверженіе Люцифера, Сотвореніе міра. Представленіе происходило одновременно въ различныхъ частяхъ города, и баллаганъ съ артистами перекатывался изъ одного мѣста въ другое. Каждый цехъ исполняетъ часть мистеріи, которая находилась въ связи съ его специальностью: мистерія о всемірномъ потопѣ исполнялась плотниками и лодочниками, бракъ въ Канѣ Галилейской разыгрывался корпораціей вино торговцевъ. Мы знаемъ цѣлый рядъ корпорацій и братствъ,

задачей которыхъ была постановка и разыгрываніе пьесъ съ опредѣленнымъ сюжетомъ. Въ XV столѣтіи по всей Франціи существовали всевозможныя общества и корпораціи серьезнаго и шутовскаго характера. Въ Парижѣ было два такихъ общества: общество парламентскихъ клерковъ и общество „Беззаботныхъ дѣтей“ (Enfants sans souci). Великая парижская корпорація ставила мимическія мистеріи, драматическія представленія и представляла богатую, обширную ассоціацію. Члены общества „Беззаботныхъ дѣтей“, „Безумной матери“, „Глупой матери“ наряжались въ желто-зеленые костюмы и въ шапки съ ослиными ушами и погремушками. Возможно, что всѣ эти веселыя общества находились въ связи съ праздникомъ дураковъ и усвоили ихъ традиціи, привычки и идею *перевернутаго вверхъ дномъ міра, изображеніе въ увеличенномъ размѣрѣ безумія міра реального*. Составъ обществъ былъ разнообразенъ и неопредѣлененъ: сюда входили клерки, студенты, ремесленники, буржуа, а главное ихъ ядро—веселая молодежь. Лишь роли трудныя, требующія спеціальныхъ данныхъ и таланта, комическія, трагическія раздавались постояннымъ и извѣстнымъ исполнителямъ.

Обыкновенно выборъ актеровъ происходилъ такъ. Въ назначенное время въ церковь являлись всѣ, желающіе принять участіе въ мистеріи, и изъ нихъ режиссеръ выбиралъ людей, которыхъ считалъ годными для какой-либо роли. Число актеровъ было, большей частью, очень велико—доходило отъ 100 до 400 человѣкъ. Вотъ списокъ дѣйствующихъ лицъ въ мистеріи „Дѣянія Апостоловъ“: въ раю 32, въ аду 19, апостоловъ 13, діаконовъ 7, учениковъ 43, братьевъ Богоматери 4, Марій 5, вдовъ 10, другихъ женщинъ 11, дѣвицъ 5, дѣвочекъ 18, императоровъ 8, королей 11, королевъ 5, судей 14, проконсуловъ 19, рыцарей 44, военачальниковъ 23, евреевъ 63, гражданъ 44, философовъ 15, маговъ 5, епископовъ 6, книжниковъ 14, палачей 9, тюремщиковъ 8, вѣстниковъ 9, больныхъ 15, нищихъ 9, моряковъ 3, кучеровъ 2, кузнецовъ 1. Итого—494 человѣка. Они шли или даромъ, или получали за свой трудъ вознагражденіе. Одинъ списокъ расходовъ одного англійскаго представленія даетъ такія свѣдѣнія: Господу Богу 2 шиллинга, Каиафѣ и Ироду по 3 шил. 4 пенса, женѣ Пилата 2 шил., черту и Іудѣ по 1½ шил. Иногда не только не оплачивали ролей, но даже продавали съ аукціона, особенно роли, дававшія возможность пощеголять на подмосткахъ роскошью и блескомъ костюма. Вотъ оригинальный списокъ такого аукціона. Роль короля была продана за 7 ливровъ, королевы—за 2½, наслѣдника—2, супруги наслѣдника—1, оруженосца—2½, констабля—1½, мундшенка и канцлера по 1, лейтенанта—½, фурьера и

пажей— $\frac{1}{4}$, мавританскаго короля и его свиты по $\frac{1}{4}$ ливра.

Духовенству попрежнему отдавались роли важныхъ и священныхъ лицъ: Спасителя, апостоловъ, пророковъ, Божьей Матери, роль которой вплоть до XVI вѣка поручалась красивому и молоджавому священнику, такъ какъ обычай не позволялъ женщинамъ принимать участіе въ представленіи мистеріи. Обычно роли разбирались охотно и быстро, и трудно было найти охотниковъ на роли, которыя не были популярны и почетны: Люцифера, Иуды, который долженъ былъ цѣлый часъ провисѣть въ воздухѣ, изображая самоубійцу, а потомъ получить изрядную потасовку въ аду отъ чертей на потѣху публики. Въ 1437 году священникъ, игравшій роль Христа, чуть не умеръ на крестѣ, гдѣ онъ оставался подвѣшеннымъ въ теченіе нѣсколькихъ часовъ, декламируя въ такомъ мучительномъ положеніи 300—400 стиховъ.

Вторымъ труднымъ дѣломъ было разучиваніе ролей: у любителей не было никакого представленія объ игрѣ, разучиваніи ролей, которыя при общей грандиозности мистеріи заключали въ себѣ не одну тысячу стиховъ, требовали много труда, усидчивости и памяти. Вотъ почему всѣ, выбранные въ исполнители, предварительно приносили присягу передъ евангелиемъ, обѣщаясь безпрекословно повиноваться режиссеру, посѣщать исправно репетиціи и не бросать ролей. И режиссеру стоило много труда, а, главное, терпѣнія, чтобы посвятить своихъ любителей въ тайну, хотя и примитивнаго, сценическаго искусства.

Намъ остается сказать нѣсколько словъ о судьбѣ средневѣковой мистеріи. Конецъ XV и начало XVI вв. были одновременно моментами ея наивысшаго расцвѣта и началомъ упадка. Интересъ къ мистеріи въ XVI в. постепенно падаетъ, ея постановка бываетъ все рѣже и рѣже. Достаточно посмотреть на отчеты, чтобы увидѣть ясно картину ея постепеннаго вымиранія. Въ первой четверти XVI вѣка во Франціи было 40 представленій, во второй — 40, въ третьей — 16 и въ четвертой — 8.

Упадокъ и вымираніе мистеріи были результатомъ цѣлаго ряда историческихъ причинъ, ярко сказавшихся къ концу среднихъ вѣковъ. Ранній организаторъ и инициаторъ духовныхъ представленій — духовенство относится теперь явно враждебно къ ихъ постановкѣ. Эта враждебность, съ одной стороны, объяснялась преобладаніемъ комическаго элемента въ самой мистеріи, а, съ другой стороны, фарсъ, полный реализма и сатиры, часто подвергалъ духовныхъ лицъ рѣзкой, беспощадной критикѣ, особенно когда онъ дѣлался выразителемъ религіозныхъ теченій, враждебныхъ католицизму. Въ приведенныхъ фарсахъ эта критика выступаетъ особенно ярко. Духовенство вначалѣ устанавливаетъ какъ бы предварительную цензуру текста мистеріи: въ 1527 г. одинъ

енископъ въ *Меаих* потребовалъ, чтобы тексты всѣхъ мистерій подвергались предварительному просмотру его или его замѣстителя. Позднѣе оно организуетъ цѣлѣный походъ противъ мистерій, часто прибѣгая къ помощи королевской власти: въ 1548 году парламентъ запрещаетъ парижскія мистеріи, которыя ставились „Братствомъ Страстей Господнихъ“, въ 1542 г. генеральный прокуроръ парламента осуждалъ членовъ того же братства, какъ оскорбителей правдивности и религіи *и какъ плохихъ исполнителей негодныхъ пьесъ*. Послѣдній доводъ осужденія былъ новый и указывалъ на рѣзко измѣнившіеся вкусы общества: *на мистеріи возстало не только духовенство, но и эпоха Возрожденія*. Примитивность и элементарность обстановки, примитивность игры, грубость и незаконченность техники мистеріи — все это грубымъ казалось людямъ, познакомившимся съ античнымъ театромъ, классической теоріей искусства и съ искусствомъ Ренессанса. Люди, которые прежде со вниманіемъ относились къ мистеріи, отдавали ей свои авторскія силы, теперь смотрять на нее, какъ на грубое, варварское искусство. Въ 1583 г. англійскій критикъ Филиппъ Сидней пишетъ: „наши трагедіи не слѣдуютъ правиламъ благоразумнаго приличія или искусной критики. На одной сторонѣ сцены вы находитесь въ Азіи, на другой въ Африкѣ, и между ними помѣщается столько мелкихъ королевствъ, что актеръ, входя на сцену, долженъ прежде всего сказать, гдѣ онъ находится, чтобы зритель могъ понять его... Три женщины собираютъ передъ нами цвѣты, и мы должны вѣрить, что сцена изображаетъ садъ; но приходятъ вѣсти о кораблекрушеніи, и насъ покрываютъ презрѣніемъ, если мы не увѣруемъ, что передъ нами утесъ“. Корнель пишетъ: „здравый смыслъ, который былъ моимъ единственнымъ путеводителемъ, внушалъ мнѣ столь сильное отвращеніе къ безобразному обычаю изображать Паризъ, Римъ и Константинополь на одной и той же сценѣ, что я ограничился въ своей пьесѣ лишь однимъ городомъ“. Все это приводитъ къ постепенному упадку и, наконецъ, смерти мистеріи. Правда, въ остаткахъ мистерія продолжала еще жить: въ 1598 г. въ Англіи, въ Ньюкэстлѣ, играли мистерію.

Но, умирая, мистерія оставила слѣды и въ литературѣ, и жизни. Принципы мистеріальной постановки: условность, примитивность, приемы игры перешли къ новой эпохѣ и вошли въ новую, свободную драму. Прологъ, обычный персонажъ мистеріи, мы находимъ въ шекспировской драмѣ, тамъ же встрѣчаемъ принципъ условности въ обстановкѣ. Несомнѣнно, что драма Шекспира явилась въ Англіи не искусственнымъ созданиемъ, а результатомъ длиннаго раз-

витія на самобытної, національної почвѣ: мистерія, фарсъ и міракли подготовили авторовъ, публику и актеровъ. Въ творчествѣ Шекспира мы встрѣчаемъ элементъ фарса, который, будучи помѣщенъ среди серьезныхъ сценъ, является какъ бы отзвукомъ *интермедій* средневѣковаго театра. Таковы, на примѣръ, сцены съ могильщиками въ „Гамлетѣ“, съ подгулявшимъ привратникомъ въ „Макбетѣ“. Къ Шекспиру перешли отъ средневѣковаго театра и сценическія жестокости: ослѣпленіе Глостера въ драмѣ „Король Лиръ“. Въ средневѣковомъ театрѣ онѣ не были только проявленіемъ грубости нравовъ, а служили замѣной внутренняго драматизма, передать который было не по силамъ тогдашней сценѣ. Если мистерія, такимъ образомъ, влияла на развитіе національной драмы Шекспира, то фарсъ получилъ также пышное и яркое развитіе въ творчествѣ Мольера, который черпалъ изъ средневѣковаго фарса и сюжеты, и характеры.

Таковъ былъ слѣдъ, оставленный средневѣковымъ театромъ въ послѣдующей литературѣ. Отзвуки его продолжали и продолжаютъ жить въ народѣ до сихъ поръ. Образы мистеріи возродились въ народномъ театрѣ маріонетокъ, гдѣ сохранились и „Страсти Господни“, и „Рождество Христово“, и „Сотвореніе міра“. Такимъ образомъ, такъ называемый, кукольный театръ находится въ непосредственной связи съ средневѣковой духовной драмой. Старинные образы мистеріи воскресали и позднѣе—въ XIX вѣкѣ: въ 1816 г. въ Парижѣ играли „Жертву Авраама“, „Маккавеевъ“, въ 1839 г.—„Избѣненіе младенцевъ“. Наконецъ, въ Германіи, въ баварской деревнѣ Обераммергау, черезъ каждыя десять лѣтъ ставятся „Страсти Господни“, въ память избавленія отъ чумы въ 1601 г. Мистерія привлекаетъ десятки тысячъ зрителей со всѣхъ концовъ міра. Всѣ роли исполняются здѣсь крестьянами, и около половины деревни—700 человекъ—участвуетъ въ спектаклѣ. Все населеніе деревни принимаетъ активное участіе въ постановкѣ—оно доставляетъ музыкантовъ въ оркестръ, готовитъ декорачіи и костюмы. На исполненіе драмы крестьяне часто смотрятъ, какъ на великій подвигъ, приготавлиются къ нему, какъ къ священнодѣйствію. Въ сердцахъ жителей Обераммергау мистерія оставляетъ глубокой, благоговѣйный слѣдъ. Для стариковъ она—свѣтлое воспоминаніе въ прошломъ, для молодыхъ—трепетное ожиданіе: для какой роли ихъ выберутъ. Игра равно у всѣхъ порождаетъ высокое религиозное чувство, вызываетъ сильный подъемъ и настроеніе, которые надолго остаются и послѣ заключительныхъ, прощальныхъ словъ Пролога: „тамъ, гдѣ звучитъ вѣчная пѣснь побѣды, хотимъ мы вновь всѣ свидѣться“.

ПРИМѢЧАНІЯ.

1) Въ разныхъ мѣстахъ мимъ носилъ разныя названія: въ Спартѣ *δίκηλον*, въ южной Италиі *φλόαξ*, названіе *μίμος* возникло въ Сиракузахъ. Образовались двѣ разновидности мима. Мимологія — разговорный, нестихотворный мимъ, и мимодія — мимъ, написанный стихами, съ пѣніемъ. Изъ соединенія обоихъ видовъ возникла мимическая драма, состоящая изъ стихотворныхъ и нестихотворныхъ партій и довольно большого, правильно развивающагося дѣйствія. Центромъ представленія былъ главный исполнитель; ему помогали второстепенные. Второстепеннымъ актеромъ былъ обыкновенно веселый шутъ, одѣтый въ шутовской балахонъ, сшитый изъ пестрыхъ лоскутьевъ, снабженный краснымъ *φαλλός*. (Стр. 7).

2) Праздникъ ословъ (*festus asinorum*) — стариннаго происхожденія. Въ праздникъ Рождества происходила процессія съ осломъ и обрядъ, гдѣ выступали ветхозавѣтные пророки съ пророчествами о Христѣ. Въ числѣ ихъ былъ и пророкъ Валаамъ, сидящій на ослицѣ. *Отсюда происходитъ и названіе праздника.* Была еще процессія, болѣе вольно обставленная, у белловаковъ, народа гальскаго племени; совершалась она 14 января. Она и дала основу для праздника ословъ. Во время праздника пѣлась слѣдующая пѣснь:

Orientis partibus
Adventavit Asinus
Pulcher et fortissimus
Sarcinis aptissimus.

* *

Hez, Sire Asnes, car chantez.
Belle bouche rechingnez,
Yous aurez du foin assez
Et de l'avoine a plantez.

* *

Lentus erat pedibus
Nisi foret baculus
Et eum in clunibus
Pungeret aculeus.
Hez, sire Asnes, etc.

* *

Hic in collibus Sichem
Sam nutritus sup Ruben,
Transiit per Jordanem;
Saliit in Bethlehem
Hez, sire... etc.

* *

Ecce magnis auribus
Subjugalis filius
Asinus egregius
Asinorum dominus
Hez,... etc.

* *

Salto vincit hinnulus
Damas et capreolos,

Super dramandarios
Yelox Madiancos
Hez... etc..

* *

Aurum de Arabia
Thus et myrrham de Suba
Tulit in Ecelesia
Yirtus Asinaria
Hez,.. etc.

* *

Dum trahit vehicula
Multa cum sarcinula
Illius mandibula
Dura terit pabula.
Hez,.. etc.

* *

Cum aristis hordeum
Comedit et carduum;
Triticam a palea
Segregat in area.
Hez,.. etc.

* *

Amen dicas, Asine,
Sam satus de gramine:
Amen, amen itera
Aspernare vetera.
Hez vu! hez vu! hez va, hez!
Bialx, Sire Asnes, car allez;
Belle bouche car chantez.

Вотъ приблизительно переводъ съ нея: „Съ восточныхъ странъ пришелъ оселъ прекрасный и храбрѣйшій, способный носить тяжести. Хе! господинъ оселъ, что вы такъ поете, такъ кривите красивый ротъ, вы имѣете возможность достаточно сѣна и овса сѣять. Медленно онъ двигался, если бы не

было палки и не било бы острие по заду. Насыщенный здесь на холмах, он уже перешел Сихемъ подъ Рубеномъ и черезъ Иорданъ перешелъ въ Виелеемъ. И вотъ съ большими ушами, запряженный сыиъ, великолѣпный осель, господинъ надъ ослами. Прыжкомъ онъ побѣждаетъ молодыхъ оленей, ланей и козъ и, быстрый, побѣждаетъ медянцева, сидящихъ на верблюдахъ. Ослиная доблесть везетъ изъ Арабіи въ Екклезію золото, тузь и мирру изъ Сабы. И таща повозку съ большой тяжестью, онъ перевариваетъ жвачкой жесткій кормъ. Въѣстъ съ колосьями онъ поѣдаетъ и ячмень, и чертополохъ и отдѣляетъ пшеницу отъ мякины въ житницѣ. Аминь говори, осель, уже сытый отъ зерна, аминь, аминь еще разъ. . Хе ву! хе ва! хе! Какъ красиво вы выступаете, господинъ осель, какъ поете красивымъ ртомъ“. (стр. 13).

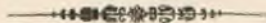
3) „Корабль дураковъ“ (Narrenschif) — произведение писателя 15 вѣка Себастьяна Бранта. Оно представляетъ самое знаменитое и распространенное морально-сатирическое произведение этого времени. Форма произведения — коротенькіе примѣры. Содержаніе — сборникъ сатиръ на разные человѣческіе пороки и слабости, отрицательныя явленія той эпохи. Матеріалъ расположенъ совершенно свободно. Все объединяетъ одна точка зрѣнія — взгляды на всѣ эти поступки, какъ на глупости. Мысль автора — собрать всякихъ глупцовъ въ одномъ кораблѣ. Иногда авторъ забываетъ о кораблѣ и думаетъ о дурачкомъ зеркалѣ, въ которомъ каждый можетъ увидѣть свои глупости. Идея здѣсь та же, что въ отдаленныхъ праздникахъ дураковъ, въ комическихъ представленіяхъ разныхъ средневѣковыхъ братствъ — изображение въ увеличенномъ размѣрѣ глупости и безумія міра реального.

Даемъ здѣсь дословный переводъ текста картины: кто сидитъ на колесѣ счастья, тотъ можетъ ожидать того, что онъ упадетъ съ ущербомъ (для себя) и что онъ иногда (упадетъ въ воду) искупается. Тотъ дуракъ, кто подымается слишкомъ высоко, такъ что (потомъ) видятъ его стыдъ и позоръ. И кто ищетъ высшей ступени, тотъ не думаетъ о колесѣ счастья. (Стр. 14).

4) Приводимъ отрывокъ изъ 4-й эклоги въ переводѣ Владиміра Соловьева:

„Новыхъ великихъ вѣковъ череда зарождается нынѣ.
Вотъ ужъ и Дѣва грядетъ, грядетъ и Сатурново царство.
Новое племя уже съ небесъ посылается горныхъ.
Ты же къ младенцу тому, съ кѣмъ желѣзный вѣкъ прекратится,
Съ кѣмъ для міра всего взойдутъ времена золотыя,
Чистая, ласкова будь, Люцина: твой Фебъ уже править.
Онаго вѣка краса при тебѣ, Полліонъ, зародится...
Міръ примиривъ, воцаритъ онъ отчую силу надъ міромъ...
Козы домой понесутъ сосцы, растяженные млескомъ...
Сами собой цвѣты дадутъ тебѣ мягкое ложе.
Сгнѣтъ и змѣй, а за нимъ и зелье лукавое спнетъ...
И поемногу поля зажелтѣютъ колосомъ мягкимъ;
И на дикихъ лозахъ повиснутъ багряные грозди...
Съ моря исчезнетъ пловецъ, и соснѣ корабельной товаровъ
Ужъ не мѣнять: вся земля давать всѣмъ поровну будетъ.
Почвы не тронетъ кирка, и пожъ лозы не коснется.
Пахарь дородный тогда воловъ избавитъ отъ ига...
Вотъ какіе вѣка соткутъ на своихъ веретенахъ
Съ волею вышнихъ судебъ неизмѣнно согласныя Парки... (ст. 24).

(Стихотв. Владиміра Соловьева. Изд. пятое, стр. 62).



Литература

На русскомъ языкѣ:

Алексѣй Веселовскій. „Старинный театр въ Европѣ“. М. 1870 г.

Стороженко. „Лекціи по исторіи средневѣковой литературы“. Литогр. издан. Москва. 1888 г.

Стороженко. „Англійская драма до смерти Шекспира“. (Всеобщ. ист. литерат. подъ ред. Корша, т. III, часть I).

Стороженко. „Предшественники Шекспира“. Спб. 1872 г.

Кирпичниковъ. „Очерки средневѣковой литературы“. М. 1869 г.

Кирпичниковъ. Статья во „Всеобщ. истор. литературы“. Подъ ред. Корша. II томъ.

Полевой. „Историческіе очерки средневѣковой драмы“. Спб. 1865 г.

„Вопросы теоріи и психологіи творчества“. Томъ III. Харьковъ. 1911 г.

Лансонъ. „Исторія французской литературы“. Т. I. М. 1897 г.

Фогтъ и Кохъ „Исторія нѣмецкой литературы“. Пер. Погодина. Спб. 1901 г.

Шерръ. „Всеобщая исторія литературы“. Изд. Скирмунда.

Куно Франке. „Исторія нѣмецк. литер.“ I томъ. Спб. 1901 г.

„Книга для чтенія по исторіи среднихъ вѣковъ“. Вып. II. М. 1903 г.

P. S.

Иностранная литература не указывается, т. к. желающій найдетъ ее въ указанныхъ русскихъ пособияхъ: Стороженко, Лансона, „Вопросы теоріи“...

Оглавление.

	Стр.
Гл. I. Условія возникновенія духовнаго театра.	5
„ II. Тропъ и литургическая драма.	19
„ III. Мистерія.	39
„ IV. Фарсъ и моралитѣ.	49
„ V. Постановка, актеры, источники, авторы и судьба духовной драмы.	63

Примѣчанія.

Литература.



Замѣченныя опечатки.

Стран.	Строка.	Напечатано:	Слѣдуетъ:
10	4	juchlatores	joculatores
11	снизу 3	народомъ.	народомъ.
13	19	*)	выбросить
"	сн. 2	Larcinis	Sarcinis
16	5	празд икъ	праздникъ
20	25	происходило	проходило
21	1	la	In
"	8	privatur	privamur
"	11	одна;	одна:
"	сн. 13	хоромъ	къ хору
23	сн. 4	блаженнаго	блаженнаго
26	сн. 5	казнить	казнить
28	сн. 2	Господина	господина
35	сн. 9	притча	притча
41	3	брани	брани
42	сн. 20	ужимками.	ужимками,
48	3	зрителей	зрителей
52	сн. 9	монахи	монахи,
55	15	И	И,
60	сн. 10	тяжелое	тяжелое,
61	25	который	который
"	сн. 5	Лишенная	Лишенное
63	9	меня	тебя
70	сн. 4	съ нея	ея

19:1-93



6

8

ЦУНБ

им. Н. А. Некрасова



2 000006 551818

Ц. 45 коп.

СКЛАДЪ ИЗДАНІЯ: Москва, Б. Никитская, 83.
Книжный магазинъ „ГРАМОТЕЙ“.