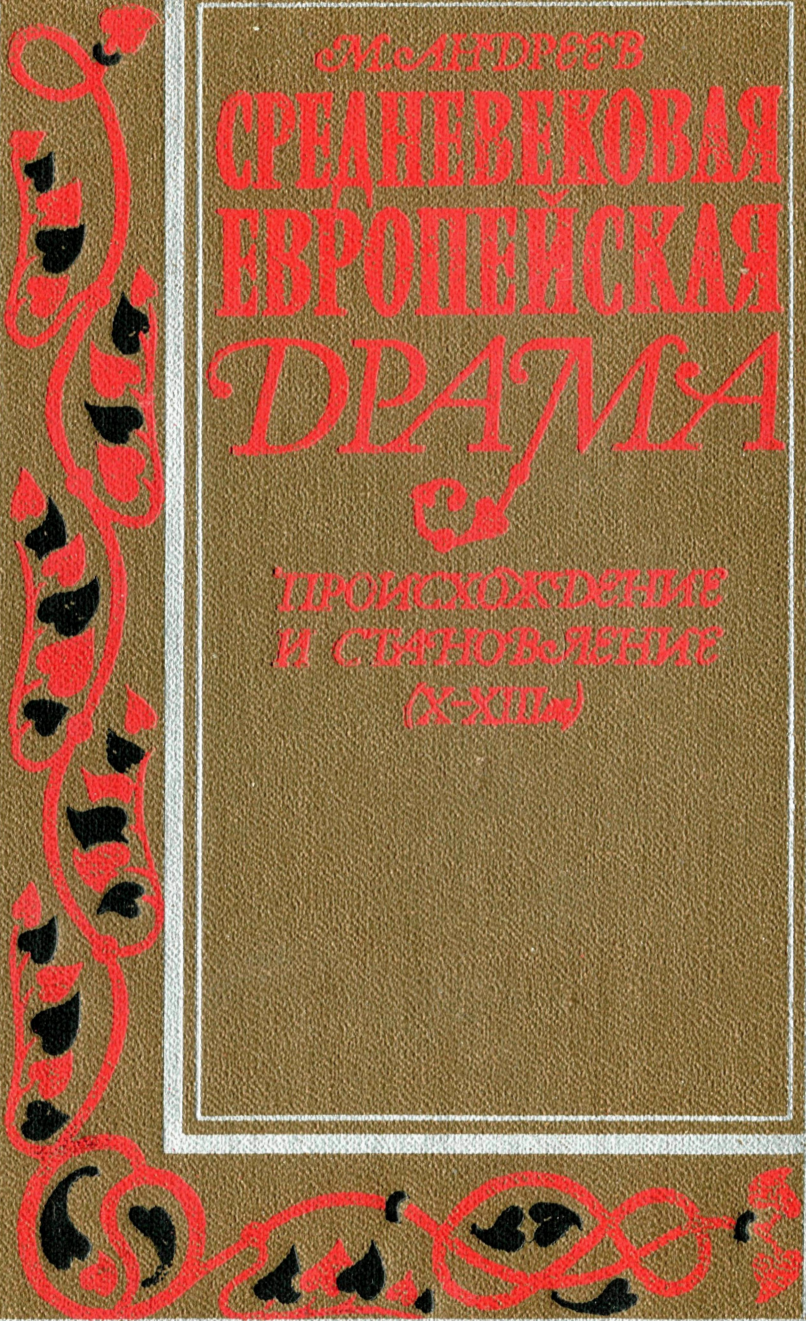


С. М. АНДРЕЕВ
СРЕДНЕВЕКОВАЯ
ЕВРОПЕЙСКАЯ
ДРАМА

ПРОИСХОЖДЕНИЕ
И СФОРМИРОВАНИЕ
(X-XIII вв.)



М. Андреев

**СРЕДНЕВЕКОВАЯ
ЕВРОПЕЙСКАЯ
ДРАМА**

*ПРОИСХОЖДЕНИЕ
И СТАНОВЛЕНИЕ*

(X-XIII вв.)

Москва

«Искусство»

1989

ББК 85.334.3(3)

А 65

Рецензенты:

доктор исторических наук *А. Я. Гуревич*,

доктор филологических наук *Е. М. Мелетинский*

ВВЕДЕНИЕ

У европейской драмы было два рождения. Появившись на свет в середине первого тысячелетия до нашей эры, она обошла весь круг средиземноморских земель, видела величие Афин и величие Рима, видела многотысячные театры, охваченные ужасом и состраданием, оглушенные смехом. Она начала умирать — укладываться на долгий сон в гробницы библиотек, облачаться в пергаментные и папирусные саваны — задолго до того, как умер театр. Но умер и он с гибелью античной культуры, сломленной и своей дряхлостью и молодой силой варварских народов.

Спустя три-четыре века драма родилась вновь — неизвестно иной, но, как и в первый раз, из ритуала. У теории происхождения древнегреческой трагедии и комедии из дионисийских культов теперь почти не осталось противников [89, 312—313, 321—331]¹. Ее сторонникам прибавляет уверенности богатый сравнительный материал — ближневосточный, индийский, дальневосточный, — но подробностей он прибавить не может, он сам ими не богат. Картину первого рождения драмы мы представляем очень смутно: остается повторять вслед за Аристотелем, тоже далеко не личным свидетелем, что античная трагедия вышла из дифирамба, а античная комедия — из фаллических песен, и пытаться работой воображения восстановить маршрут, которым ритуальная лирика двигалась к «Орестее» Эсхила и «Ахарням» Аристофана. Исследователь античной драмы находится примерно в таком же положении, в каком находился бы исследователь драмы новоевропейской, занятый вопросом ее происхождения и не имеющий в своем распоряжении ничего, кроме произведений Шекспира, еще двух-трех драматургов шекспировской эпохи и указания, что ответ ему нужно искать в римско-католическом культе. Он не подозревает о существовании литургической драмы, мистерий, фарсов, моралите, у него нет даже богослужебных книг — трудно себе представить, как он сможет заполнить этот гигантский пробел.

К счастью, он располагает всем этим и много большим. Он располагает уникально богатым материалом, какого нет ни у одного раздела исторической поэтики. Ни один литературный жанр не помнит так много из времени своего непроснувшегося сознания, своего темного роста в материнской утробе. У исследователя средневековой драмы, даже если его не интересует ничего, кроме самого момента рождения, не два, не три, не сто — у него сотни и тысячи текстов, где сохранился чуть ли не каждый шаг вновь появившегося на свет рода литературы.

Вместе с тем он знает далеко не все. Он знает место, где возникла драма. Место в географическом пространстве — при-

¹ В квадратных скобках даны ссылки на литературу: прямым шрифтом обозначен порядковый номер по списку, курсивом — страницы. Список приведен в конце книги.

близительно, место в богослужебном порядке — совершенно точно. Он знает время — опять же богослужебное точнее, чем историческое. Он знает текст, ставший текстом первой драмы, знает церемониал, для которого текст был предназначен, знает, как этот текст менялся в течение двух-трех веков, знает каждое слово, каждую фразу, когда-либо к нему прибавленные. Но он не знает ответа на главный вопрос — почему? Какая сила произвела драму на свет, чего не хватало католическому богослужению, достигшему к IX в. ритуальной полноты и с того времени до наших дней (вернее, до II Ватиканского собора, 1962—1965) совсем не изменившему своих принципов и лишь незначительно изменившему свой состав? Зачем великолепному зрелищному ансамблю понадобилась скромная инсценировка, к тому же противоречащая всему его обрядовому стилю?

Отвечать на этот вопрос так, как на него много раз отвечалось: затем, что язык литургии был непонятен пастве, затем, что богослужение нуждалось в популяризации, — нельзя. Если была непонятна церковная служба, то была непонятна и церковная драма — язык у них был один. Театральный жест, конечно, понятнее символической жестикуляции священнослужителя, но языковой барьер остается барьером, а драма остается компромиссом — неубедительное начало для тысячелетней истории. Ритуал, предназначенный для посвященных, сохраняет действенность и не будучи общепонятным: проблема коммуникации для него стоит совершенно иначе, чем для художественной литературы. И почему эта проблема, ставшая актуальной уже в X в., была с грехом пополам решена только в XX столетии? Да и вообще индивидуальный просветительский пафос (которому есть документальные подтверждения) не категория исторической поэтики. Жанр, а тем более род литературы не может быть обязан своим существованием тому случайному факту, что некий настоятель собора или монастыря решил занять внимание скучающих во время службы простодушных.

Западная литургия к концу первого тысячелетия нашей эры была уже законченной и последовательной обрядовой системой, в которой драма выглядела чем-то инокачественным, противоречащим основным принципам римско-католического и вообще христианского богослужения. Вчера два молитвословия пасхальной утренней службы стояли плотно друг к другу, сегодня их раздвинуло некое совершенно новое образование — не песнопение, не молитва, не обряд, не чтение, не процессия. Между вчера и сегодня, между службой, свободной от инородных включений, и службой, в которой уже проросло зерно будущей драмы, есть порог отчуждения, есть дистанция — не такая, конечно, что пролегла между пирамидами и «Орестеей», но достаточная, чтобы не мыслить плавным переходом от литургии девственной к литургии, обремененной драмой.

Бесспорно, богослужение того далекого времени отличалось от современного, но не столько своим порядком и содержанием, сколько своей общей атмосферой! С тех пор как человек стал человеком, игровое освоение реальности участвует в практическом и теоретическом ее освоении — участвует неизменно, хотя и в соотношениях сложных, не равных себе в различных культурах и формациях. Но потребность в этом игровом освоении универсальна, и когда у коллектива отнимают один способ ее реализации, он находит другой или сообщает игровой характер неигровым в принципе формам своей жизнедеятельности. «Отсутствие науки эстетики предполагает в качестве своей предпосылки и компенсации сильнейшую эстетическую окрашенность всех прочих форм осмысления бытия (как, напротив, выделение эстетики в особую дисциплину компенсировало ту деэстетизацию миропонимания, которой было оплачено рождение новоевропейской «научности» и «практичности»)» [1, 33]. Это сказано по другому поводу, но для драмы и театра тоже справедливо. Исчезновение их античных разновидностей повлекло за собой — не сразу, но ко времени хотя бы частичного преодоления социального хаоса — сильнейшую театральную-драматическую окрашенность чуть ли не всех форм бытия человека в мире и обществе. Театральность средневекового быта, в особенности придворного и вообще феодального, театральность этикета, театральность рыцарских турниров, театральность общественной практики и форм ее выражения (посвящения, инвестиции, омажи, торговые сделки), театральность фольклорных обычаев и обрядов — все это вещи, лежащие на поверхности, поражающие всякий свежий взгляд [129]. И католический культ, в ряду других средневековых форм жизнедеятельности, получил аналогичную нагрузку — в частности, принял на себя часть тех социальных заданий (игровое оформление общественного опыта), которые в системе античной культуры были возложены на драму. Возможно, по этой причине в нем проступило деление на эпизоды, перипетия, перелом, катастрофа, апофеоз — возник драматический сюжет, очертания которого снова стали тускнеть и расплываться, когда ставшая прочно на ноги драма сняла с богослужения дополнительную нагрузку.

Но само по себе богослужение отнюдь не стремилось с себя ее снять. У драматургии культа не было внутренней потребности перелиться в нечто иное, сбросить с себя груз инобытийности. Драматический богослужебный сюжет был вполне самодостаточным. Проблема инородности остается в силе, мы вновь натываемся на порог отчуждения при переходе от ритуала к драме.

Проще всего эту проблему решить, отказавшись считать ее проблемой. Так и поступали сторонники тезиса об эволюционном, закономерном, органическом вызревании драмы в недрах богослужения — самого популярного тезиса в научной литературе XIX—XX вв. [41; 52; 54; 59; 60; 61; 72; 120; 130]. Лишь очень немногие

остро ощущали преграду между практикой богослужения и эстетикой игры — настолько остро, что считали ее непреодолимой. Так возникали теории, категорически отрицавшие какую-либо причастность литургии к происхождению драмы. Ее создателей искали среди античных мимов — те должны были пережить столетия культурной разрухи, — и в эпоху относительной стабилизации к ним, как к специалистам, обращалась церковь, встревоженная жизнестойкостью языческой ритуальной драмы и решившая противопоставить ей драму христианскую [87]. Или не среди мимов, а среди жонглеров, которые не получили никаких заказов, а сами основывали свой театр и влияли своим творчеством на богослужение [50].

Эти теории как таковые ненаучны, ибо приходят в слишком очевидное противоречие с фактами: авторы либо обращаются с ними недопустимо вольно, либо просто не принимают их во внимание [Юнг, I, 542—543]. Пафос всеотрицания завел их слишком далеко. Нельзя мыслить генезис средневековой драмы вне церковного ритуала — это приводит к бесплодным парадоксам. Но мыслить его только литургическим тоже нельзя — это заводит в тупик. Сила, породившая драму, должна быть и внеположна и сопричастна богослужению, не должна всецело подходить под принципы организации католического культа и вместе с тем не должна вызывать в нем реакцию отторжения.

Такой силой не может обладать ни профессиональная, ни социальная группа — ее может аккумулировать только универсальная и фундаментальная форма жизнедеятельности, в рамках которой происходит ориентация человека в природном и общественном космосе. Иными словами, все тот же ритуал. В настоящей книге выдвигается и, по мере возможности, обосновывается предположение, что силой, сломившей или обманувшей защитные механизмы христианского культа и внесшей в сделанные ею разломы зерно будущей драмы, был карнавал. Вернее, не карнавал в строгом смысле, отлившийся в свои классические формы в XI—XIII вв., а весь годовой цикл народных, в основе своей языческих, сезонных, обрядов карнавального типа. Это в принципе тот же ритуальный феномен, что стоит у истоков античной драмы (культ умирающего и воскресающего божества растительности), но осложненный специально карнавальными обертонами — сдвигами и переворотами социального порядка, смеховым испытанием действительности, всеохватывающим и жизнетворческим. Известный античности (сатурналии, январские календы), карнавал известен и самому «темному» периоду Средневековья.

Такая точка зрения высказывается, насколько автор может судить, впервые. Роль карнавала в происхождении театра Средневековья признана, но лишь в происхождении комического театра и лишь ценой раздвоения генетической основы средневековой драмы — на церковную (литургическая драма, миракль, мистерия)

и народную (фарс, соти) [38; 128]. Происхождение религиозной драмы было поставлено в зависимость от народно-языческой обрядности лишь однажды [124], и опять-таки напрямую, за счет исключения церкви из генетического процесса. Волюнтаризм и произвольность отождествлений (продавец бугаговый в пасхальном действе как травестия племенного колдуна, жены-мироносицы как отражение материнского культа, бег апостолов к гробу как реплика состязаний у Майского дерева и пр.), продиктованных ощутимой пангерманистской установкой, отодвинули эту попытку нетрадиционной постановки вопроса на периферию научного процесса.

В настоящее время народному ритуалу в лучшем случае отводится роль одного из побочных факторов, чем-то повлиявших на становление драмы [40]: по-прежнему действителен приговор, вынесенный фольклору еще в начале нашего века классиком современной западной медиевистики Э. К. Чемберсом [52]. Мы не рассматриваем народную обрядность как нечто коренным образом чуждое церковному обряду. Между ними была, конечно, вражда, но у них было и родство: церковное богослужение, точнее, великопостно-пасхальное богослужение имеет общую типологию с языческим культом умирающего и воскресающего божества. Это не значит, что они аналогичны: церковный культ мог вытеснить и замещать языческий, потому что у них было нечто общее, но не мог его вытеснить до конца, потому что общим было не все. Более того, церковный культ и сам в чем-то отступал перед языческим: отказываясь от своей символической отвлеченности и открывая к себе доступ обрядам, в принципе ему несвойственным, — конкретно-зрелищным, почти игровым. Причем эта непринципиальность; эклектичность проявляется в том периоде богослужебного года, который и соперничал с карнавалом (вернее, с «предкарнавалом» — прием раз навсегда эту оговорку) и одновременно подхватывал его сюжет, оборванный на погребении соломенного карнавального чучела и утративший конец — воскресение омолодившегося в смерти бога. Первая драма возникла на слиянии богослужебного и карнавального сюжетов, вышла из Пасхи, то есть из того церковного праздника, который наиболее успешно вытеснял типологически аналогичный народный праздник и именно поэтому наиболее полно присваивал себе его содержание.

Народный обряд спонтанно выливается в игровые, пратеатральные и преддраматические формы — это факт, известный этнографам всего мира, в том числе и русским [8; 14; 15; 25]. Причины этого — вопрос компетенции фольклористов. Нам важно, напоминая о театральности обряда как такового, обратить внимание на соответствующую игровую активность европейского карнавала (см. главу II). При этом ни карнавал, ни любой другой сезонный обряд в послееантичный период европейской истории непосредственно к драме не приводит. Спрашивается, отчего он пришел к ней

лишь неузнаваемо преображенным, в чем необходимость такого извилистого пути?

Карнавал — это ритуал без мифа, драматический сценарий без текста (недаром наиболее карнавализованный театральный жанр — чисто сценарная итальянская комедия масок). И не только карнавал. Фольклорная обрядность и фольклорная драматургия — это вообще либо чистое, почти бестекстовое зрелище (карнавальные процессии, святочные хождения ряженных, майские танцы), либо зрелище, приспособившее для своих нужд инокультурный текст, прошедший через вторичную фольклоризацию. Карнавал, оформляясь как зрелище, близко подошел к сюжету главного средневекового текста — евангельским страстям. И в финале новозаветного повествования, и в финале площадного праздничного разгула, и в Страстную пятницу, и в «жирный» вторник главными событиями являются суд, казнь, похороны. Но прямо присвоить себе этот текст, хотя в нем и имеются некоторые переключки с праздником смены сезонов, карнавал не мог. Типология типологией, а христианский миф и языческий ритуал все же плохо подходили друг к другу. Встретиться они могли только на более или менее нейтральной территории, только в чем-то пойдя на уступки, только согласившись друг друга не узнавать: что может быть удобнее литургии, куда стихия мифа входила несколько обезличенной, обобщенной, отделенной от своей кричащей антиязыческой стилистики и куда народный обряд проникал почти совершенно неузнаваемым, оставляя за порогом всю свою красочность, буйство, демонический дух. Эта встреча, втайне друг от друга и втайне от себя, и породила драму.

Но судьба драмы определилась не сразу, и путь ее не был прямым. Литургия, допустив в свои порядки драматический первофеномен, прикрыв и спровоцировав своей христианско-языческой амбивалентностью, своей двуединой природой момент зачатия перводрамы, нимало не была расположена давать ей дальнейший ход. У христианского богослужения не было против драмы иммунитета, была к ней даже известная предрасположенность, но при всем этом драматическое представление вросло в церковную службу как злокачественная опухоль, которая уничтожала или грозила неузнаваемо деформировать весь состав окружающей среды. Христианский культ выступает в отношении драмы как ее причина — важная, существенная, но пассивная. Об этом говорит история русской православной литургии, которая относится к католической как вариант к варианту, а драмы на свет не произвела. Исходя из нашей гипотезы, следует обратить внимание на почти полное отсутствие альянса с русским карнавалом (масленицей), далеко не адекватным к тому же карнавалу западноевропейскому [19]. Связь русской церковной и народной обрядности устанавливается только на уровне их общей ритуальной символики, вне ее она совершенно эфемерна, прорывы языческой игровой стихии на тер-

риторию русской церкви ограничены одним «пещным действием» [21; 22].

Вместе с тем христианский культ не отвергает эмбриональных драматических форм, если в него внести заранее и подготовить соответствующую питательную почву. Об этом говорит история византийской православной литургии, которая, в отличие от русской, произвела на свет в V—VII вв. некие квазидрамы — гибриды гимна и диалогизированной проповеди [57; 94]. Но они держались исключительно влиянием мима, который в Константинополе оказался долговечнее своего западного собрата. Когда же и он угас, то тем самым подписал смертный приговор византийской литургической драме. До нас доходят и поздние (XII—XIV вв.) ее отголоски, однако на фоне могучего развития на Западе это что-то чахлое и лишенное перспектив дальнейшего роста.

Западноевропейская литургическая драма была бы обречена на такое же полуэфмерное существование, если бы контакт народного ритуала с церковным ограничился совпадением сюжета (смерть — воскресение) и несколькими квазидраматическими церемониалами. К счастью для истории драмы, он этим не ограничился. Праздник дураков — не вылазка, не подпок, но набег, это решительный и полный прорыв карнавала на территорию противника. Он проявляется там во всем разгуле, во всем размахе, со всем своим смеховым бунтарством. Несколько рождественских дней он полновластно царит в христианском храме, и именно к этим дням устремилась перводрама, зажатая в тиски пасхальным богослужбным чином, укоренилась в них и сразу дала обильные и могучие побеги. Праздник дураков, карнавал под церковными сводами, провел драму через период застоя. Приняв ее, целиком поглощенную ритуально-практическими заданиями, он воспитал в ней игровую самостоятельность. Он сделал ее организмом, обладающим собственной системой самообеспечения. С этого момента она встала на ноги, оказалась в состоянии оторваться от литургии и вообще покинуть материнское лоно церкви — выйти в город, на площадь, на прямой контакт с отцовской стихией народного праздника.

Настоящая книга, где дается изолированное описание ритуальной драматургии римско-католического культа и народно-языческого обряда, основное внимание уделяет их общему детисцу — литургической драме. Исследуется ее генезис, по возможности полно дается ее феноменология, но только как повод и материал для реконструкции сюжета ее исторического становления. Главную задачу автор видел в изыскании и истолковании моментов революционного сдвига в эволюции: момента зарождения драмы, ослабления ритуальной нагрузки, отрыва от службы. Судьба драмы, освободившейся от внешних связей с ритуалом и сохранившей память о нем лишь в глубинных слоях своей структуры, прослеживается по конец XIII в. Такой рубеж выбран не случайно, у него есть и общие и специальные исторические мотивировки.

Хорошо известно, что X—XIII вв. — это классика европейского Средневековья. Весь комплекс культуры достигает в это время предельной для данного исторического периода выразительности и завершенности. До X в. социально-политическая система явно еще не устоялась. То складывались огромные территориальные агрегаты вроде империи Карла Великого с ее совершенно не-средневековым, чиновно-бюрократическим принципом управления, то всякая централизация тонула в безбрежном море феодальной анархии. После XIII в. началось становление национального сознания и национальных государств с их новыми силами единения и разъединения. Только в пределах этих дат было достигнуто образцовое средневековое равновесие между порядком и беспорядком, между властью феодала и властью государя, между сензором и вассалом, между замком и городом, между центром и периферией, притяжением и отталкиванием. Уже в XIV в. с его Столетней войной и Жакерией это равновесие будет существенным образом поколеблено. X—XIII вв. — это период высших и последовательно средневековых достижений философии (схоластика), искусства (готика), литературы (героическая поэма, рыцарский роман, поэзия трубадуров, фавлю). В IX в. культура еще только начинает сбрасывать с себя несколько столетий варварского оцепенения, в XIV в. в ней проявляются признаки усталости, надлома, инерционности [86], а с другой стороны — первые признаки уже близкого, уже ставшего явью (в Италии) Возрождения.

Не менее отчетлив рубеж XIII—XIV вв. и в истории драмы. Миновав его, мы видим сложившуюся социальную систему организации театра, окончательно порвавшего с церковью и ставшего достоянием, предметом забот, предметом гордости городских любительских цеховых корпораций; сложившуюся систему подразделения драмы на религиозную и комическую; сложившуюся систему драматических жанров (мистерия, моралите, фарсы, соти). А пока рубеж XIII—XIV вв. не перейден, перед нами пышный расцвет церковного театра и церковной драмы — и никаких признаков их упадка, кроме едва наметившейся конкуренции со стороны театра нецерковного. Никаких признаков жанровой канонизации в светской драме и почти никаких жанровых аналогий с драмой позднесредневековой. Лишь в самом конце XIII в. как пролог к новой эпохе драматургии появляются один фарс и один миракль. Но высшие достижения внецерковной драмы этого периода и средневековой драмы вообще связаны с предельно свободной драматической формой («игры» Жана Боделя и Адама де ла Алля), которая жанром в его дальнейшей истории освоена не будет. Средневековая драма XIV—XVI вв. (ее уже и средневековой не назовешь: рядом с ней, оказывая на нее влияние, споря с ней, существовала драма ренессансная) — вполне достойный и во всех отношениях прелюбопытный предмет научного исследования. Но это уже совершенно другой предмет.

ПРЕДЫСТОРИЯ



Глава I

АНТИЧНАЯ ДРАМА В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЕ

1. Театр и церковь

Европейское Средневековье получило в наследство от античности не только драматические тексты, но и отношение к ним, не только традицию определенного литературного жанра, но и традицию его восприятия (точнее, неприятия) отцами и учителями церкви. Впрочем, не на Плавта и Теренция была обращена в первую очередь их критика, а на гигантскую зрелищную промышленность императорского Рима, в составе которой драматический театр был едва различим. С таким положением дел встретились уже первые христианские апологеты (Юстин, Татиан, Минуций, Тертуллиан и другие); в их время, то есть во II—III вв., классическая драматургия со сцены фактически сошла.

Последним трагедииографом, о котором известно, что его произведения игрались в театре, был консул-суффект 44 г. Публий Помпоний Секунд. Последняя тогата (комедия из римской жизни), о постановке которой до нас дошли сведения, — «Пожар» Афрания, сыгранный при Нероне. Единственный классический жанр, сумевший удержаться на сцене после гибели республики, — паллиата (комедия, переложенная с греческого), жанр Плавта и Теренция, но и он, судя по редкости упоминаний, проигрывал соревнование с мимом, не говоря уж о представлениях цирка и амфитеатра.

В Риме цезарей значение драматургии резко падает. Трудно говорить о драматургии применительно к поединкам гладиаторов или к травлям диких зверей, хотя и эти зрелища почти всегда

надеялись мифологическим сюжетом: гладиаторы сражались на стенах Илиона или Фив; преступники, приговоренные к смерти, встречали ее на костре Геракла или на колесе Иксиона. Голым сценарием ограничивалась драматургия популярнейших театральных зрелищ: пантомимы (сольный танец, как правило, с мифологическим сюжетом) и пиррихи (ансамблевый танец). Единственным спектаклем, хотя бы в некоторых случаях предполагавшим существование текста, оставался мим, один из древнейших драматических жанров, переселившийся в эпоху империи из уличного балагана на сцены многотысячных театров. Пьесы двух mimoграфов II в., Марулла и Лентула, были известны еще в V столетии [114, 746]. Впрочем, и в миме баланс драматургического и театрального начал был недвусмысленно смещен в сторону последнего. Своей огромной популярностью мим был обязан не столько авантюрным, сенсационным, эротическим сюжетам, повторявшимся из века в век, сколько разнообразию постановочных средств, обилию вставных номеров, акробатических и танцевальных, древнему обаянию буффонады. Велик был, видимо, процент импровизации, в том числе и словесной: сценарист (или режиссер) для этого жанра значил больше, чем драматург, и оба они уступали первенство актеру. До Средних веков тексты мимов, судя по всему, не дошли.

Вполне понятно, что трагедия и комедия, позабывшие путь на сцену, доступные с определенного времени лишь читателю, отцов церкви интересуют далеко не в первую очередь. Августин, к театру, мягко говоря, не расположенный, считал возможным использовать в целях образования тексты классических драм (*De civitate Dei*, II, 8). С низшими формами драмы он их не смешивает. Именно на эти формы, не говоря уже о кровавых спектаклях амфитеатра, вела атаку патристическая критика, начиная с Минуция Феликса (конец II в.) и Тертуллиана (ок. 160 — ок. 220), посвятившего индустрии зрелищ специальный обличительный трактат. Анафемы первых христианских апологетов будут подхвачены, пронесены через всю эпоху патристики и переданы как эстафета богословам средневековой Европы, пробуждающейся от трехвекового варварского сна.

Театр — школа порока и школа блуда, место, где при свете дня вершатся «дела ночи» (Татиан), откуда целомудренность уходит распутной (Киприан) [9, 186—201]. Возражать не приходится: мимическая сцена прославлена натурализмом любви (есть основания считать, что половые акты в театре не только имитировались) и смерти (в чем конкурирует с ареной амфитеатра). Театр — продолжают вершить над ним суд отцы церкви — замаскированный языческий храм, по сути дела, его придел, где творится служба в честь Венеры, богини любви, и Либера, бога вина (Тертуллиан). И это обвинение до известной степени справедливо. Хотя во II в. н. э. театральное представление культового характера уже

не носило, оно все еще сохраняло печать своего ритуального прошлого (мим в генезисе связан с ритуалами плодородия и ритуальным осмеянием божества, что особенно очевидно на примере флиаков, его южноиталийских и сицилийских родичей). Театр, наконец, — царство мнимости и видимости, место, где иллюзию выдают за жизнь, а маску — за лицо, где правит бал ложь, что является великим преступлением и глупостью перед творцом истины.

Этой мысли Тертуллиана (*De Spectaculis*, 23) суждена долгая жизнь, но она интересна для нас не столько своими средневековыми отзвуками, сколько указанием, в ней заложенным, на возможность осуществления иного театра, театра без мимесиса, без этого универсального инструмента, превращающего жизнь в искусство; истина разыгрываемой в этом театре драмы будет так велика, что она уничтожит принципиальную ложь подражания. Собственно, такой театр уже существует: пусть христиане, которые не могут обойтись без зрелищ, поспешат в церковь — они убедятся, что поэзия там благороднее, голоса певчих нежнее, мысли мудрее, мелодии сладостнее, и, главное, они облекутся там в правду.

С Тертуллианом согласен Августин: «...там [в театре] представляют Юнону сестрой и супругой Юпитера, здесь [в церкви] мы учим, что св. Мария была и матерью и девой; там дивятся канатоходцу, здесь чудо великое — Петр, идущий по морю; там срамом мимическим целомудрие бесчестится, здесь примером целомудренной Сусанны и целомудренного Иосифа похоть изгоняется» (*De Symbolo*, 4).

Оппозицию театр — церковь вскоре начинают активно разрабатывать высокие церковные собрания. Правда, ранние соборы больше занимались вероисповедным статусом актера: отречение от профессии — безоговорочное условие, без соблюдения которого ни один гистрион не может быть принят в лоно церкви (собор в Эльвире, ок. 300; Африканский собор, 408). По всей видимости, немало актеров, отрекшись и окрестившись, возвращались к своему ремеслу: во всяком случае, собор в Арле (314) запрещает давать причастие актерам, а III Карфагенский собор (397) разрешает раскаявшимся гистрионам примирение с церковью.

Церковь боролась с влиянием театра, и до определенного времени (скорее всего, до IV в., когда христианство стало государственной религией) вражда между ними была взаимной. Есть свидетельство от 575 г. о мимах, пародировавших христианский культ [107, 143; 114, 80—109]. Мим, никогда не забывавший о мифологическом бурлеске, древнейшей из своих тем, не мог пройти мимо такого благодарного материала, какой предоставляла ему экзотическая восточная религия: на театральной сцене стали появляться пародии на крестную смерть Христа (сюжет распятия у мимографов вообще имел очень богатую традицию) и на христианские таинства; мы знаем, в частности, о подробной пародии на крещение. Оппозиция театр — церковь разрабатывалась с обеих сторон.

С влиянием театра церковь боролась, но на существование его не посягала. Неофитам, еще нетвердым в вере, она советует театров не посещать (V Карфагенский собор, 401), для прочей паствы требование одно, но беспрекословное: под страхом отлучения запрещается бывать в театре по святым дням (IV Карфагенский собор, 398). Поначалу такими днями считались только воскресные (указ Феодосия от 386 г. о недопустимости устройства зрелищ по воскресеньям), в 400 г. к ним были добавлены Рождество, Богоявление, первая великопостная неделя, недели Страстная и Пасхальная. В бытовой практике рядового христианина пространство храма могло свободно пересекаться с пространством цирка или балагана, и в какой-то степени они пересекались даже в законодательном сознании церкви, хотя бы по принципу подозрительно четкого контраста. Конечно, обмолвки, вроде сделанной Тертуллианом, уподобившим богослужение театральному действию, больше не допускались. Напротив, Афанасий Александрийский (ок. 295—373) клеймит арианскую литургию за ее мимоподобие, обвинив ересиарха в том, что тот перекладывает христианские песнопения на мелодии театральных арий и даже дал своему литургическому канону имя Талии, музы комедии.

Только в 692 г. Константинопольский съезд церковных иерархов постановил запретить мимические представления, танцы на сцене, выступления дрессированных животных, ношение комических и трагических масок. К этому времени на Западе давно исчез и след высокоорганизованной театральной практики: последнее о ней упоминание содержится в письме Кассиодора от 533 г.: «Мы щедро одариваем актеров, увеселяющих народ» (Varie, II, 24). Римскую систему зрелищ уничтожила не церковь; она была непоколебима, пока сохранялась хоть тень политической и социальной структуры империи. Этот факт негласно признавался духовной властью (церковь категорически запрещала присутствовать на зрелищах лишь священнослужителям) и гласно — светской (в уже упомянутом указе Феодосия замечено, что чрезмерное утеснение представлений нежелательно, ибо может породить всенародную скорбь). Зрелища, видимо, окончательно канули в небытие вместе с остготами и их пиететом к римской культуре. То, что театр гибнет в волнах варварских нашествий, было ясно уже современникам — и Сальвиану (ок. 400 — после 470), и Кассиодору (ок. 477 — ок. 570). Сальвиану было ясно и другое: одна из главных причин гибели империи заключается в страсти римлян к зрелищам. Театр сам истощает вскормившее его доно.

Прекращение государственной зрелищной политики вместе с глобальными этническими сдвигами и изменением поведенческих стереотипов должны были сказаться и на популярности актерского ремесла. Впрочем, профессии танцора, эквилибриста, акробата, фокусника, шута не могли мгновенно и бесповоротно утратить привлекательность и социальную поддержку. Если мим как дра-

матическая форма был обречен на вымирание, что мимический актер мог в принципе пережить время лангобардов, вестготов, Меровингов — «темное» время в истории Италии, Испании, Франции. Свидетельств того, что профессия «потешника» продолжала существовать, для этого времени крайне мало: одно для Испании *, одно и сомнительное — для Италии *. В Англии первые сведения о людях, избравших своим ремеслом потеху, относятся к VII в. *. Мало и свидетельств того, что скоморохи варварских столетий и жонглеры Средневековья ведут свое происхождение от античных мимов. В письменных памятниках не делается никакого различия между наименованиями классическими — «мим» (mimus), «гистрион» (histrion) и новолатинским «жонглер» (joculator). Собственно говоря, главным аргументом сторонников непрерывной профессиональной традиции является грамматика — настоящее время, которым пользуется Исидор Севильский (ок. 570—636), говоря о мимах (Ethymologiae, XVII, 49), тогда как о других театральных и драматических реалиях античности он предпочитает писать в прошедшем времени. Конечно, нет недостатка в аргументах типологического плана (идея подражания, традиция шутовства, сходство костюма и масок [107, 165]), но в целом судьба античного актера начиная с VI в. для нас загадка, как и родословная тех гистрионов и мимов, которые уже в первые годы IX в. вновь становятся предметом беспокойства законодательных собраний духовенства.

Почти одновременно четыре таких собрания (Тур, Майнц, Реймс — все 813; Ахен, 816) запрещают священнослужителям присутствовать при зрелищах, устраиваемых «на сценах» или во время свадеб, и призывают их немедленно удалиться при появлении музыкантов. Тем самым они задают мотив, который будет звучать из века в век в статутах местных и провинциальных соборов, буллах пап и указах архиереев. Однако, судя по постоянству и количеству запретов, клир злостно упорствовал в своей привязанности к искусству жонглеров, давая им приют в монастырях, предоставляя трапезные для выступлений, щедро вознаграждая за доставленное развлечение. Именно вознаграждение вызывало особенное негодование моралистов, начиная уже с Алкуина (ок. 735—804): «Лучше бы ты бедняка покормил со стола твоего, нежели гистриона» (Epistolae, 124) — и архиепископа Лионского Агобарда (ок. 779—840): «Бедняки мрут от голода, когда гистрионы, мимы срамные и жонглеры наипустейшие едят до отвала и пьют допьяна» (Liber de dispensatione rerum ecclesiasticarum, 30). Мысль о том, что деньги, данные жонглеру, украдены у бедняка, проходит через все Средневековье — мысль невозможная для античности с ее двуединством «хлеба» и «зрелищ» в системе государственной филантропии.

Напротив, именно у отцов церкви их средневековые ученики почерпнули уверенность в том, что скоморох самой профессией

приговорен к проклятию. Прямо на них ссылается Иоанн Сольсберийский (ум. 1180), призывая отказывать гистрионам и мимам в причастии (Polycraticus, I, 8) — требование, с которым мы уже встречались и которое можно будет услышать вплоть до XV в.; среди тех, кто недостойн вкусить тела Христова, помимо жонглеров поименованы лунатики, страдающие падучей, и те, кто предается волхвованию [68, 28]. Резче всех и лаконичнее эту мысль выразил Гонорий Августодунский: «Есть ли надежда на спасение у жонглеров? — Никакой, ибо всем помыслом своим они слуги сатанинские» (Elucidarium, II, 18).

Только в XIII—XIV вв. появляются приговоры не столь безапелляционные и более избирательные. В «Покаянной книге» Томаса Кэбхема, епископа Сольсберийского (ум. 1313), жонглеры делятся на три разряда: 1) те, кто уродует себя с помощью гнусных прыжков и телодвижений, обнажаясь или надевая отвратительные маски; 2) те, кто бывает при дворах и потешает зрителей, высмеивая отсутствующих; 3) музыканты: а) либо расппевающие любовные песни на пирах и в трактирах, б) либо воспевающие деяния государей и радение святых. Лишь гистрионы последнего разряда могут спастись от ада, все остальные — мимические танцоры, шуты, исполнители суетных песен — повинны вечной казни (52, 262—263).

Как всегда, наиболее умеренное решение предлагает Фома Аквинский, из всех великих схоластов самый чуткий к непоправимым изменениям социальной психологии: «Игра необходима человеку для отдохновения, и ради занятий, служащих к отдохновению рода человеческого, могут быть установлены дозволенные искусства. Потому и ремесло актера, имеющее целью доставлять человеку увеселение, само по себе дозволено, и те, кто его управляет, не находясь в состоянии греха, коль скоро они при этом соблюдают меру, а именно: не произносят при игре срамных слов, не производят таковых же телодвижений; притом если игры совершаются не ради непотребных посторонних дел и не в неурочное время, и прочая. Потому не грешат те, кто пристойной оплатой поддерживают таковых людей» (Summa theologiae, II, 168; 3)¹.

К жонглерам нам еще придется вернуться, сейчас же заметим, что, несмотря на «мимический» (подражательный) характер многих их номеров, драм как таковых у них в репертуаре до XIII в. не было. Жонглер прежде всего — универсал, хотя какая-то специализация, видимо, всегда существовала и с течением времени усиливалась. Жонглер — это акробат, танцор, укротитель, лекарь (вернее, шарлатан), фигляр, фокусник, заклинатель змей, чародей. Он водит медведей, глотает огонь, устраивает кукольные представления, подражает крикам животных, пародирует проповедников. Он поет, играет на всевозможных инструментах, сочиняет

¹ Перевод С. С. Аверинцева.

музыку. Он знает (а иногда и сочиняет) любовные канцоны, эпические песни, романы, фэблио, жития святых [68, 64]. И, несмотря на все отлучения, он — желанный гость в рыцарском замке, богатом бюргерском доме, в городской ратуше, в монастырских стенах и при дворе жизнерадостного церковного вельможи.

2. Античный театр в средневековом сознании

Отцы церкви отвергали театр в целом. Средневековье, следуя за ними, отвергло актера, если жонглера можно считать таковым, ведь ни к театру, ни к драме он отношения уже не имел. Античные драматические тексты оказались оторваны не только от квазитеатральных средневековых профессий, вроде профессии жонглера, но и от собственно театральной античной практики — парадоксальный, но не единственный пример смыслового сдвига при переходе к новой эпохе культуры.

Западное Средневековье хорошо знало всего Теренция. Хуже знало Плавта — лишь восемь комедий *, и ссылки на них делались не в пример реже, чем на Теренция. Еще хуже знало Сенеку, серьезно освоенного только падуанской предгуманистической школой в конце XIII — начале XIV в., и почти совсем не знало греков. Кроме того, читались и списывались позднеантичные переработки Плавта, до нас дошла одна из них — «Кверол или Горшок» (IV в.), хотя в Средние века их было наверняка больше и они приписывались самому Плавту. Наконец, среди утерянных впоследствии текстов были латинские переводы комедий Менандра, который, таким образом, Средним векам был известен лучше, чем новоевропейской классической филологии: положение изменилось лишь благодаря археологической революции на рубеже нашего века.

Однако, жанровая принадлежность всех этих произведений в Средние века оценивалась очень неточно: была забыта линия раздела между повествовательным и драматическим родами литературы. Термины «трагедия» и «комедия» подходили и для эпоса и для лирики. Гораций, Персий и Ювенал именовались комедиографами, а «Энеида» Вергилия и «Фарсалия» Лукана — трагедиями. Трагедией считалось произведение, оканчивающееся катастрофой, написанное высоким стилем и повествующее о деяниях царей; комедией — история из жизни частных лиц со счастливым концом, рассказанная простым слогом. Самый известный случай названия, основанного на этом смешении понятий, — «Комедия» Данте, завершающаяся счастливо — высочайшим откровением, написанная простонародным языком и рассказывающая о путешествии в загробный мир частного лица — Данте, бывшего флорентийского приора, ныне живущего в изгнании.

Начало этой многовековой ошибке было положено еще в поздней античности — грамматиками IV в. Сервием и Диомедом. Сервий, комментируя третью эклогу Вергилия, почислил ее в ряду драматических произведений, Диомед туда же отнес эклогу девя-

тую. Оба исходили из принципа отсутствия авторской речи, но совершенно не учитывали принцип ориентации на сцену. За Сервием пойдет Исидор Севильский (*Etymologiae*, VIII, 7), за Диомедом — Беда Достопочтенный, который добавит к списку примеров своего источника библейскую «Песнь песней» с ее «чередующимися голосами Христа и церкви» (*De Arte Metrica*, XXV). За семантический сдвиг в толковании драматических терминов отчасти несет вину Бозций (480—525), именовавший «трагедией» трагическое происшествие и передавший эстафету этого размытого смысла (трагедия как «скорбная песнь») Ноткеру Заике, своему средневековому комментатору.

В то же время средневековому книжнику было не совсем неведомо театральное предназначение драматического текста. Ему было известно (из Исидора Севильского) значение слова «театр»*, при желании он мог полюбоваться на заброшенные и полуразрушенные театральные здания, происхождение которых в народном сознании окутывалось самыми фантастическими легендами (театр в Арле именовался башней Роланда). Кроме того, в тех же «Этимологиях» Исидора Севильского он мог прочесть, что трагики «в скорбных песнях на глазах у народа воспевали древние деяния и злодейства преступных царей», а комики «словами и телодвижениями представляли поступки частных лиц и в своих сказаниях повествовали о бесчестье дев и о распутной любви» (*Etymologiae*, XVIII, 45, 46). Здесь театральная сущность драматических жанров затушевана все же не до конца. Действительно, в средневековой рукописной традиции комедии Теренция связываются с театральным пространством, но крайне своеобразно. На миниатюрах в этих рукописях сцену изображает дом, в окне которого виднеется человек с книгой, перед домом — несколько танцоров в масках, а вокруг — кольцо зрителей, именуемых «римским народом». Таким Средневековье видело античный театр: текст драмы произносится автором или чтецом («рецитатором») и сопровождается пантомимой.

На возникновение столь искаженной картины театрального представления повлияло несколько вполне случайных обстоятельств. Среди них — рассказ Тита Ливия о Ливии Андронике, который, сорвав голос, играл свою роль молча, а пел за него какой-то мальчик (*Ab urbe condita*, VII, 2; ср.: *Valerius Maximus, Factorum dictorumque memorabilium*, II, 4).

Возможно, что Каллиопий, позднеантичный издатель Теренция, был, по сущей нелепости, принят за чтеца: его подпись «Ego Calliopius recensui» («я, Каллиопий, *редактировал*») благодаря неверной интерпретации сокращения (*rec*) прочитали как «Ego Calliopius recitavi» («я, Каллиопий, *декламировал*»). Во всяком случае, чтецом его называют поздние комментаторы (Евграфий, V или VI в.), а в рукописях над человеком с книгой имеется надпись: «Каллиопий». На других миниатюрах Каллиопий читает римля-

нам, имея по правую руку Теренция, а по левую — врагов Теренция; или Теренций вручает Каллиопию книгу, с которой тот на следующей миниатюре появляется в театре. Однако такого рода недоразумения, представляющиеся чистой воды курьезом, были не совершенно беспочвенны. Они находили для себя питательную среду в театральных реалиях поздней римской сцены, таких, как пластический комментарий к исполнению арий на мифологические темы или, наоборот, песенный (сольный или хоровой) комментарий к пантомимическим номерам. Разъединение звуковой и зрительной выразительности было чрезвычайно характерно для зрелищной практики императорского Рима. Не исключено, что память об этом театральном стиле намного пережила сам театр.

Сила раз приобретенного предрассудка оказалась так велика, что с ним ничего не могли поделать даже вполне недвусмысленные описания театральной игры, содержащиеся в известных средневековому читателю античных текстах: в цецероновском диалоге «Об ораторе» (III, 26, 102), откуда следует, что актер и говорит и жестикулирует; в его же речи «За Сестия» (55—57); в его же трактате «Об обязанностях» (I, 114), где также упомянуты и жест и голос актера; наконец, в комментарии Доната (IV в.) к Теренцию. Впрочем, несколько средневековых писателей нимало не заблуждались в отношении античного театра, и среди них Иоанн Сольсберийский: «Актеры с помощью телодвижений, слов и изменений голоса представляли зрителям истинные и вымышленные истории» (Polycraticus, I, 8). Однако таких было не много, и понадобился ренессансный филологический энтузиазм, чтобы поставить античную драму на ее настоящее место в античном театре.

В средневековой литературе известны всего три случая, когда живой драматический опыт соотносился с драматической классикой [72, 16]. В схолиях к Горациевой «Науке поэзии» (рукопись XI—XII в.) строка 179: «Действие мы или видим на сцене, или слышим в рассказе» — поясняется сопоставлением с действием об Ироде, где имеются и рассказ и показ. Действо о пророках, разыгранное в 1204 г. в Риге, сравнивается с теми «играми», которые латиняне именовали «комедиями». И наконец, в комментариях Арнульфа Орлеанского к «Фастам» Овидия (XII в.) древнеримские ежегодные представления избиения, учиненного некогда Суллой (видимо, отзвук войн Суллы и Мария), приравниваются к современным комментатору представлениям избиения младенцев. Других свидетельств того, что литургическая драма воспринималась как единородная античной, нет.

3. «Драмы» Хротсвиты Гандерсгеймской

Римская драматическая классика на становление средневековой драмы никакого влияния не оказала и оказывать не могла по той причине, что прямо с ней в сознании эпохи не соприкасалась. В то же время произведения Теренция и Плавта в культуре Средних

веков присутствовали, и их присутствие должно было дать хоть какой-то резонанс, тем более если оно было таким весомым, как в случае с Теренцием, который уже со времен Карла Великого вошел в число школьных писателей, был признан одним из античных мудрецов, а сотни его стихов (которые, впрочем, читались как проза) входили в средневековые сборники изречений. Действительно, знакомство с античной драмой не осталось бесплодным и вызвало к жизни ряд памятников, родовые черты которых столь же двойственны и неопределенны, сколь двойственны и неопределенны были средневековые представления о породивших их литературных феноменах.

Один из первых таких памятников — диалог между Теренцием и Насмешником, фрагмент неизвестного происхождения и времени создания, сохранился в рукописи X — начала XI в. [52, II, 326—328; 23, 366—369]. Насмешник упрекает поэта в том, что он устарел и произведения его ни на что не годятся. Теренций вопрошает своего юного оппонента, чем тот сам может похвастаться. Похвастаться ему нечем, и в реплике в сторону он признает превосходство престарелого поэта, но продолжает его язвить, пока на шестьдесят четвертой строке рукопись не обрывается. Диалог заканчивался, по-видимому, торжеством Теренция.

Установить назначение этого фрагмента не представляется возможным. Он мог быть прологом к какой-либо комедии Теренция, школьным риторическим экзерсисом, локальной сатирой, смысл которой для нас безнадежно утерян. Драматический его характер нельзя ни доказать окончательно, ни окончательно опровергнуть. «За» говорит сплошной диалог отрывка, а также игра метафорами плодородия (Теренций как старый, но плодоносящий ствол, Насмешник как молодое, но не дающее плодов дерево), что можно при желании счесть за слабый и стертый отзвук аграрных ритуалов, к которым восходит родословная драмы. «Против» говорит исключенность фрагмента из всех живых драматических традиций и его исключительность.

Такая же исключенность и такая же исключительность характерны для явления несравненно более значительного, но ничуть не менее загадочного — для шести «драм» Хротсвита* (ок. 935—после 975), монахини Гандерсгеймской обители (Саксония) и одной из самых ярких фигур так называемого оттоновского возрождения*.

Женщина, посвятившая себя литературному труду, — явление для Средних веков редчайшее, тем более если этот труд предполагает не просто одаренность, но и образованность.

Свою незаурядность Хротсвита прекрасно сознает. Образованность же ее есть воля к тому, чтобы дарованный ей гений не увял невзрачным и чтобы его даятель прославился в ней вопреки всеобщему убеждению в скудоумии женщин.

Свои, действительно небывалые по тому времени, тем более

для женщины, знания Хротсвита демонстрирует, пользуясь любым поводом. Например, в «Софии» вопрос императора Адриана, сколько лет дочерям приведенной на допрос христианки, оказывается предлогом для лекции о делимости. «Ученость для нее как бы обоснование права на человеческое достоинство», — пишет М. Л. Гаспаров.

В Средние века женщин-поэтов было очень мало, и все же они были. Однако во всей эпохе не найдется ничего, что можно было бы сопоставить со вторым разделом сочинений Хротсвиты [85; ср.: 4], в начале которого она собственной рукой начертала слово «драматический»: «incipit liber secundus dramatica series contextus». В предисловии она рассказывает, что испытать силы в этом жанре ее побудили популярность Теренция и желание воспрепятствовать тому злу, которое читатель, увлеченный «сладостью» его речей, может извлечь из произведений, воспевающих «распутных жен многоблудие». Подражая Теренцию, Хротсвита хочет уничтожить его влияние, прославив торжество женской слабости над мужской мощью, целомудрия над распутством. Метрику Теренциева стиха в ее время уже не чувствовали, поэтому она пишет свои драмы так, как, по ее мнению, написаны драмы Теренция — прозой, украшая ее при этом рифмами, что во второй половине X в. еще числилось в ряду новаций, далеко не общепринятых.

Сюжет Теренциевых комедий в истолковании Исидора Севильского, то есть в наиболее авторитетном средневековом истолковании, сводился к рассказу о бесчестье дев и распутстве блудниц. Поэтому Хротсвита сюжетом своих драм избирает стойкость девиц и раскаяние публичных женщин. Подражая, крайне неточно, форме и отчасти языку, она опровергает «языческое нечестивое» содержание.

«Бесчестье дев», действительно, присутствует во всех шести комедиях Теренция в качестве начальной ситуации, из которой исходит дальнейшее движение фабулы: юноша овладевает девушкой — или полюбовно или с помощью насилия. Кризис наступает в тот момент, когда надежды на законное закрепление связи рушатся (кроме «Формиона» и «Свекрови», где брак совершается в досюжетное время) и возлюбленной героя реально грозит участь гетеры. В финале обнаруживаются ее родственники и она выходит замуж за своего избранника. Судьба героини, таким образом, проходит три фазы: потеря девственности — перспектива гетеризма — брак. Героиня обретает себя после временной потери самоидентификации: как дочь полноправных афинских граждан, она от рождения предназначена для той развязки, которую преподносит ей комедийный финал в качестве неожиданного подарка судьбы. Полностью ее путь в предсюжетном и сюжетном времени можно описать как период сексуальных запретов (детство) — период сексуальной свободы (от потери девственности до брака) — период сексуальных ограничений (брак).

Приблизительно в таком ключе Хротсвита читала Теренция, при этом, конечно, деформируя структуру паллиаты, так как в ней роль первой любовницы, которой иногда отведены лишь закулисные родовые стоны, — третьестепенна.

Напротив, у Хротсвиты женские партии берут верх над мужскими начиная прямо с ее первой драмы («Галликан»). Правда, Констанция, дочери императора Константина, еще приходится делить первую роль с заглавным героем, военачальником императора, который посватался к ней, получил мнимое согласие (данное, чтобы выиграть время), благодаря своему обращению в христианство одержал победу в проигранном было сражении и принял мученичество при Юлиане Отступнике. При этом «Галликан» не самая показательная драма для Хротсвиты, и структура ее не до конца выработана. Потом она больше не будет допускать деления пьес на две почти независимые части, как допустила это здесь, где во второй части не только отсутствуют женские роли, но и Галликан появляется с одной лишь репликой. И все же в первой части полемика с Теренцием уже вполне ощутима.

Героиня проходит здесь испытание браком: не имея возможности решительно отказать Галликану, так как своего военачальника опасается сам император, она находит способ подтолкнуть своего нежеланного поклонника к отречению сначала от язычества, а затем от мира. Заодно она умножает ряды безбрачных дев, покоря проповедью целомудрия дочерей Галликана. Девственность для Констанции абсолютная ценность, и хотя она не пренебрегает компромиссами, об измене обету даже не помышляет. Но ее испытание из наименее тяжелых — в следующих пьесах они станут несравненно более суровыми.

В «Дульциции» * первое испытание все то же. Диоклетиан обещает сам выдать замуж сестер-христианок Аганию, Хионию и Ирину, если они отрекутся от христианства. За испытанием браком следует испытание насилием, но Дульций, которому сестры отданы императором на поругание, вместо приглянувшихся ему дев обнимает кухонную утварь. До сих пор Хротсвита следовала за римским комедиографом (и насилие и брак — темы для Теренция почти в равной степени обязательные), но теперь от него отходит, разрабатывая эротику публичного осрамления, ему неизвестную, и вилотную приближая возможность гетеризма, которая у Теренция почти всегда присутствует, но никогда не реализуется. Сестры благополучно проходят и через эти испытания: одежда, которую Дульций приказал с них сорвать, пристаёт к их телам, как кожа, а до публичного дома, куда Ирину отправил новый, назначенный вместо Дульция мучитель, ее даже не довели — по дороге ангелы похитили ее из рук воинов.

В «Каллимахе» героиня Хротсвиты ждет еще неизведанные испытания. Друзиана, целомудренная настолько, что даже к мужу не всходит на ложе, испытывается адюльтером. Она уходит из этой

ситуации, умолив бога послать ей смерть, но испытания на этом не кончаются: осквернение грозит теперь ее бездыханному телу. Эту угрозу отводит чудовищная змея, при виде которой Каллимах, преследовавший своей любовью Друзиану, от ужаса умирает.

Если героини Теренция знают по крайней мере три экзистенциальных состояния, то героини Хротсвиты, при всем разнообразии жизненных положений, в которых они оказываются, знают только одно такое состояние — абсолютного целомудрия, и оно неизменно. Даже про Друзиану нельзя сказать, что она проходит путь, обратный пути героинь Теренция: от сексуальных ограничений (брак) к сексуальным запретам (обет целомудрия), — настолько ее бывшая нецеломудренность (ведь когда-то она «всходила к мужу на ложе») несущественна по сравнению с досюжетным добронравием теренциевых девушек. Не будь Гликерии и Антифилы Теренция когда-то включены в уважаемый социальный порядок, они не могли бы войти в него вновь, преодолев период хаоса и иллюзии. А в сюжетной судьбе героинь Хротсвиты такого периода нет: они не теряли самоидентичность, и им нет нужды ее обретать. Все, что от них требуется, — это иметь неизменную волю к целомудрию, а об остальном они могут не заботиться: незапятнанность его сохранит чудо.

Столь же прямолинейна, столь же лишена спадов и подъемов линия судьбы теренциевых гетер, которые представляют вторую комедийную тему, упомянутую Исидором Севильским, — тему «распутной любви». Она полностью отсутствует только в одной комедии («Девушка с Андроса»). В «Свекрови» эта тема исключена из времени действия (гетера здесь бывшая любовница юноши), а в сюжет остальных драм Теренция входит. В «Самоистязателе» эта линия завершается отказом, правда вынужденным, от продолжения связи, в финале же «Евнуха», «Формиона» и «Братьев» гетера или рабыня сводника достается влюбленному в нее юноше. Но при любом варианте развязки жрицы любви сохраняют верность своей профессии. Финалы двух женских линий Теренция, линий гражданки и гетеры, несопоставимы даже по принципу сексуальных ограничений: герой «Евнуха», получив возможность безраздельно владеть Фаидой, тем не менее берет в долю своего соперника — и иллюзия брака, таким образом, не сохраняется. В перспективе уважаемого социального положения гетерам Теренция отказано. Финал комедии подтверждает их самоидентичность, которой в ходе действия ничего не угрожало.

Напротив, линия судьбы блудниц Хротсвиты, как и «дев» Теренция, идет словно по дуге. Мария, героиня «Авраама», еще восьми лет от роду дает обет безбрачия, но, соблазненная и покинутая, становится гетерой. При этом соблазнитель, центральная у Теренция фигура, вообще не выведен на сцену и к тому же вполне недвусмысленно отождествлен с дьяволом. Зато публичный дом теряет характер далекой угрозы и радушно распахивает свои двери

перед грешницей. Именно здесь спасает заблудшую душу отшельник Авраам, дядя и воспитатель Марии, проникший в обитель разврата под видом любовника. Отныне ее ждет уединение «глубочайшей» кельи. Вариант того же сюжета мы находим в «Пафнутии», где заглавный герой в аналогичной обстановке добивается раскаяния Таисии, прославленной гетеры, отводит ее в скит и благословляет на подвиг затворного жития, который она и совершает до конца своих дней.

Как легко заметить, грешницы саксонской монахини проходят через те же экзистенциальные фазы, что и «девы» римского комедиографа: сексуальные запреты — сексуальная свобода — сексуальные запреты. При этом Хротсвита предельно форсирует все то, что у Теренция было просто данью жанровым условиям, определившимися уже в эпоху Менаандра. В досюжетном отрочестве для героини паллиаты имеет значение лишь ее гражданское полноправие, позволяющее в итоге рассчитывать на замужество. Хротсвита же выделяет здесь невинность, казалось бы, само собой разумеющуюся, но и ею не довольствуется и поднимает ее до обета девственности, вложенного в уста восьмилетнего ребенка (так в «Аврааме»; в «Пафнутии» биография Таисии до публичного дома остается неизвестной, но, поскольку Пафнутий встретил в ней христианку, можно предполагать, что до своего падения она была по крайней мере знакома с идеалом целомудрия). Аналогичным образом любовная связь, у Теренция социально и эмоционально здоровая, под пером Хротсвиты преобразуется в торговлю телом и спальня, открытая только для мужа, — в келью, замурованную наглухо. Вообще сюжет Теренция, в котором любовные мотивировки играют значительную, но далеко не единственную роль, в истолковании Хротсвиты превращается в чисто эротический. В своей тенденциозности она идет много дальше Исидора Севильского, который помимо «бесчестья дев» и «распутной любви» заметил все же в комедии изображение «деяний частных лиц». Хротсвита, ничего, кроме эротики, в ней не замечая, пребывает в уверенности, что таковы законы жанра: «Сие не раз заставляло меня стыдиться и густым румянцем заливаться, ибо, *по велению сего рода сочинения*, и ненавистное влюбленных безумие, и пагубно-сладкое оных общение, к коему даже наш слух должен оставаться глух, часто в уме обсуждала и перу писать препоручала» [20, 84].

«Веление сего рода сочинения» оказалось столь могущественным, что затронуло даже положительный идеал Хротсвиты — идеал целомудрия, придав ему чувственную, чтобы не сказать — эротическую окраску. Причем если в «драмах о незапятнанном целомудрии» мистическая эротика выражена как обрученность Христу (хотя и здесь уже фигурирует «брачный покой» богородицы, открытый для девственности), то в «драмах о блудницах» на место обручения встает бракосочетание. На светоносном супружеском ложе Марию, героиню «Авраама», ждут объятия сына божь-

его; чувство, которое испытывает Авраам, весьма похоже на переадресованную ревность: «Боже... невеста, уготованная тебе, других любовников ищет себе»; а Таисию отречение от бывших любовников делает достойной брачного союза с любовником всевышним (*quia his abrenuntiasti, superno amatori iam nunc poteris copulari*).

Эта сублимированная чувственность курьезным образом сказывается в «Софии», последней драме Хротсвиты и единственной, где нет блудниц и где испытания, через которые проходит героиня, не носят эротического характера. София, заключенная вместе с дочерьми — Верой, Надеждой и Любовью — в темницу, призывает их помнить, что они предназначены не земному, а небесному жениху и, изменив своему предназначению, они лишат свою мать, утратившую право на роль невесты, возможности попасть к Христу хотя бы в тещи. Брак, обязательный финал для Теренция, оказывается в равной степени обязательным и для Хротсвиты, только вершится он на небе и брачному венцу предшествует мученический.

В своей полемике с римским драматургом саксонская инокиня могла бы избрать самый простой путь, отвергнув одну мораль и восславив другую. Но ей этого мало, ей нужно оспорить сам жанр комедии и наиболее трудным способом — подражая ему. Подражать же невозможно, не разобравшись в том, чему подражаешь. Конечно, Хротсвита даже не заметила, что в драмах Теренция имеются пространственные и временные ограничения. Конечно, она прошла мимо мужской, и большей, половины комедийного общества и на место теренциевых стариков, юношей, паразитов, рабов вывела либо палача, либо святого, а когда без роли первого любовника ей было не обойтись, она отдавала ее дьяволу («Авраам»). Ее увлекали лишь женские роли, и она не просто привела к раскаянию блудниц и спасла дев от падения, она и на самом деле опровергла структуру женских партий в комедии Теренция, поменяв структурные характеристики гетеры и гражданки на противоположные.

Тенденциозность и глубина — вот что определяет прочтение Хротсвитой структуры древнеримской комедии. Однако было ли это прочтение чисто литературным или инокиня из Гандерсгейма подошла к пониманию жанровой природы своего ненавистного образца — вопрос крайне спорный. В процессе становления средневековой драмы произведениям Хротсвиты места не находится*. В драмах Хротсвиты нет ни малейшего признака, который указывал бы на их литургическую генеалогию, — несмотря на попытку установить обратное [96, XXXIX — LV; 49], тогда как из истории средневековой драмы отлично известно, как цепко держатся в новоязычных, не говоря уж о латинских, текстах строки церковных песнопений и ритуальные формулы. Доказать влияние на Хротсвиту театра мимов также не удалось, — иного трудно было

ожидать, так как театр этот нам совершенно неизвестен. Лишенная корней в современной традиции, драматургия Хротсвиты не имела и какого-либо резонанса: Теренция продолжали читать, анти-Теренция быстро забыли. Высказывались предположения, что в двух действиях о св. Николае, созданных близко в пространстве (Хильдесгейм) и близко во времени (рукопись XI—XII в.), не обошлось без ее воздействия, но эти предположения так и остались предположениями. Вернул Хротсвиту читателю в 1501 г. немецкий гуманист Конрад Цельтис (1459—1508).

Драмы Хротсвиты могли быть инсценированы — этому, во всяком случае, ничто не препятствует; они могли декламироваться одним актером, умеющим менять голоса и владеющим выразительной мимикой; они, наконец, могли быть прочитаны вслух в трапезной Гандерсгеймского монастыря — Хротсвита молчит о том, какой род выхода на аудиторию она предназначала для шести своих драм. Остается исходить из внутренних закономерностей текста, но, как выясняется, они также ни к чему конкретному не приводят. Классическая композиционная схема комедии * прослеживается с известным усилением лишь в «Аврааме» и «Пафнутии», но это в лучшем случае говорит о проницательном чтении Теренция.

К ритуальным истокам драмы ведет тема агона (см: главу II), активно вошедшая в образную систему произведений Хротсвиты. Но одной этой темы вряд ли достаточно для решительных выводов, тем более что боевые метафоры не редкость в церковной литературе (впрочем, и в литургии также) и, кроме того, могли достаться Хротсвите вместе с эротической образностью, привыкшей к содружеству с лексикой боевых действий — вспомним хотя бы Апулеево «На бой, на сильный бой!» (Метаморфозы, II, 16—17).

Одно из двух: либо «драмы» Хротсвиты являются чисто литературным упражнением, либо она в гениальном прозрении опередила свою эпоху, создав проблемные, глубокие драматические произведения, когда к восприятию их никто еще не был готов. В любом случае в магистральном сюжете, организующем историю средневековой драмы, для нее роли не остается.

4. Элегическая комедия

До следующего этапа продуктивного восприятия античной драмы проходит два века, но зато, как бы в награду за долгое ожидание, перед нами не единичное произведение, не одно имя, а целая школа, породившая что-то похожее на литературный жанр — так называемую элегическую комедию [55] *. Правда, жанровая единосущность произведений, объединенных этим названием, для современного читателя далеко не очевидна. Трудно считать близкими родственниками поэму в восемьсот стихов («Горшок» Виталия Блуаского) и стихотворение в двадцать две строки («Три товарища»). Отнюдь не облегчает задачу классификатора и легкость,

с которой средневековые «комедиографы» пересекают границы между аристотелевыми способами подражания: триста двадцать девять диалогических строк из пятисот шести в «Альде» Вильгельма Блуаского, всего одна — в «Памфиле», ни одной — в «Бабионе». К эпосу и драме для круглого счета можно прибавить и лирику, где автор «все время остается самим собой» («Хитроумный вестник», «Три девушки», «Три товарища» — рассказы от первого лица). Таким образом, элегическая комедия представляет нам все три рода поэзии, перечисленные Аристотелем. Название жанра произошло из слияния двух самоназваний, одно из которых исходило из стиля (комического), другое — из метра (элегический дистих). Иначе говоря, элегическая комедия — это произведение, написанное элегическим дистихом в комическом стиле. Границы и стиля и метра слишком широки, чтобы жанр мог чувствовать себя в них на своем месте, однако современников такая широта и неопределенность явно не смущали. Во всяком случае, Гальфред Винсальвский (конец XII — начало XIII в.), руководствуясь принципом «*si vetus exemplum non sufficit, ecce novellum*» («вот тебе новый пример, если старого мало»), охотно упоминает произведения, входящие в наш корпус, среди образцов «комедии» рядом с произведениями Плавта, Ювенала или Горація. «Клириков и деревенщину» он цитирует в своем «Наставлении в искусстве стихосложения» как пример современного комического приема, «Трех товарищей» он приводит полностью в обоих своих теоретических сочинениях: элегическую редакцию — в «Наставлении», гекзаметрическую редакцию — в «Новой поэтике» [67]. С их помощью он демонстрирует принцип безыскусственности комического слога.

Элегические комедии, действительно, не совсем обосновательно сведены вместе. Их объединение можно оправдать и хронологически и географически. Ни одна из них не датируется раньше середины XII в. и позже первых лет XIII в. В дальнейшем, вплоть до XV в., они будут переписываться. Известны сорок пять рукописей «Геты», при том, что ряд лучших образцов жанра, таких, как «Горшок» Виталия Блуаского, «Милон» Матвея Вандомского, «Бавкида и Тразон», дошел до нас в одной или двух рукописях. С внедрением книгопечатания они будут издаваться (восемнадцать инкунабульных изданий «Памфила», давшего европейским языкам слово «памфлет»), но создаваться больше не будут. Это вполне понятно: в XIII в. латынь все более бесповоротно оттеснялась в сферу научной литературы, а высвободившаяся творческая энергия передавалась художественной литературе на новых языках. Свои жанровые задания элегическая комедия уступит фавлю, с которым некоторое время существовала параллельно и конкурировала, разрабатывая аналогичные мотивы. Не выдержав конкуренции, она отступит в школы и университеты, где приживется и даже приобретет авторитет учебного пособия, несмотря на дале-

Строптивым учеником или, что более вероятно, конкурентом и неприятелем Матвея Вандомского написаны еще две элегические комедии: «Хвастливый воин» и «Лидия». Первую Матвей критиковал, во второй дается энергичный ответ на критику. Пролог к «Лидии» заявляет о родстве с «Гетой», можно предположить, что обе комедии созданы в луарском культурном регионе. Комедия «Памфил, Глицерия и Биррия» прикреплена к Нормандии: как раз в это время Нормандия сблизилась с областями в нижнем и среднем течении Луары через брак своего сюзерена Генриха II и Альеноры Аквитанской. Другие произведения, а их остается около десятка, которые более или менее единодушно включаются в корпус элегических комедий, такой строгой локализации не поддаются. Место их создания и, следовательно, место в корпусе обосновывается с помощью выявления галлицизмов, вкравшихся в латинский текст. Об известном единстве группы говорят и такие факты, как, например, соседство в одной рукописи «Геты» и «Бабиона» или появление строк из «Бабиона» в рукописном тексте «Альды». В принципе можно сказать, что элегическая комедия, зародившись на берегах Луары, за полвека своей творческой биографии не вышла за пределы довольно компактного и цельного в культурном отношении региона. Лишь впоследствии ее списки были разнесены по всей Европе и осели в библиотеках Германии, Австрии, Италии. Границы школьного раздела этой культуры во времени и пространстве и суть единственные реальные границы элегической комедии. Других у нее нет.

Единство можно обрести и через подражание — определенному автору, жанру, произведению. Но и этого нет. Создатели элегической комедии подражают Овидию и Плавту, причем столь успешно, что «Хитроумный вестник» долгое время считался произведением Овидия, фигурируя под названием «Овидий для девушек», а «Гета» — произведением Плавта (впрочем, иногда и Овидия). Но они подражают Овидию не потому, что того требует элегическая комедия, а потому, что в XII в. ему подражали все. Точно так же они не замечают Вергилия и Теренция (реминисценции из которого есть только в «Памфиле») не потому, что те не подходят по жанру, а потому, что подражать им вышло из обычая еще в XI в. В то же время факт обращения Виталия Блуаского к Плавту ни в какую жанровую необходимость не вылился — за ним не пошел никто. Подражание античной драматургии осталось для элегической комедии эпизодом.

Справедливости ради надо сказать, что свои сюжеты Виталий берет не у Плавта, хотя сам совершенно в этом уверен:

«Радуйся, Плавт: отныне ты кратким пребудешь.

Плавту любовь общую я возвратил.

«Амфитриону» вослед «Горшок» становится юным —
Этo Виталий их век дряхлый в молодой обратил».

(Aulularia, 25—28)

Что касается «Горшка», то возвращал юность Виталий не одноименной комедии Плавта, а анонимной латинской пьесе IV в. «Кверол или Горшок», где плавтовский сюжет был уже сильно изменен. Насчет краткости все верно: Виталий от полутора тысяч строк оригинала оставил семьсот девяносто две, при этом почти не тронул фабулы, но перевел драматическую форму «Кверола» в повествовательную*. Промежуточным звеном, таким же, как «Кверол», между «Амфитрионом» Плавта и «Гетой» Виталия мы не располагаем, но его существование можно предполагать без чрезмерного риска ошибиться — так велико несходство между двумя комедиями об Амфитрионе. Правда, собственное вмешательство Виталия в сюжет было здесь, несомненно, значительнее — вряд ли уже в гипотетической позднеантичной обработке комедии герой и воин Плавта превратился в школяра. Инициатива Виталия проявляется в усилении роли раба, в увлеченном ведении тем чрева и уда, прикрепленных к этой роли, в интересе к адюльтерным мотивам при полном равнодушии к сверхъестественному. Юпитер, если исключить его чудесное сходство с Амфитрионом, ведет себя как обыкновенный любовник, и Алкмена улаживает отношения с мужем без его помощи. Соотношение повествования и диалога здесь приблизительно то же, что и в «Горшке» (около ста повествовательных строк из пятидесяти тридцати).

Кроме «Геты» и «Горшка» к античной драме восходит сюжет еще одной элегической комедии. «Альда» Вильгельма Блуаского, если верить автору, создана по мотивам комедии Менандра «Мужедева». Автору приходится верить поневоле, так как проверить его невозможно. У Менандра действительно была комедия «Андроги», но ее сохранившиеся фрагменты не позволяют ни утверждать, ни отрицать, что именно к ней восходит «Альда»*.

Повествовательный модус в «Альде» выражен еще резче, чем у Виталия (диалогических строк значительно меньше половины), и ее отступление от композиции античной драмы еще больше. Никакого единства времени: в начале комедии ее заглавная героиня, появляясь на свет, убивает своим появлением мать; между началом и концом комедии, где Альда сама готовится стать матерью, проходит добрых полтора десятка лет. Как и у автора «Геты», на первый план выдвигается образ раба. Спурий, пока его хозяина терзают любовные муки, набивает себе брюхо, примиряется с подружкой и делит с ней ее нищенское ложе. Тема ненасытного чрева и убогой Венеры почти заслоняет основную сюжетную линию — попытки юноши добиться свидания с Альдой. Наконец он является к ней под видом своей сестры, на которую очень похож, и Вильгельм Блуаский развертывает перед читателем целый парад эротических метафор.

В античной комедии усилия героя-любownika овладеть возлюбленной и их успешное завершение помещены, как правило, в до-

сюжетное время*. В самом сюжете усилия героя направлены на то, чтобы узаконить связь. В «Альде» сюжетная дистанция между физическим и социальным соединением персонажей отсутствует: дорога к браку оказывается открыта, как только становится явной беременность девушки. Напомним, что тема овладения любимым предметом через преодоление препятствий есть тема в принципе новеллистическая. В драму она проникает только в XVI в. прямо из ренессансной новеллы. В элегической комедии эта тема является безусловно ведущей. В чистом виде кроме «Альды» она присутствует в «Хитроумном вестнике» и «Памфиле», в комически сниженном (герой принимает за девиственницу публичную девку) — в «Бавкиде и Тразоне», в инвертированном (препятствия преодолевает героиня) и контаминированном с темой адюльтера (героиня замужем) — в «Лидии». Тему адюльтера, излюбленную тему фаблио, откуда через два века ее возьмут фарсы, помимо «Лидии» развивают «Гета», «Купец», «Хвастливый воин» (не имеющий абсолютно ничего общего с одноименной комедией Плавта) и «Милон» Матвея Вандомского. Довольно показательно и то обстоятельство, что каждый раз, когда для элегической комедии удается обнаружить источник или параллельный текст, он оказывается рядом с новеллой, кроме, естественно, трех случаев обращения к античной драме. Это или квазиновеллистический жанр «примера» (сюжет «Лидии» в «Книге проповедей» Иакова Витрийского, XIII в.; «Клирики и деревенщина» в «Учительной книге» Петра Альфонси, XII в.), или фаблио («Ришо», «Ребенок, растаявший на солнце», в которых отражены сюжеты «Бавкиды и Тразона» и «Купца»), или такая сокровищница новеллистических сюжетов, как «Повесть о семи мудрецах» («Милон», «Лидия»)*. Сюжет «Лидии» вошел в «Декамерон» и был использован Лафонтеном. Весьма вероятно, что одна из двух дошедших до нас рукописей «Лидии» переписана рукой Боккаччо. Любопытно, что великий ренессансный новеллист, обычно дававший героям традиционных фабул исторические имена, на этот раз сохранил имена своего первоисточника, кроме мужа героини, герцога Деция, ставшего знатным аргосцем Никостратом.

Думается, нет необходимости оценивать соотношение прямой и авторской речи, чтобы убедиться в повествовательном характере элегической комедии, об этом вполне недвусмысленно свидетельствует поэтика сюжетов. Упомянем еще одну новеллистическую тему, сказавшуюся в «Купце», «Лидии», «Бабионе», «Школярах», «Трех товарищах», — тему розыгрыша, новеллистическое решение которой переключается с кознями раба паллиаты, но, в отличие от них, является чистой, лишенной практической цели игрой. Впрочем, принимая во внимание устный характер бытования литературы в Средние века, нельзя исключить того, что элегические комедии, несмотря на их внешнюю и внутреннюю повествовательность, все же каким-то образом исполнялись. Этому исполнению ничто

не мешало принимать квазитеатральные или монотеатральные формы. Может быть, это облегчалось и подкашивалось относительно большим процентом диалогической речи, хотя могло быть и наоборот, и диалог не вел исполнение, а шел за ним. Какой из элементов драматический или театральный здесь первичен (если он вообще есть), сказать трудно. Сам же вопрос не является праздным, поскольку среди произведений несомненно повествовательного рода находится одна, тоже несомненная, драма. Из трех комедий, представляющих собой сплошной диалог («Бабион», «Клирики и деревенщина», «Намфил»), нас в данной связи интересует первая.

Тот факт, что любой из четырехсот восьмидесяти четырех стихов «Бабиона» входит в диалог или в монолог, еще ничего не доказывает. Также ничего не доказывает тот факт, что в двух рукописях из пяти, дошедших до нас *, текст сопровождается на полях именами вступающих в диалог персонажей и короткими ремарками. Более весомо то обстоятельство, что «Бабион» явно ориентирован на сцену.

Еще Г. Коэн, редактор первого и единственного издания корпуса, обратил внимание на наличие в пьесе трех театральных трюков: слуга Фодий говорит измененным голосом, он же обливает Бабиона, своего хозяина, из почного горшка, он же разыгрывает мнимую агонию [55, 1, XIII—XIV]. Кроме того, эпизод похищения дворянином Кроцеом падчерицы Бабиона Виолы предполагает довольно тщательно разработанную мизансцену: по крайней мере два помещения, запертую дверь между ними, окно, через которое похищают девушку. Текст, взятый сам по себе и лишенный хотя бы воображаемой поддержки реквизита и размеченного театрального пространства, кажется неполноценным. Еще более активного сценического движения и детально расчлененного пространства требует эпизод, в котором Бабион пытается застать свою жену с Фодием: действие всего за тридцать стихов перемещается от порога дома в сад, в комнату Петулы, жены Бабиона, вновь в сад, вновь на порог, вновь внутрь дома и вновь к его дверям.

Вряд ли приходится сомневаться в том, что «Бабион» предназначался для постановки. Этого достаточно, если считать драмой то, что играется на сцене. Этого мало, если считать, что драме свойственны особые структурные закономерности. Но, во всяком случае, своеобразную композиционную технику и действие психологических механизмов, незнакомых повествовательным жанрам, в «Бабионе» обнаружить можно.

Комедия распадается на две очень неравнозначные части. В первой Бабион ухаживает за падчерицей и старается, чтобы она не досталась Кроцею. Все его усилия заканчиваются полным провалом. Девушку уводит прямо у него из-под носа. Завершается эта часть в тонах беспросветного отчаяния, но герой не в силах выдержать такой психологической травмы ни минуты. Не желая при-

знавать реальности, он начинает внушать себе, что его жена — образец добродетели, благочестия, верности и чистоты. Но тут же узнает, что жена изменяет ему со слугой. Следует новый приступ отчаяния и новая попытка закрыть глаза на правду. Бабион утешает себя мечтами о мести: Фодий будет повешен, жена — сожжена... нет, по зрелом размышлении, только высечена. Предаваясь самовнушению, Бабион отказывается видеть то, что очевидно ему самому: он знает, что его жена — не Пенелопа, но заставляет себя ее таковой считать; он знает, что никогда не решится на насилие, но с легкостью убеждает себя, что прелюбодеям не избежать суровой кары. Естественно, он тут же и весьма охотно верит оправданиям слуги. Две очередные попытки заставить жену на месте преступления тоже терпят крах. В итоге первой Бабион облит нечистотами и избит, в итоге второй — оскоплен. И затем — резкая остановка этого вечного, в принципе, психологического маятника: Бабион, который мог бы и дальше метаться между отчаянием и самодовольством, уходит в монастырь.

В самом «Бабионе», который все же является образцом типично школьного жанра, недостаточно материала для интерпретации такого любопытного композиционного приема — композиционного, так как взлеты и падения героя являются не только реакцией на действие, но и поводом для него. К счастью, «Бабион» не остался единственным примером его применения: спустя столетие этот прием будет использован в «Игре о Робене и Марион» Адама де ла Алля (см. главу IX), а в XVI в. доведен до совершенства падуанским актером и драматургом Рудзанте (1502—1542). Есть основания полагать, что композиционный принцип компенсации переводит в психологический ряд магистральный сюжет ритуалов карнавального типа, идущий от возвышения к низвержению: коронация карнавального короля, поставление в епископы отрока, торжественное пронесение масленичного чучела. Этот сюжет является жанрообразующим для средневековой драмы на ранних этапах ее развития. Наличие его в «Бабионе» — свидетельство драматической природы этого произведения.

Элегическая комедия в целом говорит о подвижности границ драматического раздела средневековой литературы. Началась она (комедии Виталия и Вильгельма Блуаских, видимо, были в числе первых) с нарративного отрицания античной драмы. Комедия превратилась в новеллу или, если угодно, в латинское фавлю [69. 321—385]. Затем в какой-то момент недолгой биографии жанра произошло обратное превращение: новелла снова стала драмой, хотя, по всей вероятности, без всякой помощи со стороны античных драматических образцов. Впрочем, заглавие «Бабиона» в рукописи Британского музея (*Comedia babionis*) является редким для Средних веков, скорее всего, случайным примером гармонии между смыслом античного литературного термина и характером средневекового произведения, этим термином обозначенного.

5. «Эцеринида» Альбертино Муссато

С новым примером правильного использования античной терминологии мы встретимся в начале XIV в., когда Альбертино Муссато (1261—1329), падуанский государственный деятель, посланник, воин, историк и поэт, назовет трагедией свою «Эцериниду» [105; 113; 3]. Впрочем, имя он ей дает по аналогии с римским эпосом (*Ecerinis* — *Aeneis*, *Achilleis* и т. п.), а не с римской трагедией (например, «*Thyestes*» Сенеки). Кроме того, о терминологической точности можно здесь говорить, имея в виду лишь позднеантичный период: ни Сервий, ни Диомед, жившие в IV в., не стали бы спорить с Муссато, поместившим свое произведение в драматический ряд, ибо «Эцеринида» состоит из сплошного диалога (за исключением одной пятистрочной ремарки) и повествует о кровавой судьбе великих мира сего — о возвышении и падении Эццелино да Романо (1194—1259), главы гибеллинов Северной Италии, синьора Тревизской марки, тирана Вероны и Падуи, викария и зятя императора Священной Римской империи Фридриха II, а также о возвышении (менее подробно) и падении брата его Альберико. Однако Сенека, писавший свои трагедии в I в., видимо, уже не для сцены, но еще помнивший, что в принципе они пишутся для нее, вряд ли признал бы в «Эцериниде» родственницу своих «*Фиестов*» и «*Геркулесов*». Поздней осенью 1315 г. Альбертино Муссато прочитал только что завершленную трагедию в собрании падуанских граждан, а в декабре того же года городской сенат короновал его венком из плюща и мирта, постановив, чтобы торжественная церемония публичного чтения трагедии повторялась ежегодно на Рождество — на такую внеписьменную форму существования ориентировал текст и зритель и автор. При этом автор в одной из эпистол сам сравнивал свое произведение со Стацийевой «*Фивайдой*» (I в.) на основе общего для них публичного исполнения. Как видно, «Эцериниду» объединяет с римским эпосом, носившим в Средние века имя трагедии, не только морфология заглавия.

«Эцериниду» невозможно помыслить вне немаловажного для Италии конца XIII — начала XIV в. культурного явления, известного под довольно условным названием «предгуманизм». В принципе оно мало отличается от многочисленных средневековых «возрождений» интереса к классической древности, а по масштабам никак не может равняться, скажем, с «каролинговым возрождением» (конец VIII — начало IX в.). Своим названием предгуманизм обязан хронологической близости к гуманизму Петрарки и светит, таким образом, его, отраженным в прошлое светом. Но у этого движения были собственные заслуги: пожалуй, можно говорить, что у его участников наметилось в отношении античной литературы некое своеволие, некая избирательность подхода, основанная на индивидуализированном эстетическом восприятии. Во всяком случае, именно они, падуанские латинисты Ловато Ловати, Боветино Боветини, Альбертино Муссато, выдвинули в число пер-

востепенных классических авторитетов Сенеку-трагедιοграфа, до тех пор пребывавшего на далекой периферии литературного сознания Средних веков. «Эцериинида» как раз и явилась художественным итогом комментаторского освоения Сенеки, в котором вслед за своими наставниками и старшими товарищами Муссато также принял участие.

Надо сразу сказать, что трагедии римского стоика не встретили в Альбертино Муссато такого же взыскательного читателя, каким была в отношении античной комедии Хротсвита Гандерсгеймская. Муссато увлечен воспроизведением того, что саксонскую инокиню волновало в последнюю очередь, — стили. Достаточно взять наудачу любое место, хотя бы первый акт, где мать Эццелино и Альберико рассказывает своим сыновьям об их зачатии от семени дьявола, чтобы убедиться, сколь многим обязана риторика Муссато риторике Сенеки. На описание замка, где произошло чудовищное соитие, его вдохновил «Фиест», сцену появления дьявола из недр развернувшейся земли он нашел в «Троянках», мрачные краски для описания духа тьмы ему предоставила «Федра», а сатанинское красноречие его герою дали «Геркулес Безумный» и «Геркулес Этейский». Перенос внимания со структурных проблем на стилевые может рассматриваться и как признак близящегося культурного перелома, ибо гуманисты (такие, как Лоренцо Медичи, Боярдо, даже Полициано) вплоть до XVI в. при активном неприятии средневековой идеологии и стиля будут использовать средневековые драматические структуры, не испытывая неловкости и не считая это компромиссом.

Композиция «Эцерииниды» остается эпической. Мало того, что трагедия имеет дело с событиями недавней исторической хроники (здесь Муссато еще мог опереться на Сенеку с его «Октавией») и длится почти семьдесят исторических лет (здесь античные образцы уже никакой опорой служить не могли), в ней к тому же отразились шаблоны средневекового исторического сознания*. История Эццелино да Романо дана последовательно в двух движениях — восходящем и нисходящем. В этих движениях выделена их строгая симметричность: последняя ступень, на которую Эццелино сумел взойти, — Падуя завоеванная; первая ступень, под ним подломившаяся, — та же Падуя, но потерянная; первая цель, которая манит к себе Эццелино после овладения Падуей, — Милан; первая его неудача после утраты Падуи — миланский поход. Четко выделен в трагедии и момент равновесия, момент смены одного движения противоположным: проповедь брата Луки, предлагающего тирану распорядиться своим последним шансом, свободой воли, помещена, как и следовало ожидать, почти в самом центре трагедии. Композиция «Эцерииниды» точно воспроизводит композицию истории на любом ее законченном в смысловом плане фрагменте, будь то история человека, города, народа или человечества. «Все земные жизни... поднимаясь и затем идя вниз, как бы упо-

добляются образу дуги». — сказано в Дантовом «Пире» (IV. XXIII, 6).

Композиция трагедии складывается в согласии с еще одним, также всецело эпическим мотивом, особенно популярным у авторов многочисленных средневековых поэм об Александре Македонском, — мотивом «нарушенной границы» [39, 38—63]. Герой классического сюжета, движимого этим мотивом, решает совершить некий небывалый подвиг: Александр в «Алексаиде» Вальтера Шатильонского (XII в.) — завоевать «сокрытые области мира», дантовский Улисс — разведать океан за Геркулесовыми столбами. Эццелино — отомстить за Люцифера, своего отца, и взойти на небеса, с которых тот был низвергнут. О своем решении герой сообщает соратникам, пересекает, как Улисс, или готовится пересечь, как Александр, дотоле неприкосновенную границу и гибнет. Любопытно, что этот композиционный механизм срабатывает в трагедии чуть ли не против воли автора. Эццелино, во-первых, злодей, а не герой, тогда как и для Вальтера Шатильонского и для Данте Александр и Улисс, несомненно, герои, хотя и повинны смерти за то, что первый нарушил закон природы, а второй — и законы бога. Во-вторых, похвальба Эццелино остается похвалой и не перерастает в серьезное намерение отвоевать отцовское наследство. Его планы не выходят за земные пределы (завоевание всей Италии и поход на восток, туда, где пал с небес Люцифер), но случайно вырвавшийся у него гиперболический оборот («О, ни Тифей, ни Энкелад Юпитеру // Вовек таким не угрожали приступом» *) немедленно отзывается в сюжете и стиле. В сюжет вторгается героический диалог с соратниками, необъяснимый с точки зрения внутренней художественной логики, а стиль усевается осколками бессодержательной героической лексикой.

Эццелино не бунтует против миропорядка, напротив, претендует на законное в нем место и на провиденциальную роль: «Я верю, что господь меня послал в сей мир // Казнить грехи народа». Однако, соглашаясь принять главенство бога-вседержителя, он не признает и не принимает Христа. «Отрицаюсь Господа Спасителя, ненавижу Крест, всегда мне вражеский» — так он заявляет уже в начале трагедии, обещая князю преисподней, что будет достойным его сыном. Но вместе с тем он кощунственно отождествляет ад и рай, бога и дьявола, себя и Христа. Недаром его жертвы гибнут не на плахах и эшафотах, а на «крестах распятных», дым чудовищных гекатомб поднимается к небу, богу посвящены воздвигнутые тираном кровавые алтари. Тысячами новых голгоф Эццелино пытается уничтожить истинную Голгофу. И ему это почти удается. Во всяком случае, «спасенный» народ (*redemptus*), то есть спасенный именно от первородного греха крестной жертвой), взывая о помощи к Христу, именует себя «вновь павшим» (*iterum relapsus*), словно Эццелино на самом деле аннулировал искупление.

Он не только создает своими «жертвами» кровавую карикатуру

Христовой жертвы, он своим появлением на свет пародирует рождество Христа. Место духа святого занимает князь тьмы, место девы — жена, и весь рассказ Аделеиты, матери Эццелино и Альберико, парочито сгущает атмосферу предельно «порочного» зачатия: здесь и «срелюбодей», и «блудное вожделение», и «смертоносная Венера», извергнутая дьяволом, и «страшный груз», отяготивший утробу матери. Путеводной звезде волхвов противостоит, возвещающая рождение Эццелино, кровавая звезда; хор ангелов, сулящий «мир на земле», сменяют знамена войны и смерти.

Возможно, что в «Эццериниде» сказалось влияние рождественского цикла литургических драм (см. главу V). В богослужебных книгах Падуанского кафедрального собора сохранились их тексты, и гражданин Падуи Альбертино Муссато, наверняка видевший их представления, вполне мог под этим впечатлением наделить своего героя чертами Ирода, избивающего младенцев (такие черты у него есть), или изобразить его рождение сатанинским подобием Рождества. Однако для рождественских реминисценций в трагедии легко найти и более простое объяснение. Для Муссато зло, воплощаемое Эццелино, изначально — зло политическое. Не только потому, что тот более чем полвека назад в течение двадцати лет держал в своих руках Падую (1237—1256) и для такого убежденного сторонника коммунальной свободы, такого фанатика муниципального патриотизма, как Альбертино Муссато, навсегда остался символом тирании. Главное, что он, по замыслу автора, должен был стать образом другого тирана, представлявшего не прошлую, а настоящую угрозу для Падуи, — образом Кан Гранде делла Скала, властелина Вероны. В год создания «Эццериниды» у родины Муссато был с ним мир, короткая передышка в серии почти непрерывных войн. Муссато едва успел излечиться от ран и вернуться из плена, в который он попал после битвы под Виченцей (1314), как через два года война возобновилась, а 8 сентября 1328 г. Кан Гранде окончательно овладел Падуей. Муссато в то время был еще жив. Создавая свою трагедию, он хотел указать согражданам на возможность такого финала и на связанные с ним последствия, для чего нарисовал перед падуанскими магистратами образ злейшего политического противника. Но под пером средневекового писателя политическое зло не могло не превратиться в зло метафизическое: посягающий на добро и истину в сфере государственного права и партийных отношений посягает и на божественный источник истины и на сверхприродный принцип добра. Эццелино должен был превратиться в «фигуру» Антихриста. А так как Антихрист есть «обезьяна» Христа и его адский двойник, то становятся понятными и пародия на Рождество и пародия на Голгофу.

«Эццеринида» — последний пример восприятия античной драмы средневековым художественным сознанием, не осложненным

уже близким гуманистическим возрождением классики (потерянная комедия Петрарки «Филология» или «Павел» Пьера Паоло Верджерио, что не выводит нас за пределы XIV в.). Она же — единственный пример средневекового подражания античной драме, форма выхода которого на аудиторию документально засвидетельствована, и эта форма — нетеатральна. Если прибавить к этому факту ее недраматичность как художественного целого, то «Эцерионида» окажется и самым очевидным примером нарративизации античной драмы: трагедия превращается в диалогизированный эпос, предназначенный для декламации. Со случаем превращения комедии в новеллу мы уже встречались — произведение Альбертино Муссато ретроспективно подтверждает закономерность этой метаморфозы. Только тайна, скрывающая родовую сущность «драм» Хротсвиты Гандерсгеймской, остается непроницаемой: здесь недостает элементарного сообщения о том, кому они были предназначены — читателю, слушателю или зрителю. В целом же можно сказать, что посмертная история древнеримской драматической литературы идет совершенно независимо от истории живой средневековой драмы: нет прямых указаний на то, что они хотя бы подозревали о существовании друг друга.

Глава II

ДРАМАТУРГИЯ НАРОДНОГО КАЛЕНДАРЯ

1. Святки

Календарные обычаи и обряды европейских народов имеют к возникновению средневековой драмы прямое отношение как его менее близкая, чем христианский культ, но зато более общая причина. Более общая, ибо именно к ним восходит структура ново-европейской драмы: праздники сельскохозяйственного года, его начала, его зрелости, его конца и временной смерти влияли на драму и через литургию, поскольку в молодом католическом ритуале отозвались стадильно более древние ритуалы плодородия, и непосредственно, поскольку церковное богослужение тонуло в море языческой обрядности, которая так и не была до конца христианизирована во все время своей жизни.

Говорить о средневековой системе народных праздников приходится лишь гипотетически, так как основной массив этнографических сведений по Европе не старше XIX в. Для Средних веков роль этнографического пособия выполняют, в частности, постановления и интердикции церковных соборов; выполняют в ряде случаев весьма красноречиво, но редко — с необходимой степенью детализации и никогда — беспристрастно. Общепринятая же процедура заключается в том, что обычаи, засвидетельствованные в наше время, очищаются от позднейших напластований до тех пор, пока не обнажится его гипотетическое ритуальное ядро, и в таком виде переносится в тот средневековый регион, где нечто подобное.

либо по имени, либо по форме, с неодобрением замечали пастыри церкви. Процедура крайне ненадежная, но неизбежная.

Народные календарные обряды, как правило, имеют в генезисе магическую функцию: способствовать обновлению производительной силы космоса, причем, поскольку речь идет о патриархальной сельскохозяйственной культуре, возрождается космос аграрный и семейно-родовой (лишь временами в европейском земледельческом календаре проступает более древний скотоводческий календарь кельтов и германцев). Воспроизводятся плодородие земли и чадородие человека, обеспечивается преемственность природного и общинного времени, оно ограждается от разрушительной власти стихий. Иными словами, сезонный обряд — залог социального бессмертия [6, 271].

Обрядовый цикл почти повсеместно начинается периодом воздержаний, имитирующих временную смерть зерна, скрывшегося в земле, и земли, скованной холодом. На смену ему идет фаза очистительных обрядов, с помощью которых община избавляется от зла и избавляет от него природу. Затем наступает время «перосиса» (наполнения): коллектив теперь достаточно силен, чтобы поделиться силой с землей, расстаться с мертвым временем бессезонья и вступить в новый годовой круг. Завершает цикл период праздничного дикования [76, 6—26].

Как можно видеть, сама эта структура в высокой степени драматична. Описавший ее таким образом Теодор Гестер вообще считал, что любой мифологический текст, связанный с календарной тематикой, состоящий хоть на какую-то часть из диалога и воспроизводящий данную четырехфазную структуру, есть по необходимости текст драмы [76, 56]. Мнение, может быть, слишком сильное, но небезосновательное. Во всяком случае, и сама структура ритуала отразилась в композиции драмы * и любая из ее фаз охотно принимала драматизированные формы, имеющие немаловажное значение в истории не только народного, но и профессионального театра.

Хотя начало года было приурочено к концу декабря в сравнительно недавнее время, зимние ритуалы задолго до этого выделились из природно-хозяйственного цикла как первая, наиболее отдаленная попытка повлиять на его продуктивность. Они издавна тяготели к дню зимнего солнцестояния и уже в христианский период в основном сосредоточились вокруг двенадцати святочных дней — от Рождества (25 декабря) до Богоявления (6 января). На это двенадцатидневие были перенесены многие обычаи кельтского (Самхейн, 1 ноября) и древнегерманского (день св. Мартина, 11 ноября, или св. Екатерины-великомученицы, 25 ноября) Нового года, обозначавшего момент окончательного возвращения скота с пастбищ и помещения его на зиму в стойла. Ритуалы этого периода воздействуют на будущий урожай, подтверждают (культ мертвых предков) и обеспечивают (гадание о женихе) непрерывность ро-

дового бытия, открывают, что несет с собой наступающий год (двенадцать дней как предзнаменование двенадцати месяцев). Впрочем, деление на эти три аспекта магический, номинальный, магический — крайне условно. Изначально ритуал един.

Сценарий Гестера прослеживается в святочных обрядах без особого труда, хотя и выражен в них значительно менее определенно, чем в весенних ритуалах. Предваряются они периодом поста (в католическом календаре — Адвент), включают в себя почитание огня и воды (очищение), различные виды состязаний и брачных гаданий (илеросие в двух его формах — как ритуальное сражение между зимой и летом, смертью и жизнью, старым и новым годом и как ритуальное соитие) и завершаются изобильной праздничной трапезой. Специально к святкам прикреплен обычай ряженья, хотя он встречается и позже — на масленицу, и раньше — 1 ноября, в день Всех Святых (древний кельтский Новый год). Этот обычай уходит в доисторическое прошлое и засвидетельствован фактически у всех европейских народов. При этом формы его на удивление единообразны: переодевание с целью во что бы то ни стало воспринять тот же идентифицирующий элемент (а не с целью кого-либо изобразить), зооморфные и фантастические маски, чернение лиц, нефункциональность телодвижений и передвижений. Генезис ряженья до сих пор остается дискуссионным, но вряд ли приходится сомневаться в его тотемическом характере и в его связи с культом мертвых [32, 194—195; 24, 110—117].

Этот фольклорный маскарад легко принимал формы, которые взгляду со стороны представляются театральными или пратейтральными. Нет никакой возможности установить, когда это впечатление перестает быть ошибочным, когда, иначе говоря, игровое начало отбирает первенство у практического и ритуала, приобретая в своем преобразовании эстетическую целенаправленность, становится народным театром — в том значении этого термина, которое принято отечественной фольклористикой [8, 11—16; 14, 3—10; 25, 10—11]. Произошло это до или после того, как в фольклор могло проникнуть влияние средневековой городской сцены, стихийная ли эволюция народного обряда породила его драматические формы или они в той или иной степени являются продуктом вторичной фольклоризации — на эти вопросы однозначного ответа дать нельзя. В принципе же фольклор передал, что мог, генеральному сюжету становления драмы, продолжал его питать своей драматической энергией, но и питался от него.

Наиболее известным драматическим церемониалом, приуроченным в подавляющем числе случаев к рождественскому празднику, являются пьесы английских ряженых (minstrelsy), сохранившиеся в сотнях местных вариантов [46; 51; 127]. Сообщений о них более чем достаточно начиная уже с XV в., но только в 1695 г. мы встречаемся с первым сравнительно подробным описанием пьесы, позволяющим, в отличие от всех более ранних, установить,

когда, кем и каким образом она разыгрывалась. В текстах, записанных в нашем и прошлом веке, явная архаика уживается с наивной модернизацией (появление в числе персонажей Наполеона, Нельсона, Веллингтона) и типичной для народного творчества фольклорной транскрипцией литературы (в данном случае — শেষ эпохи Реставрации). Предприимались даже попытки привязать всю продукцию английских ряженых к литературным источникам или вывести ее из отражения в фольклорном сознании какой-нибудь утраченной средневековой мистерии [51, 175—177], с чем все же согласиться нельзя.

Маскарадная пьеса, именуемая «героическим поединком» [46, 5—6], распространена по всей Англии и исполняется кроме Рождества на Пасху и в день Поминования (2 ноября). Ее сюжетная основа, если иметь в виду популярность представления и широкий ареал его бытования, на удивление единообразна. Представление начинается разграничением пространства на предназначенное для зрителей и театральное (или магическое); последнее, как правило, кругообразно. Персонажи входят в дверь, если спектакль происходит под крышей, или в круг, если на улице. Первыми появляются св. Георгий (яли король Георг) и его противник (Турецкий Рыцарь, Капитан Рубака и т. п.); за похвалой героя и похвальбой соперника следует вызов, контрвызов и поединок*. То, что имя героя неподлинное и взято в ходе истории как псевдоним, можно утверждать вполне определенно. Легенда о св. Георгии Победоносце не вошла в пьесу ни сама по себе (лишь иногда змеборчество Георгия упоминается в похвальбе), ни в превращенной форме рыцарской дуэли (Георгий оказывается победителем и побежденным в равном числе вариантов, чего бы ни случилось, будь его бой искаженным фольклорным воспоминанием о битве со змеем). Популярный святой определенно вытеснил из пьесы какого-то более архаичного персонажа.

С явной архаикой мы встречаемся в следующем сюжетном моменте — оплакивании, где павший, неожиданно для зрителей, но вполне закономерно с точки зрения логики мифа, превращается в сына плакальщика. «Все зависит от того, кто умирает, а кто оживает: тот, который находится в позиции умирающего и умерщвляющего, тот «отец», «старый», а оживающий и оживляющий — это «сын», «дитя», «молодой». Меняются позиции — меняются маски — вот старая причинность мифа» [30, 52]. Павший на поединке уже вступил на путь к возрождению, и поэтому он «сын»: в другом варианте рождественской пьесы («сабельный круг»), к которому мы вскоре перейдем, о родстве вспоминают перед убийством — там, как и следовало ожидать, персонаж, обреченный смерти, превращается в «отца». Хотя и его в итоге ждет воскресение, но до воскресения, до обретения молодости, он должен еще пройти через отцовство, старость и смерть, что на языке мифа одно и то же.

После оплакивания на сцену вызывается лекарь — самый шутовской персонаж в пьесах, относящихся к разряду «героических поединков». Вдоволь похвалившись своим искусством, он приступает к излечению и победоносно его завершает — убитый возвращается к жизни. В этом разделе драмы архаические мотивы, помимо самой темы воскресения, прочитываются в фигуре комического, но вполне дееспособного врачевателя. Фольклорная типология этого образа представлена множеством национальных (в том числе русских) вариантов, а его история включает в себя такой древний жанр, как дорийский мим [107, 27].

Завершается пьеса колядованием и процессией, в которой участвуют персонажи, дотеле перед зрителем не появившиеся. Их число и состав меняются от местности к местности, среди наиболее популярных — Вельзевул с дубинкой и дырявой кастрюлей и чернолицый бесенок с метлой: своей метлой он выметает старый год. В процессию включаются женские фигуры (то есть мужчины, переодетые женщинами, — в спектаклях английских ряженных действует категорическая половая сегрегация): Мэри Тинклер, Мадам Дороти, Молли Мескет, а также деревянная лошадка, на которой иногда приезжает Лекарь *. Вполне вероятно, что процессия в рудиментарной форме сохраняет следы древнего обрядового действия. В «героическом поединке» акцентирован демонизм шутовских масок — комических демонов плодородия, а об эротических мотивах напоминают лишь эпизодические проходы женских масок. В двух других типах рождественских представлений, «сабельном круге» и «сватовстве», и шуты получают более обширные роли и эротические мотивы выходят на первый план.

«Сабельный круг» исполняется главным образом в северо-восточной Британии (Йоркшир, Нортумберленд и др.), он менее популярен, чем «героический поединок», и значительно более хаотичен композиционно. Во всяком случае, выделить его сюжетный инвариант не удастся, можно лишь говорить о каких-то чертах, общих для этого типа пьесы. Таковы пререкания шута и шутихи (Бесси) с королем (капитаном) танцоров, который приказывает казнить обидчика; танцоры (с королем их обычно шесть) закрывают шею дурака между своих скрещенных сабель, образуется правильный шестиугольник, тот падает замертво, убийцы перекаладывают друг на друга ответственность за содеянное и, наконец, призывают лекаря, исцеляющего убитого насмешника. Если в эту фабулу вклинится роль второго дурака, линия героического поединка, дополнительная смерть и дополнительное воскресение, то между вариантами, записанными в соседних графствах, общим может оказаться только смертоносный сабельный круг.

Обычно дурак превращается в отца всех шестерых танцоров в тот момент, когда его голова попадает в стальную замбк. Тогда же он произносит свое завещание, оставляя сыновьям части своего тела и наказания, что с ними делать. «Будет сделано, папа», — отве-

чают убийцы. Нельзя вновь не вспомнить мифологическую семантику, где (по О. М. Фрейденберг) метафоры расчленения и поедания тела предка имеют одновременно смысл умерщвления и воскресения, причем смысл этот непрерывно космический и всеприродный. Нельзя не вспомнить и довольно древний жанр карнаваловых завещаний, к которому нам еще придется обратиться в этой главе.

В середине XVI в. о фигуре скрещенных сабель писал, называя ее «розой», скандинавский историк Олаус Магнус в своей «Истории северных народов» [52, II, 270—271]; описанный им шведский танец с саблями, конечно, старше и века и года издания его книги (1555). Значение и генезис «розы из сабель», известной танцевальному фольклору многих европейских народов, современной фольклористике до конца не ясны. Есть мнение, что она восходит к первобытному тотемизму: экзекуция буффона как игровой вариант ритуального убийства священного животного, за которым в реальном обряде следовали извинения убийц перед жертвой, а в игре — их попреки и взаимные обвинения [31, 560—575; 46, 121—122]. Такое прямолинейное выведение фольклора из ритуала представляется все же малоубедительным, хотя при этом нет оснований отказываться от интерпретации данного спектакля как весьма архаического. Убеждение в этом поддерживается той заметной ролью, которая отведена в спектакле образам круга и хоровода в связи со смертью и воскресением. (О круговых танцах еще будет идти речь ниже в связи с майскими обычаями и обрядами.)

Третий тип святочных представлений — «сватовство» — еще более узко локализован, чем «сабельный круг». Он не известен за границами Линкольншира, Лестершира, Ноттингемшира — районов, расположенных на востоке центральной Англии. В нем активный характер приобретают женские роли — молодницы (Леди) и старухи. За первой безуспешно ухаживают мужские маски (Старший Сын, Йомен, Стряпчий, Старик), вторая, напротив, безуспешно охотится за отцом своего ребенка — тряпичной куклы. Отцом оказывается, как правило, Шут, которому старуха пытается всучить свою куклу. Он же — единственный поклонник Леди, к которому она неравнодушна. Иногда в пьесе появляются персонажи «героического поединка»: Шуту приходится сражаться с Георгием, павшего воскрешает Лекарь. Завершается спектакль приглашением на свадебный пир — Леди выходит замуж за дурака.

Архаика этого спектакля явствует из сравнения его с типологически едиnorodным святочным ряженьем у южных славян (Македония, южная Сербия, западная Болгария) [27]. В обрядовом действе принимают участие четыре маски: два старика и две женщины — молодуха, она же невеста, и мать молодухи. Все ряженные, как и в Англии, мужского пола.

Между двумя стариками происходит драка, заканчивающаяся смертью и расчленением тела. Убитый воскресает иногда с помощью Лекаря, иногда поднятый собственной детородной силой (когда в перечне бурлескного хозяйственного предназначения частей тела речь доходит до фалла). Вообще уровень непристойности — верный признак архаичности — в балканской обрядности не в пример выше, чем в Англии (где он был отчасти искусственно занижен этнографами викторианского воспитания). Старики носят деревянные фаллы, как античные мимы или участники древнегреческих комосов. Брачные эвфемизмы хотя и присутствуют, как в английском «сватовстве», но совершенно подавлены открытой ритуальной эротикой (сцены соития с молодой) *.

Можно предположить, что первоначально три типа английских рождественских представлений были ближе друг к другу или вообще отличались лишь незначительными деталями. Достаточно в «героическом поединке» развернуть скрытую эротику, а в «сватовстве» развить задвинутую на задний план тему борьбы, как разница между ними фактически исчезнет — они превратятся в поединок мужчин из-за женщин. Если брать пьесу как целое, то в ней очевидно присутствие трагикомического комплекса ритуальной драмы. В пьесе полностью сохранилась трагическая линия, которую кембриджская школа классической филологии представляла как движение от агона (поединка) через пафос (страдания и смерть) и тренос (плач) к теофании (богоявлению) [104, 341]. Это линии св. Георгия (как жертвы) и Шута, хотя роль последнего в «сабельном круге» почти начисто утратила агонические черты. Не менее явно здесь и наличие ритуального комизма в его основных формах: в форме эротики, в форме антиповедения, выразившегося в подчеркнутой агрессивности ряженых по отношению к аудитории, и в форме смехового снисхождения божества.

Нечего и говорить, что в современной Англии святочные представления давно стали игрой (хотя их участники и по сей день считают себя носителями удачи) и смерть героя давно встречается не слезами, а смехом. Вполне возможно, что магическое предназначение этих игр было забыто или утратило жизненно важный смысл задолго до того, как они отличились в формы, близкие к нам известным, что, по мнению некоторых ученых, произошло в XIII—XV вв. [43, 78]. Очень вероятно, что современное представление пришло на место какого-то значительно более архаического, существование которого позволяет предположить дошедшая до нас шотландская «плужная» пьеса (ок. 1500), где рассказывается о заклании запряженного в плуг старого быка и об его замене молодым [40, 40—42]. Пьеса явно предполагала сопровождение в виде пантомимы и исполнялась в день, издавна знаменовавший начало сельскохозяйственного года, что отмечалось ритуальной запиской (первый понедельник после Богоявления, так называемый «плужный» понедельник). Шотландский «плужный» спек-

также напоминает, если обратиться к прошлому, древнегреческое культовое быкоубийство (буфании), а если взять современный британский фольклор — смерть цуца в кольце из сабель (убийцы быка, вооруженные палками, становятся вокруг него в круг). Но как бы сравнительно молоды ни были игры английских рязеных, как бы они ни были зависимы от профессионального театра, с их помощью все же можно, хоть и приблизительно, представить драматические формы фольклора до контакта с литературой. Это позволяет узнать следы языческого ритуала в драме, порожденной ритуалом христианским.

2. Карнавал

В отличие от зимних праздников, тяготеющих к единому кульминационному моменту — святкам, весенние праздники — двухчастны. На первом этапе, проходящем под знаком карнавала, празднуется начало весны: воскресение природы от мертвого сна зимы. На этапе полного расцвета природы празднуется торжество жизни над смертью — это время Пасхи, первого мая и Троицы [16, 338].

Древность карнавала — вопрос дискуссионный. Однако нет никаких оснований считать его продуктом позднего Средневековья: в форме, близкой к нам известной, он существовал уже в XII—XIII вв. и в какой-то форме, безусловно, существовал и раньше.

Римские сатурналии (примерно неделя, начиная с 17 декабря), на время которых рабы и господа менялись местами, а власть отдавалась в руки некоего царя, напоминающего карнавального короля, умерли, видимо, вместе с языческим Римом. Но праздник январских календ, во многом аналогичный сатурналиям, пережил кончину породившей его культуры — его осуждали теологи, начиная с раннесредневековых (Иероним, Амвросий Медиоланский, Максим Туринский, Августин), и проклинали соборы вплоть до XI в. [52, I, 244—245]. Вероятно, античное понятие, как и во многих других случаях, обозначало новое, хотя и однородное старому, явление, для которого еще не было найдено новое слово*.

В праздничной хронике Древнего Рима можно найти аналоги новоевропейскому обычаю изгнания и умерщвления Карнавала: 14 марта, в первое полнолуние нового года, по городу проводили человека, одетого в звериные шкуры, потом его избивали и изгоняли. Его имя было Мамуррий Ветурий, и он, скорее всего, являл собой персонификацию сельскохозяйственного божества. Типология особого праздничного времени, отмеченного радикальными социальными переворотами и венчаниями шутовских царей, которым уступали часть власти цари настоящие, конечно, шире одного римского календаря. Здесь можно вспомнить и древнеавиловский Новый год и малоазийское весеннее равноденствие. Во всяком случае, карнавал много старше своего итальянского названия.

Характер западноевропейского карнавала и формы его универсального отражения в духовной культуре позднего Средневековья и Возрождения широко известны русскому читателю благодаря трудам М. М. Бахтина, и прежде всего его книге о Рабле. Влияние этого праздника не могло не сказаться и на средневековой драме *. И даже ренессансная комедия, категорически отрекавшаяся от своего средневекового родства, все же была глубоко затронута карнавальным мироощущением и языком. Можно, пожалуй, говорить о карнавальности комедийной сатиры как таковой как о свойстве жанра, которое едва ли не старше самого жанра. Ведь, если верить Аристотелю, комедия началась с прямого осмеяния. Смехом наказывались «преступления» главным образом эротического плана — безбрачие, ссоры между супругами, измены и т. п. У карнавального смеха те же цели сохранились до сего дня. Социальная сатира комедийных жанров есть не что иное, как обобщение и секуляризация карнавальных очистительных обрядов: община, публично исповедовавшись, изгоняет выявленное зло.

Везде в Западной Европе карнавал заканчивается в «жирный» (Франция) или «исповедальный» (Англия) вторник — последний день, когда разрешается принимать скоромную пищу. Следующим днем — «пепельной» средой — начинается Великий пост. Первоначально карнавал одним предпостным днем и был ограничен, но затем его начало стало отодвигаться — до Сретения (2 февраля), дня св. Антония (17 января), Крещения (6 января), до 1 января (все те же римские январские календы!). Но как бы ни был карнавал многонеделен, его драматическая кульминация наступает в три последних «жирных» дня — воскресенье, понедельник, вторник.

Вершина и финал праздника — процессия и казнь. Карнавал (как правило, в виде чучела) торжественно провозят по улицам и затем сжигают, топят, вешают, расстреливают. Аналогичный обычай известен и на Руси — проводы Масленицы. Примеры персонификации Карнавала встречаются реже: самое раннее итальянское свидетельство — анонимная «История о Милоне, Берте и рождении Орlando» — относится к XV в. Королю карнавала, если таковой бывал избран, на время праздника подчинялись судебные и административные власти.

В заключительном акте праздника нетрудно различить следы очистительных ритуалов и ритуалов плодородия. В свете первых Карнавал представляется неким козлом отпущения, вместе с которым гибнет все скопившееся за год зло. Отсюда и агрессивность карнавальных масок и сатирический характер карнавальных обычаев и карнавального фольклора. Тот же Карнавал мог воплощать и «дух растительности», которому требовалось пройти через смерть, чтобы породить новый расцвет природы. Отсюда и карнавальная эротика (чадородие как залог и гарантия плодородия земли) и трагикомическая окраска всего праздника, в котором

лишь с исчезновением его ритуального смысла эмоциональные акцентные были переставлены с горя на радость. Изначально слезам отводилась не менее важная роль, чем смеху: двуединство слез и смеха соотносилось с двуединством смерти и жизни, слезы сопровождали гибель божества, смех обеспечивал его воскресение. Затем осмеивание оттеснило далеко на второй план оплакивание, которое дожило до наших дней лишь в качестве одной из комических интермедий праздника.

Карнавальные маски, носители смехового начала, не менее разнообразны, чем святочные, и не менее архаичны. Соотнесенность масок с царством смерти живо ощущалась на всем протяжении Средних веков (*larva* — одновременно и человек в маске и злой дух). Гервазий Тилбурийский (XII—XIII вв.) писал, что масками в народе зовут привидения [128, 169]. Чучело Карнавала ведут к месту казни демоны и души предков. До наших дней в праздничных шествиях участвуют маски чертей, гномов, домовых, стариков (типичный образ мертвого предка), животных (звериная рожа беса). По карнавальная Флоренция XV в. двигалась повозка дьяволов, а «Песню бесов» Никколо Макиавелли включил в цикл карнавалы песен [17, 248].

Демоничны в генезисе и маски комедии дель арте, существовавшие задолго до ее рождения на свет в середине XVI в. Они также сопровождали похоронную процессию Карнавала. Об Арлекине (*Hellequin*, *Hennequin*) впервые упоминает в своей церковной истории Ордерик Виталий (ок. 1075 — после 1143). Арлекин в его описании возглавляет банду чертей, ведущих «дикую охоту» в новогоднюю ночь [10]. С этим демоном мы еще встретимся у Адама де ла Алля. Из карнавального обихода в комедию дель арте пришли также маски Дзанни и Пульчинеллы, впервые упомянутого в XIV в. миланским поэтом Джованни де Бони. Маски этих комедийных слуг черные (черты — чернолицы), у Арлекина и Дзанни — с жутким демоническим выражением, у Пульчинеллы — с загнутым крючком носом (приапического типа). Костюм Арлекина — разноцветный (возможно, реминисценция первоначального одеяния из ветвей и цветов). Костюмы Дзанни и Пульчинеллы — белые (одежда привидения, которая встречается еще у флаков). У Пульчинеллы высокий пронзительный голос (признак маски усопшего). Все эти посланцы смерти являются за состарившимся временем, чтобы оно, умерев, омолодилось и вместе с молодостью принесло на землю богатство.

Оказав огромное влияние на европейскую культуру, карнавал и сам оформился как спектакль (подчас роскошный — достаточно вспомнить флорентийские карнавальные шествия времен Лоренцо Великолепного) и в известной степени драматизировал порожденные им жанры фольклора. Одной из карнавалы драматических форм помимо процессии, которая в период позднего Средневековья часто проходила в виде театра живых картин или пантоми-

мического театра на колесях, был суд над главным героем праздника — обываком, широко распространённый во Франции, но известный и за ее пределами: в Италии, Испании, Германии. Суд над Карнавалом подробно пародировал юридические процедуры, начиная с речей обвинения и защиты и кончая ведением протокола. Возраст этого обычая не поддается определению, тексты датируются не раньше второй половины XVI в. Спорным остается ритуально-мифологическое обоснование суда над Карнавалом и его связь с судом над Христом.

Приговоренный к смерти Карнавал зачитывает свое завещание (Италия, Испания, Португалия, Словакия и др.), в котором публично оглашаются все общинные тайны и снимаются все языковые табу: обманутый муж в лицо зовется рогоносцем, печальный на руку торговец — вором, женщина не слишком строгих правил — плохой. Коллектив всепародно кается в своих грехах, но сопровождает покаяние не слезами, а смехом. Самое раннее карнавальное завещание дошло до нас в издании 1586 г. [128, 261]. Древность этого жанра доказывается сравнением его с завещаниями животных — свиньи, волка, осла, собаки. Еще Иероним (IV—V в.), комментируя «Книгу Исая», указывал, что в риторских школах исполняется «Завещание свиньи». Оно дошло до нас в рукописях IX—X вв. Основная тема всех этих завещаний — распределение частей тела по физическим (уши — глухим), профессиональным (ослиный голос — певцам, язык — проповедникам) или половым признакам (женам — филе, девам — хвост). О «карнавальности» жанра говорит не только его «гротескный реализм» (М. М. Бахтин), не только известное современной этнографии участие животных в финале праздника в качестве субтитута Карнавала (но хоронят свинью туши в Испании, избивают индюка в Италии), но и общий, хотя и крайне отдаленный, ритуальный генезис комических завещаний — убийство жертвенного животного и распределение частей туши среди участников обряда.

Когда со всеми формальностями покончено, Карнавал предают казни и погребают под всеобщий комический плач. В некоторых районах Италии (Сицилия, Сардиния, Калабрия) момент оплакивания оформлен в традиционных, переходящих из поколения в поколение текстах. Но со смертью Карнавала обряды карнавального типа не прекращаются. В славяно-германской Западной Европе к предпоследнему («смертному») у чехов и словаков или последнему воскресенью Великого поста был приурочен обряд «выпесня смерти» соломенного чучела, одетого в мужскую или женскую одежду, которое торжественно выдвигалось за границы поселения и уничтожалось. В романской Европе в средостольный день проходило «распиливание старухи». Иногда распиливалась кукла, изображавшая старуху и набитая фруктами, орехами и конфетами, а иногда, например в Португалии, нападением, хотя и без применения пилы, подвергались настоящие старики*.

Если «вынесение смерти» — обряд сравнительно поздний, впервые упомянутый в постановлении пражского синода от 1366 г. и, видимо, возникший после чумных эпидемий XIV в. [122], то старуха, символизирующая великопостное воздержание, отделилась от Карнавала, с которым некогда была одним целым, раньше. Когда бог старого урожая превратился в олицетворение мясоеда, сказать нельзя, но, во всяком случае, к XIII в. превращение уже совершилось и нашло отражение в литературе. Во Франции о нем говорит «Сражение Мясоеда и Поста», в Италии — «Речи и послания» (1242—1243) Гвидо Фабы, где пятая речь ведется «от Поста к Карнавалу», а следующая является ответной. В Испании «Книга благой любви» (ок. 1343) Хуана Руиса детальнейшим образом повествует о битве доньи Куаресмы (поста) и дона Карналя (мясоеда), пленении последнего, его бегстве и финальном триумфе. Место среди народных обрядовых действий конфликт Карнавала и Поста занял главным образом в Италии, где почти повсеместно инсценируются жестокие побоища толстобрюхого, краснощекого весельчака и печальной, худой как щенка, одетой в траур старухи. Самая ранняя драма на эту тему — «Представление и праздник Карнавала и Поста» — известна по изданию 1554 г. [126, 273—290]. Но нет сомнений, что она опирается на древнюю игровую традицию. О ее придворной репродукции до нас дошла память в письме Сабатино дельи Ариенти к Изабелле Гонзага от 24 февраля 1506 г., где описывается народный турнир, устроенный в Болонье и длившийся больше часа, между толстяком на коне упитанном и старухой на коне таком же тощем, как она сама. Победил Карнавал, хотя обычно маска голодного сезона одолевает маску оставшегося в прошлом изобилия.

3. Майские праздники

Следующий цикл весенних обрядов и обычаев приходится на пятьдесят дней между Пасхой и Троицей (Пятидесятницей) — в зависимости от начальной, ежегодно меняющейся даты его конец падает на период между второй половиной мая и серединой июня. Троица (а в Италии и Испании Вознесение, опережающее Троицу на десять дней), закрывая весенний сезон, одновременно вводит праздничный год в лето, тогда как Пасха с ее мотивами смерти и воскресения связывает второй весенний цикл с первым, карнавальным. Тяготеев же второй обрядовый период весны к майским календарам — празднику, который, в отличие от других дат народного календаря, не обрел двойника в календаре церковном (хотя церковь и пыталась его туда ввести, приурочивая к первому майскому дню память различных святых и посвящая весь месяц Богородице) и в полной мере сохранил свою языческую природу.

Первое мая — праздник окончательно проснувшейся от зимнего сна природы; праздник зелени, которая должна в этот день украшать двери, ворота, крыши, шапки и волосы. Плодоносный дух

растительности жил в Майском дереве. Первого мая оно устанавливалось перед каждым домом и обязательно в центре поселения: дух этот жил и в человеке, одетом в листву и ветви. В Англии его звали Зеленым Джеком, Зеленым Сантьяго в Испании, Зеленым Георгием у славян, Лиственничником во Франции [31, 142—158]. Менее явной формой такой же персонификации являлись Майские Король и Королева: в Англии и Испании обычай их избрания стал детской игрой, в Италии исчез совсем, хотя был известен по крайней мере с XIII в. Вообще существование майских ритуалов засвидетельствовано для очень раннего Средневековья: в XIII в. испанский синод определил год покаяния тем, кто «устраивает май» и пляшет, нарядившись в женское платье! От XII в. до нас дошло известие о священниках, которые вкупе с мирянами на Пасху и Троицу избирают царицу из своих сожительниц, водят вокруг нее хороводы и всячески ее чествуют, впадая тем самым в тяжкий грех идолопоклонства [128, 467].

В обрядах первого майского дня доминируют агонические и эротические мотивы. Так было уже и во время древнеримских Флоралий (28 апреля — 3 мая), когда на сцены балаганов и театров с танцами, имитирующими сражение, выходили нагие блудницы. Отголосок древней вольности нравов, имевшей в этот день ритуально-магический смысл, дошел до нас в книге английского пуританина Филиппа Стаббса «Анатомия злоупотреблений» (1583), где он, может быть и преувеличивая во гневе, утверждает, что едва одна треть девиц, отправившихся в первомайскую почь в лес за Майским деревом, возвращается домой столь же целомудренной, как перед прогулкой. Современные европейские обычаи сохранили первобытную магию распутства в преобразованном виде сватовства, помолвок (при этом браки в мае, как правило, не заключаются), в эротической окраске игр (немецкий «девичий аукцион»), в любовном содержании танцевального и песенного фольклора.

Древние агоны — единоборства зимы и лета, смерти и жизни — сменились квазиспортивными или просто спортивными состязаниями, хотя в ряде мест у них остались и более явные потомки: например, цобойца между свитами Майской Королевы и Короля Зимы (Англия). Состязания чаще всего стягиваются к Майскому дереву: на него влезают (Италия и Испания), к нему бегут или скачут (Германия), его пытаются похитить парни из другой деревни (Германия, Швейцария). Карнавалы, впрочем, также богаты агоническими мотивами, особенно в Англии, где в «исповедальный» вторник боксируют, борются, перетягивают канат, играют в футбол, устраивают петушьи бои, женские бега «с блинами» (известны с 1450 г.) и др. В Средние века эти состязания были, видимо, более равномерно распределены по обоим весенним циклам — пасхальный футбол, например, известен с XII в. Более ясно осознавался и ритуальный характер игр. Например, игра в мяч происходила в церкви, и в ней принимало участие

духовенство вплоть до высшего, епископов и архиепископов, — в нижнебургундском Осере этот обычай сохранился до 1538 г. [52, I, 128].

Важнейшим элементом майской обрядности был и остается до наших дней танец. Конечно, танцы были приурочены не к одному маю (можно вспомнить известные с древности хороводы жнецов и сборщиков винограда), но только майским ритуалом была выработана такая идеальная танцплощадка, как пространство вокруг Майского дерева: оно прямо заставляло взяться за руки и встать в круг. Действительно, хороводы вокруг Майского дерева отмечены практически этнографами всех европейских национальностей. С этим внешне вполне невинным обычаем вела ожесточенную и, видимо, малоуспешную борьбу католическая церковь, непосредственно продолжив столь же ожесточенное преследование античного профессионального танца. Поначалу две эти танцевальные традиции не всегда удается дифференцировать в законодательных документах церкви, но начиная с VI в. речь идет уже, вне всякого сомнения, о варварских народных плясках *. В данном случае, как и в случае с жонглерами, церковь вязалась в абсолютно безнадежное предприятие, заведомо обреченное на неуспех. Еще до конца первого тысячелетия ей пришлось возвращаться к танцам на съездах в Шалоне (639—654), Майнце (813), Риме (853); о них писали папы (Лев IV, 847), им посвящала эдикты государственная власть (Зальцбургское уложение, IX—X в.). Результата, как и следовало ожидать, это не дало никакого: в тех же словах и все о том же будут говорить и позднесредневековые соборы (например, Парижский, 1429, и Санский, 1485) [52, I, 161—162].

Эта политика объясняется, конечно, не надеждами церкви привить своим прихожанам аскетическое мировоззрение и мироощущение: столь упорная борьба вызвана тем, что церковь видела в танце врага — иначе говоря, осознавала его ритуальную и нехристианскую природу. Языческий танец вторгался в христианское время и в священное христианское пространство. Церковь запрещает не просто пляски, а пляски по святым дням (хотя бы по святым дням), в воскресенье, на Рождество, на Пасху. И запрещает пляски в церкви (на них жаловался еще Августин), на паперти, на кладбище. Запрещает их тем более категорически, что сама в этом отношении не без греха. В первые века христианства, когда шли только поиски нового богослужебного чина, в литургии присутствовал священный танец; время от времени он вновь в ней проявлялся, удержавшись даже после унификации литургии на Тридентском соборе (середина XVI в.). Ритуальные танцы были особенно популярны в Испании, где до нашего века сохранились танцы шестерых мальчиков перед главным престолом (seises). В Толедо они происходили во время рождественской мессы (известны с XVI в.), в Севилье — в день Тела Господня (с XV в.) [63, 32—

33]: В Верчелли (Пьемонт) в XVI в. танцами сопровождалась первая месса новооставленного священника, в Реджо-ди-Калабрия в XVIII в. во время рождественской мессы два каноника танцевали в хоре, постепенно вовлекая в хоровод всех остальных членов капитула [128, 63—65].

В европейском танцевальном фольклоре можно выделить две группы: танцы с саблями и любовные танцы, что соответствует двум темам майских обрядов — агонической и эротической. Первой группе нам уже приходилось касаться в связи с английскими рождественскими спектаклями. «Сабельный круг» в форме чистого танца, не осложненного, как в Англии, драматургией, известен многим европейским народностям (Германия, Италия и пр.). В эту же группу входит «мореска», не менее популярная, чем «сабельный круг». Она изображала битву христиан с маврами (исторический эвфемизм для первоначальной битвы с демонами). Можно упомянуть еще танцы, где агонические мотивы сочетаются с аграрными или эротическими (поединок из-за невесты) [118]. В древности этой группы танцев сомневаться не приходится: такого рода полусостязания-полупляски у германцев известны уже Тациту («Германия», 24), а от середины X в. до нас дошло описание целого танцевального спектакля-сражения, исполненного готами для увеселения византийского императора Константина VII Порфирородного. Но о том, какой вид имели эти танцы в Средние века, можно только гадать: первое, если не считать константинопольского, известие, подтверждающее их существование, относится к 1350 г. (Нюрнберг) [52, I, 191], и только в XV—XVI вв. появляются их более или менее детализированные описания. К XV в. относятся и первые упоминания о моресках, тогда как исторический материал (арабская экзпансия), давний танцу его средневековую форму, имелся в наличии задолго до этой даты.

Больше известно о средневековом бытовании любовного танца, чему причиной прежде всего само его содержание, провоцировавшее моралистов и проповедников на гневные реплики. Но и форма этих танцев — хоровод — также привлекала возмущенное внимание церкви *. И танец и крестный ход дифференцируют и сакрализуют пространство, так что гонители хоровода не без основания видели в нем языческую пародию на круговое движение церковных процессий. Они могли к тому же сослаться на противоположность священного и профанного хождения по кругу: церковная процессия идет по ходу солнца, хоровод — против, налево, в сторону зла. Крестный ход движется вокруг церкви, хоровод — вокруг дьявола.

Средневековый хоровод — это замкнутый коллектив, объединенный общим квазикультовым служением. Во французских, провансальских и итальянских текстах, дошедших до нас и отражающих сильно аристократизированные варианты танца, этот культ радости и любви приобрел уже совершенно игровой характер, но

даже здесь сохранилась память о древних инициационных и календарных ритуалах.

Начинается танец, как правило, с приглашения, разделяющего общество на посвященных и непосвященных: пропуском в хоровод является молодость и готовность к любви, не допускается в круг старость и ревность. Время, что вполне понятно, стоит весеннее [44, 406]. В круг приглашается Королева Весны, вслед за ней пытаясь прорваться, разорвав цепь хоровода, Старый Король, он же ревнивый муж. Вместе с ним в эротический танец проникают агонические мотивы: с антагонистом приходится бороться, в ход идут дубины. Как правило, юность, любовь, весна одерживают верх над старостью, ревностью, зимой.

Это, конечно, всего лишь один, и притом довольно обобщенный, вариант майского любовного танца, который в принципе может разыгрывать самые разнообразные сюжеты, приближаясь, например, к фарсовой пародии на быт (особенно в разряде танцев на тему «несчастной жены» *malmaritata*) или к чистой пантомиме. Описание иного по типу уэльского мимического танца дошло до нас от XII в. (хотя в принципе такие танцы известны по крайней мере с VIII в.). Мужчины и женщины, пробежав вокруг церкви или кладбища, бросались на землю, замирали, словно охваченные экстазом, снова вскакивали как безумные и начинали плясать, распевая песни. Среди плясок наблюдатель отмечает ту, которые имитировали обычные трудовые процессы: одни танцоры пахали, другие поддегивали быка, третьи стригли овец и промывали шерсть, четвертые дыли и т. п. [68, 232]. Такого рода танцы еще архаичнее, пожалуй, майских любовных хороводов: в них явно просматривается логика «гомеопатической» магии [31, 20].

Все танцы, о которых шла речь выше, в сильной степени драматизированы, но это не значит, что они приблизились к драме, наоборот, они недостаточно далеко ушли от обряда. С другой стороны, наличие в средневековом танце осязаемых обрядовых элементов реально облегчает ему выход к драме. И во Франции и в Италии с танцем обрелись связаны весьма популярные стихотворные формы: пастурела, реверди, рондо, баллата. Но во Франции они так и остались танцевальной песней, или просто песней, или просто стихом, за исключением пастурелы, которая дала «Игру о Робене и Марнон». В Италии же баллата в середине XIII в. перешла на вооружение массового религиозного движения («бичующихся»), радикально изменив содержание, но сохранив свой танцевальный ритм [41, 75–76, 211]. Тем самым она попала на чрезвычайно благодатную почву и была с радостью подхвачена бесчисленными светско-религиозными конгрегациями, которые в XIII–XIV вв. искали новые формы богопочитания, при этом иногда срываясь в ересь. Впрочем, большинство из них на конфликт и разрыв с церковью не шло и, во всяком случае, не претендовало на создание нового богослужебного чина. Тем не менее в отдельных ре-

гионах, прежде всего у Умбрии (Перуджа и Орвьето в первую очередь; в меньшей степени Ассизи, Губбио, Фолиньо), «общества дисциплинатов» сформировали фактически свою литургично-дополнительно к литургии церковной. Ее основным текстом была «лауда» («хваление»), бывшая баллата, которая очень быстро превратилась в настоящую маленькую драму. Конечно, этот процесс шел под влиянием давно уже существовавшей литургической драмы, но о его известной независимости говорит тот факт, что в лаудах разрабатывалась в основном тема страстей, в чем литургическая драма, исходившая из темы воскресения, примером ей служить не могла. Кроме того, ни один кафедральный или монастырский сборник литургических драм даже отдаленно не приблизился к такой систематической драматизации литургического года, которая была достигнута, например, в перуджинском лаударии (начало XIV в.), где были предусмотрены особые представления для восьмидесяти (!) дней церковного календаря, и в частности для каждого из великопостных дней [41, 267]. Из этой благочестивой самодеятельности, еще очень прочно прикрепленной к мессе, впоследствии вырастут «священные представления» — итальянский вариант мистерии. Немыслимо, конечно, проследить линию прямой преемственности на пути от народного танца к флорентийским спектаклям XV в. Но тем не менее проследить ее можно довольно далеко: в новой итальяноязычной литургии лишь лаудам, предназначенным для траурных дней, не подошли мелодии и метрика баллаты, тогда как в «пасхальных» лаудах, исполнявшихся по праздничным дням, сохранилось в неприкосновенности *allegro* народного танца и народной песни.

Весенним праздничным циклом годовой круг народных обрядов, конечно, не закрывается, но летне-осенний период в драматургию народного календаря ничего принципиально нового не вносит. Уже довольно давно значительная часть летних обрядов передвинулась на весну, тогда как осенние обычаи перешли к зиме: из крупных праздников за летом остался только день Иоанна Крестителя, приуроченный к летнему солнцестоянию, а за осенью — праздник окончания сельскохозяйственных работ (жатва, сбор винограда и пр.), датирующийся в зависимости от климата. Оригинальных драматических форм эти праздники на свет не произвели. Осень, правда, это также пора ярмарок, однако часть связанных с ярмарками обычаев имеет откровенный карнавальский характер (например, выборы Осеннего Короля — в Бате известны с XV в.) и ничего нового нам, таким образом, не дает, другая же их часть имеет отношение не столько к фольклору, сколько к искусству жонглеров.

Никак нельзя ограничивать драматический потенциал народной обрядности одним лишь календарем, забывая о свадебных и

окказиональных (вроде вызывания дождя) обрядах. Народная свадьба выливается в настоящий спектакль, в котором возможно выделить стройную композицию и единый сюжет, начиная уже с помолвки (сватовство, сговор, рукобитье) и кончая самим бракосочетанием, включающим в себя ритуальное омывание невесты, нарядание ее к венцу (в России — прощание с «красотой»), расставание с родителями (в северорусском фольклоре — «хлестание»), поезд жениха и невесты, вступление в церковь, венчание, откуп для преодоления ритуального препятствия на обратном пути, поклонение родителям новобрачного, пир, танцы, серенады, шутки над новобрачными в их первую ночь и т. д. Некоторые исследователи насчитывают до шестнадцати композиционных моментов в свадебном действе [78, 375], которое воздействовало на фольклорную или квазифольклорную драматургию почти исключительно своей комической стороной, хотя имело и свой трагизм («плачи»), иногда довольно сильно выраженный. Среди таких драм, близких к фольклору и тесно связанных со свадебным действием, — известная по всей Европе сценка «спрятанной» или «ложной» невесты, а также любопытный итальянский диалектальный жанр «свадьбы» (падуанское «*mariazo*») с двухчастным сюжетом, включающим в себя спор из-за невесты с участием деревенского старосты в качестве третейского судьи и саму свадьбу с обязательным перечислением приданого. Этот жанр, известный с конца XV в., не прошел незамеченным для такого неординарного ренессансного комедиографа, как Рудзанте.

И все же свадебный ритуал не может равняться с календарным по силе своего воздействия на становление европейской драмы: влияние первого отозвалось на периферии, влияние второго направляет магистральный сюжет в начальной истории могучего литературного жанра и долго еще будет сказываться в его фундаментальных структурных элементах. Можно утверждать, что комический театр Средневековья вырос из святочного и карнавального ряженья, из майского хоровода, из самого духа народного праздника, из его смеховой природы — религиозный театр с его литургическим генезисом был для него, может быть, образцом, может быть, прецедентом, но не был чем-то единокровным. Мало того, ритуальный смех народных земледельческих обрядов дает себя ощутить уже на самых ранних этапах развития литургической драмы, разрушая ее изначальную монолитную серьезность. И этого мало: календарные языческие ритуалы стоят у самого истока литургических драм. Через литургию эти драмы, с одной стороны, выходят к историческому сюжету, а с другой — к его архетипическому обоснованию, к теме вечного круговорота жизни и смерти, последовательно выраженной в годовом круге народных праздников.

1. Театральность литургии. К постановке вопроса

Театральность христианского богослужения, чьи участники явным образом разделяются на зрителей (наству) и актеров (целлебрант, министранты, хор), а пространство — на зрительный зал (неф) и сцену (алтарь, святилище), чье действие связано строгими структурными закономерностями, проходит в своем движении классические композиционные фазы (завязку, кульминацию, развязку), имеет сюжет, осуществляется в диалогическом обмене репликами между священнослужителем и хором, комментируется красноречивыми жестами и позами, требует сложного реквизита, обставлено пышными декорациями, сопровождается торжественной музыкой, — театральность, повторяю, храмового христианского действия, особенно католического и православного, сразу бросается в глаза.

Католический культ часто обвиняли в том, что он превратился в театральное представление. Особенно охотно это делали идеологи Реформации*. На самом деле не столько месса стала похожа на спектакль (с X по XVI в. она почти не изменилась), сколько в спектакле все еще узнавалось его родовое сходство с мессой. Чтобы совершить такую логическую ошибку, чтобы причину принять за следствие, нужно было хоть раз побывать в театре или, на худой конец, иметь хотя бы возможность в нем побывать. Другое дело, когда о театральности богослужения говорят люди, знавшие о театре лишь понаслышке.

Самое известное и самое недвусмысленное высказывание такого рода сделано около 1100 г. Гонорием Августодунским. «Игравшие трагедии на театрах (hi qui tragoedias in theatris recitabant) своими телодвижениями представляли перед народом действие борющихся (actus pugnantium). Так и наш трагик на театре Церкви представляет своими телодвижениями перед наставой Христовой борец Христу и доносит до нее весть о Его всеискупящей победе. Когда священник говорит «молитесь», он изображает Христа в смертном томлении, призывающего апостолов молиться. Беззвучным тайной молитвы он означает Христа, словно агнца бесслесного ведомого на заклание. Разведением рук он указывает Христа на древе распятия. Пением пристуна* он изображает волю Христа, на кресте висящего...» [Юнг, I, 83].

Гонорий, как можно судить по этому тексту, подводит под один разряд античное театральное представление и представление цирка или амфитеатра. Театр для него — некий род атлетического единоборства (duellum — так он несколько ниже назовет мессу). Но как бы смутен и туманен ни был смысл, вкладываемый Гонорием в понятие театра, не приходится сомневаться, что он сравнивает священнодействие у церковного алтаря со зрелищем явно развлекательного характера.

О театре как зрелище срамном и развратном помнит в том же XII в. Эльред, настоятель в Рьево (1150—1166). В одной из глав своего «Зеркала любви» он обрушивается на тех духовных лиц, которые во время службы то повышают, то понижают голос, словно играя им, подражают то лошадиному ржанию, то женскому голосу, изображают то предсмертные муки, то неземной восторг и при этом уродуют тело ужимками, заимствованными у гистрионов, кривят губы, поводят плечами. Храм обращается в театр [Юнг, I, 548].

Если для Гонория театральность литургии есть ее неотъемлемое свойство, оценивать которое ему даже не приходит в голову, то для Эльреда театральность привносится в литургию недостойными служителями божьими, теми из них, кто, лицедействуя, не трепещет грозной близости божества, не склоняется в благоговении перед местом, где Христа обертывают мистическими пеленами, где его священную кровь собирают в потир, где открывается небо и соединяется с землей, где люди беседуют с ангелами. По Гонорию, новозаветная мистерия изображается в мессе; по Эльреду — в ней осуществляется. Для первого священник играет Христа, для второго играющий священник профанирует Христа страдающего. Для обоих понятие театра предполагает если не драматургию, то по крайней мере актера.

В контрастности двух этих позиций отразилась самая суть проблемы. И в наши дни концепция мессы как драмы имеет сторонников главным образом среди историков литературы и театра [81; 91, 456—457; 93, 196; 98, 4]. Но ее продолжают отвергать те, кто настаивает на реальности евхаристической жертвы [48, 141—166; 83, 232; 84, 74; ср.: Юнг, I, 84—85; 40, 65]. Среди современных последователей Эльреда (впрочем, не столько его, сколько значительно более авторитетных высказываний Альберта Великого и Фомы Аквинского, постановлений Тридентского собора) немало католиков, но в принципе эта точка зрения жестко с вероисповеданием не связана. В основе ее лежит вполне объективная постановка вопроса: можно ли говорить о драматургии ритуала, и если можно, то где та граница, за которой метафора становится научным определением? Позволительно ли подходить к пратеатру с мерой современной театральной эстетики?

Ритуал, оставаясь видом практической деятельности, в драму никогда не превратится. Культовое пространство не станет театральным, пока будет сохранять всю полноту своей сакральности. Однако в качестве некоего пратеатра и перводрамы ритуал может выступать — естественно, до тех пор, пока и драма и театр, спавшие сном предбытия в его лоне, не оборвут своих пуновин. Ритуал католический к тому же стоит сразу между двумя драмами: одна, новая, готовится из него родиться; другая, древняя, умерла у него на глазах, но, умирая, передала ему часть своей жизненной силы. Одним из каналов, посредством которого античные драматиче-

ские структуры проникали в христианское богослужение, могло служить то повествование, к которому ежедневно отсылает главное христианское таинство — евангельская история страстей.

Античный мим недаром так охотно пародировал самые сакральные темы новой религии. Конечно, его привлекала ее экзотика: mimoграфы как мухи на мед слетались на все необычное, возбуждающее любопытство, а тут помимо красочности восточного суеверия имелись и пытки и мучительная казнь — мим очень любил все это изображать. Сюжет самого популярного в Риме театрального жанра мог узнать в заключительных главах евангелий и язычник и христианин: первый видел в Иисусе популярного мимического героя, самозванца, претендующего на царский венец или выдающего себя за мага и чудотворца; второй, признающий божественность Христа, тем не менее не мог не замечать, что роль Христа в принципе тождественна ролям Зевса, Диониса, Геракла, чья божественность вовсе не отрицалась, не компрометировалась, но, наоборот, подтверждалась осмеянием и унижением, которым они подвергались в качестве действующих лиц мима.

Но главное не это. Главное, что сюжет страстей точно соответствует сюжету карнавала. В начале праздника Христос — это как бы карнавальный король, под всенародное ликование въезжающий на осле в Иерусалим. В ночь на Страстную пятницу праздник входит в свою вторую стадию: Христос подвергается поношениям, предстает перед судом, увенчивается шутовским венцом, делает завещание, предстает казни. Неизвестно, все ли эти композиционные моменты присутствовали в сценарии древних карнавалов, сатурналий и январских календ. Возможно, что суд над временным царем и оглашение его предсмертной воли — обычай позднесредневековые (самое раннее завещание Христа относится к XV в.) и восходят, прямо или косвенно, к сюжету Страстной пятницы. Евангельская история, в таком случае, выходила к драме не только прямым путем литургии, но и обходной тропой народного полужызычного обряда. Имеются и примеры такого возвращения страстей к драматизированной календарной обрядности. Можно вспомнить итальянский обычай бегства Карнавала после его осуждения на смерть, известный под именем «бараббаты» (от Вараввы). Некогда в этом обряде, как явствует из его названия, Варавве отводилась роль карнавального субститута Христа, спасшегося от смерти. Однако, в каком бы отношении к сценарию новоевропейского карнавала евангельская история страстей ни находилась, ясно, что ее главные фазы — триумф, унижение, казнь, воскресение — имелись уже в календарных ритуалах античности, печать которых стоит также и на миме, ведущем от них свою родословную.

Мим влекло к евангелиям, в которых он чувствовал своих близких родственников, и чувствовал верно: низшие формы драмы — это единственный жанр античной литературы, который мо-

жет быть сопоставлен в литературном отношении, по уровню своего литературного демократизма, с Новым заветом [5, 62—65]. И наоборот, евангелия могут быть сопоставлены, и не только по стилю, но и по структуре, лишь с мимом. Главное христианское повествование было по своей структуре ближе античной комедии, чем, скажем, античному жизнеописанию. Ощущение драматических контрастов в финале новозаветной истории, двуединства высокого и низкого продолжало быть очень острым и много веков спустя. Герхох Рейхерсбергский (1093—1169) писал о том, как Христос свое осмеяние превратил в прославление, сделав побои, терновый венец, рабскую казнь знаками своего царского, пророческого, первосвященнического и божественного достоинства. Писал он об этом, иллюстрируя тезис о наклонности сатаны все серьезное обращать, напротив того, в потеху, что враг каждый раз успешно проделывает со службой господней, когда нечестивые клирики учиняют в церквях театральные зрелища [Юнг, I, 524]. Есть основания полагать, что Герхох обрушился в данном случае на дошедшее до нас «Действо об Антихристе». Как ни слаба здесь связь между новой христианской драмой, которая из литургии выросла, и драматичностью главной христианской мистерии, воскресающей ежедневно в литургии обедни, еженедельно — в литургии воскресного дня, ежегодно — в литургии Страстной недели, — как эта связь ни слаба, все же она потеряна не до конца.

Трудно сказать, была ли у культовых собраний первых христиан хоть какая-то драматургия. Ясно, что на фоне эллинистической зрелищной продукции и пышно театрализованных восточных культов она должна была оставаться почти эфемерной. Процесс постепенного угасания античного театра шел одновременно с процессом усложнения и развертывания римско-католической литургии. Не исключено, что они были взаимосвязаны: богослужение как бы притягивало драматическую энергию, покидавшую умирающую римскую сцену. Заслуживает по крайней мере упоминания тот факт, что последний слабый отзвук организованной театральной деятельности на Западе, донесенный до нас Кассиодором, относится к VI в. Тогда же сложились три римских литургических свода: Леонинский саκραментарий (ок. 550), считавшийся древнейшим католическим служебником до обнаружения в начале нашего века Ипполитова литургического канона (ок. 220); Гелазианский сакраментарий, отражающий состояние культа спустя два-три десятилетия после Леонинского *, и, наконец, Григорианский сакраментарий, в основном составленный при Григории Великом (590—604) и его ближайших преемниках (Гонорий I и другие). К концу VI в. были установлены и опорные даты литургического календаря на отрезке от Адвента до Пятидесятницы, от зимы до лета. Можно сказать, что время полного зияния в истории европейского театра католическая церковь встретила, располагая законченной богослужебной системой: фактически пол-

ностью сложилась месса и существовала разработанная литургия церковного дня, недели и года*.

Пока длился мертвый сон театра, католический культ продолжал богатеть и усложняться (особенно охотно давая в себе место квазидраматическим церемониалам. Причем (в Риме после Григория Великого литургическое творчество постепенно прекращалось, пока не замерло совсем, и инициатива в этой области полностью перешла к кельтско-германскому духовенству Каролинговой империи. Именно в заальпийской Галлии были впервые введены в католическую обрядность такие впечатляющие культовые спектакли, как процессия в Вербное воскресенье, погашение огней на утренях Страстной недели (Tenebrae), омовение ног в Страстной четверг, Поклонение Кресту в Страстную пятницу, благословение огня и свечей в литургии пасхального кануна и многое другое [92, 81—84].

Эпоха творческого развития галликанской литургии (VIII—IX вв.) незаметно и естественно смыкается с эпохой собственно литургической драматургии. Процесс богослужбной самостоятельности, лишь в очень малой степени контролируемый сверху и на какое-то время, особенно в X—XI вв., становившийся просто неуправляемым, начинает сдерживаться сам по себе, как только драма покидает церковное здание: иначе говоря, когда у драматургической активности появляется новый, самостоятельный выход и драматургическая нагрузка на ритуал ослабевает. Переход театра в руки более или менее светских сообществ приведет к застою литургической драмы; за пределами XIII в., увидевшего рождение светской драмы, она существует уже только консервативно, как дань местной монастырской или кафедральной традиции. Этот же переход подрубит под корень и непосредственно обрядовое творчество: недаром упадок тропов, буквально задумивших литургию в XI в., в начале следующего столетия будет уже вполне ощутим, а в XII в. приведет тропосложение к естественному, никакой инстанцией не декретированному концу [77, 84]. Не случайно и то, что смертельный удар литургическому саморазвитию и одновременно литургической драме нанесет в XVI в. культовая унификация, предпринятая Тридентским собором в качестве реакции на реформационный протест против театральности мессы, но предпринятая также на фоне светского театра, ставшего массовым явлением, — будь иначе, неизвестно, оказался бы этот удар смертельным. Но к тому времени драматическая энергия в культе уже не нуждалась, поскольку нашла для себя другие, более подходящие точки приложения.

Это не значит, что в какой-то момент своей истории католическое богослужение представляло собой театральный спектакль в точном смысле этого слова. Но было время, когда оно оставалось единственным (или единственным официальным) каналом для реализации универсальной человеческой потребности в игровом

освоении реальности) Под давлением этой потребности ритуальная практика до известной степени преобразовывалась в ритуальную эстетику. Время эстетической полноты — предельной для ритуала, остающегося ритуалом, — наступило в VIII—IX вв., накануне рождения литургической драмы. Драматургия богослужения в это время не только стала почти реальным фактом, она была осознана и осмыслена, хотя при этом, конечно, форсирована. Впервые толкование литургии как аллегорического представления предложил епископ Метца Амаларий (ок. 780—850)*, один из плеяды выдающихся литургологов эпохи первых Каролингов. Встреченное поначалу враждебно, даже официально осужденное, это толкование быстро получило всеобщее признание, завоевав в число своих сторонников и пропагандистов Валахфрида Страбона, Гуго Сен-Викторского, Гонория Августодунского, Сикарда Кремонского, Иоанна Белета, Дураида Мендского, Иннокентия III. Только Тридентский собор остановил поток литургических аллегорий и оборвал основанную Амаларием традицию.

2. Месса

Если верить Амаларию Метцкому, у католической мессы есть сюжет, и в этом сюжете воспроизводится все основные смысловые рубежи истории искушения*. «Входная» — это глас ветхозаветных пророков, прорицающих явление Христа. Священник, выступающий из ризницы одновременно с началом входной, — это Христос, пустившийся в свой путь к воплощению. Вступив в алтарное пространство, celebrant символизирует Христа воплотившегося. «Великое славословие» («глорию») Амаларий толкует как ангельскую весть о Рождестве, «коллекту» — как момент пребывания двенадцатилетнего Иисуса в храме, «градуале» и «аллилуйю» — как пророчество Иоанна Крестителя, чтение Евангелия — как проповедь Христа до времени его страстей.

Начинается месса верных, и в аллегорическом времени новозаветной драмы зритель наблюдает вступление Христа в Иерусалим под ликующие клики народа («офферторий»). Затем он видит Христа, молящегося в Иерусалимском храме («тайная» молитва), и выслушивает приглашение на Тайную вечерю («приступ»). Алтарь — стол последней Христовой трапезы, антимисе — плат, которым Иисус препоясывался, омывая ноги апостолам; иподиаконы — жены, сохранившие ему верность; диаконы — ученики, бежавшие в страхе после предательства Иуды. Молитвы, предваряющие дароосвящение, соответствуют молитвам Христа в Гефсиманском саду. Конец четвертой молитвы (*Hanc igitur*) падает на последний момент перед арестом Христа, когда он слышит, как приближаются идущие схватить его.

С дароосвящением наступает время крестной казни. В начале четвертой дароосвятительной молитвы (*Nobis quoque*) Христос на кресте теряет сознание. Конье центуриона (которого временно

представляет целебрант) пронзает его грудь. Пока длится молитва, кровь и вода изливаются из раны. Произнося ее заключительные слова, целебрант сотворяет крестное знамение и поднимает гостию над алтарем. Одновременно архидиакон подымлет потир и держит его над головой, пока не прозвучит последнее слово канона, после чего опускает священную чашу и обертывает ее плащаницей (малое возношение современной мессы) — тело Христова снимается с креста, обвивается пеленами и погребается. Архидиакон выступает в роли Иосифа Аримафейского, целебрант — в роли помогавшего ему Никодима, иподиаконы продолжают вести партию святых жен. Мгновенно меняет свою роль алтарь: в момент возношения даров он был крестом, через несколько секунд, когда гостия и потир вновь на него возвращаются, он преобразуется в гроб, где Христос пребывает все время чтения «Отче наш».

Воскресение Амаларий отождествляет с моментом опущения в потир частицы освященного хлеба (соединение хлеба и вина как воссоединение плоти и крови). Первыми свидетельницами восстания Христа из гроба становятся жены-мироносицы — в их ролях выступают иподиаконы, вставшие вокруг алтаря и наблюдающие, как целебрант кладет гостию на дискос, поднесенный диаконом. Преломление хлеба отсылает к аналогичной сцене в Эммаусе — преломлению хлеба Христом (Лука, XXIV, 30). По окончании мессы священник благословляет паству, являя собой образ Христа, перед вознесением благословляющего в Вифании учеников (Лука, XXIV, 50).

Принцип, которым Амаларий стремится руководствоваться в первую очередь, — принцип сходства. «Таинства должны быть подобны тому, ради чего они совершаются. Так иерей подобен Христу, так и хлеб с вином подобны телу Христову» [PL, CV, 989^a]. «Подобия» у Амалария весьма подвижны и понимаются чрезвычайно широко. Христу, помимо священника, в течение богослужения оказываются «подобны» гостия, крест, алтарь, кадильница (к тому же священник еще и убивает Христа в лице римского воина и принимает участие в его погребении в лице Никодима). Алтарь может быть и раем, и Иерусалимом, и храмом Иерусалимским, и столом Тайной вечери, и крестом на Голгофе, и склепом в саду Иосифа Аримафейского. Паства меняет роль Израиля, ждущего Мессию, на роль вифлеемских пастухов, свидетелей рождения, чтобы сменить и ее на роль свидетелей проповеди Христа и свидетелей его казни, на роль апостолов, на роль языческих народов, внимающих евангелию, на роль жителей небесного Иерусалима.

Это не дефект данного комментария и вообще не дефект, это следствие средневекового подхода к миру как к универсальной аллегорической системе: космос, природа, история, любое явление и любой предмет при таком подходе превращаются в знаки и символы искушения. Однако семиотическая мобильность Амалариева комментария идет не только от средневекового аллесси-

ческого энтузиазма: Амаларий помимо единого и вечно равного себе смысла пытается увидеть в мессе движение и как бы возрастание смысла, выраженные в форме зрелища. Иначе говоря, он пытается увидеть в ней драму.

Но месса драмой не является и никогда ею не была. Сюжета в ней нет, во всяком случае, в ней нет евангельского сюжета. Раннехристианская литургия состояла из двух частей — учительной (чтения, проповеди) и мистериальной (евхаристическая трапеза). Двучастное ядро древней литургии просматривается и в окончательно сложившейся мессе, в ее делении на мессу оглашенных, где с амвона оглашаются фрагменты Писания, и на мессу верных, где совершается таинство евхаристии. В процессе развития и становления месса обростала только песнопениями и молитвами, новые обряды в нее не допускались (как мы увидим впоследствии, эмбрион литургической драмы в ней также не прижился и был вытеснен в часовые службы). Обряд в мессе один — пресуществление хлеба и вина в тело и кровь Христовы (исключением являются только мессы Страстной недели). И это единственный момент службы, в котором можно усмотреть не только квазитеатральный, но и квазидраматический характер. Когда celebrant во время дароосвящения повторяет слова, которыми, по учению церкви, было учреждено таинство евхаристии («Примите, ядите, сие есть Тело Мое... Пейте от нее все, сие есть Кровь Моя нового завета, яже за вы и за многих изливаемая во оставление грехов»), он как бы играет Христа, причем одновременно Христа Тайной вечери и Христа Голгофы. Совмещение двух этих планов имелось уже в евангельском рассказе, где причащение мыслится как поминовение последней насхальной трапезы Иисуса и одновременно его крестной жертвы. Дароосвящение и причащение (отчасти и преломление хлебов) — это ритуальное действие в миниатюре. Дароосвящение и причащение включают в себя в превращенной форме основные композиционные моменты ритуального действия: жертвоприношение, жертвенную трапезу, воскресение жертвы [56, 39—55]. Но действие это — чисто символическое, полностью лишенное зрелищной конкретности, которой в высокой степени были наделены ритуалы языческой древности, и потому закрытое в самом себе. Месса же в целом — это не обрядовый комплекс, в котором все части обладают самостоятельной смысловой нагрузкой, могут сложиться в единый сюжет и выразить себя в виде представления. Месса — это нечто вроде развернутого пролога к обряду, ее венчающему.

Символичность главной католической службы, более высокой, по сравнению с другими службами, уровень ее сакральности, сила традиции (в частности, и традиция — совершенно нетеатральных ритуалов иудаизма) — все это надежно оберегало мессу от обрядовых нововведений, на которые был так щедр для западной литургии конец первого тысячелетия нашей эры. Превратить мессу в

драму или квазидраму можно было, лишь уничтожив ее как систему символов и превратив ее в систему аллегорий. К этому как раз и ведет Амаларий. Того же результата, но более легким путем достигает священник, в котором умер, но не до конца, жонглер. На таких священников, изображающих при свершении обряда то смертное томление, то экстаз мученичества, обрушивается Эльред, аббат из Рьево. Видимо, потребность прочесть или сыграть мессу как драму, потребность в драматическом освоении евангельского сюжета была достаточно универсальной, если ее с равной силой ощутили, но в такой разной форме выразили высокоумный теолог и простоватый иерей. Эту потребность месса не могла полностью удовлетворить, несмотря на все ухищрения ее комментаторов и актерский талант ее «исполнителей». Ее лишь частично мог удовлетворить церковный год. Для нее найдется выход лишь с возникновением, уже близким, литургической драмы. О том, что время драмы пришло, говорят и трактаты Амалария Метцкого.

3. Дневной и понедельный круг

Суточный круг богослужения по своей древности соперничает с мессой *. Три дневных молитвенных часа — Третий, Шестой и Девятый упомянуты уже в «Деяниях апостолов». Знает о них и Тертуллиан. В начале IV в. обычай посвящать молитве всегда одно и то же время в течение дня, бывший до того индивидуальным проявлением набожности, проник в монастыри, где ему был придан уставной характер и где зародились службы Первого часа и повечерия. В том же веке монастыри передали эту практику белому духовенству.

Несомненной древностью отличаются и попытки связать восемь дневных служб в единую сюжетно-смысловую последовательность. Уже в V в. Пруденций опирается на какую-то традицию, когда в своих гимнах ассоциирует определенную христианскую символику с временем пения петуха, утренней зари, предобеденным и послеобеденным, закатным и на сон грядущий, а также с приуроченным к этим часам молитвословием. Аллегорические толкования часовых служб в эпоху Средних веков не уступали в популярности аллегориям мессы. В основе их лежало противопоставление светлой части суток темной, выпускающей на волю силы зла: ночь как образ и подобие смерти, день как прообраз жизни вечной. Вместе с тем закон средневекового символизма требовал, чтобы везде, в том числе и в суточном времени, отражалась главная мистерия христианства: ночью мы вместе с Христом лежим в гробу и с ним же воскресаем на заре, ибо каждое утро причастно в какой-то мере утру Пасхи [112, 190]*.

В контексте такой символики утренняя, начинающаяся глубокой ночью, должна была пониматься как аллегория пути из мрака богоотверженности к свету нового завета: первая полунощница поминает праведников, живших при естественном законе, вторая —

при законе Моисеевом, третья — при законе благодати. Хваления, совпадающие с рассветом, означают спасение от вечного проклятия, залогом которого служит воскресение Христа, происшедшее ранним утром, а условием — крещение, время которого, по его ветхозаветному прототипу (потопление войск фараоновых в Красном море), также раннее утро.

Малые службы, с Первого часа по Девятый, представляют жизнь деятельную и ее вечный сюжет: борьбу с воинством сатанинским. От Первого часа движение идет по восходящей: правственная сила возрастает, достигая зенита вместе с солнцем в службе Шестого часа, но, как и солнце, душа человеческая не может удержаться на постоянной высоте: «состояние времени угасает ныз добродетели» [112, 233]. Днем церковь ликует, передом настроения происходит на вечерне: на ней, как и на повечерии, звучит плач о погребенном Христе и о слепоте души, блуждающей в непроглядном мраке греха. Впрочем, совершенно непроглядным он не бывает: именно под вечер мира пришла на помощь человечеству Богородица и потому на вечерне звучит ее величальная песнь.

В суточном времени с его явно выраженным борением света и мрака легко прочитывалась некая аллегорическая драматургия, которая столь же легко переносилась на часовые службы. Однако извлекаемый отсюда аллегорический сюжет был обречен на вечное повторение: он ничем не обогащается с наступлением нового дня и никуда не приводит, кроме как к самому себе. С ним очень трудно примирить тот образ истории, который был выработан христианством, — истории целенаправленной, устремленной из прошлого в будущее, не признающей тупиков (в которые заводят античные «великие года»), идущей от трагедии первородного греха через мистерику искупления к драме Страшного суда. Поэтому аллегорические истолкования уставного богослужения так недраматичны в сравнении с толкованиями мессы: главный средневековый сюжет не ложится в композицию природного времени.

Перед церковной неделей стоит аналогичное препятствие; оно не позволяет ей продвинуться к драматургии больше церковного дня. Тем не менее и ее пытались представить неким сюжетным единством, истолковывая литургическую седмицу как историю церкви: воскресный день празднует воскресение Христа, понедельник напоминает о раскаянии иудеев при слове апостола Петра (Деяния, II, 37—38), вторник — о преследовании христиан иудеями и римскими императорами, среда — о возвышении христианства при Константине, четверг отмечает обращение иудеев, пятница, с сюжетным перебивом, напоминает Страсти Господни, суббота предвосхищает единение Церкви и Синагоги перед концом света [112, 263—268]. Такого рода аллегорий можно придумать сколько угодно и именно благодаря тому, что неделя, будучи более аморфным образованием, чем день, дает для них много меньше

оснований (и, следовательно, не так связывает фантазию). По недельному кругу меняются только псалмы (с воскресенья по субботу исполняется весь Псалтирь) и «песни» на хвалениях, но другие тексты часовых служб привязаны к годовому кругу или неизменны. Сакральность воскресного дня и его богослужебного чина выше, чем у других дней недели, но всего этого мало, чтобы сделать седмицу такой же прочной и стабильной дифференцирующей единицей, как день с его автономной и законченной литургической системой. Богослужения недели как такового не существует, и потому сама церковная неделя совершенно уничтожается на фоне церковного дня и года.

4. Рождественский сезон и праздник дураков

Годовой круг, как и круг дневной, трудно примирить с историческим взглядом на мир и с целенаправленным взглядом на историю. Если зиму, скажем, отождествлять с эпохой от Адама до Моисея, весну — со временем от Моисея до Христа, лето — с эрой раннехристианской церкви, осень — с современностью [112, 3—4], то ясно, что за осенью последует не всеисторический итог Страшного суда, а новая зима, новый разворот все той же истории, начиная с самого ее начала — с первочеловека. Однако цикличность года не так бьет в глаза, как цикличность суток, чью замкнутость нельзя преодолеть никаким усилием фантазии. Рост временных интервалов позволяет отчасти сгладить несовместимость линейного движения истории и кругового движения сезонов. В празднике, повторяющемся через двенадцать месяцев, не столь настойчиво, как в службе, повторяющейся через двадцать четыре часа, привлекает внимание его вечная самождественность. К тому же если церковный день точно совпадает с природным (всенощная служится ночью, вечерня — вечером и т. п.), то церковный год оторван от природного календаря и тем отделен до известной степени от монотонного круговорота сезонов. Литургическая зима (от Семидесятицы до Пасхи) падает на время, когда зима в природе отступает под натиском весны, а литургическая весна (Адвент), наоборот, приходится на самое морозное время года [112, 5—6]. Во всяком случае, то, что не удалось дневному богослужебному кругу, удалось годовому — ввести единство конфликта, сюжета и драматического движения в смену своих праздничных и траурных дат.

Отсчет литургического года идет с четырех недель Адвента; он был придан церковному календарю в VI в. с целью предварить Рождество, по аналогии с Пасхой, временем поста и покаяния, а также продвинуть вперед богослужебное освоение того годового отрезка, который лежит между Пятидесятницей и Рождеством и которому так и не удалось догнать по числу и богатству праздников период от Рождества до Пятидесятницы. Литургия Адвента, сосредоточенная в четырех его воскресеньях (первое из которых

приходится между 27 ноября и 3 декабря), призвана символизировать основной смысл ветхозаветной истории: ожидание Христова пришествия.

К концу III в. в церковный календарь был принят праздник Рождества Христова: на Западе ему достался день зимнего солнцестояния, 25 декабря, на Востоке — 6 января*.

В четыре порождественских дня церковная иерархия во многих западных церквях временно отменялась и высшее духовенство уступало знаки своего достоинства, свои богослужебные функции и даже часть своей власти диаконам в день св. архидиакона Стефана (26 декабря), переем в день апостола Иоанна (27 декабря), певчим в день Избиения Младенцев (28 декабря) и иподиаконам в день Обрезания (1 января). Праздник иподиаконов иногда откладывался до Богоявления (6 января) или октавы Богоявления (13 января).

Праздники диаконов, переев и певчих известны с X в. (Санкт-Галлен, 911; Винчестер, 980) [52, I, 338—339]. Самый популярный праздник этого тридневия — последний, именуемый по своему главному обряду праздником епископа от отроков — *episcopus puerorum*, *episcopus puerilis*, *episcopus parvulus*, *episcopellus*, *Schul-Bischoff*, *Boy Bishop*, *vescovino*, *Piscopello* [52, I, 336—371].

Дошедший до нас в канонических богослужебных книгах церемониал Избиения Младенцев (поначалу дня скорби, но к XI в., под влиянием своего праздничного сюжета, снявшего траур и допустившего в свой богослужебный чин ранее исключенные радостные песнопения) изобилует игровыми моментами, не лишен некоторых вольностей, но тщательно очищен от каких-либо намеков на кощунство. Епископ от отроков (обычный возраст певчих) узурпирует некоторые второстепенные ритуальные функции, возглавляет процессии, председательствует на трапезах, не прославленных, однако, никаким чрезвычайным буйством. Праздничный распорядок этого дня вполне согласовывался и с духом евангельских предписаний и с его юбилейным смыслом — неудивительно, что праздник церковных певчих не вызывал особого беспокойства у высоких церковных инстанций и в ряде мест намного пережил конец литургических вольностей, означенный Тридентским собором (в Палермо он существовал еще в 1736 г., в Монсerrате сохранился до нашего века).

Как типичный можно рассматривать падуанский праздничный чин, известный по служебнику XIII в. [Юнг, I, 106—109]. Епископ от отроков, выбранный, очевидно, загодя (иногда его возводят в сан 6 декабря, в день св. Николая), совершает свой первый выход накануне Избиения Младенцев (то есть 27 декабря): на вечерне, уже после начала службы, он выступает вслед за целой процессией из ризницы и проходит к алтарю. Прочитав две молитвы, самозванный епископ отправляется с визитом к настоящему, у которого спрашивает отчета в годовом управлении церковным имуще-

ством и по-всякому над ним подшучивает (*et multe alie trufe dicuntur ibi*). Затем малый епископ требует у большого распорядиться насчет вина и «пьют все».

На утрене епископ от отроков ведет службу, оглашает девятое чтение, раздает благословения. «И сотворяет все, что епископу творить положено». Во время мессы он восседает по правую руку от алтаря. Иподиакон, прочтя Послание, мечет деревянное копье в сторону прихожан. Некие люди, имеющие в руках оружие, рыщут по церкви, но никак не замечают одетого женщиной клирика, который сидит на осле и прижимает к груди ребенка. Осла проводит по церкви другой клирик, правящий должность Иосифа Обручника. После этой пантомимы на тему бегства в Египет (напомним, что идет XIII в. и литургическая драма в полной своей силе) и после чтения Евангелия малый епископ в митре и с посохом шествует к амвону и там принимает дароприношения паствы.

После службы Девятого часа устраивается трапеза *, на которую созываются все желающие из числа каноников, клириков и певчих. Отпировав, малый епископ в полном архиерейском облачении на коне в сопровождении свиты объезжает город, допускает желающих под благословение и, наконец, навдывается в пять городских монастырей, где его торжественно встречают аббаты и аббатисы, где его потчуют вином («и пьют все») и где он собирает свою ежегодную дань. Если же в дани ему отказывают, он налагает на монастырь интердикцию, и тогда настоящий епископ, обходящий крестным ходом свою епархию, в церковь мятежного монастыря не зайдет и служить там не будет. Отлучение будет в силе, пока епископ от отроков не получит, что ему причитается по обычаю. В вечерних службах 28 декабря участие героя праздника не отмечено.

Праздник иподиаконов, известный также как праздник посоха, ослиный праздник и праздник дураков (*Festum stultorum, fatuorum, follogum*), по имеющимся у нас сведениям, и младше праздника певчих и менее широко распространен [52, I, 274-335]. Впервые он упомянут в конце XII в., а в 1199 г. епископ Парижский Од де Сюлли уже запрещал низшему клиру в день Обрезания Господня распевать песни, надевать личины, устраивать шутовские процессии, занимать на службах места, предназначенные для членов капитула. Вряд ли все эти вольности представлялись епископу поводомным поветрием. Скорее наоборот, он пытался искоренить давний обычай, иначе зачем ему было обещать три денье каждому, кто не злоупотребит праздничной свободой? Время явно успело закрепить право иподиаконов на этот день.

Праздник дураков неизвестен в Испании, Италии, Германии. В Англии, кроме Беверли и Линкольншира, он тоже, видимо, значительного распространения не получил: в Линкольне его в 1236 г. запрещал Роберт Гроссетест, но в 1390 г. у тогдашнего архиепископа Кентерберийского по-прежнему были причины гневаться

на линкольнское духовенство, продолжавшее 1 января облачаться в мирские одежды и пьянствовать в церкви.

Зато во Франции праздник дураков явно нашел для себя благодатную почву. Два подробных описания литургического чина в день Обрезания дошли до нас уже от первой половины XIII в. Санский ослиный праздник, начинающийся на вечерне 31 декабря, вполне благопристойен, что неудивительно, так как он находится в богослужебном календаре на общих основаниях. Главная его особенность — большое число чужеродных вторжений в литургию, среди которых и шуточные, вроде «Ослиной прозы», где воздается шутливая хвала этому животному, побывавшему в Вифлееме, доставившему из сказочно далекой Аравии золото, ладан и смирну, покорно подставляющему спину под любой груз, уязвляемому то и дело стрелам [23, 321—322]. Заканчивается праздник на вечерне Обрезания Последованием к посоху, Последованием к чаше и Последованием ко трапезе.

В Бове (служебник 1227—1234 гг.) 14 января в собор вводили осла, на котором восседала отроковица с младенцем на руках. Осла ставили с евангельской, то есть с северной стороны алтаря. На мессе входная, Кугие, великое славословие и символ веры завершались ослиным криком. Диакон вместо отпущения от службы трижды кричал ослом. Кадильницей служила колбаса (*hoc die incensabitur cum bondino et saucita*).

Однако и в Бове, не говоря уже о Сансе, «народно-площадной» размах праздника сильно приглушен. Он славен не такими эксцессами. Недаром уже в 1212 г. Парижский собор запретил «праздник дураков с вручением посоха», и запреты затем не прекращались, особенно участвовавшие в первой половине XV в. (епископальный собор в Лангре, 1404; провинциальный собор в Нанте, 1431; великий собор в Базеле, 1435; прагматическая санкция Карла VII, 1438, и т. д.).

Впечатляющая картина праздника дураков возникает из обращения Парижского теологического факультета к епископам и капитулам Франции (12 марта 1445 г.). Духовные лица, узнаем мы из него, нацепляют личины, рядятся в женские одежды, в одежды сводников и жонглеров, во время мессы водят хороводы, скачут по церкви, раскладывают на алтаре кровяные колбасы и пожирают их; на алтаре же играют в кости, учиняют зловонные каждения, сжигая в кадильницах старые подошвы, разъезжают по городу в разваливающихся на ходу повозках, возбуждая смех толпы срамными жестами и речами. Выбирают дурацких епископов и архиепископов, вручают им все архиерейские регалии, носят перед ними распятие и допускают вершить церковные службы. Мирные облачаются в ризы. Устраиваются театральные игрища (*ludi theatrales et personagiorum ludi*).

Бесчинства на празднике творились немалые. В Труа зарегистрированы платежи за ущерб, нанесенный в 1380 г. канделябру

и на следующий год распятию. Ущерб причинялся не только церковной утвари. Запрещение праздника, распространенное в 1400 г. на духовенство Осера, было спровоцировано нескоренным праздничным обычаем — набрасываться с ножами на прохожих, не разбирая чина, звания и пола. Но действительность запретов явно была невелика. В 1439 г. на праздник наложили вето в Труа, но спустя четыре года он вновь был разрешен с тем условием, что в церковь доступ ему будет закрыт, а вечернюю трапезу, увенчивавшую, по-видимому, все дневные непотребства, перенесут из кабака в дом одного из каноников. В итоге такой трапезы каноника оштрафовали на двадцать су, и в конце 1444 г. в самый канун праздника епископ Труа Жан Легизе вновь его запретил. Духовенство собора св. Петра повиновалось, а духовенство собора св. Стефана, предерзостно заявив, что подвластно только архиепископу Сансскому, сотворило обычные праздничные бесчинства, усугубив их устроенным 3 января представлением, где чинились насмешки над епископом и двумя его сподвижниками из числа каноников, выведенными под ругательными именами Лицемерия, Притворства и Лживого Обличья. Жан Легизе бил челом на обидчиков Карлу VII, и по прямому приказу короля их заставили повиниться. Но дело ревнителя благочиния не восторжествовало — еще в 1595 г. клир собора св. Стефана избирал своего дурацкого архиепископа.

Церковные власти, не в силах искоренить праздник, старались хотя бы умерить его разгул. Капитул Сансского кафедрального собора, например, в 1444 г. распорядился не обливать на вечерне предводителя дураков более чем тремя ведрами воды и разрешил производить эту процедуру только во дворе у колодца — не как раньше, в церкви. Там же в 1511 г. возбранялось публично сбривать бороду вождю дураков. Подавить праздник не удавалось никакими запретительными мерами — он исчез только с исчезновением карнавальной культуры.

В карнавальной природе праздника дураков, как и всего рождественского праздничного четырехдневия, сомневаться не приходится. Вряд ли совершенно случайно он пришелся на январские календы — день карнавальной свободы и в Древнем Риме и в самые «темные» века первого тысячелетия новой эры *. Но дело, конечно, не в числах и сроках. Ряженье и другие формы антиповедения в равной степени присущи и карнавалу и святкам, на которые праздник дураков попадает по календарю. Им обоим известен мотив пародии, в рождественских увеселениях клира ведущий: служится самая настоящая пародия на мессу («веселая месса», как она называлась в Лаоне) с диссонансным пением, с произнесением абракадабры или срамословием, с плясками, криками, свистом, воем, кудахтаньем, ржанием, с профанацией сакрального пространства и сакральных предметов. Но сюжетом увенчания-развенчания, проходящим и через праздник иподиаконов и, в ослабленной форме, через праздник певчих, карнавал владеет нераздельно. То же

можно сказать и об узаконенном перевороте иерархического порядка (власть будничная была обязана чествовать власть праздничную); о социальном всеединстве праздника, открытого для всего клира, не только для его низших слоев, и даже для значительного числа мирян; об универсальности праздничного смеха, для которого не существовало неприкосновенных святых; о сопряжении высших и низших сфер бытия; о погружении духовности в материю, в тело, в абсолютную физическую бездну – в ад [74, 41–53]. Стихия народного языческого обряда, с которым христианство не переставало, хотя и безуспешно, бороться, проникла в святая святых католической литургии, пробив праздником дураков брешь в церковном календаре и тем самым предельно сократив расстояние между двумя генетическими пространствами драмы – сотрясающейся от хохота площадью и погруженным в молитву храмом.

5. Великопостно-пасхальный сезон

Следующий автономный литургический цикл тяготеет к Пасхе и берет начало в воскресенье Семидесятиницы за две с небольшим недели до Великого поста (между 18 января и 21 февраля) и, соответственно, за пятьдесят шесть дней до Пасхи. В богослужении с этого момента одерживают верх скорбные интонации (хотя за два постных месяца будут и отдельные всплески ликования). Из утрени удаляется хвалебная песнь («Тебя, Бога, хвалим»), из мессы – ангельские песнопения («Аллилуйя» и «великое славословие»). На место праздничной «Аллилуйи» становится печальный «тракт», место «Глории» остается незанятым. На вечерне в субботу накануне Семидесятиницы совершалось «прощание с «Аллилуйей» – обычно просто исполнялась прощальная песнь, но, как говорит один источник (правда, поздний, XV в. Юнг, I, 552–553), этот момент мог оформляться и в виде обряда похорои «Аллилуйи». Обряд напоминает, что за стенами одевающейся в траур церкви веселится масленичная площадь, ложатся в свою временную могилу соломенные чучела богов состарившегося урожая. Литургия следующего воскресенья (Шестидесятиницы) продолжает тему покаяния, но еще через неделю, перед самым Великим постом, мрачные краски неожиданно уступают место праздничным: вновь может показаться, что в храме отзывается карнавальное веселье, именно в этот день коснувшиеся зенита.

В Средние века облик «пепельной» среды, открывавшей великопостную сороковницу, определял впечатляющий церемониал наложения публичных епитимий. Повинные в преступлениях против религии могли примириться с церковью лишь путем всенародного покаяния. Его вид и форму определял епископ, перед которым кающиеся представляли в первый постный день босыми, одетыми во власяницы, с посыпанными пеплом волосами (отсюда «пепельная» среда). В этот день кающиеся последний раз появлялись

в церкви: с момента благословения на покаяние до Страстного четверга доступ в храм для них был закрыт. Их искупительный труд, недаром вынесенный на всеобщее обозрение, являл собой живую иллюстрацию к теме богоотверженности, проходящей лейтмотивом через всю великопостную литургию [81, 91]. Он же драматизировал тему борьбы со злом, освобождения от проклятия, победы над грехом, также отчетливо звучащую в службах Великого поста или, во всяком случае, отчетливо различавшуюся в них средневековыми комментаторами *. Главный герой этого сюжета, Христос, поборавший дьявола, выступает на сцену в евангельском чтении первого великопостного воскресенья (Четыредесятницы), повествующем об искушении в пустыне (Матфей, IV, 1—11). Евангелия Поста вообще переносят акцент на жизнь Иисуса и совершенные им чудеса *, тогда как до «пепельной» среды для чтений выбирались почти исключительно новозаветные притчи *.

В понедельник после третьего великопостного воскресенья объявлялась дата первого урока оглашенных (*scrutinium*) — как правило, им становилась среда на той же неделе. Всего скрутиниев было семь *.

С началом предкрещальных церемониалов великопостная литургия вступает в новую фазу: у ее главного сюжета, преодоления богоотверженности, появляются исполнители. На мессе четвертого воскресенья Поста церковь ликует в предвидении нового и самого важного испытания оглашенных — их решительного торжества над князем тьмы. Третий скрутиний происходит через два дня, в среду, и включает в себя обряды Отверзания ушей (оглашенные допускаются к Евангелию) и Передачи закона (оглашенные выслушивают символ веры и «Отче наш») *.

Пятое воскресенье вновь возвращается к мрачным интонациям, которые даже усиливаются с удалением из литургии последнего песнопения, где еще слышалось веселие духа, — малого славословия. Впервые в чтениях возникает тема преследования Христа (Иоанн, VIII, 46—59; со следующего воскресенья уже начнут читать страсти) и впервые евангельскому эпизоду, соотносённому со службой этого дня, дается пластическая иллюстрация: крест и образа закутываются и скрываются от глаз верующих в знак того, что Иисус скрыл себя от взявших камень, чтобы бросить их в него. До сих пор всякого рода богослужебные аксессуары (типа благословения папой римским розы в четвертое великопостное воскресенье) не вписывались в магистральный сюжет литургического года, идущего к своей высшей точке; если у темы человечества, устремленного навстречу освобождению, были исполнители (в принципе вся паства, но в особенности кающиеся и оглашенные), то тему божества, готовящегося стать освободительной жертвой, вели только подвижные тексты мессы. Символический обряд пятого великопостного воскресенья подготавливает то резкое изменение богослужебного стиля, которое произойдет через неделю.

На период Страстной недели литургическое время синхронизируется с евангельским: в одной временной плоскости с ним располагаются как обычные, так и экстраординарные части служб. Первый же день Страстной, Вербное воскресенье, является репликой вполне определенного момента новозаветной драмы, устремившейся к катастрофе: входа Христа в предпраздничный Иерусалим. В Иерусалиме же к концу IV в. уже существовал, как следует из «Паломничества Этерии» (путевых записок галисийской матроны, побывавшей в святых местах), обычай праздновать эту дату процессией, повторяющей путь Христа с Масличной горы к городским вратам [64, 484]. К VIII в. крестный ход в начале Страстной завоевал и Запад. Его маршрут (к месту, обозначающему гору Елеонскую, и обратно), пошение пальмовых или оливковых ветвей в подражание встречавшим Иисуса, возгласие осанны, крест или Евангелие в качестве субститутов Христа * — все это делало из процессии своеобразную инсценировку. И чем дальше, тем больше — особенно когда к ритуальным песнопениям прибавился игровой обмен репликами (правда, это случилось уже на фоне существующей литургической драмы) и Христа вместо ритуальных предметов стал изображать деревянный идол, посаженный на деревянного осла (нем. «Palmesel», впервые встречающийся в X в. в Лугебурге).

На утрени и хвалениях Страстного четверга вслед за исполнением каждого псалма гасится одна из свечей пятнадцатисвечного канделябра. После девяти псалмов утрени и пяти псалмов хвалений остается горящей одна свеча, которая скрывается за алтарем. Этим обрядом (*Tenebrae*), повторяющимся также в пятницу и субботу, начинается подготовка к полному трауру, который церковь надевает в годовщину смерти Христа. Но одновременно с нарастающим трагическим интонацией продолжает звучать и тема надежды, которая прорывается на первой мессе Страстного четверга в церемонии примирения с кающимися, победившими в своей сорокадневной борьбе, и которая еще более усиливается на второй мессе, где церковь радуется освящению елей и мира. Но это настроение, естественно, не может продолжаться долго: та же вторая месса Страстного четверга заканчивается обрядом сокрытия святых даров, предназначенных для завтрашней мессы, на которой отсутствует даросвящение, — процессия к месту их сохранения, с балдахинном, крестом, свечами, кадильницей, явно мыслилась похоронной, а дарохранильница заменяла гроб. Алтари, окутанные с пятого великопостного воскресенья, освобождаются от всех покровов — церковь остается нагой, как Христос на Голгофе.

После второй или после третьей мессы Страстного четверга (с IX в. они стали объединяться) celebrant, в подражание Христу, умывшему на Тайной вечере ноги апостолам, омывает и целует ноги двенадцати или тринадцати беднякам (*Mandatum*), которые затем разделяют трапезу с клиром. За эмбрион театраль-

ного костюма можно счесть полотенец, которым цецебрант пре-носывается, опять-таки следуя примеру Христа.

Страстную пятницу, день крестной казни, церковь встречает в полном трауре: колокола молчат, свечи потушены, алтарь оголен, образа закрыты, духовенство в черных ризах и, самое главное, на мессе не совершается таинство евхаристии. Кровавая жертва на Голгофе отменяет бескровную жертву на алтаре; Христос мертв, хлеб и вино не могут пресуществиться в его животворящее тело и кровь. Месса, именуемая мессой преждеосвященных даров, сразу начинается с чтений. При словах «и об одежде Моей бросали жребий» (Иоанн, XIX, 24 — собственно, цитата из Псалтири, XXI, 19) два служителя, протянувшие перед алтарем покров, разрывают его и уносят *. После чтения страстей по Иоанну два диакона «воровским манером» забирают антиминс, на котором возлежало Евангелие, изображая тем самым, по Амаларию, отступничество апостолов [PL, CV, 1026^c]. Следуют торжественные моления: при молитве за иудеев никто не преклоняет колен в знак того, что те кланялись Христу в поношение его.

Либо как продолжение мессы, либо как новая служба совершается обряд Поклонения Кресту *. Христос, умирающий на кресте, обращается к народу, распятому его, с упреками (*Impropria*). Текст говорят два диакона, скрытые алтарем, а два священника, держащие закутанный крест, с каждым новым упреком подвигаются вперед, постепенно освобождая крест от покровов, и наконец вздымают его над головой. Под пение антифонов, в которых оплакивается наступившая смерть, клир и миряне прикладываются к кресту. Пока длится поклонение, два священника удаляются в ризницу, откуда выносят дискос с освященной на вчерашней мессе гостией и потир с несвященным вином. И вновь в атмосфере сгустившейся до предела скорби возникает предчувствие неминуемой победы над смертью.

Тело казненного Христа кладется в гроб: преждеосвященная литургия переходит в экстраординарный, но распространенный чрезвычайно широко обряд Погребения Гостии (*Depositio Hostiae*) или Погребения Креста (*Depositio Crucis*). Гостия и крест могут погребаться и вместе. Самое раннее сообщение о Погребении Гостии содержится в житии св. Ульриха и отражает, как можно предполагать, Лугебургский соборный ритуал в период около 950 г. Описание выдержано в общих чертах, но из него можно понять, что оставшиеся после причащения дары помещались в некое подобии гроба, закрытого камнем, где и ожидали наступления Пасхи [Юнг, I, 553]. Что представляла собой одна из самых ранних пасхальных гробниц, неизвестно: по другим и более поздним источникам видно, что в качестве Гроба Господня мог выступать сам алтарь, или занавешенное место близ алтаря, или временное сооружение из дерева, или фундаментальное сооружение из камня [47].

К тому же X в. принадлежит и самое раннее описание Погребения Креста, дошедшее до нас в уставе, составленном в Винчестере св. Этельвольдом для бенедиктинских монастырей Англии (*Regularis Concordia*, между 965 и 975). Обряд происходит сразу после Поклонения Кресту и до причащения: диаконы закутывают крест и относят его к алтарю, на котором тем временем установили натянутые по кругу занавеси — в этом подобии гроба (*quedam assimilatio Sepulchri*) кресту предстоит ждать следующей ночи [Юнг, I, 133]. Обращает на себя внимание, что крест обвивался, подобно телу Христову, плащаницей. Отсюда не так далеко до таких эффектных символических действий, как омовение креста вином и водой в память крови и воды, хлынувших из Иисусовой раны (Руан, XIII в.— Юнг, I, 145]. Вообще декорации в погребальных обрядах разрабатываются довольно подробно (посилки, балдахин, гроб, гробовой камень, саван и т. п.), в отличие от текста, который если и имеется, то только в виде уставного молитвословия.

Утром Страстной субботы, в третьем часу, происходит седьмой, и последний, скрутиний. Из оглашенных в очередной раз изгоняют злых духов. Формулу заклинания произносит священник или даже епископ. Он же очищает оглашенным органы чувств, касаясь их губ и ушных раковин пальцем, смоченным в слюне. Пока они отрываются от дьявола, им, как атлетам, готовящимся к поединку, умащают грудь и спину елеем.

Служба пасхального кануна, уже ко времени высокого Средневековья переместившаяся на субботнее утро, первоначально начиналась в полночь и длилась до рассвета Пасхи. С V в. часть ее обрядов была перенесена на вечер субботы. При Каролингах она шла от девятого часа дня (от трех часов пополудни в современной хронометрии) и заканчивалась после полуночи, причем к совершению мессы приступали только по прошествии субботы (по той же причине, по которой евхаристия отсутствовала в пятницу: Христос еще не воскрес).

Первый обряд службы кануна — возжигание пасхальной свечи от нового огня, добытого вне церкви с помощью камня или стекла. Огонь доставляется в церковь, погруженную в полный мрак, и под пение гимна подносится к огромной, часто в человеческий рост и больше, свече, установленной у евангельского амвона*.

Следуют двенадцать пророческих чтений, состав которых за историю этой древнейшей из всех церковных служб неоднократно менялся, но которые всегда включали тексты о творении, о Великом потопе, о жертве Авраама и о трех отроках в печи огненной (Даниил, III).

Оглашенные шествуют к баптистерию, в ту пору расположенному отдельно от церкви и, как правило, единственному на весь город (в Риме это восьмиугольное здание с восьмиугольным же водоемом в центре). Целебрант благословляет воду в купели, и в нее словно переливается святость всех вод священной истории:

той воды, что в начале творения была отделена от суши, четырьмя реками растекалась из Земного Рая, хлынула из скалы и утолила жажду Израиля, скитавшегося в пустыне, была превращена Иисусом в вино при совершении брака в Кане Галилейской, крестила его в Иордане, источилась из его раны. Этой молитвой, по форме напоминающей евхаристическую, продолжается уподобление пасхальной мистерии акту первотворения, начатое рождением огня и чтением первой библейской главы.

Целебрант трижды окунает пасхальную свечу в купель. На третий раз она гаснет. Христос погребен в водной могиле — воскреснет он и возвратится на алтарь перед мессой, когда вновь загорится пасхальная свеча. Целебрант крестообразно окропляет купель миром: теперь все готово для совершения таинства.

Оглашенные сбрасывают с себя одеяния из дерюги и вместе с ними «ветхого человека». Нагота возвращает их к своему и всечеловеческому детству — к Адаму до грехопадения*. Спускаясь в купель, крещающийся умирает; погружаясь в воду, погребается во Христа; выходя из купели, рождается заново*.

По совершении миропомазания неопиты облачаются в белоснежные одежды, которые будут носить до следующей субботы (поэтому Пасхальная неделя именуется у католиков «in albis»).

Церковь, во время крещения пребывавшая во мраке, с возвращением в нее новообращенных освещается (дублирование символики, связанной с обрядом возжигания пасхальной свечи, которую и теперь несут перед целебрантом, выступающим из ризницы).

Месса пасхального кануна, совершаемая духовенством в белых ризах, при вновь открытых образах, на украшенном алтаре, является решающим эмоциональным переломом в богослужении великопостного сезона: трагическая развязка была не окончательной, за ней открывается путь к счастливому финалу. Но, хотя всю звонят колокола, умолкнувшие в Страстной четверг, и на свое законное место возвращаются славословия и «Аллилуйя», интонации службы пока остаются сдержанными: весть о воскресении еще не прозвучала. Ликование воцарится в литургии через несколько часов, на пасхальной мессе. А для неопитов последнее всепримиряющее действие сыгранной ими комедии (комедии, конечно, в средневековом смысле слова) начинается уже сейчас: им, закончившим свой долгий исход, сразу по первом причастии предлагается вкушать освященного молока и меда. Они вступили в небесный Иерусалим, в землю обетованную, текущую молоком и медом (Исход, XIII, 5).

Пока служба кануна начиналась в полночь, для утрени после нее времени не оставалось; когда же крещение передвинулось на девятый субботний час или около того, появилась возможность отслужить хотя бы одну из трех полунощниц. К X в. такой порядок ночных служб стал общепринятым, и от X в. в уже упомянутом

уставе св. Этельвольда до нас дошло первое упоминание о ритуальной инсценировке воскресения Христа, аналогичной погребальным обрядам Страстной пятницы, — торжественном извлечении креста из гроба — *Elevatio Crucis* [Юнг, I, 134]. У него, как и у Погребения Креста, имелся двойник: Восстановление Гостии — *Elevatio Hostiae*. Самое раннее (Санкт-Галленский часослов, XI в.) происходит под конец утрени [Юнг, I, 130—131], но такая локализация обряда уникальна. В подавляющем большинстве случаев он совершается перед укороченной утренней службой и совершается тайно, одним духовенством, без присутствия паствы (свидетелей воскресения не было).

С течением времени Восстановление Креста допустило в себя инсценировку еще одного момента посмертной биографии Христа — сошествия его в ад для освобождения ветхозаветных праведников. Простейшие формы ритуального воспроизведения этой легенды, подробно изложенной в апокрифическом евангелии от Никодима, ограничивались пением уставного антифона «*Cum rex gloriae*» *. Никакой игры, видимо, не было (самый ранний образец такого полунамек на инсценировку содержится в Цюрихском часослове от 1260 г. — Юнг, I, 154—155). Только в XIV в. возникают обряды с более сложной драматургией. Иерей требует отворить двери капеллы, в которой заточены инокини (место действия — женский монастырь в Баркинге, около Лондона), изображающие (*figurantes*) души библейских патриархов [Юнг, I, 165—166]. Ад изображает капелла, и это никого не удивляет. Текст для реплик берется литургический, из XXIV псалма *.

При отсутствии экстраординарных ритуалов типа Восстановления Креста или Посещения Гроба, о котором говорится в следующей главе, и до их возникновения (примерно в IX—X вв.) момент воскресения отмечался в литургическом времени самой утреней, где встреча жен-мироносиц с ангелом обсуждалась в чтениях и воспевалась в респонсориях *.

В Риме в течение Пасхальной недели посещение гроба разыгрывалось на вечерах в баптистерии: архидиакон вел партию ангела, благовествующего о воскресении, а новообращенные — свидетелей чуда. Но этот ритуал — только инерция Страстной седмицы, за пределами которой квазидраматические богослужебные аксессуары сразу отмирают *.

В литургии церковного года выделяются два сравнительно автономных сезона: рождественский и великопостно-пасхальный. За их границами церковные праздники либо совершенно символичны *, либо не выстраиваются в хронологическую последовательность и не имеют опоры в евангельском тексте *. Однако и рождественский цикл не может считаться совершенно законченным, хотя бы потому, что за рождением Спасителя должно следовать

само спасение. Только Пасха празднует событие, не имеющее исторического продолжения, ибо воскресением завершается земная миссия Христа. Неудивительно, что во всем церковном годе только девять предпасхальных недель (считая с Семидесятницы) оказались связанными единым и целостным, без изъянов и провалов, сюжетом.

Будучи сюжетом ритуальным, он воспроизводит, что вполне естественно, композиционные фазы сезонного ритуала как такового: в нем отчетливо различаются периоды траура и воздержаний, очищения, накапливания новых сил и ликования. Не менее ясно в нем прочитывается и композиция ритуальной драмы с ее комедийным сюжетным рисунком: борение — страсти — плач — богоявление. Тему агонии ведут и подвижные тексты великопостных седмиц, и великий исход оглашенных, и аскетический подвиг кающихся. Главный герой этой темы — Христос, схватившийся с Сатаной в атлетическом единоборстве. Герой повержен — это вступает тема пафоса, герой оплакан (тренос), но смерть незамедлительно переходит в жизнь, прославление и победу (теофания). В пасхальном финале можно, с известным усилием, увидеть даже рецидив священного брака: и в том, что Христос по воскресении явился прежде всех Марии Магдалине, и в том, как постоянно средневековые экзегеты идентифицировали ее с анонимной грешницей, умастившей ноги Иисуса миром (Лука, VII, 37—50), и в том, как охотно средневековая драма возьмется за историю блуда будущей равноапостольной святой *. Но главное — он виден в образе Христа как жениха, церкви как невесты (и в подвенечных одеяниях новообращенных и во многом другом). Комедия пасхальной литургии завершается, как ей положено по жанру, счастливым браком.

Церковь не изолирована от окружающего ее ритуального пространства. Стихия народно-языческого праздника прорывается и в рождественский и в пасхальный богослужебный порядок, но если зимнему литургическому сезону она передает свой карнавальный дух, свои формы жизнеповедения, то в церковную весну она входит со своим главным сюжетом (хотя и карнавальный смех отзывается в смехе пасхальном). Карнавал, завершившийся веселой смертью, веселыми похоронами, веселыми слезами на сцене городской площади, повторяется и продолжаетея, утратив свою веселость, на сцене храма. Вся великопостная литургия выстраивается в многонедельную похоронную процессию, в первых рядах которой идут кающиеся и оглашенные. Паства оплакивает грядущую смерть Христа, оглашенные — свою мистическую смерть в пасхальной купели, кающиеся — свою смерть в грехе и отлучении. Подавляющее большинство квазидраматических обрядов великопостного богослужения возникает на пути следования этой процессии: и похороны «Аллилуйи», и крестный ход в Вербное воскресенье, и Тenebrae, и сокрытие святых даров в Страстной

четверг, и Погребение Креста, и крещение. Даже Mandatum (омовение ног) имеет латентную погребальную символику. Карнавал играет смерть и похороны, великопостно-пасхальная литургия — смерть (Поклонение Кресту), похороны и воскресение (возжигание огня, Восстановление Креста и пр.). Только воскресения нет в европейских карнавальных обрядах, во всяком случае в явном виде (неявно оно есть, так как в календарном ритуале смерти без воскресения не бывает). Вполне возможно, что карнавальным сюжетом отдал свой триумфальный финал сюжету литургическому (иначе говоря, Пасха вытеснила соответствующий народный праздник, взяв на себя его функции).

Когда богослужебный год входит в Страстную неделю, когда через ритуальное пространство храма проступает историческое (и мифологическое) пространство Масличной горы, Гефсиманского сада, дворца Ирода Великого, Голгофы, когда ритуальное время литургии начинает идти в одном ритме с историческим (и мифологическим) временем Иерусалима за несколько дней до 14 нисана, до великого праздника опресноков, тогда карнавальным сюжетом встречается с евангельским. Сценарий встречается с текстом. Литургия Страстной недели — место встречи античного и древневосточного карнавала, избежавшего смерти благодаря страстным главам Нового завета, с карнавалом новоевропейским, средневековым, проросшим в католическое богослужение. Первая драма должна была родиться здесь — где сошлись ритуальная драматургия богослужения, ритуальная драматургия карнавала и потенциальная драматургия Евангелия.



ЛИТУРГИЧЕСКАЯ ДРАМА

Глава IV ДИАЛОГ У ГРОБА

Церковные обряды Страстной недели превращают храм в некий пратеатр, но он остается театром жеста. На его сцене играется пантомима: слово (хоровое песнопение) лишь сопровождает богослужбное действие. Единственный текст, который можно считать существенно причастным драматической ситуации, — упреки Христа в обряде Поклонения Кресту, но он, во-первых, связан своим библейским происхождением («народ мой, что сделал я тебе и чем отягощал тебя?» — Мф., VI, 3), а во-вторых, он принципиально недиалогичен: ответить на эти упреки можно было только слезным вздохом. Драматическая энергия преднасхального богослужения скована своей немотой — чтобы развернуться, ей было нужно встретить слово, не подавленное исполнением литургических повинностей, динамичное, вызывающее на ответные слова и открытое им на встречу.

В самой середине IX в., когда Ноткер Заика был еще молод (умер он глубоким стариком в 912 г.), в Санкт-Галленский монастырь, где он спасался от мира, явился некий пресвитер из монастыря в Жюмьеже, разоренного норманнами, и привез с собой книгу хоровых церковных песнопений. В ней не было ничего необычного, лишь одна, поразившая Ноткера особенность: длинная музыкальная фраза или целая последовательность фраз, в которую по традиции выливалось последнее «а» «Аллилуйи», была здесь не только записана нотными знаками, но и сопровождалась специально под эту фразу подобранным текстом.



Поткер уже сам задумывался, как облегчить певчим запоминание сложнейших каденций этого очень богатого мелодически песнопения, и возлюбовал, натолкнувшись на такой блестящий мнемонический прием, — прием, возможности которого он сразу оценил. Однако тексты из Жюмьезского антифонария показались ему никуда не годными, и он сам приступил к сплетению словес для финала ангельского песнопения. Так появилась на свет секвенция *, первый вариант литургического трона. В дальнейшем это название * закрепилось за теми литургическими вставками, которые в мессе располагались между «Аллилуйей» и Евангелием; трон же в узком смысле слова называют текстовые дополнения к другим песнопениям службы: входной, Кугие, великому слово-словью, градуале, офферторию, святой песни, «Агницу», коммунио и отпущению (в пору массового увлечения тронами ими обрастали даже Послание и Евангелие). Секвенция уже под пером Поткера откололась от материнского песнопения и превратилась в автономное стиховое целое, тогда как трон все время своего существования паразитировал на богослужебных текстах *. Секвенция вошла в мессу на законных правах *. Троны же всегда были на полудегальном положении, никогда Римом не признавались, а Тридентским собором были категорически запрещены [77, 136 - 145]. Но невиданный для других литургических текстов уровень литературной свободы тронов идет как раз от этой их беспризорности.

Начало их сочинения связывают с именем Туотилона (ум. после 912), друга Поткера Заики и, как и он, санкт-галленского монаха. Однако подобно происхождению секвенций, скрытому, по рассказу того же Поткера, в безымянной древности (которая, впрочем, вряд ли древнее VIII в.), и происхождение тронов трудно приурочить к какой-либо твердой дате. Можно только более или менее уверенно утверждать, что они не старше эпохи первых Каролингов: это время означено обостренным интересом к литургии, выразившимся парадоксальным образом в практике ее жесткой унификации и одновременно в практике ее самовольного обновления, одной из форм которой было как раз троносложение. Туотилон же, если и не был первоиздателем тронов, был, и это уже бесспорно, их весьма плодотворным автором. С его легкой руки этот литургический жанр стремительно набирает популярность, которая достигает зенита в конце X — начале XI в. Определяется круг праздников, богослужебный чин которых особенно густо усеивают троны: первенство делят Рождество и Богоявление, немного им уступает Пасха. Сезоны траура, покаяния и поста трон, признающий только ликование, обходит стороной.

Диалогическая форма в троносложении не прижилась, хотя одно из самых ранних сочинений в истории этого побочного литургического отпрыска — трон на входную третью рождественской мессы, вышедший из-под пера Туотилона [20, 182; пер. С. С. Аверинцева], — представляет собой обмен репликами. Лишь в редких

случаях единое хоровое течение раздваивается собеседующими голосами, и, как правило, примеры такого рода моложе самого знаменитого среди тропов диалога и самого знаменитого трона вообще: «Что ищете во Гробе, христоревнители?» Во всяком случае, позже его и явно по его образцу созданы диалогизированные тропы на входные Рождества Христова (см. о нем в главе V), Рождества Иоанна Крестителя, Вознесения*.

Тропы встретились с драмой случайно.

Случаен, конечно, только тот факт, что текст будущего пасхального действия появился на свет в виде трона: не подготовь он для нее реплик, драма, уже отчетливо различимая в лоне литургии, все равно преодолела бы свою бессловесность, высказалась бы сама, не обращаясь за помощью к монологическому жанру богослужебного творчества. Однако далеко не случайно монолог дал трещину на Пасху, когда драматическое напряжение литургии достигает самых больших величин и в его силовом поле даже хоровой унисон начинает дробиться на отдельные, перекликающиеся друг с другом голоса.

Момент зарождения диалога в нерасчлененном песенном потоке можно наблюдать в самой ранней из дошедших до нас версий трона на входную пасхальной мессы (Лиможский монастырь св. Марциала, 923—934 гг.):

«Воспойте царя великого, поправшего смерти власть.

Что ищете во Гробе, о христоревнители?»

Ответствование:

Иисуса Назарянина распятого, о небожители.

Ответствование:

Песть здесь, но воскрес, как сказал вам; пойдите, возвестите, что воскрес Он из мертвых.

Аллилуйя, Господь воскрес, днесь воскресев див крепкий, Христос, Сын Божий.

Слава тебе, Господи, возглашайте зия!» [Юнг, I, 210].

Сюжет, который стоит за тремя диалогическими фразами, еще окруженными со всех сторон бессюжетным хоровым монологом, восходит к новозаветному рассказу о том, как женщины, сопровождавшие Христа, пришли на второй день после казни к месту захоронения, чтобы умастить тело Иисуса благовониями, и нашли гроб опустевшим. Диалога нет ни в одном из евангелий — только речь ангела к женщинам*. Бессловесны жены-мироносицы и в тех уставных антифонах и респонсориях пасхального сезона, которые оформлялись как весть ангела о воскресении и в которых впервые встречается отсутствующая в евангелиях начальная формула знаменитого трона: «что ищете» (*quem queritis*)*. Ни в Ни-

сании, ни в литургии диалогу у открытого и пустого гроба прецедентов не было.

Пасхальный трон сохранили еще четыре рукописи X в. В Бамберге [Юнг, I, 569] и Вене [Юнг, I, 565] он в целом идентичен Лиможскому, но лишен начального призыва славословить Господа. В более поздней рукописи из этого же Санкт-Марциальского монастыря (988—996) [Юнг, I, 211] этот призыв имеется, но в другой редакции, и сделан иной переход к входной: «Се исполняется, о чем древле возвестил Господь через пророка своего, так к отцу глаголя...» Наконец, Санкт-Галленский вариант (ок. 950) вообще сведен к трем репликам без всякого монологического обрамления [Юнг, I, 201].

При своей значительной, можно сказать, всевропейской популярности пасхальный трон оказался на редкость консервативен. К испытанному в первый век по его возникновению тексту следующие три-четыре столетия не прибавили ничего, кроме нескольких бессодержательных хоровых восклицаний и двух-трех сюжетно ориентированных реплик*. В XI в., когда уже не одним десятком исчисляются дошедшие до нас действия о посещении гроба и рождественские действия, а среди последних есть и далеко не элементарные, начинают встречаться записи трона с рубриками*. В своей простейшей форме они только распределяют фразы между солистом и хором. В Мантуе начальный призыв к славословию отдавался солисту, затем вступал хор с традиционным вопросом ангелов, сидящих у гроба, солист отвечал словами жем-мироносиц и заключал хор пением ангельского благовещения о воскресении [Юнг, I, 210—211]. В Монтекассиинском троне того же XI в. за ангела поет священник, находящийся позади алтаря, за жем-мироносиц двое певчих, стоящие в центре хора, — перекликаются они, следовательно, через алтарь, которому в такой позиции без труда примысливается могильная символика, и без того ему в высшей степени свойственная [Юнг, I, 214—215]. Аналогичным образом расставлены исполнители трона в Новалезе (XI в. Юнг, I, 215—216), и лишь ангельские реплики отданы здесь двум диаконам, также поместившимся за алтарем. Только в одной, и очень поздней, версии пасхального трона (Брешиа, XV в.) рубрики прямо говорят о внеслужебном, имитативном задании, возложенном на служителей или, в данном случае, служительниц божиих: две инокини представляют ангелов, три — жем-мироносиц. Для полноты уподобления последним вручаются серебряные сосуды, но со своих мест в хоре три Марии сходят лишь при исполнении входной, дабы возложить сосуды на алтарь, сходят, то есть, для совершения чисто орнаментального жеста, никак не причастного драме посещения гроба. Пока шел диалог с ангелами, они к гробу не подходили и его не осматривали — церковь и здесь не превращена движением действующих лиц в сцену.

Именно их неподвижность, а не отсутствие реквизита и бутофории вроде ангельских крыльев или пальмовых ветвей останавливает трон пасхальной входной на пути к драме. Правда, абсолютная позиционная статика церковного хора оказывается здесь потревоженной: солист выведен на особое место и отделен от хора пространственно. Конечно, никакой революции в этом нет: исполнение трона можно просцировать не на фон респонсориального пения (из которого оно реально исходит), а на фон речитативных переключек celebranta с хором. Тем более что посягательство на хоровую целостность ограничилось отделением одного солиста и выделением (без отделения) еще двух или трех для партий жен-мироносиц: исполнение трона остается голосовым и инструментальным, его семантическое воздействие на пространство близко к нулю.

Иногда солирование не снималось с исполнителей трона и по его окончании: певчие, которые вели партию жен-мироносиц, отдельным голосом вступали во входную. Тем не менее процессия клира из ризницы, которую входная возвещает и сопровождает, проходила немало не затронутой драматическими возможностями трона и сама своей относительной динамичностью на статику трона никак не воздействовала. Бывали случаи, когда пасхальный диалог проникал в песенное оформление крестных ходов*. Однако всеобщее движение оказывалось столь же неблагоприятным для создания театральной ситуации, сколь и общая неподвижность. Освоение пространства и в этом случае не шло дальше выхода на особые места исполнителей сольных партий, пространственные отношения которых оставались чисто позиционными, с алтарем как точкой отсчета. Мобильными они станут, когда диалог у гроба Христа перейдет в утреннюю часовую службу.

Нет и не может быть полной уверенности в том, что пасхальный диалог явился в конце утрени, предварительно совершив путешествие из мессы. Быть может, и в мессу и в утрени он попал после распада какого-нибудь более древнего литургического церемониала *. Если верить датам, то приходится думать, что путешествие все же состоялось: самый ранний трон мессы (Лиможский) не младше середины 30-х гг. X в. и, следовательно, старше самого раннего утреннего действия (из устава св. Этельвольда) по крайней мере на тридцать лет, а вернее всего, на добрых полстолетия. В том, что пасхальный трон притянула к себе (но не перетянула окончательно) утренняя служба, нет ничего удивительного. Ее последний респонсорий относился к числу излюбленных литургических позиций для троносложения и мог в этом отношении поспорить с любым песнопением мессы. Если входная мессы, истолкованная как обращение воскресшего Христа к Богу-отцу, совместима с диалогом у гроба, но не более того и с известным усилием, то заключительный респонсорий утрени просто вопиет о своей незаконченности и должен стремиться к пасхальному диа-

логу как к самому естественному своему продолжению. «По прошествии субботы Мария Магдалина и Мария Иаковлева и Саломия купили ароматы, чтобы идти помазать Иисуса, аллилуйя, аллилуйя. Стих: И весьма рано, в первый день недели приходят ко Гробу при восходе солнца». Трудно по исполнению этого текста задать вопрос уместнее, нежели «что ищете во Гробе».

Утренняя служба манила к себе пасхальный троп еще и просто своим местом в суточном времени: ее конец в принципе совпал с началом дня, с рассветом, к которому евангелия единодушно приурочивают посещение гроба. Переход от утрени к хвалениям есть переход ночи в день в литургическом времени, но не только в нем. Если заря занималась раньше заключительных обрядов последней полунощницы, то есть третьего чтения, третьего респонсория и хвалебной песни, то служение утрени прекращалось на том месте, где его застал рассвет, и клир сразу переходил к хвалениям. Это происходило, конечно, не всегда и не везде, но есть и такие примеры насильственной синхронизации литургического и природного времени при явном главенстве последнего. Синхронизация же литургического и евангельского времени напрашивается сама собой тем более, что по мере отступления службы пасхального кануна на территорию субботнего дня ее символические обряды все больше удалялись от времени воскресения и все хуже отвечали своим юбилейным задачам, которые начинали передаваться пасхальной утрени. Момент восстания Христа из гроба совпал с гимном, завершающим утреннюю службу, «Тебя Бога хвалим», лишь в представлении сравнительно поздних толкователей*; действие о посещении гроба, к XII—XIII вв. прочно закрепившееся в богослужении как раз перед хвалебной песнью, явно повлияло на эту временную идентификацию. Но хронологические данные трех синоптических евангелий можно было, и без большого труда, примерить ко времени дневных церковных служб задолго до Гонория Августодунского с его к тому же не слишком ловким помещением воскресения после осмотра опустевшего гроба.

Быть может, троп входной, переселившись в утреню, не переродился в мгновение ока — в утренней службе есть случаи, когда пасхальный диалог распевается хором, и только (Санкт-Марциал, XIII—XIV в. — Юнг, I, 271). Однако, как правило, на новом месте он не довольствовался старой своей природой, и уже первое утреннее Посещение Гроба, дошедшее до нас в бенедиктинском уставе св. Этельвольда*, является детально разработанным обрядом с богатой сценической игрой. Описано оно, на счастье, куда более подробно, чем Погребение и Восстановление Креста из того же винчестерского устава [Юнг, I, 249—250].

«Во время третьего чтения да переоблачатся четыре брата, из каковых один, облаченный в стихарь, пусть выйдет, словно бы по какому делу, и тайно приступит к месту Гроба, где и воссядет в покое, и пусть в его руке будет пальмовая ветвь. К концу

же третьего респонсория да последуют ему остальные трое с куклями на головах, с возженными кадильницами в руках, в задумчивости шествую ко Гробу, наподобие людей, нечто ищущих. Ибо делается это, дабы представить Ангела, сидящего во Гробе, и Жен Мироносиц, приходящих с благовоениями умастить тело Иисусово. Когда же сидящий увидит, как трое приближаются к нему в блуждании и как бы ища нечто, пусть начнет он сладкогласно воспевать, умеряя силу своего голоса:

Что ищете/во Гробе, о Христореvнителю?/

Когда он допоеет это до конца, пусть сии трое ответствуют ему единоустно:

Иисуса Назарянина /распятого, о Небожителю!/

Он же на сие:

Неть здесь, но воскрес, как прорек вам; пойдите, возвестите, что воскрес Он из мертвых.

По слову повеления этого да обратятся они к горе, возглашая:

Аллилуйя, Господь воскрес, /днесь воскресев дев кренкий, Христос, Сын Божий/.

Когда это будет сказано, пусть сидящий, словно бы призывая тех назад к себе, да возгласит такие антифоны:

Приидите, посмотрите место /где лежал Господь, аллилуйя/.

Возгласив так, он пусть встанет, поднимет покров и покажет им место, откуда Крест удален, остались же одни пелены, каковыми повит был Крест. Увидев сие, те трое пусть поставят кадильницы, что были у них в руках, в оный Гроб, возьмут пелены и развернут перед сослужащими, и, словно показуя, что воскрес Христос и уже в них не завернут, пусть пропоют такой антифон:

Господь воскресев из Гроба, /что нас ради распялся на древе, аллилуйя/.

И пусть возложат пелены на алтарь. Когда окончат они петь антифон, приор да возликует о торжестве Господа нашего, смертью поправившего воскресением своим, и да начнет песнопение:

Тебя Бога хвалим.

Когда же он начинает петь так, ударяют во все колокола сразу» *.

Разителен контраст со сколь угодно поздними вариантами троичной входной. Жесты и передвижения четырех монахов, участвующих

щих в исполнении обрядового действия, создают между ними особую систему отношений, к которой все присутствующие причастны только в качестве наблюдателей. Момент отделения актеров от зрителей специально отмечен в рубриках — это время третьего чтения. В рубрике, предпосланной Погребению Креста, специально отмечен и существенно зрелищный характер всего ритуально-драматического комплекса Погребение — Восстановление — Посещение: он предназначен составителем устава для укрепления веры новообращенных и простонародья. Но с непросвещенной паствой делят роль зрителей и пастыри. У театрального пространства, прообраз которого впервые здесь создается, нет жестких границ: оно может сжиматься вокруг алтаря, может распространяться на всю площадь святилища и, в принципе, на всю площадь храма, но в любом случае оно не сливается с пространством зрительного зала, даже когда трое медленно, словно нечто ища, выступающих иноков проходят через плотную толпу братии, с которой только что едиными устами свершали молитвословия утренней службы. Так актер не смешивается с публикой, даже подавая реплики из прохода меж кресел.

Жанровая метаморфоза — из ритуальной лирики в ритуальную драму — достигнута не столько игровой имитацией, едва, впрочем, намеченной (ветвь в руке ангела, кукули в знак женских головных покровов, кадила в знак благовоний, изображение поисков и пр.), сколько усилением динамического начала: исполнители жестикулируют и двигаются в соответствии с текстом и во взаимном соответствии. Сам же текст, по сравнению с тропом входной, изменился минимально, допустив в себя лишь один новый антифон («Приидите, посмотрите»).

Трудно сказать с уверенностью, почему перемена места в дневном богослужении так повлияла на жанровую сущность трона. Быть может, однако, на нее повлияла не эта перемена, а перемена окружающего богослужебного чина, состоявшаяся в процессе миграции пасхального диалога из одного европейского собора или монастыря в другой. Поднявшись из мессы в утреню, он приблизился к обрядам Погребения и Восстановления Креста — можно предположить, что там, где он оставался тропом, этих обрядов не существовало и, следовательно, закон симметрии не притягивал пасхальный диалог в конец утренней службы, у начала которой стояло Восстановление Креста. И наоборот, там, где троп стал действием, у него была возможность присоединиться к квазидраматической ритуальной серии (предположение, проверить которое я не в состоянии). Во всяком случае, в Винчестере (и далеко не только там) все три обряда складываются в единую последовательность, и единство ее ясно осознано составителем устава.

При этом в драматическом отношении Посещение оставило родственные обряды далеко позади. Оно наделено сюжетно организованным текстом, тогда как Погребение и Восстановление фак-

тически бессловесны и, во всяком случае, лишены каких-либо диалогов, если не считать поздних версий Сошествия во ад. В эмоциональном плане оно закончено и автономно, переход от горя к радости полностью завершается в рамках одного обряда, — Погребение и Восстановление в значительно большей степени зависимы от магистральной богослужебной фабулы и ее эмоциональных обертонов. Оно зрелищно, — к Восстановлению паства вообще не допускалась, это было зрелище без зрителей. Оно конкретно, — в Погребении и Восстановлении действию еще довлеет символическая обобщенность христианских культовых актов.

Но, как ни далеко винчестерское Посещение ушло от Погребения и Восстановления Креста, границу, отделяющую практическую деятельность от игровой, оно все же не пересекло — оно на ней остановилось. Более того, благодаря резкому, по сравнению с другими экстраординарными обрядами, усилению игрового начала в Посещении Гроба неожиданно вышла на поверхность давно, казалось бы, преодоленная ритуальная архаика: отход от христианского культового символизма отозвался сближением с культовым натурализмом древних земледельческих мистерий, которым был прекрасен знаком и обряд поисков умершего божества (Озириса, Диониса или Аттиса) и ритуальные жесты отдергивания завесы, указывания, демонстрации, совершавшихся в моменты стремительного роста сакральности — в порубежных ситуациях посвящения в таинства, вступления в святая святых, приближения к божеству [30, 238—239; 79].

Поразительная популярность и пасхального тропа и пасхального действия (более четырехсот текстов в собрании Юнга) как раз и объясняется состоявшимся в них оголением архетипических ритуальных корней. Этим же объясняется и поразительная консервативность пасхального действия, замкнувшегося в самом себе, как в коконе, и не проявлявшего никакого стремления к саморазвитию — так велик был груз ритуально-мифологической символики, возлегший на три недлинные фразы, сопровождавшиеся простейшими жестами, и так велика была в этой символике полнота ее самодостаточности.

К X в. помимо винчестерского Посещения Гроба относятся еще три: из Санкт-Витона, Бамберга (у Юнга отсутствует) и еще раз из Винчестера (978—980). Лишь в последнем [Юнг, I, 254—255] появляется новый антифон, заимствованный из соседнего с «Приидите, посмотрите» стиха у Матфея (XXVIII, 7): «Пойдите скорее, скажите ученикам Его, что воскрес Господь» (рубрики во всех трех случаях не идут дальше распределения реплик и с первым винчестерским вариантом несравнимы). Два пасхальных действия сохранились в рукописях X—XI вв. В одном из них, из Рейхенау [Юнг, I, 259—260], пресвитеры в роли жен-мироносиц получают нарративный антифон: «И говорили между собой, кто отвалит нам камень от двери Гроба». Это нормально для церковных

песнопений, особенно сопровождающих шествия духовенства, но ненормально для драматизированного обряда, во всяком случае, не продвигает его вперед, а, скорее, возвращает к стадии обрядовых литургических дополнений.

Такая же картина сохраняется в XI в.: восемь текстов и лишь одна новинка — вновь нарративный антифон («Они побежали оба вместе, но другой ученик бежал скорее Петра и пришел ко Гробу первым») и вновь не слишком удачно присоединенный к диалогическому ядру (о том, сопровождался ли он пантомимой, изображающей спешащих ко гробу апостолов, рубрики молчат). А ведь в XI в. уже набрал силу рождественский цикл: двенадцать тропов о благовещении пастухам и шесть действий о поклонении волхвов. Среди последних есть стоящие порядком выше Посещения Гроба — с довольно богатым текстом, требующие костюмов, декораций в виде звезды, ясель и трона Ирода; машинерии, хотя бы и примитивной, но обеспечивающей движение звезды пред волхвами; бутафории, которой трудно подобрать подходящий заменитель в церковной утвари — вроде меча, которым потрясает гневный царь Иудеи. Первого сравнительно сложного пасхального действия приходится ждать до XII в., когда число столь же и более разработанных действий рождественского круга будет уже двузначным, когда к ним присоединятся ветхозаветные и житийные действия, когда появятся первые драмы на новоевропейских языках. Только основательно отстав, пасхальный драматический цикл очнется наконец от летаргии.

Конечно, хронология, опирающаяся только на датировки манускриптов, не слишком надежна, но у нее тем меньше изъянов, чем больше число самих рукописей. В данном случае их вполне достаточно, чтобы уверенно отрицать какую-либо самостоятельную историю пасхального диалога, кроме истории его возникновения и распространения по Европе: он пройдет до конца не пройденный с первой попытки путь только на фоне вполне зрелой литургической драмы, возникшей под его влиянием или по его образцу, но в других отсеках церковного года. Пасхальная тема вновь выйдет на авансцену, только когда активно функционирующие драматические сюжеты начнут отходить от чисто ритуальных или богослужебно-просветительских заданий и своим примером сдвинут с мертвой точки диалог у пустого гроба Христа.

Глава V РОЖДЕСТВЕНСКИЙ ЦИКЛ

1. Действо о пастырях вифлеемских

Троп на входную третью рождественской мессы, появившийся в XI в., — близнец пасхального. «Что ищете во хлеву, пастыри?» — этот вопрос повитух * воспроизводит и форму и содержание во-

проса пасхального ангела. Ответ жен-мироносиц («Христа Назарянина распятого») слышится в ответе пастухов, явившихся, по велению свыше, поклониться новорожденному богу: «Христа Господа Спасителя, дитя, пеленами обвитое, по слову ангельскому». Указанию на пустой гроб идентично указание на ясли, куда положен младенец: «Вот чадо с Марией, матерью его, о коих сказал некогда, пророчествуя, Исайя-провидец: Се, Дева во чреве примет, и родит Сына,— и ныне идите возвестите, что Он рожден». И завершается троп, опять же подобно пасхальному, ликующим хорovým возглашением: «Аллилуйя, аллилуйя! Теперь знаем истинно, что родился Христос на земле,— дружно восславьте Его, вторя пророку: «Отроча рожден есть нам, и сын дарован есть нам». «Отроча рожден» — это уже начало входной.

Так выглядит рождественский диалог в Лиможском тропарии [Юнг, II, 4]. Он сохранился еще в одиннадцати рукописях (французских и итальянских) того же XI в., и всюду текст его идентичен. Лишь в двух рукописях диалог рубрицирован. В Мантуе [Юнг, II, 7] реплики распределены между хором и группой певчих: за подвитух начинает хор, а оканчивают их высказывание уже солисты. В Новалезе [Юнг, II, 8] два задающих вопроса диакона переговариваются с двумя отвечающими на вопросы певчими через алтарь — картина, знакомая нам по пасхальному диалогу. Передачи ролей здесь, в отличие от Мантуи, не происходит.

В XII в., на фоне бурного развития литургической драмы, рождественский троп (двенадцать рукописей) продолжает оставаться равным самому себе. Только в Руане [Юнг, II, 12—13] он проявляет известную склонность к переменам. К переменам мест, во-первых: следуя опять-таки примеру своего пасхального близнеца, он передвигается в утренние службы дня (правда, не в саму утреню, а в промежуток между утреней и первой рождественской мессой) *. Во-вторых, в Руане рождественский диалог оказывается открытым и для внутренних перемен, которые настолько серьезны, что не позволяют больше относить его к категориям тропов — он превратился в действие. Пастухов изображают семь отроков, в знак их роли и службы им вручены посохи. Еще один отрок, в стихаре и омофоре, выступает за ангела и благовествует пастухам о Рождестве. Другие отроки, представляющие сонмы небесные, встречают эту весть славословием. Пастухи поспешают к месту, где установлены ясли, и вступают в традиционный диалог с повитухами (в рубриках они, правда, зовутся не повитухами, а просто «стоящими у ясель»).

По окончании действия первосвидетели Рождества не исчезают со сцены, но активно включаются в последующее богослужение: руководят хором во время мессы, а на хвалениях, кроме того, участвуют в драматизированном исполнении первого антифона. «Что вы видели, пастыри? Возвестите нам, кто сошел на землю», — запеваает солист, и пастухи отвечают: «Рождество Господа Спасителя

мы видели меж ликов ангельских, аллилуйя». На хвалениях это был не единственный предлог для драматизации богослужения. Либо перед пятым антифоном, либо в середине первого, либо в середине пятого псалма обычно помещался еще один рождественский диалог: «Пастыри, откройте, что вы видели, и возвестите Рождество Христово. — Дитя мы видели, пеленами обвитое, и лик ангельский, славящий Спасителя». В Руане об исполнении этого антифона ничего не говорится, но вот в Пленецедском монастыре близ Буржа он увенчивал довольно выразительный обряд. После четвертого псалма отрок, встав за алтарем, пел ангельское благовещение; два других отрока, опираясь на посохи, проходили за алтарь, словно в Вифлеем, и, обогнув алтарь, вставали перед ним лицом к пастве, где и отвечали на вопрос хора о виденном ими. Затем шли по церкви, «справляя веселие пастушеское» (*ludentes ad modum pastorum*). Текст этот, правда, поздний, XIV в. [63, 36—37].

Руанскую пастушескую службу по ее драматургии можно поставить в один ряд с винчестерским Посещением Гроба, да и практически с любым действием пасхального круга, созданным за два века, прошедшие со времени составления устава св. Этельвольда. Но она выглядит более чем скромно на фоне действ о Данииле и Николае Мирликийском, действ о волхвах из Монпелье и Билзена, современницей которых является. Кроме того, Руанская служба — это единственный пример поклонения пастухов в самостоятельном драматическом оформлении. В Руане она прижилась и укоренилась, в XIII в. у местных пастухов появились рифмованные партии, которые они продолжали исполнять и в XIV в., но за три столетия, в течение которых это действие известно, оно не проявило ни малейшего стремления к разрастанию и циклизации. А за стенами Руанского кафедрального собора первое поклонение младенцу Иисусу инсценировалось только в составе многоэпизодных литургических действ, но и в таком виде особенной популярностью не пользовалось.

2. Действо о волхвах

«Ирод, увидев себя осмеянным волхвами, весьма разгневался и послал избить всех младенцев в Вифлееме и во всех пределах его, от двух лет и ниже, по времени, которое выведал от волхвов». Так говорится в Евангелии от Матфея (II, 16), и отсюда легко прийти к выводу, что восточные мудрецы явились на поклонение Христу через два года после Рождества. К этому выводу, действительно, приходили авторитетные церковные писатели. Однако с неявной хронологией евангельского рассказа спорил явственный авторитет богослужебного календаря, в котором Рождество (25 декабря) предвзряло Богоявление (6 января) всего тринадцатую днями. Возможно, именно поэтому другая группа комментаторов исчисляла двумя годами срок путешествия волхвов от момента

появления звезды, возвестившей им о грядущем Рождестве, до момента поклонения. В таком случае поклонение волхвов помещалось в непосредственной временной близости к Рождеству. Именно эта интерпретация была принята литургическими действиями, которые охотно инсценировали встречу волхвов, идущих на поклонение, и пастухов, с поклонения возвращающихся (при этом само поклонение пастухов разыгрывалось в действиях XII—XIII вв. лишь дважды).

Чтобы эта встреча могла состояться, мало было ввести в одно историческое время восточных звездочетов и зрителей вифлеемских стад — нужно было еще вывести их из литургического времени. В противном случае дорога пастухов, чье поклонение перед Христом, по литургическому календарю, приходилось на 25 декабря, никогда бы не пересеклась с дорогой волхвов, чье поклонение, по тому же календарю, праздновалось 6 января. В Руане действо о пастухах и действо о волхвах (рукописи XIII, XIV и XV вв.) игрались бок о бок по крайней мере два века (XIII и XIV), за это время не сделав ни шагу навстречу друг другу: руанские волхвы, подобно руанским пастухам, не сбрасывали с себя ролей, отыграв их, — они пребывали в них в течение всего богослужебного дня и на мессе именно в качестве волхвов свершали дароприношение [Юнг, II, 44—45, 436—438]. Будучи так глубоко погружены в литургию своих календарных дат, они просто не могли сойтись в одном драматическом пространстве и перешагнуть две разделившие их недели.

Чтобы сыграть встречу волхвов с пастухами, нужно было достичь определенной степени освобождения от литургических заданий и от диктатуры церковного календаря. Еще большая свобода требуется, чтобы представить оба поклонения в одном действе, ибо, в какой бы день оно ни ставилось, без передатировки либо первого поклонения, либо второго обойтись было невозможно. Редкость сцен поклонения пастухов в действиях о волхвах объясняется и тем, что литургическое время еще довлеет драматическому, но этим никак не объяснишь отсутствия пастушеских действий в день для них подходящий во всех отношениях — 25 декабря, Рождество.

Пасхальному и рождественскому диалогу выпали разные судьбы. Первый быстро превратился из диалогизированного песнопения в драматизированный обряд, но надолго задержался на взятой с ходу высоте — второй не дошел и до нее. Диалог у гроба оказался закрытым для дальнейшего становления, так как в трех его фразах полностью раскрылся ритуально-мифологический сюжет, имеющий глубокие архетипические корни. Ищут убитого бога и находят его растерзанное тело, кладут его в могилу, откуда он воскресает в новой славе и новой силе. Либо сразу находят пустую могилу. А диалог у ясель сопротивлялся всякому становлению, так как у него вообще не было никакой глубины. Новорожденного

бога не ищут (зачем его искать, если он не исчез, не умер, не погребен?), перед ним падают ниц. А в диалоге пастухов и повитух мотив поклонения не выражен совсем, зато безраздельно главенствует совершенно здесь неуместный мотив поисков. Созданный по образцу пасхального тропы рождественский троп его популярностью держался, питался от его корней, но, так как своих корней у него не было, то не было и перспективы роста. Диалог у гроба породил диалог у ясель и одновременно погубил, породив тождественным себе.

Театральная судьба евангельских волхвов сложилась по-другому, хотя и на действия о втором поклонении Христу пасхальный диалог также влияние оказал. Его композиция сразу узнается в диалоге волхвов и повитух. Их присутствие у колыбели полумесячного младенца, необъяснимое реалистически, оправдывается необходимостью дать кому-нибудь роль, симметричную роли пасхального ангела. Волхвы берут на себя роль жемчужниц, но слепо ей не следуют.

«Кто сии суть, что, звездою ведомые, к нам приступая, невиданное подносят?»

Мы, цари Фарсиса и Аравии и Савы, дары приносим Христу, Царю, Господу родившемуся, коему поклониться явились, звездою путеводительствуемые.

Се дитя, коего ищите (quæ queritis): не замедлите ему поклониться, ибо Он есть спасение мира».

Здесь мотив поисков сильно приглушен: ушел из начала вопрос о цели прихода и скрылась где-то в подчинительных конструкциях третьей, заключительной реплики сакраментальная формула зачина (quæ queritis). Кроме того, нет никаких оснований считать этот диалог, наподобие пасхального, ядром будущего действия. Да, он сохраняется совершенно неизменным во всех известных нам драматических версиях поклонения волхвов. Но, в отличие от пасхального диалога, он не существует обособленно, вне других эпизодов действия, и можно полагать, что вряд ли когда-либо в таком виде существовал. К тому же он не путешествует в своем драматическом становлении по дневным службам, даже если допустить, что действие о волхвах совершалось проторенный пасхальный тропом путь из мессы в утреню.

Впрочем, допускать это совершенно не обязательно. Возникновение драматических обрядов внутри богоявленской мессы облегчалось и содержанием евангельских чтений, и текстом оффертория («Цари Фарсиса и островов поднесут ему дань: цари Аравии и Савы принесут дары» — Пс., LXXI, 10), и просто наличием в составе этой мессы, как и любой другой, дароприношения, словно приглашающего зрительно отождествить его с евангельским. Тем не менее если такие обряды и возникали, то в числе несравнимом с числом действий утренней службы и во времени, во всяком случае,

неопределенном (единожды при дароприношении, Лимож [Юнг, II, 34—35], и единожды после Евангелия, Безансон [Юнг, II, 37—40]; датировке не поддаются). В обоих случаях диалог волхвов со «стоящими у колыбели» отсутствует. Следовательно, если идти от мессы, диалог у колыбели будет более поздним образованием. Зато и в Лиможе и в Безансоне присутствует формула даропринижения, без сопровождения которой диалог нигде не появляется. Ее смысл, при несущественных колебаниях в выражении, всюду один и тот же: золото подносится царю, ладан — богу (или первосвященнику), смирна — смертному.

Можно предпологать, что либо пасхальный образец был воспринят литургией Богоявления после того, как в ней началось оформление действия, либо он стоял у начала этого процесса, но его не тормозил, так как был соответствующим образом перестроен при перемещении в последний день святок. К Богоявлению, в отличие от Рождества, не был привит чужой ему архетип, не была искусственно создана мнимая ритуально-мифологическая глубина, которая обрекала на бесплодие рождественский троп. Это, однако, не снимает вопроса, почему действие о волхвах, отставшее от пасхального почти на век, так стремительно его нагнало и так далеко ушло вперед? Ведь сюжет поклонения богу, сошедшему на землю, может быть столь же закрытым и самодостаточным, как и сюжет поисков бога, скрывшегося в могиле.

Самый ранний текст Службы Звезды, как ее иногда именуют средневековые источники (*Ordo Stellae*), дошел до нас фрагментом без начала и конца в рукописи X—XI в. [Юнг, II, 443; предположительно северо-восток Франции]. Но за немногими сохранившимися строками (их осталось четырнадцать) стоит такое богатство сценического движения и такая свобода от литургических текстовых моделей, о которых пасхальным действиям еще долго не придется и мечтать. Слова волхвов, которыми фрагмент открывается («Звезда невиданным блеском сияет. Рождество Царя Царей возвещает. И тем древние пророчества подтверждает. Пойдем же, отыщем Его и поднесем Ему дары: золото, ладан и смирну, ибо писано: *И поклонятся Ему все цари, все народы будут служить Ему*»), еще можно свести к антифонам богоявленских хвалений. Но немедленно следующие за ними диалоги Ирода и вестников (которых царь иудейский отправляет к волхвам с вопросом, кто они суть), вестников и волхвов («Царскою волей, Цари, явились мы к вам за ответом: Путь свой стремите куда, и откуда его вы стремите? — Ищем мы дружно Царя, возвещенного новой звездою. Знаком сему — те дары, что Ему поднести поспешаем»), вновь вестников и Ирода самостоятельно разрабатывают вполне оригинальную драматическую ситуацию, к созданию которой Евангелие от Матфея, может быть, и подталкивает, но готовой ее не преподносит. На объявлении Ироду цели прихода волхвов («Се, волхвы идут, И Царя Царей родившегося, звездою ведомые,

ищут») фрагмент заканчивается, но он уже успел сообщить о движении волхвов от места встречи со звездой до места встречи с Иродом и об активном курсировании вестников между царем Иерусалимским и царями Аравийскими. Иначе говоря, здесь уже определилась картина радикально изменившихся отношений времени и пространства. В частности, зрители не должны удивляться тому, что многодневный переход изображается десятком шагов, а Ирод и волхвы, стоящие бок о бок, друг друга не видят, не слышат и вынуждены переговариваться через курьеров.

Среди шести действий о волхвах, дошедших от XI в., есть и находящиеся на более элементарной стадии. Таковы два действия, практически идентичные, из Невера [Юнг, II, 50—51, 439] и одно из Ламбаха [Юнг, II, 445; текст не воспроизводится]. В них волхвы говорят уже знакомую нам реплику о звезде, встречаются с Иродом, вступают в беседу с «хранителями колыбели» (*custodes*), подносят дары младенцу Иисусу и выслушивают приказ ангела удалиться другим путем. Вестников здесь нет, и Ирод сразу входит в соприкосновение с волхвами, уже прозвав откуда-то о цели их путешествия и желая лишь уточнить, что навело их на мысль о рождении нового царя. Узнав, что весть им подала звезда, он отпускает волхвов с наказом на обратном пути обо всем ему подробно доложить.

Стадии самого раннего фрагмента действия соответствуют действия из Компьеня [Юнг, II, 53—56] и Мальмеди, Бельгия [Юнг, II, 443—445]. Все они явно восходят к общему архетипу. Из французской и бельгийской рукописей мы узнаем, в дополнение к уже известному, что Ирод дважды посылал вестников к волхвам, первый раз — с вопросом о цели прихода, второй раз — с приказом явиться во дворец. Кроме того, волхвы здесь не только рассказывают царю иудейскому о звезде, но и объясняют значение несомых даров. Ирод обращается за подтверждением к книжникам (к которым тоже посылаются вестники, то есть и вокруг них как-то специально организуется пространство), и книжники находят у пророков подтверждение сказанному волхвами*. После обманного ухода волхвов Ирод приказывает своему воину поразить вифлеемских младенцев мечом.

В XI в. уже существовал третий, еще более сложный и совершенный вариант действия (Фрейзинг). В дефектной рукописи [Юнг, II, 93—97] есть специальный текст наподобие пролога для выхода Ирода, есть благовещение пастухам (но нет их поклонения), есть обращение волхвов к жителям иерусалимским с вопросом о местонахождении «рожденного Царя иудейского», три прихода вестников к Ироду, бешенство Ирода при слове пророческом, найденном книжниками (он отшвыривает священную книгу, изрыгая проклятия), его совещание с военачальником и решение выследить Христа через волхвов, допрос, какими землями они правят (как выясняется, Халдеей, Фарсисом и Аравией), встреча отпу-

ценных Иродом волхвов с пастухами, дающая возможность использовать традиционный рождественский антифон («Пастыри, откройте, что вы видели. Дитя мы видели, целенами обвитое»), новая вспышка царского гнева при известии об уходе волхвов дорогой (Ирод при этом цитирует Саллюстия: «Пожар, грозивший мне, я потушу под развалинами» — «О заговоре Катилины», 31), приказ истребить младенцев, сопровождаемый вручением меча воину, несомнение отроков, не совсем понятного назначения.

Как можно видеть, значительно усложнилась и расширилась центральная часть действия, основное содержание которой составляет свидание волхвов с Иродом. Начало (встреча волхвов друг с другом, путеводительство звезды) и конец (диалог с повитухами, поклонение, уход) остались более или менее неизменными. Та же картина сохранится и в дальнейшем. Там, где нет Ирода, там текст действия переходит из века в век, обновляясь, может быть, одним словом, одной фразой, но не более: такова судьба Службы Звезды в Руане, откуда она дошла до нас фактически идентичной в рукописях XIII, XIV и XV вв. Где Ирод есть, консервации не происходит. В Невере роль царя иудейского ограничивалась в XI в. одним вопросом к волхвам и их отпущением. В следующем столетии в том же Невере [Юнг, II, 440—441] Ирод уже выслушивает вестника, сообщающего о прибытии волхвов в Иерусалим, шлет его за ними, призывает книжников с пророческими писаниями, да и у волхвов появляется отдельный диалог с вестником. По сравнению с руанским застоём — бурный рост.

Эволюция центрального эпизода действия происходит в XI—XII вв., отчасти за счёт дублирования второстепенных сюжетных функций (увеличение числа вестников или их заданий), но главным образом за счёт выдвижения на первый план Ирода, причем в процессе становления образа с равной силой акцентируется царственность персонажа и его гневливость. Первое заметно даже по неверскому, крайне дезорганизованному тексту: в четырех репликах, которыми обмениваются волхвы и вестник, четырежды встречается слово «царь» и перед царской властью Ирода, если верить вестнику, трещит просто-напросто весь мир. Ирод гневный здесь пока не появляется, но этот его образ вообще есть продукт не столько речевого текста, сколько внетекстовых рубрик: в Невере рубрики лишь распределяют реплики среди персонажей и, к сожалению, замечательны такой скудостью в большинстве действий волхвов.

Гнев Ирода выражается словесно, когда он цитирует по Саллюстию Катилину (частый случай), когда язвительно, хотя и не сдишком вразумительно (текст в этом месте испорчен), отзывается о пророчестве Михея (только во Фрейзинге), когда яростно призывает медлящих приходом книжников (фрагмент конца XII в. неизвестного происхождения — Юнг, II, 449). Вот, собственно,

и все. Только из рубрик нам известны излюбленные жесты царя — отбрасывание книги пророка (в только что упомянутом фрагменте он отбрасывает ее «далеко») и размахивание мечом (как правило, при вести об обмане волхвов, но во Флери, например, он грозит мечом звезде после, казалось бы, мирного прощания с волхвами). В Билзенском (Бельгия) действе XII в. [Юнг, II, 75—80] неистовство царя просто не знает границ, но мы бы о нем и не подозревали, не подскажи нам рубрики, что, задавая традиционный и эмоционально вполне нейтральный вопрос, веруют ли волхвы в воцарение Христа, Ирод опять-таки потрясает мечом (*ira tumens gladius sternens*) или что на столь же часто встречающийся вопрос, где лежат подвластные волхвам земли, те отвечают под угрозой дубины (*cantet rex fuste minando*). Мы бы не узнали, кроме того, и что после ответа на первый вопрос волхвы оказывались в темнице, пребывали там, пока царь выслушивал книжников, и вновь представляли перед Иродом, когда подходило время второго вопроса. Все это в диалогическом тексте ни в малейшей степени не отражается, и можно только гадать, о скольких проявлениях бешеного Иродова нрава мы не узнаем никогда.

Напротив того, уже в самых немудреных вариантах действия акцент на царском достоинстве Ирода поставлен вполне определенно в тексте. Царственность Ирода, видимо, выделялась и с помощью всех имеющихся постановочных средств. Во Фрейзинге и Билзене в начале действия предусмотрена особая хоровая песнь для церемониального выхода Ирода, который наверняка был настолько помпезным, насколько было возможно. Ирод, появляясь на сцене раньше всех, уходил с нее позже всех. На своем троне он постоянно возвышался над действом и не мог не влиять на него своим присутствием, пусть не всегда активным, но неизменным. Вообще, как нетрудно заметить, Служба Звезды в своем изначальном составе инсценирует приход с изъявлением покорности трех вассальных царей (царские титулы, о которых евангелист ничего не знает, были присвоены волхвам приблизительно в VI в.) к царю-сюзерену (если в евангелии волхвы разыскивали Царя иудейского, то в действиях они разыскивают уже Царя Царей). Пятый царь, непричастный этому сюжету, вроде бы совсем здесь не нужен. Его присутствие становится понятным, только если рассматривать встречу Ирода с волхвами как развенчание ложного, временного, состарившегося царя перед увенчанием царя истинного, постоянного, молодого.

Действительно, Ирод видит в вифлеемском новорожденном младенце прежде всего соперника своему всевластию. Видимо, чтобы как-то соразмерить его с Христом, иудейский царь и превращен действиями в мирового властелина: *rex est qui totum regnando possidet orbem*. С сыном он откровенен и делится с ним опасением, что грядет царь сильнее его (Монпелье, XII в. — Юнг, II, 72; Флери, XIII в. — Юнг, II, 87). Приспешники Ирода, обращаясь

за советом к первосвященникам, страшатся, что Христос, если волхвы не солгали, сокрушит их могущество и будет править единовластно (Страсбург, ок. 1200 — Юнг, II, 65). Царственность Христа и царственность Ирода то и дело сталкиваются соседними репликами и все время пребывают поэтому в непосредственной полемической близости. В Монпелье волхвы, объясняя Ироду назначение и смысл приготовленных даров, разыгрывают у него на глазах церемонию поклонения Христу. Они не только произносят обычный для этой церемонии текст (золото — царю, ладан — первосвященнику, смирна — смертному), но и в довершение всего преклоняют колена. Трудно яснее обозначить оппозицию истинной и ложной царственности. Но в Билзене эта оппозиция проведена еще более наглядно: Ирод отбирает у волхвов их дары (об этом прямо не сказано, но нетрудно догадаться: отпуская волхвов, дары он им возвращает) и пытается тем самым узурпировать принадлежащее Христу. После этого не приходится удивляться, что смерть Ирода выступает как его низложение. В Бенедиктбейренском рождественском действе, сводящем воедино все драматические сюжеты этого сезона, Ирода, поедаемого червями, стаскивают с трона черти*.

Самая главная и самая динамичная роль в действе принадлежит, таким образом, низвергаемому монарху, проявляющему выраженные агрессивные наклонности. Пора вспомнить, что Служба Звезды приходится на уникальный литургический сезон, на единственный в церковном году период, когда в богослужебный чин фактически официально допускается карнавальное бесчинство, — на одну из самых популярных дат самого бесчинного праздника в этом сезоне, праздника дураков (см. главу III). Правда, если судить по следам, оставленным этим праздником в городских и церковных архивах, он на целое столетие моложе действия о волхвах. Однако однородная ему карнавализация литургии (праздники священников, диаконов и певчих) известна с начала X в. и, следовательно, старше самого древнего из дошедших до нас действий почти на век. К тому же эта порождественская праздничная неделя вносит в церковные стены ту вседозволенность, которая в празднике январских календ, пережившем и поражение язычества и падение Римской империи, носит более широкий, можно сказать, тотальный характер. Косвенным свидетельством связи Службы Звезды с богослужебным карнавалом может быть тот факт, что из дошедших до нас от XI—XIII вв. двадцати одного действия о волхвах всего четыре принадлежат германскому ареалу (Австрия — Ламбах; Бавария — Фрейзинг, Мюнхен; Швейцария — Эйнзиделн), тогда как все остальные созданы во Франции (два — в Бельгии), за границами которой праздник дураков, как мы помним, почти неизвестен.

В действе о волхвах, и особенно в роли Ирода, безусловно, отразилось ритуальное антиповедение, которым славятся рожде-

ственные праздники духовенства. Геррада Ландсбергская, аббатиса в Хохенбурге (1167—1195), в общем одобрявшая церковные представления и, в частности, высоко ставившая религиозно-просветительские возможности действ о волхвах, с негодованием замечает, что в ее время эти действия кончаются застольем, шьянством, шутовскими игрищами и тем омрачают торжественные дни, к которым они по традиции приурочиваются, — Богоявление и октаву Богоявления [Юнг, II, 413]. Напомню, что октава Богоявления (13 января) — третья, после Обрезания и Богоявления, общепринятая дата праздника дураков.

Главный герой действ мог иногда выходить из своей роли и самолично вторгаться в деформированный праздничным бесчинием богослужебный чин. По Падуанскому соборному уставу XIII в. [Юнг, II, 99—100], Ирод должен был после восьмого утреннего чтения выступить из ризницы в грязнейших одеждах с копьем в руках, которое он «яростно» метал в сторону хора. Столь же яростно он подходил к амвону и, не умеряя неистовства, приступал к девятому чтению. Пока оно длилось, его прислужники обходили церковь и колотили надутым пузырем всех попавших под руку — епископа, каноников, певчих, прихожан, не разбирая звания, возраста и пола. Время от времени Ироду доставлялось копьё и он вновь швырял его в хор. Окончив чтение, Ирод в свою очередь обходил церковь, раздавая удары направо и налево. После оглашения Родословия Христова он относил Евангелие епископу, и на этом его роль несколько неожиданно завершалась, как завершались и беспорядки в церкви. Лишь один раз на хвалениях певчий, встав на клиросе со свечой, словно со звездой, бросит эту свечу в тот же многострадальный хор. Поведение Ирода, и в особенности метание копья, явным образом перекликается с тем, как вел себя недель раньше в том же Падуанском кафедральном соборе епископ от отроков.

Вряд ли стоит сомневаться в том, что развенчание шутовского царя (а в том, что гнев Ирода был комичен, а не грозен, никто, насколько мне известно, и не сомневается) в действе о волхвах восходит к главному сюжету всех обрядов карнавального типа — к постановлению праздничного правителя и его низложению. Этот сюжет передала драматическим представлениям об Ироде карнавализованная рождественская литургия, где он проигрывается и епископом от отроков и всякого рода предводителями дураков. Аналогично происхождение и Иродовой агрессивности (от карнавального антиповедения) и разнообразных комических выходов, имеющих в действе (например, абракадабры, произносимой волхвами в действе из Монпелье). Все это по большей части выразилось жестом, мимикой, интонацией и современным читателем, перед которым лежит голая схема диалога, просто не может быть замечено. От плебейско-языческой деформации богослужения драма о втором Христовом явлении народу берет, таким образом, всю

свою жизненность, жизнеактивность, динамичность, потенцию становления. Если она эволюционирует, то только потому, что причастна карнавалу в его «клерикализированной» форме.

Теперь можно попытаться ответить на вопрос, отчего Служба Звезды в своем драматическом саморазвитии пошла много дальше Посещения Гроба, хотя оба сюжета единокровны в их равно отдаленной ритуально-мифологической ретроспективе: если действие о волхвах переводит на язык евангельского рассказа карнавальный мотив вознесений и низвержений, то за действием о женах-мироносицах стоит мифологема (вернее, «ритуалема») [18, 219] умирающего и воскресающего бога, в отношении которой карнавал может рассматриваться в качестве одной из предвзятых фаз (смерть и очищение). Почему же выход к народному и, следовательно, более архаическому ритуалу стал для Службы Звезды началом активного внутреннего строительства, а в Посещении Гроба отозвался только тем, что сообщил действию неслыханную популярность? Во-первых, потому, что Служба Звезды вышла, действительно, к живой обрядовой стихии, и к тому же терпимой, иногда даже поощряемой и, во всяком случае, преследуемой без ожесточения, а в календарном сезоне, на который приходится Посещение Гроба, народная обрядность находилась на абсолютно незаконном положении и в литургию прорывалась разве что «пасхальным смехом», традиция которого ни по силе, ни по масштабу, ни по влиянию не шла ни в какое сравнение с рождественским весельем священников, диаконов, иподиаконов и певчих. Во-вторых, и это, пожалуй, главное, ритуально-мифологический архетип в Посещении Гроба (смерть и воскресение божества) аналогичен тому, что стоит за последними главами евангелий и за литургией Страстной и Пасхальной недели: действие только овеществляло и конкретизировало, по типу древних средиземноморских культовых драм, то, что в богослужении было символом и абстракцией. Со Службой Звезды дело обстоит совершенно иначе: в рассказе Матфея о поклонении волхвов никаких карнавальных мотивов, конечно, нет и, чтобы сделать действие на тему этого рассказа единосюжетным празднику дураков, в него эти мотивы нужно было специально вводить. Другое дело, что данный евангельский сюжет (в отличие, скажем, от избияния младенцев) в принципе можно подогнать под сюжет карнавальный, — такое предварительное условие столь же необходимо, сколь и условие первоначального расхождения двух этих сюжетов. Действие о женах-мироносицах могло оставаться неизменным, так как в самых элементарных и лаконичных его вариантах сюжет поисков умершего божества, приводящих к познанию его победы над смертью, дан полностью и не нуждается ни в каких дополнениях. Действие о волхвах должно было изменяться, иначе рассказ о поклонении сошедшему на землю божеству никогда бы не превратился в драму о низложении шутовского и увенчании истинного царя.

3. Действо об избииении младенцев

Веком моложе действа о волхвах еще одна рождественская драма — об избииении младенцев, — дошедшая до нас всего четырьмя текстами: двумя в рукописях XI—XII вв. (Санкт-Марциал и Фрейзинг) и двумя в рукописях XIII в. (Лаон и Флери). К тому же только к двум из четырех это название приложимо без всяких оговорок: к действу из Фрейзинга [Юнг, II, 177—120] и к действу из Флери [Юнг, II, 110—113]. Лаонское действо [Юнг, II, 103—106] составляет одно целое с действом о волхвах (и именуется в рукописи Службой Звезды), а Санкт-Марциальский текст [Юнг, II, 109] вообще об избииении ни словом не упоминает, будучи ограничен плачем Рахили и утешением ангела*.

Можно более или менее уверенно утверждать, что действо о младенцах не вышло из действа о волхвах и не зародилось в нем в качестве его непосредственного сюжетного продолжения. Авторы литургических драм резко обрывали ход действия, когда над чадами вифлеемскими уже в прямом смысле бывал занесен Иродов меч (Фрейзинг, Мальмеди, Компьень, Эйзиделн, Монпелье, Страсбург). Они предпочитали жертвовать композиционной завершенностью, лишь бы только не нарушать календарный богослужебный порядок, согласно которому день, посвященный невинному убиенным младенцам (28 декабря), более чем на неделю опережал день, посвященный поклонению волхвов (6 января). В литургическом времени вифлеемское избииение уже состоялось до того, как Ирод отдал о нем приказ.

Действо о младенцах из Фрейзинга дополнено поклонением пастухов, что с точки зрения церковного календаря допустимо, так как календарная дата этого события — 25 декабря. Но композиционная логика ломается, так как за традиционным объявлением пастухов — «дитя мы видели, целенами обвитое» — немедленно и необъяснимо следует бегство св. Семейства в Египет. Промежуточные звенья — приход волхвов к Ироду и их поклонение Христу — отсутствуют. Трудно найти более очевидный пример нежелания или невозможности ввести богоявленские сюжеты в действо о младенцах. Даже во Флери, где был составлен самый настоящий драматический сборник* и где младенцы в соответствии с евангельской и в нарушение богослужебной хронологии поставлены после волхвов (впрочем, житийные темы там опережают новозаветные, так что это мало о чем говорит), два практически неразделимых в повествовании сюжета не сошлись в единую драму. Лаонское действо, где занесенный, как обычно, меч все-таки упал и нашел свою жертву, уникально и своей уникальностью подтверждает общее правило.

И не важно, в самом ли деле игрались действа об избииении младенцев именно в тот день, который этому событию отводился церковным календарем. Важен — для того состояния далеко не полной дифференцированности на литургическом фоне, в котором действа

пробывали даже в XII и даже в XIII в., — только сам беспорядок в последовании юбилейных дат. А о том, когда эти действия игрались, остается только гадать: твердыми календарными и внутрисюжетными датировками мы не располагаем. Единственное исключение — Санкт-Марциальский плач. Он предваряется уставным респонсорием утренней службы в день Младенцев, за Христа избитых от Ирода в Вифлееме *, и может на основании занимаемой им позиции считаться тропом этого респонсория. Правда, тропу как жанру не свойственны ни игровые ремарки (здесь: Рахиль и ангел), ни резкие эмоциональные сдвиги (здесь на плач Рахили ангел отвечает не просто утешением, но призывом всей душой возрадоваться небесному торжеству ее убиенных чад).

Есть ли это троп или уже миниатюрное действие, так и остается неясным. Однако можно предполагать, что у самого далеского истока действий о младенцах стоял некий плач, подобный, но не идентичный Санкт-Марциальскому. И сам эпизод оплакивания и его композиция (с участием утешителя или, вернее, утешительниц) будут непременно встречаться во всех известных нам текстах действий. Причем плачи во Фрейзинге, Лаоне и Флери обнаруживают явное между собой сходство, но фактически не имеют текстуальных перекличек с Санкт-Марциальским плачем. В том, что плач является ядром действия, согласны все его исследователи [37, 73—78; 101, 44—48]. Именно в трех зрелых вариантах драмы роль Рахили особенно явно представляется рудиментарной. Она пришла из ветхозаветного пророчества Иеремии (где Рахиль как пра-матерь Израиля плачет о своем народе) и к евангельской истории сюжетного отношения не имеет. Кроме того, эта роль не остается чисто символической и проявляет очевидную склонность к конкретизации, хотя присутствие любимой жены библейского патриарха, родоначальника колен Израилевых, в рождественском сюжете ничем, конечно, оправдать нельзя. Тем не менее во Фрейзинге и Флери безутешной плакальщице достается полный текст известной секвенции Ноткера Заики, где говорится и о прославленной красоте Рахили, пленившей Иакова, и о не менее прославленной подслеповатости сестры ее Лии и где Рахиль, разумеется, плачет не об убиенных детях, а о своей бедности. Нет сомнения, что основной сюжет действия вобрал бы в себя, перестроил и переварил эпизод с Рахилью, будь он в состоянии с ним справиться, но эпизод выстоял. Такой жизнестойкости можно ждать только от главного ствола — никак не от бокового и позднего ответвления.

В картине становления действия много неясного: слишком мало дошло до нас текстов. Во Флери при самой, пожалуй, богатой фабуле (бегство в Египет, объявление Ироду об обманном уходе волхвов, избитие, плач Рахили, смерть Ирода, воцарение Архелая, возвращение св. Семейства из Египта) текст непропорционально действию лаконичен и, главное, слишком уж держится за литургические модели. Младенцы в начале службы входят процессией

под антифон вечерни кануна Всех Святых, во главу их шествия становится Агнец, и его встречают пением антифона, исполняемого на хвалениях Адвента, еще один антифон того же богослужебного сезона поет Иосиф, следуя в Египет, и т. д. А ведь драматический сборник Луарского монастыря св. Бенедикта составлен в XIII в. — поздняя дата для такой текстовой архаики. При этом уже в значительно более ранней рукописи Фрейзингского лекционария (XI—XII в.) действие было полностью версифицировано, в нем почти не осталось служебных цитат и формул, и только плач Рахили, что уже не должно нас удивлять, обнаруживает родовое сходство с аналогичными эпизодами других действ. В композиционном же отношении драма из Фрейзинга и равняться не может с драмой из Флери. Мы уже видели, как бегство в Египет поставлено здесь сразу за поклоном пастухов, а оканчивается действие отказом Рахили утешиться (правда, за ним следует еще одно утешение), то есть оканчивается на трагической ноте, совершенно несвойственной финалам средневековых драм как таковых (причем это не обрыв — за последней репликой стоит первая строка хвалебной песни). Остается только гадать, какое из действ, Флерийское, более совершенное композиционно, или Фрейзингское, более совершенное текстуально, продвинулось дальше в эволюции жанра.

Впрочем, на скудость источников можно не только сетовать, но и опираться как на признак малой, сравнительно с действием о волхвах, драматической популярности соседнего евангельского сюжета. Причины этого следует искать и в самом сюжете и в направлении его драматической интерпретации. Действо о младенцах, подобно действию о волхвах, приходится на сезон богослужебного карнавала, а точнее — на праздник епископа от отроков, своей всеевропейской известностью оставляющий далеко позади праздник дураков (но и несравнимый с ним, с другой стороны, по уровню карнавальная вседозволенности). Единородство ритуально-праздничной основы должно как-то сказываться и в единстве драматического оформления. Действительно, в действе из Флери мы встречаем гротескную агрессивность Ирода (обращенную даже на самого себя: узнав об обмане волхвов, Ирод чуть было не закаляется) вместе с мотивом развенчания ложного царя (смерть Ирода как его низложение) и увенчания истинного (непосредственно перед смертью Ирода младенцы воскресают и восходят на клирос словно на небеса). Однако во Фрейзинге и Лаоне ни тот, ни другой мотив в достаточной степени не выражен, что особенно удивительно в Лаонском действе, комбинирующем избивание с поклоном волхвов.

В действе о волхвах спор шел между царем старым и царем юным (как мы видели, даже титулование Христа и Ирода специально унифицировалось) — к действию о младенцах такой конфликт никак не приживается (мученический венец все же не равнозначен

чен царскому). Кроме того, в действе о волхвах временный царь карнавала (предводитель дураков) явно идентифицировался с Иродом: его антиповедение — с агрессией, его развенчание с поражением или падением (смертью) Ирода. Отрок же, ставший 28 декабря во главе епархиальной церковной иерархии, по возрастной аналогии идентифицировался, несомненно, с виффлеемскими невинно убиенными младенцами. В то же время по своей обрядовой функции временного самодержца он был вполне тождествен предводителю дураков и его драматической репликой должен был бы служить все тот же Ирод. От раздвоения между серьезным евангельским сюжетом и несерьезным карнавальным, от функциональной противоположности их героев шло раздвоение драматического образа, который потенциально был пародией сам на себя. Если бы пародия осуществлялась вполне, если бы у младенцев появились комические двойники, на которых бы ушла не растратченная энергия праздника, действо могло бы сойти с мертвой точки. Но этого не случилось — бесструктурность, порожденная несовпадением повествовательной структуры новозаветного рассказа об избииении младенцев с ритуальной структурой литургического карнавала, устраниена не была.

4. Действо о пророках

Одновременно с первыми действиями об избииении младенцев, то есть XI—XII вв., датируются самые ранние записи еще одного рождественского представления — так называемого Шествия пророков, возникшего, в отличие от всех прочих литургических драм, не из церковного пения, а из церковного чтения. Именно в этом качестве использовалась «Проповедь о символе, против иудеев, язычников и ариан», составленная неизвестным автором в V—VI в., но в течение Средних веков, и много позже их, приписывавшаяся Августину [PL, XLII], — вернее, использовалась для чтения не вся проповедь, а главы XI—XVIII, обращенные к иудеям*. Для доказательства, что Христос есть истинный Мессия, в проповеди привлекались ветхозаветные и новозаветные пророчества, которым сопутствовали четвертая Вергилиева эклога и пророчания Сивиллы Эритрейской. Причем в обращении с источниками автором был принят тон непринужденного собеседования — он словно адресовался не к книге, а к человеку. «Скажи, Исайя, свидетельство о Христе. *Се,* — говорит он: *Дева во чреве примет, и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил,* что значит: с нами Бог. И иные свидетели пусть предстанут. Скажи и ты, Иеремия, свидетельство свое...». Иеремия говорил свое свидетельство и передавал слово очередному свидетелю. Сразу видно, как легко и непринужденно чтение может перейти в рецитацию. Случалось это, однако, далеко не часто (единственный пример: Салерно, XV в. Юнг, II, 133—137). Судя по всему, такой же рецитацией, только версифицированной, были и первые действия.

В Санкт-Марциальском, одном из двух самых ранних (XI—XII в.) пророческих действ [Юнг, II, 138—142], и список персонажей в целом соответствует источнику (только от супружеской пары родителей Предтечи осталась одна Елизавета и появился не привлекавший проповедью Израиль), и ему же соответствуют их речи, заключенные теперь в шестистроичные станцы. Один Исаия избрал на этот раз другое свое прорицание. В современном Санкт-Марциальскому шествию Эйнзиделнском фрагменте [Юнг, II, 458—460] пророкам не удастся перейти к исполнению сольных партий — они успевают до лакуны в рукописи только спеть хором что-то вроде пролога.

К периоду активной жизнедеятельности литургической драмы относится еще одно пророческое действо, занесенное в Лаонский тропарий XIII в. [Юнг, II, 145—150]. Правда, есть данные о представлении Шествия пророков в Регенсбурге в 1194 г. и в Риге в 1204 г., [Юнг, II, 542], и, кроме того, этот сюжет присутствует в финале новоязычного «Действа об Адаме» и в начале Бенедикт-бейренского рождественского действа. Из тринадцати персонажей Лаонского шествия двенадцать идентичны Санкт-Марциальским (Израиля сменил Валаам), и идентичны их пророчества, за исключением тех, что вложены в уста Моисея и Навуходоносора (по все восходят в конечном итоге к проповеди). Описаны костюмы действующих лиц и самое характерное в их внешности — в действах рождественского круга с таким описанием мы еще не встречались. Даниил предполагается вида юношеского, в одеянии роскошном, Моисей — в ризе, при бороде, с таблицами законов, Давид — в одеянии царском, Аввакум — бородатый, согбенный, с горбом, Елизавета — в одеянии женском, с чревом обремененным, Иоанн Креститель — в одеянии из волоса, с главой нестриженной, пальмовую ветвь в руке держащий, Вергилий — с чернильницей и каламом, плутом увенчанный, Навуходоносор — в одеянии царском, ступает горделиво, Сивилла — в одеянии женском, с власами распущенными, словно не в своем уме, Валаам — согбенный, бородатый, восседающий на ослице, пятой ее уязвляющий.

Выступление предпоследнего пророка, Симеона Богоприимца, оформлено, как можно догадываться, в виде некоей примитивной инсценировки сретения. Во всяком случае, Симеон, возглашая версифицированный вариант своей евангельской реплики («Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко, по слову Твоему, с миром»), принимает на руки младенца; ничто не мешает предполагать молчаливого присутствия при этой сцене Иосифа и Марии. Еще более живо ведет себя следующий за Симеоном Валаам: как только он изрекает свое знаменитое пророчество (перефразировка «Чисел», XXIV, 17: «Восходит звезда от Иакова»), перед ним вырастает ангел с обнаженным мечом. Валаам, безуспешно пытаясь стронуть с места ослицу, накидывается на нее с угрозами и, надо полагать, с побоями («Что стоишь, как вкочана, // Скотина не-

разумная? Сокрушу пятой тебе // Потроха и ребра все»). Отрок, сокрытый под ослицей, ему отвечает. На этом действо несколько неожиданно заканчивается (обычно Шествие завершает Сивилла).

В Руане, но уже в XIV в. [Юнг, II, 154—165], Шествие пророков помимо «ослиного действия», которое ничем особенным от лаонского не отличалось (только было расположено не в конце, а в середине), включало в себя «действие пещное». По центру нефа устраивалась из полотна и пакли печь, и в нее бросали, по воле Навуходоносора, трех отроков, не пожелавших кланяться идолу. Отроки ходили среди огня безвредно (печь как будто действительно зажигалась), что давало Навуходоносору возможность выступить со своим пророчеством («Трех мы в пещу на погибель бросили, // Се, ликуют в огне сам-четверо»). Одно время считалось, что внутри Шествия пророков созревали, подобно ослиному и пещному, законченные драматические сюжеты, отделялись от него самостоятельными действиями и затем вновь соединялись в огромные агрегаты мистерий [121]. Ныне у этого мнения не находится сторонников и сцена с Навуходоносором рассматривается не как продукт саморазвития действия о пророках, а как следствие знакомства его авторов и строителей с ветхозаветными литургическими драмами типа действ о Данииле.

Другое дело — Валаамова ослица. Сцена с ее участием вполне бессюжетна, движения в сторону законченного драматического организма не обнаруживает и в Лаоне даже не выливается в пророчество: Валаам уже его изрек, когда ослица под ним заупрямилась (в Руане, правда, порядок обратный). Обращает на себя внимание то место, которое сцена с ослицей занимает в Лаонском действе — в самом его конце, словно все свидетели Христовы возвещают именно этот ослиный выезд. Впрочем, в какой-то степени это, действительно, так.

Шествие пророков исполнялось 1 января, в день Обрезания Господня*, в день, который праздник дураков предпочитал всем прочим своим любимым датам. Мы помним, что на этом празднике, иногда прямо именовавшемся ослиным (кстати, именно так называется Шествие пророков в рукописи Руанского служебника), осел играл далеко не второстепенную роль: на мессе исполнялась «Ослиная секвенция», богослужебные песнопения заканчивались ослиным криком, живой осел помещался при алтаре и т. д. Сцена с ослицей, без сомнения, пришла в Шествие пророков из дурацкой рождественской литургии, и поэтому ее местонахождение в финале Лаонского действия далеко не случайно. Валаам на самом деле мог замещать Христа; вернее, Валаам, восседающий на осле, мог замещать Христа, на осле въезжающего в Иерусалим*.

Шествие пророков возникло как инсценированное чтение и продолжало в общих чертах им оставаться. В нем не было изначально и к нему было крайне трудно привить сюжет ритуальной драмы, будь то увенчание и развенчание ложного царя, как в рож-

дественском цикле, или развенчание (то есть смерть) и увенчание (воскресение) царя истинного, как в цикле пасхальном. Сцена с Валаамовой ослицей оказалась все же нововведением периферийным и подчинилась недраматической структуре Шествия вместо того, чтобы подчинить ее себе (псевдохронологическое вытеснение Валаама в Руане из конца действия в середину). Однако влияние церковного карнавала могло проникать в Шествие пророков не только посредством его отдельных персонажей — мы в этом немедленно убедимся.

5. Действо о Рождестве

Бенедиктбейренское рождественское действо, дошедшее до нас вместе с еще несколькими драматическими произведениями* в составе самого полного и самого известного свода вагантской поэзии — так называемой Буранской рукописи (Carmina Burana), — совсем не определено в отношении своего места в литургическом времени (если оно вообще у него имеется) и не совсем ясно определено в отношении своего места в церковном пространстве. Начальная рубрика действия требует, чтобы трон Августина был установлен «перед церковью» и чтобы справа от него поместились пророки, а слева — Архисинагогий с иудеями. Однако *in fronte ecclesie* с одинаковым успехом может значить вне церкви — на паперти, и внутри церкви — перед западной стеной нефа. Поэтому так и остается непроясненным, шагнула ли вместе с этим действием средневековая драма к городской площади*.

Начинается действо с выступления знакомых нам пророков, которые, однако, остались теперь впятером: это Исайя, Даниил, Сивилла, Аарон и Валаам (обычное их число — тринадцать, но, случалось, доходило и до трех десятков). Изменилось и содержание их пророчеств, по-новому теперь версифицированных. Если раньше свидетельство приносилось вообще о пришествии Мессии, то ныне — только о его девственном зачатии и рождении. Тематика пророческого раздела действия сделалась, таким образом, специально рождественской. У одного Валаама, как всегда восседающего на ослице, не появилось новых речей.

По завершению сценки между Валаамом и ангелом в действие бурно вмешивается Архисинагогий: он «шумит что есть силы», раздает затрещины своим подручным, потрясает головой и сотрясается всем телом, топает ногами, стучит о землю посохом, «всячески подражая повадкам иудеев». Приведенный пророческими речами в состояние такого неистовства, Архисинагогий, однако, не ограничивается выражением негодования, а старается действовать оружием смеха, издевки и пародии (например, сравнивает девственное рождение с рождением верблюда от вола). Ему вполне к лицу его посох — знак, разумеется, его пастырского достоинства, но вместе с тем традиционный атрибут предводителя дураков. Уже не кажется странным, что за разрешением спора с Архи-

синагогием призывает обратиться к Августину не кто иной, как епископ от отроков, явившийся в действо прямо из литургического карнавала и даже не забывший о винопитии, которым обычно сопровождаются все его церемониальные акции. Правда, здесь он обвиняет в чрезмерном пристрастии к горячительным напиткам иудеев. В этом, как и в том, что он выступает на стороне порядка, против карнавального бесчинства Архисинагогия, сказывается двойственность этой фигуры, как бы застывшей на границе между миром и антимиром, между социальным космосом и праздничным хаосом.

Августин же пришел в действо из проповеди, породившей Шестые пророков. Он, как мы помним, считался ее автором, и ему же приписывался «Диалог о прении Церкви и Синагоги», что также могло способствовать его появлению в числе действующих лиц вероисповедального спора. Августин ведет спор голосом ровным и сдержанным, Архисинагогий с «превеликим хохотом» излагает свои возражения, охотно ссылается на Аристотеля и пускает в ход натурфилософские аргументы (девственное рождение как нарушение законов природы). За этим стоит, надо полагать, навыв ваганта, чувствующего себя как рыба в воде и в атмосфере школьного диспута и в атмосфере школьной учености. Августин с пророками возглашают рождественскую секвенцию св. Бернарда, на припев которой «дела прекрасные» (*res miranda*) Архисинагогий упрямо отвечает своим: «дела ни с чем не сообразные» (*res neganda*), продолжая все время, пока длится пение, производить шум и делать издевательские жесты.

Появляется Мария, к которой приступает с благовещением ангел. В этом эпизоде, как и в следующем, где Мария навещает Елизавету, текст действия близко следует евангельскому. Исполнив величальную песнь, Мария идет на ложе свое и в присутствии Иосифа (он с окладистой бородой, в одеяниях благопристойных) рождает сына. Появлению дитяти сопутствует появление звезды, увидев которую сходятся с разных концов света трое волхвов.

С этого момента действие идет по накатанной колее пастушеских и звездных служб, и только текст, версифицированный поновому, преподносит иногда неожиданности: например, каждый из волхвов, наблюдая звезду, держит речь, переполненную астрологическими выкладками. И эта образованность и ее пародийное преувеличение, о котором можно догадываться, вновь указывают на школяра, клирика, студента как на возможного автора действия. Водхвы приходят в Иерусалим, встречаются с царскими вестниками, и те вновь оригинальная черта спешат к своему повелителю в наивной уверенности, что весть о приходе волхвов будет ему приятна. Ирод, разумеется, встречает простодушных гоццов взрывом своего традиционного гнева, причем вполне недвусмысленно формулирует его причину: он сам претендует на мировое владычество. Но призыву Ирода является Архисинагогий и

подает ему совет ласково обойтись с волхвами, чтобы вернее заманить вместе с ними в сети будущего соперника.

Прод отпускает волхвов, ангел трижды благовествует пастухам, и трижды его благовещенные опровергает и осмеивает дьявол. В частности, он советует пастухам захватить с собой охапку сена, к которому божество, избравшее хлев местом своего явления на земле, явно должно питать слабость. Пастухов, неспособных по своей простоте (*meus simplex animus, mea mens non sobria*) разобрать, кому им надобно верить, выводит из растерянности ангельский хор, возглашающий великое славословие. Поклонение пастухов совершается в молчании — нет их традиционного диалога с повитухами. Волхвы также лишены своих привычных реликв при колыхании, и только встреча пастухов с волхвами, расположенная между двумя поклонениями, сохраняет свое обычное диалогическое оформление, восходящее к антифону рождественских хвалений: «Пастыри, откройте, что вы видели. Дитя мы видели, пеленами обвитое».

Только узнав об обмане волхвов, ушедших другой дорогой, Прод дает распоряжение проверить, не отыщется ли пророчество, подтверждающее вычисления восточных звездочетов (обычно это происходит при встрече с волхвами). Пророчество находит Архисинагогий. Следует избивание младенцев, плач их матерей (Рахиль отсутствует). Прода пожирают черви, бесы радостно стаскивают его с трона, на который восходит сын Прода Архелай. В этот момент совершенно неожиданно ангел, явившись во сне Посифу, приказывает ему идти в Египет (хотя, по Матфею, после смерти Прода св. Семейство должно было, наоборот, из Египта возвращаться). Кончается действие сценой пути и так резко, что кажется оборванным*.

Бенедиктбейренское рождественское действо уже весьма далеко ушло не только от ритуала, но и от ритуальной драмы. Оно, во-первых, полностью эмансипировалось в отношении церковного календаря: отдельные сюжеты святочного двенадцатидневия поставлены здесь рядом (поклонение пастухов совершается в одно время с поклонением волхвов) и поставлены в иной, некалендарной последовательности (избиению младенцев предшествует поклонение волхвов). Во-вторых, из действия исчезли его родовые приметы, позволяющие проследить причастность любой литургической драмы пасхального и рождественского круга психодному диалогу у гроба Христа, — диалоги «при яслях» пастухов и волхвов (и в придачу к ним плач Рахили — такая же фамильная реликвия для действ о младенцах). Чтобы расстаться с ними, нужно было обладать высококоразвитым авторским сознанием и, возможно, иметь опыт работы в иных жанровых традициях — и тому и другому условно отвечает фигура ваганта, бойкое перо и литературные навыки которого то и дело дают о себе знать в тексте Бенедиктбейренского действа.

Автор действия, кем бы он ни был, не только литературно обрабатывал текст, но и имел определенную драматическую концепцию. Действо явным образом распадается на две части. В первой, заканчивающейся сценой рождества, главенствует тема девственного рождения: о нем свидетельствуют пророки, его логическую допустимость отстаивает Августин, против него направлен смех Архисинагогия, его возвещает ангел и оно, наконец, происходит в виде более или менее наглядной пантомимы. Появление волхвов открывает вторую часть действия. Центральная проблема здесь уже не догматическая, не вероисповедальная, не умозрительная, а политическая — это проблема власти. Конечно, «политическая» — это громко сказано: в Бенедиктбейренском действе нет никаких отсылок к современной политической реальности и речь идет о совершенно отвлеченной власти. Этой теме сообщает некоторую, но отнюдь не злободневную, конкретность лежащая в ее основе ритуалема истинной и ложной царственности, переданная сюда действием о волхвах. Кстати, последовательным ее проведением можно объяснить странное местоположение бегства в Египет: Христос, бегущий от Ирода, как будто побеждается им, что категорически недопустимо в этом сюжете. Ложному царю не под силу одолеть истинного. (Истинный царь может на время скрыться в ином пространстве, в смерти, но должен непременно вернуться обратно победителем, как возвращается из Египта Иисус в действе об избииении младенцев из Флери.) Автор действия, заставив Ирода умереть до ухода св. Семейства из Иудеи, сообщил этой части смысловую завершенность.

Если раньше влияние праздника дураков замечалось нами помимо организации сюжетов только в гипертрофированной агрессивности Ирода (она и здесь присутствует), то в Бенедиктбейренском действе оно впервые сказывается безграничной свободой смеха, для которого не существует неприкосновенных святынь. А смех в своей функции посредника между высшими и низшими сферами культуры является, как известно, основным признаком ритуалов карнавального типа. Здесь эта его функция выражена очень ярко и последовательно: в первой части профанирующий смех звучит по адресу девственного рождения Христа; во второй части, когда Архисинагогий меняет идеологическую роль на игровую (первосвященника и книжника), его прежние обязанности берет на себя дьявол и осмеянию теперь подвергается божественность Христа. Двучастности серьезного плана действия в точности соответствует двучастность его смехового плана: темы первого отражаются, пародийно сниженными, во втором.

В Бенедиктбейренском рождественском действе проходит первое испытание классическая модель средневековой драмы, воспроизводящая средневековую модель мира: она предполагает, что любое жизненно важное содержание общественного сознания должно утверждаться и в своей жизненности и в своей важности

посредством периодически повторяющегося смехового ниспровержения. Если идеологический феномен не совершает постоянного кругового движения между серьезным бытием и инобытием смеха, если он прилежит неподвижно либо тому, либо другому — значит, он мертв. Проблематика настоящего действия еще жива, так как подвержена именно такому круговороту.

Первенство принадлежит Бенедиктбейренской драме не только в рождественском круге. Ни до XIII в., ни на его протяжении не было создано ни одного латинского драматического произведения, в котором принцип двуплановости был бы проведен с такой композиционной и смысловой четкостью. Правда, новоязычная традиция, уже в начале XIII в. давшая «Игру о св. Николае» Боделя, достигла и в этом отношении более впечатляющих результатов, но среди литургических драм первенство Бенедиктбейренского рождественского действия абсолютно, и в нем последний раз сказано первенство всего рождественского драматического цикла.

Глава VI ПАСХАЛЬНЫЙ ЦИКЛ

1. Действо о посещении гроба

Карл Юнг в своем корпусе литургических драм разделил на три стадии действия, посвященные воскресению Христа. На первой стадии, с которой мы уже знакомы (по главе IV), число действующих лиц определяется числом голосов тропы и никто, кроме ангела (ангелов) и жен-мироносиц, на сцене не появляется. На второй стадии список персонажей пополняют апостолы Петр и Иоанн, а на третьей — Христос. Хотя большинство классификаций Юнга, основанных на принципе прямолинейной эволюции от простого к сложному, не выдерживают проверки реальной хронологией, все же такого рода стадиальность в действиях о посещении гроба, при всей своей явной умозрительности, оказывается не столь уж грубым искажением исторической динамики. До XII в. известны только простейшие действия, в XII в. к шестнадцати примерам этого типа присоединяются первые образцы действий второй (5) и третьей (2) стадии, а в XIII в. на фоне относительной стабильности действий первой стадии (20) резко возрастает число действий с апостолами (14) и Христом (9) в качестве персонажей. Вырисовывается картина эволюционного процесса, идущего по линии постепенно и неуклонно прибывающей сложности. Ее не опровергают и наблюдения над текстом.

Действия первой стадии все время своего активного существования, то есть вплоть до XVI в., не обнаруживают ни малейшего стремления к диалогическому словотворчеству и текстовым приобритениям. Единственной влиятельной новинкой оказалась «Пасхальная секвенция», сочинение Випона, придворного капеллана императоров Конрада II (1027—1039) и Генриха III (1039—1056),

и одно из пяти произведений этого литургического жанра, сохранившихся в современной мессе: секвенция стала привлекаться в состав действ первой стадии только в XIII в. и привлекалась как целиком, так и одной своей заключительной диалогической частью. В первом случае жены-мироносицы, сказав свою роль и выслушав весть ангела о воскресении, обращались к хору и по очереди исполняли монологическую часть секвенции.

«Первая Мария: Жертву пасхальную звучно христиане да восславят.

Вторая Мария: Заклан Агнец за паству; Христос неповинный с Богом согрешивших примиряет.

Третья Мария: С жизнью смерть сразилась в борении дивном; мертв Живый, но мертвым жизнь дарует».

С началом диалогической части в действие вступал регент или солист: *«Промолви, Мария, слова такие: что зрела ты на Гробе и земли в утробе?»*

Первая Мария: Был там плат лежавший, Ангел вещавший.

Вторая Мария: Воскресшего могила, и Святого сила.

Третья Мария: Воскресла Христова сила святая, ныне в Галилее братий сретая».

Регент, обращаясь к хору, признавал себя уверовавшим: *«Примем реченье Марии, развеяв злые словеса иудеев.*

Хор: Христос воскресе воистину ныне; поверим святой благодатье» [20, 185].

Так адаптируется секвенция к действию в Шалоне-на-Марне (XIII в. Юнг, I, 279–280); другие тексты, конечно, не обходятся без вариантов, но малосущественных. Изредка жен-мироносиц играли женщины: служебник, составленный на французском языке в Труа (XIII в. Юнг, I, 603–604), назначает инокиням исполнение женских ролей и отрокам — ангельских. Лишь однажды мы встретимся с оригинальным для действ этого разряда речевым дополнением — версифицированным плачем в трех станцах, вложенным в уста жен-мироносиц (Сицилия, XII в. Юнг, I, 269–270).

Аналогичная картина малоподвижности наблюдается и в действах второй стадии. Как правило, появление Иоанна и Петра, поставленное сразу за возвещением женами итогов своего посещения гроба, сопровождается хоровым антифоном («Они побежали оба вместе, но другой ученик бежал скорее Петра и пришел ко Гробу первым»), под пение которого апостолы спешат к саркофагу (Аугсбург, XII в. Юнг, I, 310–311; Цюрих, XIII в. Юнг, I, 314–315). Иногда роль апостолов ограничивается пантомимой, иногда они, обернувшись к хору, возглашают: «Воззрите, братия, на челны сии и плат, а тело в Гробе не обретеено есть» — и при этом развешивают перед клиром холстину или подотню, подлежащие изображать погребальные покровы Христа.

К действиям этой ступени насхальная секвенция присоединилась столетием раньше: жены-мироносицы, свершив свою роль первых зрительниц пустой могилы, исполняли, перекликаясь с клиром, диалогическую часть секвенции, за чем следовал бег апостолов и демонстрация покровов (Санкт-Ламберт, XII в. Юнг, I, 363–365). Бывало, что порядок менялся и секвенция располагалась после выхода апостолов (Форау, XIII в. — Юнг, I, 647; Мюнхен, XIII в. Юнг, I, 651). Бывало, но редко и в рукописях позднего времени, апостолам доверялась при исполнении секвенции роль вопрошающей стороны и диалог, следовательно, шел между ними и женами-мироносицами (Дублин, XIV в. — Юнг, I, 347–351). Из других нововведений следует отметить немецкоязычные песнопения наствы, допускавшиеся, как правило, в конце действия. Самое популярное из них, гимн воскресению (Christ ist erstanden), встречается уже в Санкт-Ламбертском часослове XII в. Этим явлением отмечен, пожалуй, некий рубеж в истории литургической драмы. Хотя активная роль наствы («народом» — plebs или populus — называют ее рукописи) возвращает представление к коллективизму архаических ритуалов, но одновременно указывает на его начавшееся отторжение от католического богослужения, давно забывшего об обрядовой деятельности мирян.

Христос выходит на сцену насхального действия не раньше XII в., и, вероятно, не раньше второй его половины: этим временем датируются рукописи из Праги и Риполя, сохранившие для нас два самых ранних действия третьей стадии. В Праге [Юнг, I, 664–665] оно недалеко ушло от предыдущих стадий: к их сюжетному «инварианту» просто приставлен новый евангельский эпизод — явление Христа Магдалине, принявшей его за садовника (Иоанн, XX, 15–17) *. Другое дело — действие из Рипольского монастыря в Каталонии [Юнг, I, 678–681], вышедшее, несмотря на свою фрагментарность и дезорганизованность, на совершенно иной драматургический уровень. Здесь, конечно, имеется центральное, неизменное, развившееся из ритуала и не полностью от него оторвавшееся ядро (диалог у гроба), но имеются также литургические (секвенция Випона) и новозаветные (Магдалина и «садовник», какой-то эмбрион хождения в Эммаус в конце) добавления. Но ими повизна Рипольского действия не исчерпывается, мы встречаемся в нем с невиданной доселе в действиях этого круга свободой текста и композиции. Она проявляется особенно бурно там, где слабее давление авторитета и традиции, то есть в начале действия — до вступления жен-мироносиц в заколдованное пространство сакрально неподвижных формул. Пока не пришло время диалога с ангелом, они сообщают о своем желании умастить тело Иисуса, для чего им нужно приобрести благовония, справляются о цене у торговца, который вовсе расхваливает свой товар и его превосходные баллазирующие свойства, и платят за отмеренные им умащения целый талант золотом. Расставшись с торговцем,

они направляются ко гробу под плач, на который пошло полсотни строк. У гроба и действие и его словесное оформление входят в уже накатанную колею. Контраст двух частей особенно разителен оттого, что первая сплошь версифицирована (рифмованные восьми- и десятисложники), а вторая, за исключением пасхальной секвенции и странного стихового вторжения перед явлением Христа (снабженного особым титулом — «Стих о Паломнике»), сплошь прозаическая.

С приходом Христа спокойная жизнь для действ о посещении гроба кончилась, и Пражский текст, сохраняющий верность консервативности этого драматического круга, оказывается далеко не правилом. Можно в добавление к Праге указать еще, пожалуй, только на Руан (XIII в. — Юнг, I, 370—371) и Мон-Сен-Мишель (XIV в. — Юнг, I, 372—374). В Руане за диалогом у гроба следует явление Магдалине священника «в образе Господа» у левой стороны алтаря и затем его же явление у правой стороны алтаря со словами: «Радуйтесь, не бойтесь, пойдите, возвестите братьям Моим, чтобы шли в Галилею и там они увидят Меня» (Матфей, XXVIII, 9—10). В Мон-Сен-Мишеле нет комбинации двух евангельских рассказов, оставлено только явление по Иоанну и прибавлен еще диалог с ангелами во гробе, взятый из того же источника («Жена, что ты плачешь? — Унесли Господа моего, и не знаю, где положили Его»). Диаконы, представлявшие жен-мироносиц в Руане, принимают участие в отправлении очередных дневных треб, не снимая с себя ролей: с этим руанским обычаем мы знакомы по местным пастушеским и звездным службам и неудивительно, что действие о посещении гроба, подобно рождественским, переходило неизменным из литургических книг XIII в. в книги XIV и XV вв. [Юнг, I, 659—662].

Но, повторяю, в действиях третьей стадии такую элементарную текстовую и композиционную аранжировку надо считать анахронизмом. В XII—XIII вв. даже простейшее из действий этого типа (Рейнау, XIII в. — Юнг, I, 385—389), если исключить Пражское и Руанское, имеет в своем составе следующие версифицированные, и версифицированные разнообразно, эпизоды: плач жен-мироносиц перед посещением гроба, их рассказ Петру о встрече с ангелом, плач Магдалины, речь Христа к Магдалине с объяснением, отчего его тело стало неприкасаемым (разворот евангельского: «не прикасайся ко мне»), и с приказом направить братьев в Галилею. По исчезновении Христа Магдалина, удовлетворяя любопытство хора, выраженное вопросом из пасхальной секвенции, отвечает тремя остальными ее диалогическими строфами. Появляются Петр с Иоанном, и оба под пение гимна спешат ко гробу. Уверившись, что он пуст, апостолы вместе с мироносицами и хором поют заключительные строфы секвенции. Действию из Рейнау в принципе идентичны действо из Нюрнберга (XIII в. — Юнг, I, 398—401) и Эйнзиделна (XII—XIII в. — Юнг, I, 390—392),

только первое завершается упоминавшимся выше немецкоязычным песнопением прихожан, а редактор второго — редчайший случай — посягнул на священную неизменность исходного диалога и пересказал его гекзаметром.

Как ни значителен отход трех этих действий от суровой речевой экономии, свойственной ранним драмам пасхального круга, они все же остаются в структурном плане аморфными. К изначальной ритуально-драматической ситуации — поискам умершего божества — довольно бессистемно присоединяются евангельские эпизоды, не развивающие, а дублирующие ее. Воскресение доказывается первым посещением гроба, повторным, апостольским посещением и явлением Христа, которое своим местоположением к тому же лишает смысла финальную драматическую акцентировку пустоты гроба и брошенности погребальных покровов — зачем доказывать то, что показано (во всех трех вышеупомянутых действиях бег апостолов происходит после эпизода с «садовником»). Первый шаг к созданию новой драматической структуры, для которой решающим моментом было бы игровое присутствие на сцене Христа, был сделан в действе, входящем в драматический сборник из бенедиктинского монастыря во Флери (XIII в. — Юнг, I, 393—397).

Начинается оно, к чему мы стали уже привыкать, плачем женщинолиц, но иным и по содержанию, и по метрике, и по объему (девять трехстрочных станц), чем в германских действиях. Заключительная реплика ангела в диалоге у гроба представляет собой единственную в своем роде версифицированную парафразу благоговения от Луки (XXIV, 5—7). Далее действие, что столь же необычно, точно следует порядку событий в евангелии от Иоанна. Магдалина одна возвращается ко гробу и, словно забыв о радостном ангельском слове, вновь оплакивает смерть учителя. Сообщая о посещении гроба Петру и Иоанну, она также молчит о встрече с ангелом (отчасти это можно объяснить тем, что первый диалог у гроба «ставился» по синоптикам и Иоанн, которому следует сценарий в дальнейшем, о нем ничего не знает). Апостолы спешат ко гробу с обычной для них игрой: младший опережает старшего, но у цели пропускает его вперед. Выйдя из гроба, младший, то есть Иоанн, выказывает себя озабоченным, недоумевающим и испуганным мыслью, что тело украдено, тогда как Петр склонен думать, что Христос воскрес (их размышления, не имеющие опоры в евангелиях, даны в стихах). Магдалина, продолжая проливать слезы, вновь заглядывает в саркофаг и видит там двух ангелов (при первом посещении ангел сидел снаружи), с которыми обменивается репликами по четвертому евангелию и слышит от них (что мы в евангелии уже не найдем) новую весть о воскресении. Оставшись и на этот раз к ней глухой, она, наконец, встречает Иисуса и разыгрывает с ним сцену, которую действия третьей стадии обойти не могут:

«Да явится некий, уподобленный садовнику, и, встав у главы Гроба, да скажет:

Жена, что ты плачешь? кого ищешь?

Мария:

Господин, если ты вынес Его, скажи мне, где ты положил Его, и я возьму Его.

Оный же:

Мария!

Она же, преклоняясь к коленам Его, да скажет:

Раввун!

Он же, отстраняясь и словно избегая ее прикосновения, пусть скажет:

Не прикасайся ко Мне, ибо Я еще не восшел к Отцу Моему и Отцу вашему, Богу Моему и Богу вашему».

Христос исчезает, ангелы выходят из гроба и приглашают жен его осмотреть; те, исполнив приказ, разворачивают перед паствой погребальные покровы, и тут вновь появляется Иисус, на этот раз в торжественном священническом облачении, в парадных ризах, с митрой на голове, с крестом и хоругвью в руках. Его встречает ликующее песнопение хора.

Действо из Флери кажется двучастным, причем вторая часть не продолжает первую, а повторяет ее на новом уровне и с новыми мотивировками. Магдалина, в числе жен-мироносиц узнав о воскресении Христа и передав эту весть народу («Кто Гробу Господню мы пришли во плаче, ангела Божьего увидели у Гроба восседающего и возглашающего, что воскрес Господь от смерти»), вступает во вторую часть действия с тем же заданием и в том же эмоциональном статусе, что и в первую: она, рыдая, ищет мертвого бога. Ангельская речь прозвучала словно впустую. Правда, Магдалина ищет тело уже не в гробе, но это единственный признак того, что второй сюжет знает о существовании первого. В действиях из Эйндзелна, Рейнау и Нюрнберга жены-мироносицы, обращаясь к апостолам, спешили сообщить о «видении» ангела и его благовещении, добавляя: «так и надо тебе, Симон, веровать». Здесь Магдалина говорит только об опустевшем гробе и о брошенных могильных покрывалах. Поэтому посещение гроба апостолами становится не ослабленной редупликацией посещения жен-мироносиц, видевших, в отличие от Петра и Иоанна, не только гроб, но и ангела, а усиленной редупликацией посещения Магдалины (по Иоанну), которое в действе присутствует как бы за скобками. Петр, удостоверившись, что слова Марии о пустоте гроба истинны, не ограничивается изумлением, а начинает надеяться. Тем самым продвигается вперед сюжет поисков, в котором старому эпизоду сообщается новая динамика, и новыми оттенками обогащается эмоциональная атмосфера действия, где впервые во второй части возникает

предчувствие финального переворота (при этом мы, вместе с Магдалиной, забыли о первой части). Новый плач Магдалины (после бегства апостолов) не создает эмоционального перебива, подобного тому, что отмечал границу первой части (хотя сюжетно с тем плачем полностью совпадает); Магдалина продолжает пребывать в отчаянии, а не срывается в него вторично, поверив ангелу и снова разуверившись или разделив с Петром его надежды и снова их утратив. Ангела она, конечно, не подозревает в обмане, она просто забывает о нем, так как виделась с ним фактически в другой драме, а вот надежд с апостолами она действительно не делила, что специально отмечено рубрикой: Мария вновь подходит ко гробу только по удалении Петра и Иоанна. Все их игровое время она пребывала в неигровом пространстве.

Из рубрик же становится известно, что Магдалине Христос является в облике садовника — это, конечно, инсценировка евангелия, но вместе с тем и попытка зримо, с помощью мифологических символов представить таинство воскресения. Этой цели служит переход от первого явления Христа с его иновидностью, неузнаваемостью и, следовательно, его почти полной связанностью узлами смерти ко второму явлению во славе. В германских действиях, где нет второго явления, нет, естественно, и этого перехода, но символически, что, даже играя там эпизод садовника, Христос в образе садовника не появляется: в Рейнау он в облачении диакона, в Нюрнберге — в далматике, фелони, с короной на голове (в Эйзиделне его костюм не описан). В них, иначе говоря, и почвы нет для перехода от унижения к прославлению. Во Флери же перемена образа помимо мифологической символики обретения жизни несет и ритуальную символику обретения царства. Смирненные садовнические одежды, одежды раба и мертвеца, почти идентичные в их функции сокрывающего покрова могильным целянам (которые, что тоже не случайно, демонстрируются сразу по первом явлении), сменяются одеяниями царя и первосвященника. Воскресение Христа представлено как его увенчание (*candida infula infulatus, filacteria preciosa in capite*).

В сборнике из Флери действие о посещении гроба непосредственно предваряется действием о волхвах и действием об избивании младенцев. Вспомним, что в первом Ирод открыто объявлял сыну о своем страхе перед Христом как перед сонерником, отбрасывал пророческие писания, грозил путеводной звездой мечом. Во втором он чуть было не закалывался, узнав об обмане волхвов, и сходил с трона перед возвращением св. Семейства из Египта и после восшествия на небеса младенцев. В обоих действиях, другими словами, вполне отчетливо выражены сюжет развенчания ложного царя, восходящий к празднику дураков. К тому же празднику восходит мотив комической агрессивности низвергаемого властелина. В том, что действие о посещении гроба из Флери оказалось драмой об увенчании истинного царя, нет, таким образом, ничего удивительного:

оно просто продолжило предыдущий сюжет, кончавшийся изложением царя ложного.

Можно предпологать, что до определенного времени (к проблеме хронологии мы вернемся позже) и на определенной территории (в Германии, где, как мы помним, церковный карнавал бытовал в более сглаженных формах) рождественский цикл был для пасхального только примером свободной драматической интерпретации евангелия и свободного развертывания потенциальной театральности литургии. Под влиянием этого примера в действиях о посещении гроба сначала появился бег апостолов (вторая стадия), а затем явление Христа (третья стадия), но появлялись новые эпизоды на основе изначального мотива поисков умершего и обретения воскресшего божества. Структурные перемены пришли позднее, что естественно, а в Германии, скажем, и не могли не запоздать, так как там звездные службы, самые карнавализованные в рождественском круге, были далеко не частым явлением. Другое дело — контакт между двумя ведущими драматическими циклами в пределах Франции, где действие о посещении гроба могло быть записано одной рукой с действием о волхвах и помещено под один с ним переплет, где единственное организованное по карнавалному сюжету действие о младенцах могло заканчиваться на том же листе, на котором начиналось действие о воскресении Христа. В таких условиях влияние легко распространялось на все драматические уровни и легко отыгрывалось любое отставание.

2. Пасхальное действие

Юнг в своем собрании литургических драм свел в особую группу три действия XIII в. (Клостернойбург — Юнг, I, 421—429; Бенедиктбейрен — Юнг, I, 432—437; Тур — Юнг, I, 438—447) и одно XIV в. (Ориньи-Сен-Венуа — Юнг, I, 413—419). Он назвал их пасхальными и мотивировал их отделение от других действий о посещении гроба увеличившимися размерами, усложнившейся фабулой, поднявшимся литературным мастерством*. Хотя дифференциацию на основе вышеперечисленных признаков нельзя признать надежной, с решением Юнга все же можно согласиться. Действа из Клостернойбурга, Бенедиктбейрена и Тура и в самом деле складываются в особую группу, поскольку развивают мотивы, намеченные действием из Флери (его следовало бы к этой группе причислить), а мотив поисков, центральный для пасхального круга драм на предыдущем этапе, отодвигается в них далеко на второй план. Особым случаем нужно считать более позднее действие из Ориньи.

К сожалению, все три пасхальных действия XIII в. дошли до нас далеко не в идеальном состоянии. В Клостернойбурге солидная часть действия (целых пятьдесят строк), включающая в себя диалог жеп-мироносиц с апостолами, Петра и Иоанна у гроба, явление Христа Магдалине и сошествие Христа во ад, повторяется

через небольшой интервал дважды. Бенедиктбейренское действо, обещавшее быть едва ли не самым совершенным, обрывается, не успев рассказать даже о первом посещении гроба. В Турском действе нет начала и есть лакуна в середине, размеры которой остаются неопределенными и в которой бесследно исчезла важнейшая сцена явления Христа Магдалине вместе с бегом апостолов ко гробу. Но и на таком материале просматриваются довольно отчетливо главные линии эволюции действия.

Все три начинаются сценой, дотоле невиданной: явлением иудейских первосвященников к Пилату с просьбой поставить стражу у гроба Христа, чтобы ученики не выкрали его тело и не объявили Христа воскресшим. В Туре от этой сцены осталось только приказание Пилата трое суток нести караул у гроба. В двух других действиях есть и обращение первосвященников к Пилату, и колебания Пилата, и его приказ воинам встать на стражу *. Только одно Бенедиктбейренское действо вводит в начальную сцену жену Пилата, уговаривающую мужа ни за что не соглашаться на прошение иудеев, и советников, которые, напротив того, держат сторону просителей. Воины, которым выпало держать стражу, вступают в этом действе в спор с первосвященниками о мзде и сходятся на таланте. Принимаясь за службу, они в обоих германских действиях заявляют о своем твердом намерении во что бы то ни стало помешать христианам учинить обман и брожение умов: каждый из пяти воинов заканчивает свой куплет макароническим латино-немецким призывом к бдительности (*schowa propter insidias*). Появляется ангел (в Буранской рукописи — два ангела: один с мечом пламенным и в одеяниях кроваво-красных, другой с крестом и в одеяниях белоснежных) и поражает одного из стражников. Гремит гром, и все остальные воины падают замертво. Ангел славословит гимном воскресение, и совершает свой выход жены-мироносицы (в Туре песнопение воинов много короче, ангел бессловесен и вооружен не мечом, а молнией).

Следующая сцена, обязательная для пасхальных действий на высшей стадии, — диалог жен-мироносиц с торговцем благовониями [66]. Впервые мы встречаем его в Риполе * и уже в форме далеко не эмбриональной: в пасхальных действиях следующего века дословно сохранится и станца, в которой жены-мироносицы оглашают свое намерение закупить ароматы, и станца с их обращением к торговцу, и станца с его ответом.

Сцена с торговцем всего лаконичнее в Клостернойбургском действе, самом раннем из пасхальных (рукопись начала XIII в.): Марии возвещают о желании умастить тело Христово, торговец отвечает согласием отпустить им наилучшие умощения — всего две станцы. Разговора о цене пока нет. Он возникает в Бенедиктбейренском действе, где женам-мироносицам отводятся уже две станцы, столько же — торговцу *, но цену за благовония, полноценный талант, назначает жена торговца, отличающаяся помимо

скарденности еще и язвительностью: она переделывает на издевательский лад излюбленный рефрен жен-мироносиц, «спреведлика наша скорбь» *. Торговец, в отличие от злоязычной суруги, в высшей степени лоялен: здесь он любезно указывает безутешным женам дорогу ко гробу, а в действе из Орины даже выражает живейшее желание к ним присоединиться. В Турском действе у него появляется товарищ, конкурент или подручный, трудно сказать, кто именно: к нему жены-мироносицы обращаются поначалу, имея его «кунодем младым», и он запрашивает за свой товар все тот же талант, затем в разговор вступает другой торговец, у которого жены и приобретают сто фунтов благовоний за тысячу солидов.

Еще один эпизод, который можно предположительно считать присущим высшему типу действия, -- сошествие Христа во ад *. В этой сцене, следующей за явлением Христа Магдалине, принимают участие два ангела, Христос, дьявол, узники ада. Для ее текстового оформления использованы XXIV псалом и пасхальный процессуальный антифон «Когда царь славы». Те же тексты (см. главу III, с. 79) использовались при инсценировках сошествия во ад, сопровождавших обряды Восстановления Креста *.

Если драма из Флери была первым в типологическом плане свидетельством начавшейся перестройки сюжетных мотивов и драматических структур в действе о посещении гроба, если в драмах из Клостернойбурга, Бенедиктбейрена и Тура процесс перестройки вошел в новую фазу, то становится понятно, каким глубинным закономерностям подчиняется в них логика сюжетообразования. Христу как истинному царю, венчаемому на царство или возвращающему свой венец после временной его утраты, должен быть противопоставлен царь ложный, узурпирующий власть на время затмения своего светоносного противника. Такая роль достается Пилату, несмотря на противоречивость его евангельского образа и неоднозначность его средневековой оценки *. И в пасхальных действах ему далеко до рождественского Ирода, против христиан его приходится настраивать иудеям (хотя в Турском действе не нервосвященники, а сам прокуратор подкушает стражей, чтобы те не проговорились о воскресении, свидетелями которого были), но объективно это он, отдавая соответствующие приказы, пытается вооруженной рукой удерживать Христа в царстве мрака и смерти. Ангелу даже приходится вступать в единоборство с поставленной Пилатом стражей и поражать одного из воинов мечом (тогда как, по Матфею, стоило «стерегущим» увидеть ангела, как они устрашились и «стали как мертвые»). Этот поединок происходит непосредственно перед воскресением Христа, которое тем самым как бы поставлено в зависимость от его исхода. В Буранской рукописи вверху листа, над рубрикой, рассказывающей о поражении стражей, имеется полустертая, сделанная другой рукой запись, которая недвусмысленно устанавливает момент восстания Христа из гроба:

«Пред тем, как запоют ангелы „Аллилуйя“ ко воскресению Господа...

Восстань, победитель, царь славы, кой. . .

И Лицо Господне:

Я спал сном. . .

Прими со скипетром. . .

И пусть облачится в одяние садовническое».

Воскресение Христа оформлено, таким образом, как агон, как единоборство, в котором и Христос и Пилат участвуют через своих представителей и дублеров.

Сцена с торговцем кажется совершенно непричастной сюжету увенчания Христа и на самом деле может быть обязана своим происхождением чисто бытовым мотивам. Во всяком случае, и в Риполе и в Оринии ее присутствие весьма весомо, при том, что в этих действиях нет ни Пилата, ни сошествия Христа во ад, ни его второго явления во славе. Эта сцена вообще отличается высоким уровнем автономности и может эволюционировать сама по себе, почти не затрагивая соседних эпизодов и оставаясь ими незатронутой. Мы помним, что из Праги до нас дошло одно из самых ранних (XII в.) и самых простых действий третьей стадии. В следующем, XIII в. в текст действия, занесенного в служебные книги женского монастыря св. Георгия Пражского [Юнг, I, 402—404], проникла четырехстрочная станца, посредством которой жены-мироносицы извещали о своем намерении купить благовония, причем соответствующая рубрика вполне однозначно указывала, что заявление обращалось не в пространство, а лично торговцу благовониями. Жены-мироносицы, проще говоря, приценивались. Торговец пока оставлен без слов, но вряд ли был лишен хотя бы пантомимического номера. При этом в действе по сравнению с предыдущим веком ничего не изменилось — почти ничего, так как прибавился диалог из Випоновой секвенции. И в XIV столетии пражским монахиням достанется тот же текст [Юнг, I, 405—407, 673—676], хотя немота торговца будет расторгнута. В Пражском действе медленно вырастает одна сцена (вырастает, конечно, не самостоятельно, а под влиянием какого-то чтимого монахинями богослужебного авторитета: обе станцы идентичны станцам из Клостернойбурга) — нулевое присутствие торговца, молчаливое присутствие, диалогическое присутствие, — но действие как целое этого роста не замечает и ни к чему им не обязывается.

Тем не менее самодостаточность эпизода с торговцем не абсолютна. Обращает на себя внимание и акцент, поставленный на отрицательно целебных, то есть на целебных для мертвого тела, бальзамирующих достоинствах благовонного товара, всюю превозносимых торговцем, и имя «аптекаря», данное последнему, и комические черты, проглядывающие иной раз в нем, но явно свой-

ственные его супруге. Иначе говоря, торговец, если к нему внимательно присмотреться, кое в чем походит на комического лекаря из фольклорных театрализованных ритуалов типа «героического поединка», где его задачей, как мы знаем по главе II, является возвращение к жизни павшего на поединке героя. Пока такая идентификация может показаться надуманной, но с течением времени вторая профессия торговца заявит о себе более определенно. В первой французской мистерии, Палатинском страстном действе (XIV в.), в роли продавца благовоний на сцену выйдет любимый герой комических жонглерских монодрам (вроде «Сказа о травах» Рютбефа) — веселый шарлатан, бурлескный врачеватель, который будет что есть силы похваляться своей медицинской ученостью (вывезенной, по его словам, прямо из Салерно, средневековой медицинской Мекки) и необыкновенными целебными свойствами своих мазей, возвращающих молодость и воскрешающих мертвых [109] *. Нельзя отрицать ни того, что торговец в Палатинском действе окончательно превратился в лекаря, вернее, в торгующего лекаря, ни того, что к превращению его привела сама тема воскресения, необходимо связанная в ритуальной и фольклорной драме с ролью и сюжетной функцией врачевателя. Взгляд из будущего, с позиции позднесредневековых мистерий, многое открывает в образе торговца из литургической драмы. Не рискуя прямо выводить продавца благовоний из комического лекаря языческого ритуала и фольклорного представления, мы можем предполагать, что продавец стал сближаться с лекарем, как только определилась и выровнялась линия эволюции пасхального действия, сближалась все стремительнее и, наконец, слился с ним в одно лицо. Такая перспектива вскрывает неожиданную семантику и в других эпизодах действия: скажем, хвастовство стражников, поставленных Пилатом у гроба, соотносится с похвальбой фольклорных дуэлянтов перед их сражением. Она знакома нам, как и фигура комического лекаря, по английским народным рождественским спектаклям.

Не представляет никаких трудностей интерпретация Клостернойбургского сошествия во ад. Тема царского достоинства Христа здесь напрямую выражена текстом, а мотив борьбы — и текстом и драматическим действием. Это все тот же агон, новая модификация поединка между двумя царями, на этот раз лично вступившими в единоборство без посредничества заместителей и дублеров, какими в предыдущих фазах борьбы были стражники, ангелы и, конечно, сам Пилат. Эпизод сошествия во ад не случайно помещен сразу после эпизода с «садовником»: торжественное утверждение царственности Христа в процессе ниспровержения власти дьявольской над узниками ада обеспечатывает момент перехода от рабоподобия и смерти к величию и жизни *.

В пасхальном цикле литургических драм, если исключить из него драмы о страстях (о них ниже), не было создано произведе-

ния, сравнимого по композиционной, смысловой и художественной, можно уже говорить и об этом, зрелости с Бенедиктбейренским рождественским действием. Правда, пасхальное действо из того же Бенедиктбейрена обещало много и, быть может, оказалось бы достойной парой рождественскому, не будь большая его часть утрачена. Разумеется, это случайность: окажись в Буранской рукописи оборванным рождественский сюжет, весь рождественский драматический цикл остался бы без венчающего его шедевра, в положении, аналогичном пасхальному циклу. Конечно, исходный диалог у гроба очень цепко держался за свою неизменность и на саморазвитие, видимо, был не способен. Он не сам вышел из своего кокона — его вывел оттуда пример обогнавшего его в росте рождественского близнеца. При этом выяснилось, что предлагаемая действиями рождественского сезона композиционная схема (развенчание — увенчание) вполне подходит сезону пасхальному с его скрытой и явной драматургией борьбы, страстей, скорби и триумфа, с идущей в нем лейтмотивом темой одоления сил зла и смерти, обретения утраченной первородности, венчания Христа царем, венчания в Христе на царство. Диалог у гроба вошел в систему новых драматических мотивов, не изменив своей неизменности и тем не менее органически включившись в динамику сюжета — скромным подступом к царскому торжеству героя, торжественным исходом его смертного унижения. Правда, на этом пути случались и развилки: посещение гроба могло вызвать иножанровые ассоциации и увлечь перспективой нетрудной лирической амплификации. Так происходит в действе из Ориньи-Сен-Бенуа (близ Сен-Кантена), но происходит уже на плотном фоне новоязычной драматической продукции. Магдалина с плачем, ангел с утешением вступают в обширный диалог, выдержанный скорее в куртуазных, чем в поминальных тонах. Во всяком случае, он кажется посторонним лирическим фрагментом, и действо сохраняет структурную бесформенность, свойственную третьей стадии посещения гроба, тогда как пасхальными действиями XIII в. был уже испытан работающий механизм драматического сюжетосложения при неподвижном начальном ядре и на основе довольно строгой композиционной идеи — тот самый механизм, который не сломается и под великой тяжестью мистерий.

3. Действо о хождении в Эммаус

В пасхальной литургической драматургии могли использоваться и использовались помимо сюжета воскресения Христова сюжеты повоскресные, связанные с первым и единством темы и единством богослужебного сезона, длящегося еще сорок дней, до Вознесения, а также сюжеты страстные, непосредственно подводящие к пасхальному, хотя и относящиеся к другому периоду церковного года — великопостному. Из первых чаще всего инсценировались явления воскресшего Христа его ученикам, а среди них — его яв-

ление на пути в Эммаус (Лука, XXIV, 13—35). В богослужебном календаре этим новозаветным событиям принадлежит Пасхальная седмица (хотя, если следовать Иоанну, который датирует явление Фоме восьмым днем после воскресения, недели явно мало) — по ее прошествии литургический порядок перестает соответствовать евангельскому биографическому порядку. Соответствовать, собственно, нечему: биография Христа исчерпана и осталось только поставить точку, которая и ставится в четверг, на сороковой день после Пасхи.

Праздничные службы Вознесения, вернее, главным образом одна служба — крестный ход перед мессой, довольно охотно давали место для квазидраматических обрядов, носивших броско символический характер. При словах «восхожу к Отцу Моему» два священника вздымали вверх крест (Мюнстер, XIII в.), антифон «Не осирочу вас» пел клирик, скрывшись от глаз прихожан (Суассон, XII в.) или восходя на амвон (Лилль), образ Христа подтягивался на веревке под свод и исчезал через отверстие в крыше (Бамберг, Аугсбург, Берлин, XV—XVI вв.). Известен только один пример более подробной инсценировки вознесения. В Моосбурге в XIV в. [Юнг, I, 484—488] после службы Девятого часа в центре нефа воздвигалось деревянное строение, в котором находился образ Христа и человек, который за Христа должен был подавать реплики. В представлении участвовали два ангела, Богородица, двенадцать апостолов (Петр с ключами, Иоанн с книгой, Андрей с крестом, Варфоломей с ножом и т. д.). Икона в три приема поднималась к потолку. Действующие лица перед очередным вознесением иконы шествовали вокруг строения и изрекали сентенции, ни одна из которых не является игровой, редкая — диалогической и все взяты из антифонов Вознесения, октавы Вознесения или других дней богослужебного лета. Любопытно, что заключительная рубрика гневно восстает против профанирующих сей благочестивый обряд бесчинств, которые возникали всякий раз, когда устраивалась расправа над изображением дьявола, вносимым в церковь в зловонном ореоле серных и смоляных курений.

Последний, затухающий отзвук пасхальной драматической активности слышался девять дней спустя, на Пятидесятницу, праздновавшую сошествие духа святого на апостолов, что представлялось облаками ладана, окутывавшими храм, введением греческих и еврейских слов в богослужебные тексты (дар языков), цветами, ветвями, венками, облатками, ниспадавшими со сводов, голубками, живыми или сделанными из дерева, слетавшими или спускаемыми на алтаре. Все это, конечно, оживляло службу, но оставалось орнаментальным, искусственным, неорганичным. Это не итог драматического саморазвития литургии, а свидетельство ее начавшейся театрализации — под влиянием уже давно существующего самостоятельного театра.

С хождением в Эммаус дело обстоит совершенно иначе — тут влияние шло только со стороны литургической драмы. Самые ранние тексты дошли до нас в рукописях XII в., причем странным образом в их числе оказались два наиболее элементарных (Риполь и Сицилийский тропарий) вместе с двумя наиболее высоко развитыми (Бове и Сицилийский молитвослов). Рипольский вариант [Юнг, I, 681] и действием-то назван быть не может: это два стиха Луки (XXIV, 18 – 19), сохраненные в неприкосновенности, со всей их непрямою речью, но розданные двум анонимным голосам (в рубриках: «ответствуют двое» и «ответствует один») и присоединенные к действию о посещении гроба. Простейшее Сицилийское действие [Юнг, I, 459 – 460] все же стоит ступенью выше, хотя в нем продолжают использоваться нарративные антифоны и текст, как правило, остается евангельским или литургическим. Но действующие лица говорят только прямой речью, и все повествование отдано хору (который, например, поет: «И приблизились они к тому селению, в которое шли, и Он показывал им вид, что хочет идти дальше, но они удерживали Его, чтобы остался с ними» или: «И Он вошел и остался с ними, и когда Он возлежал с ними, то, взяв хлеб, благословил, преломил и подал им, и они узнали Его в преломлении хлеба, но Он стал невидим для них»). Появились две новые реплики, удачно вошедшие в диалог. Странник отвечает ученикам, уговаривающим его остаться: «Мне долгий еще предстоит путь», а они не отступают и продолжают настаивать: «Солнце, клонящееся к закату, да склонит Тебя принять наше гостеприимство, ибо по душе нам пришлись те речи Твои, что ведешь о воскресении учителя нашего». Но Луке, узнав, с кем они свершали путь и делили трапезу, ученики (одного из них евангелие именует Клеопой, а в другом довольно прочная традиция видит самого евангелиста) возвращаются в Иерусалим, чтобы расказать апостолам о явлении Христа, и, пока они ведут рассказ, Христос является им вновь: вот это второе явление составитель Сицилийского действия перенес из Иерусалима в Эммаус, поместив немедленно за исчезновением Иисуса и за жалобами учеников на свою слепоту, не позволившую узнать учителя раньше. Действие предполагает элементарную костюмировку, в пределах литургического гардероба (ученики в кукулях, имитирующих страннические одеяния), и элементарную декорацию (около алтаря или на самом алтаре накрывается стол с хлебом и вином). Именуется оно «О паломнике в понедельник Пасхи», под названием «Паломник» будут фигурировать многие инсценировки хождения в Эммаус*.

В Сицилийском тропарии не сказано, к какому литургическому времени относится исполнение действия, указан только день — первый после Пасхи, понедельник. Из других источников известно, что обычно представление совершалось на вечерне, которая на время Пасхальной недели по сравнению с обычной вечерней службой утраивалась и ее тройственное строение словно антрак-

тами выделялось двумя процессиями, переносившими службу из хора, где отправлялась ее первая часть, к купели (вторая часть) и снова на хор (третья часть). Фиксированного места в составе пасхальной вечерни у действия не было, но чаще всего оно приходилось на тот момент службы, когда клир, совершая очередное перемещение от хора к купели или обратно, вступал в центральную часть церковного здания. В Бове, однако, «Паломник», видимо, игрался еще до первой процессии клира.

Действо из Бове [Юнг, I, 467—469] можно сравнить с Фрейзингским действом об избииении младенцев: оба принадлежат к числу самых ранних в своем круге и оба тем не менее отмечены значительной текстовой свободой. «Паломник» из Бове не меняет некоторых евангельских формул: например, тех, в которых выражен момент узнавания или которые сопровождают встречу учеников с неузнанным ими путником *. Но евангельский рассказ учеников о распятии, о посещении гроба женами, о видении ангела, о посещении гроба апостолами, а также упреки в маловерии, в «медлительности сердца», обращенные странником к ученикам, и его толкование пророков — все это версифицировано, и версифицировано разнообразно (яmb чередуется с хореем, пентаметр — с пятнадцатисложником). Второе явление словесно оформлено точно по Луке (XXIV, 36—39), но следующее за ним явление Фоме (Иоанн, XX, 24—29) вновь все переложено в стихи.

«Паломнику» из Бове в композиционном отношении идентично действо из Флери (XIII в. — Юнг, I, 471—475), но, в отличие от него, оно обильно использует новозаветные и даже ветхозаветные клише, а свободную версификацию позволяет себе лишь однажды: когда ученики уговаривают странника не покидать их. Зато во Флери много подробнее рубрики. Из них мы узнаем, что для сцены в Эммаусе приготавливался стол и сиденья, на стол ставилась чаша с вином, клался цельный каравай хлеба и три облатки — это, впрочем, сравнительно скромный реквизит. В том же XIII в. в Руане столом постановщики не ограничивались, но воздвигали в центре нефа специальное помещение, изображавшее дом в Эммаусе и достаточно просторное, чтобы вместить не только стол, но и четырех человек [Юнг, I, 461—462]. Мы узнаем, вновь возвращаясь к рубрикам в действе из Флери, что ученики были одеты странниками: носили плащи, шапки, опирались на посохи. Христос также предстал в одеянии паломника: в дорожной тунике, с покрытой головой, босой. Второй раз он являлся ученикам уже в совершенно другом виде: в белоснежной тунике, в алых ризах, в митре, с золотым крестом в руках. В своем третьем явлении он, в добавление к предыдущему костюму, несет на голове корону и держит в руке хоругвь.

Мы вновь встречаемся с тем же мотивом, что и в действе о посещении гроба, которое, кстати, в сборнике из Флери непосредственно предворяет действо о хождении в Эммаус: и здесь и там

переход от неузнаваемости и иновидности (садовнической или страннической) является переходом из смерти в жизнь и от рабства к царству. Иначе говоря, «Паломник» из Флери есть, в точной аналогии с пасхальным действием, драма о воскресении и увенчании Христа. Сказанное справедливо и для всей группы действий о хождении в Эммаус. Причем если в собственно пасхальном драматическом цикле, сосредоточенном вокруг сюжета посещения гроба, мотив возрастания славы, данный в серии новых, все более триумфальных явлений Христа, приживался не очень охотно (только Флери и Тур), то здесь он безоговорочно доминирует.

Мы не всегда встречаемся с подробным, как во Флери, описанием театральных приемов, с помощью которых осуществляется прославление Христа, не всегда они упоминаются хотя бы мимоходом, как в Бенедиктбейрене [Юнг, I, 463—465], где второй раз Иисус является с хоругвью, или в Бове, где он является «в другом виде» (*in alia effigie*). Но сама обязательность второго явления *, при том, что такая его инсценировка искажает евангельский рассказ, говорит о единстве драматической идеи, которое можно проглядеть в действиях о хождении в Эммаус только из-за неодинаковой детализованности их рубрик.

Второе Сицилийское действие [Юнг, I, 477—480] весьма определенно говорит о том, что евангельский рассказ о хождении в Эммаус в процессе инсценировки менял не только форму, но и смысл: действия на этот сюжет воспроизводили на другом материале мотивы и темы пасхальной драмы. В Сицилийском действе хождение в Эммаус соединено с посещением гроба. В факте как таковом нет ничего необычного: черновой вариант такого объединения двух сюжетов мы видели в Рипольском действе, а в том, что повоскресные эпизоды легко прирастают к главной пасхальной фабуле, могли убедиться на примере действия из Тура. Необычно в сицилийском «Паломнике» другое: посещение гроба (сделанное по Иоанну — с одной Магдалиной и с «садовником») не предшествует здесь хождению в Эммаус, а следует за ним. Но странно это только на первый взгляд; если же считать перемену убогих одеяний на царские ризы метафорой воскресения, то выходит, что сразу по воскресении Христос является Магдалине. Евангельская хронология нарушена, но новый хронологический порядок выстроен непротиворечиво.

Все известные нам действия о хождении в Эммаус, за исключением Бенедиктбейренского, принадлежат территориально компактному региону и не нарушают французских границ. Риполь, как мы уже имели случай указать, был, собственно, филиалом Санкт-Марциала и Флери, а оба Сицилийских действия находятся в книгах норманно-французского богослужебного чина. Налицо явная связь с действиями рождественского или, если брать уже, богоявленского круга. Это подкрепляет наше предположение о влиянии рождественской драмы на пасхальную. Можно, следо-

вательно, думать, что действо о волхвах, возникшее и процветавшее во Франции, не только сдвинуло своим примером с мертвой точки действо о посещении гроба из того же или соседнего французского монастыря, но и передало ему свою технику сюжетосложения, выросшую на почве живой народной ритуальной практики. Одновременно рождественские драматические сюжеты указали пасхальной драме на возможность сюжетного роста и распространения; самый же короткий, и по календарю и по евангелию, путь лежит как раз к хождению в Эммаус.

Действа о паломнике не только своей географией, но и своей хронологией позволяют кое-что скорректировать в наших общих представлениях о пасхальном драматическом цикле. Вряд ли они могли опередить действа о посещении гроба в деле освоения общего композиционного механизма — скорее, они служили верным отражением того, как успешно его осваивал главный пасхальный сюжет. И значит, тот факт, что достигшее полной зрелости действо о хождении в Эммаус старше на век тех действ о посещении гроба, где евангельский материал впервые претворяется в формы фольклорной ритуальной драмы, позволяет увеличить возраст последних и датировать XII столетием начало радикальной внутренней перестройки первого средневекового драматического произведения — диалога у гроба Христа.

4. Страстное действо

Следующий, и последний, драматический цикл пасхального круга — страстной — невелик: всего три действа. Два, краткое и пространное, из Буранской рукописи и одно из южноитальянского монастыря Монтекассино. Последнее не вошло в Юнгов корпус, так как было найдено и опубликовано через несколько лет после его издания: запоздание и периферийность публикации надолго оставили действо вне поля зрения специалистов *. Даже спустя двадцать лет после его появления в печати авторы обобщающих трудов по истории средневековой драматургии игнорировали это незаурядное произведение. А ведь Монтекассиновское действо не только лучшее в пасхальном цикле по своим литературным качествам, оно и самое раннее среди действ о страстях * и самым фактом своего существования резко меняет всю картину страстного раздела пасхальной литургической драматургии.

Прежде всего, окончательно падает разделявшееся отчасти и Юнгом предположение о происхождении страстного действа из весьма популярного лирического жанра, располагавшегося где-то на границе между литургическим и собственно литературным творчеством, — из так называемых «плачей» Богородицы у Креста, оформлявшихся как ее монолог с постоянными, не полностью риторическими обращениями к смерти, к Христу, к иудеям, к обступившим ее женщинам, а иногда и с вторжениями диалога между девой и сыном, девой и свидетелями казни. Падает это предполо-

жение, так как самый ранний плач («Слез досель, не зная») датируется XII в., то есть он, во всяком случае, не старше Монтекассинского действия, которое обрывается, кстати, также на плаче Богородицы, но написанном не по-латыни, а на среднеюжноитальянском диалекте*.

Во-вторых, оказывается, что страстная тематика была не так уж поздно освоена литургической драмой. По крайней мере она не дала себя опередить драме новоязычной (англо-норманнскому «Действу о Воскресении» конца XII в., где есть сцена на Голгофе с уже мертвым, правда, Христом). Страстная литургическая драма все равно будет запаздывать по сравнению с рождественской или пасхальной. Причин этому можно найти немало: и то, что любая месса ежедневно в конкретных символах проигрывает мистерию крестной жертвы, и то, что Страстная пятница, не испытывая недостатка в квазидраматических обрядах, не испытывала потребности в дальнейшем драматическом развитии, и то, что в западноевропейской иконографии безраздельно господствовал образ Христа торжествующего, только в XI в. потесненный Христом страдающим и мертвым. Чем ни объясняй отставание страстного действия, еще один век, прибавленный к его биографии, делает более понятным хотя бы его возникновение: ведь XII столетием мы только что датировали начало коренного перерождения действия о посещении гроба, повлекшее за собой расширение пасхального драматического цикла на новые сюжетные территории. И непонятно, почему это расширение могло происходить в одном направлении — к событиям после воскресения — и не могло происходить в другом, противоположном — к аресту, суду, казни и погребению Христа, к его, коротко говоря, страстям.

В Монтекассинском действе нет ни евангельских цитат, ни служебных формул — оно все написано стихами*. Полного текста мы не имеем: дошедший до нас фрагмент начинается сговором Иуды с Каиафой и кончается, как уже сказано, плачем Богородицы. Как-то представить себе утраченную часть позволяет так называемый Сульмонский фрагмент (XIV в.— Юнг, I, 701—708) — постановочная запись роли четвертого воина в действе, являющемся другой редакцией Монтекассинского. Шестьдесят строк в обоих текстах совпадают, и соединение фрагментов увеличивает текст Монтекассинского действия на сто шестьдесят шесть строк.

Сульмонский фрагмент бросает свет и на утраченное начало действия, но свет тусклый и мало что вырывающий из мглы: мы только и узнаем, что в какой-то неопределенный момент сюжета воины приходили наниматься на службу к Пилату, причем первый и второй вступали в поединок с третьим и четвертым, но дело кончалось миром, и они дружно предлагали свои услуги прокуратору. Затем мы их видим уже при аресте Христа, когда перестаем на долгое время нуждаться в помощи Сульмонского фрагмента.

Монтекассинский текст начинается сценой во дворце Каиафы. Иуда готов предать Христа, дело за ценой, но на измену его толкает не одна лишь алчность: он в какой-то мере идеолог и желает предотвратить погибель, которая будет грозить народу иудейскому, если вовремя не остановить Христа. Получив от Каиафы и деньги и вооруженный отряд, представленный нашими сульмонскими знакомыми, Иуда ведет его в Гефсиманский сад. Здесь, впервые в данном тексте и впервые в литургической драме как таковой, мы наблюдаем момент схождения двух параллельных потоков действия. Мы наблюдали бы и момент расхождения, сохранись действие целиком, но и так ясно, что рано или поздно Иисус и Иуда, пребывавшие за одним пасхальным столом, должны были разойтись: Иисус отправлялся за Кедрон, Иуда — в резиденцию первосвященника. Пока предатель договаривался с Каиафой, Иисус наверняка со сцены не уходил и вряд ли исчезал за какой-то локальной, скрывавшей только его завесой — скорее всего, он продолжал молиться, но беззвучно*. В Монтекассинском действе, следовательно, проходит первое испытание фундаментальный принцип средневековой театральной иллюзии — принцип симультанной сцены*.

В последующих эпизодах этот принцип заявит о себе еще более определенно. Христа приводят к Каиафе, допрашивают, бьют, причем не отстает здесь от других и наш сульмонский знакомец. Затем выступают лжесвидетели, и вот, пока они приносят ложное свидетельство свое, действие переносится во двор или в другую часть двора, где служанка узнает в Петре ученика Христова и тот трижды отрекается от учителя. Иисуса ведут к Пилату, Петр кается в отступничестве перед товарищами, а тем временем Иуда бросает Каиафе проклятые деньги и вешается. Налицо три одновременных действия, ориентированных в отношении дворца первосвященника: Христа оттуда уводят под стражей, Петр оттуда бежит к товарищам, где предается скорби, Иуда туда приходит, чтобы вернуть плату за кровь.

Затем точка отсчета перемещается во дворец прокуратора, где Христа после допроса привязывают, и «пока Иисус в узах стоит у столпа», Прокуле, жене Пилата, является в сневидении дьявол, внушающий ей сделать все возможное, чтобы спасти Христа от смерти (средневековые толкователи были того мнения, что в кульминационный момент новозаветной драмы Сатана пытался не допустить свершения крестной жертвы, чтобы через нее не утратить свою власть над человечеством). Прокула умоляет супруга не проливать невинной крови, он ей это обещает. Переговаривается супружеская чета через служанку. Вновь создаются три места действия: одно для Пилата, одно для Прокулы и одно для Христа, который продолжает стоять привязанным к столбу.

Затем действие утрачивает свою многолинейность (и в пределах фрагмента больше ее не вернет). Оно следует за Иисусом, ко-

тогого вновь приводят перед лицо Пилата, утверждающего смертный приговор, коронуют на шутовское царство (багряница; терновый венец, трость, преклонение колен) и, наконец, распинают. Обрывается действие, как уже говорилось, итальяноязычным плачем Богородицы, от которого осталось три неполных строки.

Главное, что Сульмонский фрагмент добавит к известному из Монтекассиинского фрагмента, — это то, что действие, не ограничиваясь страстями, захватывало и пасхальную территорию, во всяком случае, по момент воскресения. Четвертый воин, как и все его товарищи (среди которых несколько неожиданно оказывается Тристан, изобретатель фехтования, как его здесь аттестуют), сам вызывается нести караул у гроба — стражей не приходится ни нанимать, ни подкупать. Зато их — вновь необычная черта — не возьмут ни уговоры, ни дары, ни даже пытки, когда, очнувшись от забытья и явившись к Пилату с докладом, они наотрез откажутся лжесвидетельствовать или хотя бы хранить молчание о воскресении Христа. Это последний выход воинов в действие и последнее, что нам известно о его сюжете.

О многом, не только о том, чем заканчивалось действие, нам остается только гадать. Например, о том, как строилась здесь симультанная сцена и даже где, внутри или вне церкви, она строилась. Сохранилась ли какая-нибудь связь с богослужением? Даже структура действия вырисовывается весьма смутно. Этому, быть может, причиной высокий литературный уровень драмы, предполагающий взаимную мотивированность всех ее композиционных звеньев, утрата хотя бы части которых затемняет общую композиционную идею. Мало помогает и сравнение с другими действиями того же круга.

Знакомясь с кратким Бенедиктбейренским действием о страстях [Юнг, I, 514—516], мы словно попадаем в предыдущую эпоху драматургии, хотя в палеографическом времени шагнули больше чем на столетие вперед. Стихов здесь нет, и весь диалог дословно взят из Нового завета. Это, собственно говоря, симфония страстных евангельских глав, и к тому же симфония сильно сокращенная, почти конспект. Опущены и моление о чаше, хотя действие начинается с Тайной вечери, и отречение Петра, и отпущение Вараввы, и самоубийство Иуды, и многое другое. И притом здесь сохраняется, хотя и в более примитивной форме, симультанность действия: Иуда сговаривается с иудеями о цене предательства и одновременно Иисус учреждает таинство причащения. Можно подумать, что такая организация сцены является «фамильной» чертой страстных действий (в пространном действе из Бенедиктбейрена мы тоже с ней встретимся). Оканчивается краткая версия смертью и погребением Христа. Погребение, правда, и все, что ему сопутствует, совершается в полном молчании, так как никакого речевого текста здесь не предусмотрено. Трудно себе представить, как Иосиф Аримафейский, не произнося ни слова, будет просить у Пилата тело

Христа, тем не менее рубрики этого от него требуют, и требуют также, чтобы Пилат аналогичным образом дал свое согласие. Представить трудно, но объяснить можно: персонажи в этих сценах действия молчат, поскольку в этих же сценах молчат евангелия.

Пространное Бенедиктбейренское действо [Юнг, I, 518—533; русский перевод: 23, 102—123] отличается от краткого не только размерами: в нем мы встретим и версификацию евангельских текстов, и вновь созданный текст, и целые вновь созданные сцены. Однако в сравнении с Монтекассинским оно отмечено куда большей неровностью. Достаточно сказать, что в начальных сценах — в призывии первых учеников (Матфей, IV, 18—20), исцелении слепого (Лука, XVIII, 35—43), обращении Закхея (Лука, XIX, 2—9) — есть только одна оригинальная реплика (ответ Петра и Андрея), а все остальные дословно воспроизводят евангельский источник. Следующий затем вход Христа в Иерусалим сопровождается исключительно литургическими текстами — антифонами Вербного воскресенья. И далее много будет сцен, ни на шаг не отходящих от евангельского слова: воскрешение Лазаря, Гефсиманское борение, арест Иисуса и почти все диалоги у Пилата. В оригинальном латинском стиховом оформлении с начала до конца выступает лишь один эпизод: продажа Иудой Христа за тридцать сребреников. Количество немецкоязычных и смешанных латино-немецких версификаций — больше. Немецким плачем начинает свою роль на Голгофе Богородица, а заканчивает двумя популярными латинскими плачами. В немецких стихах проходит небольшая роль Лонгина, по-немецки Иосиф Аримафейский просит Пилата выдать ему тело Христа для погребения, и Пилат ему отвечает также по-немецки *. Наконец, то в латинских, то в немецких стихах выдержана центральная и по объему и по значению роль Магдалины.

С ней мы знакомимся в момент первого разветвления действия: Иисуса зазвал к себе Симон фарисей (Лука, VII, 36) и в доме его происходит трапеза. Тем временем Магдалина, восславив в своей арии мирские соблазны, направляется к торговцу для приобретения румян и притираний. Присматриваясь к товару, она продолжает, перейдя уже на немецкий, воспевать любовь и ее радости. Есть в этой сцене и бессловесный любовник, которого Мария «привечает» также без слов. В целом, если не обращать внимания на любовника, этот эпизод соответствует приобретению благовоний в пасхальном действе, является его зеркальным, меняющим знаки отражением: один и тот же товар в пасхальном сюжете служит для умащения священного тела бога, а в страстном — для умащения презренного тела блудницы. В страстной драме вполне определенно говорится, для чего понадобились ароматы Магдалине: «чтобы тело нежное сделалось нежнее». В драме пасхальной столь же определенно говорилось, для чего нужны ароматы женам-мироносицам: чтобы тело Христа не сделалось пищей червей. Средне-

вековому зрителю, воспитанному на топике «скудельных сосудов» и «гробов поавленных», не приходилось разьяснять, что Магдалина, радуясь жизни, готовит себя к вечной смерти, прихорашиваясь, украшает блюдо для могильных червей, — ему была вполне ясна дополнительная семантическая нагрузка, падающая на эти сцены благодаря их взаимному отражению.

Параллель с пасхальным сценарием продолжается и в дальнейшем: мы видим, как к сиящей Магдалине является ангел, и она, дважды встретив его прежним славословием в честь мирских радостей, на третий раз раскаивается, одевается в траур, и вместе с любовником от нее отходит дьявол. Причем ангел не корит ее за грехи и не призывает к покаянию, он просто говорит, где в данный момент находится Иисус из Назарета, «от грехов дающий разрешение» (по-прежнему в доме Симона фарисея). Точно так же — только о местонахождении Христа — говорил и пасхальный ангел (его нет в гробе, он ждет учеников в Галилее).

Мария по дороге к Симону заходит вновь к торговцу, и на этот раз их диалог оказывается полностью идентичен пасхальному (обе его строфы наличествуют в Бенедиктбейренском пасхальном действе). Приобретенные благовония она возливает на Иисуса, получает отпущение грехов *, но отходит от него в слезах — это, впрочем, не должно казаться странным, так как действие продолжает строиться по пасхальной модели. Изменился принцип моделирования: обратная симметрия, начиная со второго визита к торговцу, уступила место прямой, перевернутое отражение — нормальному, и сюжет стал прообразом и предвосхищением пасхального. Таким предвосхищением является и приобретение благовоний, и их возлияние (ср.: «Возлив миро сие на тело Мое, она приготовила Меня к погребению» — Матфей, XXIV, 12), и воскрешение Лазаря, отделенное от сцены у Симона фарисея только плачем получившей отпущение грехов Магдалины. В этом смысловом контексте ее плач замещает плач жен-мироносиц пасхального действия, когда они следуют с купленными умащениями ко гробу. Плач Магдалины о себе переходит в ее плач по Лазарю и сменяется, надо думать, ликованием, когда умерший брат выходит по слову Христа из гроба. Плач жен-мироносиц обрывается, давая место либо противоположному, либо промежуточному чувству, когда ангел благовествует им о воскресении.

Пространное Бенедиктбейренское действие, как можно видеть, не слишком далеко ушло от краткого. Если из первого убрать роль Магдалины, это будет то же краткое действие плюс несколько новых новозаветных сцен, плюс несколько новых латинских или немецких стихотворных реплик. Но роль Магдалины многое в нем меняет.

Есть основания полагать, что краткое страстное действие мыслилось его автором или переписчиком как вступление в пасхальное действие из той же Буранской рукописи. В самом его конце,

уже после рубрики, устанавливающей порядок погребения Христа, значителен следующее:

*«И затем пусть начинают действие о Воскресении.
Первосвященники:*

Господине, мы знаем наверное».

«Господине, мы знаем наверное. От народа мы много слышали. Что обманщик тот часто говаривал: Третьим днем из могилы восстану я» — это первая реплика Бенедиктбейренского пасхального действия, которое начинается в рукописи немедленно за страстным и отделено от него только названием и рубрикой, указывающей расположение действующих лиц на сцене. Из этого, однако, не следует, что оба действия составляют одно целое: их и рядом помыслить-то трудно, так велика пропасть, разделившая их в качестве произведений литературных. Но кто-то, не обращая на эту пропасть внимания, поставил их друг возле друга, и, оказавшись в роли пролога или первого акта пасхального действия, действие страстное просто не могло оставаться прежним — оно должно было стать достойным своего места, роли и соседа. К чему эта необходимость приводит, мы наблюдаем в пространной версии: и в ее поднявшемся художественном уровне, и в пристроенных к ней сценах, благодаря которым она и на самом деле превращается в первый акт пасхальной драмы. Мы не хотим сказать, что пространное действие относится к краткому, как поздняя редакция к ранней, — это возможно, но это нуждается в более подробном обосновании. Ясно одно: именно прикосновенность к пасхальному действию, либо чисто «издательская», как в случае с кратким вариантом, либо более прочного порядка, вносила строй и смысл в изначально довольно беспорядочный драматический пересказ страстных евангельских глав.

Можно предполагать, что появление на свет драмы о страстях спровоцировано вторым рождением пасхального драматического цикла, состоявшимся в XII в. В таком случае естественно было бы ждать от страстного действия знаков его кровного структурного родства с действием пасхальным — тех знаков, которые мы в изобилии находили в действе о хождении в Эммаус. Битва светозарного героя с inferнальным антагонистом и с самой смертью, его победа и обретение царского венца — этот сюжет может предполагать в качестве преамбулы такое состояние времени, когда герой и царь был рабом, носил шутовскую корону, подвергался поношениям и претерпевал позорную казнь. В качестве персонажа страстных действий Христа облачают в багряницу и терновый венец — шутовские царские регалии, именуют то и дело царем иудейским, награждают плевками и пощечинами, осыпают насмешками, предадут рабской казни — повешению на кресте. Все это так, но то же самое приходится претерпевать и Христу — персонажу новозаветных повествований. Мотив временного, карнавального замеще-

ния истинного царя мнимым или, в другой проекции, мотив временного превращения царя в раба может сохраняться в драме благодаря буквализму инсценировки, но может форсированно вноситься в нее под влиянием прочитанной в пасхальном действе драматургической идеи. К первой точке зрения склоняется читатель пространной Бенедиктбейренской версии, где облачение Христа багрянницей и венчание терновым венцом едва упомянуто в одной из рубрик. Вторую точку зрения будет склонен предпочесть читатель Монтекассинского действия, где эта шутовская коронация оставила куда более заметный след, и не в рубриках только, но и в диалоге. Однако полной уверенности не будет ни у того, ни у другого. Вполне определено можно сказать, что страстными действиями, особенно такими, как Бенедиктбейренское пространное, литургическая драма заявляет, как тесно ей стало в сюжетных границах рождественских и пасхальных циклов, как велика ее готовность попробовать на новых историях свой только что выученный язык, нанизывая их от первоначального ядра на стержень священной библейско-христианской истории и на кольцо языческого годового календаря.

Глава VII

ЖИТИЙНЫЕ, БИБЛЕЙСКИЕ И ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ ДЕЙСТВА

1. Действо о св. Николае

В XI в. рождественский цикл пересек ту невидимую границу, за которой литургическая драма перестала быть литургической в строгом смысле слова. Она оставалась литургической, пока представляла собой игровое обобщение минимальной, то есть суточной, богослужбной единицы: иначе говоря, не шла дальше инсценировки либо одного события (посещение гроба или поклонение новорожденному Христу), либо целого ряда событий, не складывающегося при этом в самостоятельный сюжетный ряд. Литургическая драма была правомочным, хотя и своеобразным, звеном церковной службы до тех пор, пока оставалась эпизодом многоактного богослужебного спектакля. Вырванная из системы внешних связей (с церковным сезоном, с конкретным богослужебным днем, с конкретной службой), она утрачивала и всякую внутреннюю связанность. Законченный сюжет, имеющий помимо кульминации, которую, как правило, инсценировала литургическая драма, еще начало и конец, принадлежал только календарю в целом или его крупному подразделению.

Обретя наконец автономный сюжет, литургическая драма сразу и во весь голос заявила о своей драматургической и не строго богослужебной природе. С этого времени она продолжала быть литургической только в том смысле, что по-прежнему исполнялась в церкви и в составе богослужения, не оторвалась от дат богослу-

жебного календаря, пользовалась текстовым, музыкальным, постановочным богослужебным инвентарем. Моментом богослужения она быть перестала.

Кроме того, с этого времени, в добавление к обмену ритуальными формулами (X в.: диалог у гроба — диалог у ясель), стал принципиально осуществим обмен сюжетными схемами и композиционными идеями (обратное движение XI—XII вв.: от рождественского цикла — к пасхальному). С этого же времени в драме открылись внутренние источники энергии, пала нерушимость и исключительность ее союза с рождественской и пасхальной литургией и наметилась возможность ее проникновения в иные праздничные дни богослужебного года и к иным повестям священной истории.

Из дней церковного календаря, стоящих вне святочного двенадцатидневия, вне Страстной и Пасхальной седмиц, праздник св. Николая (6 декабря) первым в палеографическом времени известных нам текстов испытал на себе последствия начавшегося отхода литургической драмы от круга традиционных тем. В его богослужебный порядок раньше, чем в какой-либо другой, было пересажено чужеродное тело, усевшее к тому же стать чужжим и для породившей его литургической почвы. По письму два Хильдесгеймских действия о самом популярном христианском святом датируются XI в., по особенностям стихосложения — концом XI — началом XII в. Надо, однако, сказать, что шестое декабря не столь уж далеко от Рождества: по ряду признаков оно стоит к нему ближе, чем в календарном времени. Начать с того, что на Николин день переносятся многие рождественские обычаи и в ряде мест с него идет отсчет святок [28, 43]. Передко к этому же дню приурочивается выбор предводителя дураков или епископа от отроков, и Никола, таким образом, открывает рождественский карнавал. Как карнавал, с типично карнавальными бесчинствами, комическими процессиями, перестановками в социальной иерархии, шестое декабря часто и оформлялось: только, как правило, на Николин день опрокидывалась, в отличие от праздника дураков, не церковная, а университетская иерархия [52, I, 363].

В Средние века, и с XII в. во всяком случае, св. Николая стали считать своим патроном школяры и студенты, и Николин день во многих университетских городах превратился в студенческий праздник. Но на право числить св. Николая своим небесным покровителем и заступником претендовали далеко не одни школяры. Среди опекаемых им профессий мы найдем и воровской цех, и это при том, что к тому же угоднику обращались и для обороны от воров. Образ святого вообще существенно амбивалентен: Николай врачует болезни, но он же и насылает их, заживляет раны, но и наносит — он и губитель, он и целитель. Сквозь благочинный лик христианского святого то и дело проступают демонические черты языческих божеств, свойства которых Николай охотно пе-

ренимают, занимая их опустевшее место в низшей мифологии народов Европы [28].

Сдвигаясь от конца декабря к началу, литургическая драма, таким образом, не отрывалась от языческих корней и полужычного климата рождественских праздничных дней, а в фольклорности, покинув евангелие ради жития, даже выигрывала: в легендах, окруживших имя популярного в народе святого, сказочные мотивы особенно сильны. В восьми известных нам латинских мираклях св. Николая * рассказывается о четырех его благодеяниях. Первое — святой трижды подбрасывает золото обнищавшему богачу, и тот на эти деньги выдает замуж трех своих дочерей, уже готовых торговать своим телом (от истории «трех дочерей» идет образ Санта-Клауса, западноевропейского Деда Мороза). Второе — святой воскрешает трех школяров, убитых и ограбленных хозяином постоялого двора. Третье — святой заставляет воров вернуть сокровища, которые некий вандал поручил охранять его иконе (в истории «иконы св. Николая» прочитываются популярные сказочные мотивы «наказанной иконы» и «образа-поруки»). Четвертое — святой возвращает престарелым родителям их единственного сына, уведенного в плен сарацинами (история о «чаде Гетроновом»). Все эти житийные рассказы инсценированы в четырех действиях, открывающих драматический сборник из Флери, в котором у нас уже не раз шла речь. Два первых сюжета инсценированы в действиях из Хильдесгейма. Кроме того, история «трех школяров» использована во фрагменте XII в. из Эйнзиделна, а история «иконы св. Николая» превратилась в драматическое произведение под пером Гилария, единственного автора литургических драм, избежавшего анонимности *.

Хильдесгеймское действие о «трех дочерях» [Юнг, II, 312—314] значительно упрощает фабулу соответствующего житийного рассказа. В ответ на сетования впавшего в нищету отца первая дочь выражает готовность отдать свое тело на поругание, вторая предупреждает о гибельных для души последствиях такого шага, но не предлагает ничего взамен, третья призывает возложить упование на бога, никогда не оставляющего в беде своих верных слуг. В подтверждение ее слов тут же появляется со своим даром св. Николай. Три его прихода сведены к одному, не выражен мотив потаенности дарения (перешедший по наследству Санта-Клаусу), и совершенно исчезла тема замужества. Она возникает в действе, возглавляющем сборник из Флери [Юнг, II, 316—321]. Текст Хильдесгеймского действия (написанного рифмованным десяти-сложником, объединенным в четырехстрочные строфы с четырех-сложным рефреном) в нем воспроизводится дословно и полностью, что указывает по крайней мере на общий источник, предположительно французский [53, 64—65]. В этот сценарий не очень искусно вводятся роли женихов. После каждого из трех дочерних «советов», знакомых нам по Хильдесгейму, в окно (как можно догады-

ваться) влетает кошель с золотом и следом за ним является жених, уводящий после идентичных во всех трех случаях формул сватовства очередную невесту. Но одновременно он уносит в качестве приданого кошель, так что вместе с нищетою воспроизводится и возможность вновь проиграть тот же сюжет и играть его, пока хватает невест. Когда все дочери пристроены, отцу удается настигнуть неизвестного благодетеля и тот называет ему свое имя. Заканчивается действие литургическим антифоном, который, как правило, сопровождает величальную песнь Богородицы на вечерне шестого декабря (встречается он, но реже, и на хвалениях того же дня).

Второе Хильдесгеймское действо [Юнг, II, 325—327] с житием сравнить не удастся, так как оно старше любого повествовательного изложения легенды о воскрешении трех школяров. В житийной литературе эта легенда впервые упоминается нормандским писателем Васом около 1150 г.; Вас уже знает не только про легенду, но и про то, что школяры и студенты, основываясь на ней, считают Николая своим патроном, празднуют его день и на празднике играют миракли. Каковы были эти миракли, остается неуточненным, но если они были похожи на наше действо, то атмосфера студенческого праздника в них не слишком бросалась в глаза.

Три школяра, заведенные жаждой знаний на чужбину и утомленные долгим путем, просят пристанища у хозяина постоялого двора. Тот впускает этих типичных вагантов в дом и, соблазненный звоном их кошельков, предлагает жене убить постояльцев. Жена поначалу колеблется, страшась разоблачения, но затем дает себя уговорить, и убийство совершается — где и как, можно, ввиду скудости рубрик, только гадать. Появляется св. Николай, в свою очередь просит приюта, входит в дом, заказывает себе свежего мяса и отказывающего ему хозяина обвиняет во лжи (мясо у него есть) и в убийстве (этот кровавый каламбур — единственный, пожалуй, перебив в монотонной и нейтральной интонации действия). Святой предлагает убийцам молить бога о прощении и сам возносит молитву о воскрешении убиенных. Его молитва, надо полагать, была услышана, но в действе об этом нет ни слова, и ни слова больше нет в ролях школяров. В конце стоит знакомый нам антифон.

«Школяры» из Флери [Юнг, II, 330—332], в отличие от «Трех дочерей» из того же сборника, не имеют текстовых аналогий с Хильдесгеймским действом, сюжетную же аналогию имеют довольно значительную. Вновь школяров приводит на чужбину учеба и на порог постоялого двора — усталость, вновь они просят приюта, но хозяин на этот раз немедленного согласия не дает. Приходится обращаться за помощью к его жене, которая в следующем эпизоде нимало не смутится разбойничьим предложением супруга и выкажет неженскую кровожадность. Далее отклонений от Хильдесгеймского сценария нет: св. Николай просится в дом, приносит свой разоблачительный каламбур о парной убоине и молит-

ся о воскресении убиенных и о прощении убийц. Заканчивается действие хвалебной песнью, что указывает на утреню как на его возможное служебное обрамление.

О популярности данного драматического сюжета говорит фрагмент из Эйнзиделна (XII в. — Юнг, II, 335—336), сохранивший один «второй акт» действия — начиная с прихода св. Николая *. Содержание его все то же, лишь делается еще один шаг в прогрессирующей дифференциации действия: хозяин советуется с женой, пускать ли в дом святого; через нее же хозяин с Николаем переговариваются о свежем мясе и т. п.

Праздничные мотивы проявляются в следующей группе мираклей — об иконе св. Николая. Оба дошедших до нас действия этой группы опускают первую часть легенды, где рассказывается, как некий вандал, сборщик податей по профессии, оказался, во время вторжения вандалов в Италию, владельцем иконы, узнал от пленников-христиан о могуществе святого и взял его образ с собой в Африку. Действие без всякой экспозиции начинается с того момента, когда варвар (во Флери — иудей), отправляясь по делам, поручает иконе охранять все свое богатство. В действе Гилария [Юнг, II, 338—341] словесно оформленную роль помимо варвара имеет только Николай. Воры же молча похищают сокровища и молча их возвращают, когда святой, чью икону разгневанный хозяин подверг бичеванию и собирался бросить в огонь, является к ним с угрозой немедленного разоблачения. Вся атмосфера действия отчетливо комическая *, и особенно выраженным комизмом отличается роль варвара: его плач об утраченном богатстве, упреки и угрозы в адрес иконы, ликование при виде вновь обретенного добра. Весь этот текст построен на чередовании латинских строф и французских рефренов, тогда как исповедание варваром христианства, выполненное в ином эмоциональном ключе, и эмоционально нейтральный наказ иконе выдержаны целиком по-латыни. Разрушение языкового единства влечет за собой уничтожение этикета и дистанции, которые создаются латынью, языком религии и культуры. Это и следствие и показатель комической деформации действия. Любопытно, что таким показателем почти никогда не становятся цельные новоязычные реплики и партии, а только макароны *.

Комическая интонация в действе из Флери [Юнг, II, 344—348], где нет ни макаронической латыни, ни избиения иконы (оно отложено на завтра, так как владелец иконы слишком устал), создается другими средствами. Этой цели, в частности, служит скептическое умонастроение иудея, который склонен считать суеверием рассказы христиан о могуществе св. Николая и все-таки оставляет, хотя и с явным колебанием, свое добро под охраной иконы. Кроме того, сам святой уж слишком безудержно предается гневу, обрушивая на голову воров целую лавину отборных проклятий. Это, конечно, другой комизм, в роли иудея несколько более

утонченный. Он соответствует другому уровню драматургии, заметно усложнившейся. Например, воры не только расстаются со своей немотой, но и обретают вполне различные лица: два первых без долгих размышлений устремляются на штурм сундуков иудея, а настигнутые Чудотворцем за дележом награбленного, предпочитают рискнуть головой, но не расставаться с добычей; третий же после явления святого убеждает товарищей вернуть украденное — он и перед грабежом призывал их к осторожности. Стиль и язык, изобилующие риторическими фигурами, отчасти, видимо, пародируемыми, выдают хорошую литературную школу автора.

Первая часть житийного рассказа опускается и в единственном действе о «чаде Гетроновом» (Флери — Юнг, II, 351—357). Предполагается, что зрителю и без того известно, как Гетрон и его жена Эуфросина почитали святого, как воздвигли в его честь храм божий, как молили и умолили его разрешить от бесплодия чрево Эуфросины. С сыном благочестивой четы, родившимся в Николин день и нареченным Адеодатом (Богоданным), зритель знакомится лишь в тот момент, когда над головой — уже не младенца, а семилетнего отрока — сгущаются тучи: царь агарянский Марморин послал своих клеветов искать ему новых рабов и они, напав на мирных горожан, уводят Адеодата в плен.

Действо о «чаде Гетроновом» — одна из немногих литургических драм, где сравнительно подробно описывается устройство сцены. Мы не знаем, где она находилась — внутри церкви, перед ней или вообще вне какого-либо к ней отношения, но знаем зато, что Марморин восседает на престоле в «подобавшем месте», что в другом подобавшем месте (видимо, на противоположной стороне помоста) устраивается Экскоранда, град Гетрона, а в восточной его части — церковь св. Николая, откуда похищают отрока. Не сказано, как выглядят декорации и как решается проблема сценической иллюзии, но можно предполагать, что, когда действие перемещалось с одной стороны сцены на другую, либо трон, либо град скрывались завесой, — так будут поступать позднесредневековые постановщики. А перемещалось действие в довольно бурном темне. Сначала Марморин посылал своих клеветов в пабег, и они дважды пересекали нейтральное пространство (по дороге в Экскоранду, где происходила некая сцена похищения, и по дороге обратно в Вавилон, с плененным Адеодатом). Затем из Вавилона после небольшого вероисповедного диспута между царем и Адеодатом оно вновь возвращалось (по без движения действующих лиц по нейтральной полосе) в Экскоранду, где мы наблюдали предающуюся отчаянию Эуфросину, ее мольбы св. Николаю, трапезу, ею устроенную для духовенства и бедняков. И вновь мы в Вавилоне, где Марморин, словно услышав аппетитные запахи с другого конца света и сцены, объятый невиданным голодом, призывал своих поваров и кравчих и св. Николай на глазах изумленного царя похищал Адеодата, спешившего к возжаждавшему после утоления

голода царю с чашей в руках, и переносил его в родной город, где драма и завершалась всеобщей радостью и пристойной хвалой богу с угодиниками его.

Действо о «чаде Гетроновом» в наибольшей степени из всех действ Николлина круга отмечено влиянием рождественского цикла литургических драм. Об этом говорит и образ царя Морморина, в котором легко узнается его рождественский собрат (причем узнается не столько гнев Ирода, сколько его комическое фанфаронство), и сцена горя Эуфросины — в ней замечательны драматические (наличие утешительниц) и даже лексические аналогии с плачем Рахили. О том же говорит и сюжет, в котором явно моделируется ведущая драматическая идея действия о волхвах (следующего во Флерийской рукописи сразу за «чадом Гетроновым»): низвержение ложного царя. Но разворачивается эта идея поэтично — сначала сразу по своему пленению Адеодат в комически окрашенном словопрениии с Морморином низвергает его религию, а затем своим обратным похищением он низвергает его власть (царь лишается пленника, едва успев заявить, что никому не под силу его отнять).

2. Действо о Данииле

Влияние рождественской литургической драмы еще более ощутимо в двух действах о Данииле. Одно из них принадлежит перу уже знакомого нам Гилария, авторы другого — учащиеся соборной школы в Бове. Оба действа написаны в первой половине XII в. *, и какое-то из них не вполне самостоятельно, но какое именно — решить крайне трудно. Обычно чуть раньше во времени помещают Гилариево действо, так как, при всей своей литературной изощренности, оно все же уступает по этому показателю действию из Бове. Но с последним по словесному мастерству вообще трудно равняться какой-либо литургической драме.

Действо Гилария [Юнг. II, 276—286] инсценирует две главы, пятую и шестую, ветхозаветной «Книги Даниила»: рассказ о Вальтасаровом шире, на котором последнему вавилонскому царю являются начертанными на стене таинственные письмена и Даниил разгадывает их грозный смысл; и рассказ о заключении Даниила Дарием, царем персидским и мидийским, в львиный ров, где пророка спасает ангел, заградивший пасти хищникам. Второй сюжет объединен с апокрифическим повествованием о кормлении брошенного ко львам Даниила пророком Аввакумом, которого ангел чудесным образом переносит за волосы в Вавилон (Даниил, XIV, 32—38). В соответствии с двумя независимыми сюжетами источника двучастно и само действо, что Гиларий сознает и о чем недвусмысленно заявляет при перечислении действующих лиц.

За исключением вполне резонного объединения двух «львиных» историй в биографии пророка автор действия оставляет библейский рассказ неизменным, стремясь не к сюжетной, а к диало-

гической самостоятельности: Гиларий не только переложил всю результативную прямую речь источника в метрически разнообразный стих, но сопроводил аналогичным образом оформленными текстами любое сценическое движение. Четыре воина из свиты Валтасара играют на Гилариевой сцене роль, сравнимую с ролью древнегреческого хора: под хвалебное, в честь царя, песнопение они доставляют ему священные сосуды, вынесенные Навуходоносором из Иерусалимского храма; хвалебным песнопением встречают царицу, явившуюся дать супругу совет, у кого ему искать разъяснения таинственным письмам; хвалебным песнопением провожают Даниила к царю, а царицу — восвояси, когда истолкование грозных МЕНЕ, ТЕКЕЛ, УПАРСИН успешно завершилось. И они не только восхваляют, но и представляют (однако не комментируют). Те же воины (что в списке действующих лиц специально оговаривается) продолжают и при Дарии выступать в аналогичной роли, но во второй части с ее усилившимся сюжетным динамизмом (интрига князей и сатрапов против Даниила, заключение в ров, воздушное путешествие Аввакума, освобождение из рва, казнь завистников) чисто процессуальные функции хора отодвигаются на второй план.

Из Библии Гиларий взял не только сюжет, но и его идейное обоснование. В обеих библейских историях, послуживших источником для двух частей действия, у Даниила один и тот же враг, выступающий под разными именами: обожествленная царская власть, которой он, в лице Валтасара, предрекает немедленное крушение и которой, в лице Дария, отказывается поклоняться. Этот мотив идеально смыкается с мотивом низвержения ложного царя, доминирующим, как мы помним, в рождественской литургической драме. В первой части действия и композиции источника прекрасно ложится под драматический мотив, поскольку пятая глава «Книги Даниила» завершается падением царя и увенчанием пророка («Тогда... облекли Даниила в багряницу, и возложили золотую цепь на шею его, и провозгласили его третьим властелином в царстве»). Для второй части действия дело обстоит сложнее. В шестой главе «Книги Даниила» пророк враждует не с царем, а с его приближенными, царь же является, скорее, его союзником (во всяком случае, ему сочувствует: ложится спать без ужина, взывает к Даниилу «жалобным голосом») и лишь не может переступить через собственный, объявленный сгоряча закон. Гиларий не без остроумия справился с этой трудностью, придав сочувствию Дария ироническую, если не язвительную, интонацию. Иначе нельзя объяснить, почему Дарий, ободряющий Даниила на пути ко рву со львами, назван в рубрике гневным и почему он продолжает, опять же если верить рубрикам, пребывать во гневе, обнаружив Даниила в живых (в Библии «царь чрезвычайно возрадовался о нем»). С помощью этого приема добрый Дарий библейского рассказа превращен в жестокого Ирода звездных служб, а во вторую

часть действия, вслед за первой, введена композиционная схема действий о поклонении волхвов. Гиларий не мог опровергнуть Священное писание и изобразить низвержение Дария, но он заставил его возвести на свой трон Даниила, для чего Библия никаких оснований не дает (там сказано только, что Даниил «благоуспевал в царствовании Дария»).

Трудно представить, как такое богатое и сложное представление могло исполняться в составе богослужения. Однако автор не оставляет на этот счет никаких сомнений, заявляя в заключительной рубрике, что если действие играется на утрене — за ним должна следовать хвалебная песнь, а если на вечерне — песнь величальная. О календарном времени представления Гиларий ничего не говорит, но можно думать, что он предназначал своего «Даниила» для рождественской литургии. Воссевший на трон Даниил провозглашает рождество Христа и прекращение царства и царского помазания — это то его пророчество, с которым он постоянно выступает в рождественском спектакле Шествия пророков и которое может восходить только к Шествию или к Псевдо-Августиновой проповеди (в «Книге Даниила» источника для него нет). Пророчество немедленно воплощается в жизнь, так как последняя роль в действе доверена ангелу, который выступает с известным гимном Фульберта Шартрского. Гимн входил в рождественскую литургию и вообще был частым гостем рождественских действий всех видов и родов.

«Свыше весть вам несу благодатную.
Мира властителю радуйтесь.
Христос в Вифлееме родился.
По слову пророка».

В действе из Бове [Юнг, II, 290—301] еще больше, пожалуй, свидетельств его связи с рождественским богослужебным сезоном: кроме Фульбертова гимна и Даниилова пророчества, имеющих и здесь, мы встречаем в самом начале второй части, при первом явлении Даниила к Дарию, хоровое четверостишие, прямо восславляющее уже свершившееся рождество*. Время, из которого хор славит пророка, предсказавшего пришествие Христа, вряд ли мыслится реальным временем Рождества — скорее, это время очередного рождественского юбилея*.

Действо из Бове, сюжетными отличиями которого от Гилариева действия можно пренебречь, так они малы, заметно отличается от него интерпретацией образа Дария: убраны гнев и издевка, вновь берут верх, как в Библии, дружеские чувства к Даниилу. Композиционная модель, использованная Гиларием (низвержение Ирода), здесь, следовательно, работать не может. Но праздник драматических композиций, лежащие в основе всех рождественских драматических композиций, дают о себе знать другим способом — не темой катастрофического конца временного царствования, а темой

его смеховой бесконечности. В действе из Бове то и дело взывают ликующие интонации, звучат во весь голос призывы радоваться, а первый выход Дария сопровождается прямо-таки вакхической песней с тимпанами, цимбалами, неистовыми плясками. Есть в поведении Дария и некоторые размытые комические черты, но тут все, конечно, зависит от общего характера постановки.

И еще одна деталь, в которой выдает себя праздник дураков. Царь скрепляет декрет, запрещающий в течение тридцати дней поклоняться кому-либо, богу или человеку, кроме него, неожиданным французским восклицанием «O hez». Неожиданно не то, что оно сделано по-французски — в действе есть и несколько других латино-французских стихов *, — неожиданно, что от него тянется ниточка к знаменитой «Ослиной секвенции» (или «Ослиной прозе»), которая широко исполнялась на празднике дураков *, и в частности в том же Бове в 1227–1234 гг. [52, I, 284–285], и рефреном которой является крик погонщика ослов («Hez, Sir Asne, Hez» — «п-но, господин осел, п-но»). Он-то и прорвался в торжественный слог Дария. Но в таком случае вряд ли он был торжественным, да и все представление действа имело, вероятно, совершенно иной вид, чем можно предположить из текста: много более вольный и прямо соприкасающийся с пародией *.

3. Прочие ветхозаветные и новозаветные действа

От времени активной жизнедеятельности литургической драмы до нас дошло еще два латинских действа на ветхозаветные сюжеты — я не называю их литургическими, так как в них нет никаких признаков причастности богослужению. Впрочем, сохранись они целиком, такие признаки, возможно, обнаружилсь бы.

Действо об «Исааке, Ревекке и чадах их» [Юнг, II, 259–264] мы читаем в рукописи конца XII в., неизвестного происхождения, не дописанной до конца и вообще очень дефектной. Любопытнее всего в этом действе начальная рубрика и хоровые монологи. Рубрика бросает свет на некоторые небезынтересные детали постановки. На сцене возводятся три строения (tabernaculum), предназначенные соответственно для Исаака, Иакова с Ревеккой и Исава. Строения, видимо, открыты с фасада, так что зритель видит ложа и прочие предметы обстановки, оставленные на выбор постановщика. Дома Исава и Иакова имеют кухонные помещения, снабженные не столько утварью, сколько провизией. Для представления требуется дикий козел («если это возможно», уточняет рубрика), который станет охотничьей добычей Исава, и два козленка, мясом которых Иаков будет потчевать отца. Реквизит составляют шкуры (ими Иаков покроет оголенные участки тела), иудейские шапки, лук со стрелами.

Аллегорические комментарии хора сопровождают все, что происходит на сцене. Аллегории сами по себе (Исаак — Христос, Ревекка — благодать, Исава — иудей и царство закона, его одежды

десять заповедей, Иаков — язычники и царство благодати и пр.) оригинальностью не отличаются и восходят к общему аллегорическому фонду эпохи *, но они заслуживают внимания как первый случай проникновения в драматическую литературу средневекового исторического сознания с его «фигуральной» гносеологией (история как прообраз и предвосхищение Христа). О структуре и композиции действия ничего определенного сказать нельзя. Библейский сюжет с его темой низложения и осмеяния гневного Исава открывал богатые перспективы для известного нам композиционного инварианта, но насколько они были использованы, можно лишь гадать. Действо оборвано в тот момент, когда Иаков подошел с кушаньем к ложу отца — решающие эпизоды, в том числе благословение и вознесение Иакова, мнимое торжество и падение Исава, еще впереди.

Действо об Иосифе [Юнг, II, 267—274] сохранилось в сборнике гимнов Лаонского собора от XIII в. *. Оно довольно близко следует за библейским рассказом, начиная с поездки Иосифа к братьям в Сихем (Бытие, XXXVII, 13), и почти ничего не добавляет от себя, зато многое опускает (так, едва упомянуты сны виночерпия и хлебодача, а сон фараона вообще исчез, и поэтому освобождение и вознесение Иосифа выглядят совершенно немотивированными) и многое проговаривает скороговоркой (пребывание Иосифа в доме Потифара сокращено до одной сцены, к тому же немой, между Иосифом и женой Потифара). Оборвано действие на первом возвращении братьев из Египта (приехавших за Вениамином). Драматические идеи в нем не прочитываются, и оно, во всяком случае в известном нам фрагментарном состоянии, кажется возникшим при помощи механического переноса на новый сюжетный материал драматической техники, настолько уже эволюционировавшей, что она может быть воспринята в качестве именно техники, в качестве чего-то отчуждаемого. Неизвестный автор подошел к библейской истории Иосифа, уже располагая навыками перевода повествования в диалог и будучи знаком с приемами организации сцены (симультанное или параллельное действие).

Другую картину мы наблюдаем в двух действиях о воскрешении Лазаря, где переход от повествования к драме выглядит и более органическим и более глубоким. Оба, и действие Гилария [Юнг, II, 212—218] и действие, замыкающее драматическую серию из Флери [Юнг, II, 199—208], без каких-либо изменений воспроизводят порядок событий в евангелии от Иоанна (XI, 1—44). Правда, Флерийское действие предваряет этот сюжет инсценировкой рассказа другого евангелиста о прощении Иисусом грешницы, омывшей ему ноги слезами (Лука, VII, 36—48). Прямая речь источника, переложенная в стихи (одноразмерные во Флери, метрически разнообразны у Гилария), выигрывает в объеме и приобретает дополнительные смысловые оттенки; непрямая речь переводится в прямую (в многостроchnый плач Лазаревых сестер, сопровож-

даемый утешением иудеев, превращена одна евангельская фраза: «И многие из иудеев пришли к Марфе и Марии утешать их в печали о брате их»). Дальше этого авторы не идут, не решаясь на большую самостоятельность или не нуждаясь в ней. Действо Гилария вполне однозначно привязано либо к утрени, либо к вечерне — на усмотрение постановщиков, действие из Флери заканчивается хвалебной песнью. Других знаков литургической приуроченности, кроме известного пасхального гимна в начале Флерийского действия, в них нет. Нет и соотносительности с определенным литургическим сезоном. Плач Марфы и Марии, заставляющий вспомнить безутешную Рахиль из действий о младенцах, и тот факт, что Лазарь, популярному в центральной и южной Франции святому, посвящен день 17 декабря, указывают на предрождественское время. С другой стороны, евангельская хронология, помещающая чудо о Лазаре близко к концу земного служения Иисуса, и евангельская интерпретация этого чуда как прообраза смерти и воскресения Христовых ведут нас к одному из последних великопостных недель — быть может, в самый канун Страстной. К этому же богослужебному периоду и связанным с ним мотивам тяготеет и драматургия действия.

Воскрешение Лазаря уже в Новом завете является предвосхищением и репетицией последнего и самого великого чуда Христа — его воскресения. То, что Лазарь — прообраз Христа во гробе, совершенно ясно, и аналогия тут прямая, но роль самого Христа в сюжете о Лазаре отличается от его роли в сюжете пасхальном — это роль не только борца (со смертью и сатаной), но и целителя. В евангелии мотив врачевания почти не выражен, но в действиях, особенно в Гилариевом, он форсируется (Христа прямо именуют «врачом высочайшим») и в добавление к нему возникает мотив борьбы, вовсе в источнике отсутствующий (смерть, особенно во Флери, подана как коварный враг, воспользовавшийся отсутствием Христа, чтобы захватить врасплох Лазаря, лишенного защиты). В образе Христа у Гилария как бы сливаются два персонажа ритуальной драмы: атлет и врачеватель. В действе прочитывается сюжет ритуальной драмы, у которой отрезано начало: смерть, оплакивание, вызов лекаря, воскресение. Все эти композиционные моменты памятливы нам по пасхальной сцене: действию о Лазаре вполне подойдет на ней роль пролога и, возможно, именно для такой роли оно и предназначалось.

Девятым, предпоследним (но последним в нашем изложении) номером в сборнике из Флери идет действие об обращении апостола Павла [Юнг, II, 219—222], единственная литургическая драма на этот новозаветный сюжет. Довольно подробно описывается устройство сцены: на одном ее конце возвышается престол первосвященника, рядом с ним место для Савла, и эта сторона сцены изображает Иерусалим; на другой ее стороне — Дамаск, под который также отведено два престола или более скромных возвыше-

ния — одно занимает начальник синагоги, другое — Иуда, а между ними должно оставаться место для ложа Анании. Действо далеко не отклоняется от «Деяний апостолов» (IX, 1—27): уход Савла в Дамаск с письмами первосвященника, свет, осенявший его по дороге, явление к нему в Дамаске Анании по велению Христа, возвращение Савла в Иерусалим и признание его Варнавой за своего. Только преследования Савлом христиан еще до его ухода в Дамаск развернуты в целую сцену неизвестным автором действия, располагавшим на этот счет минимальной информацией («Савл же, еще дыша угрозами и убийством на учеников Господа...»). Савл посылает слуг на поиски христиан, те возвращаются с добычей, и тогда он «словно во гневе» идет к первосвященнику за письмами к синагогам Дамаска. Быть может, именно образ гонителя, и гонителя «гневно», связывает действие о Павле с рождественским циклом литургических драм, где главенствует фигура Ирода, гонителя и гневливца по определению. Это тем более вероятно, что церковная дата обращения апостола Павла (25 января) стоит недалеко от вершины рождественского сезона и занимает к тому же почетное место в календаре карнавального года [74, 65—78]. Если это так, то в действе нетрудно увидеть драму о низложении Савла как тирана (ложный царь) и вознесении Павла как апостола (царь истинный), но оснований для такого чтения текст, если быть откровенным, дает не слишком много (здесь, как и в большинстве других случаев, решающее значение принадлежит не мертвому слепку рукописи, а неизвестной нам жизни действия на сцене).

4. «Хваления девы Марии»

Драматургия, порожденная кругом богородичных праздников, явление более позднее, более рудиментарное и несравнимое по своей распространенности с той, с которой мы до сих пор имели дело. Все главные даты церковного календаря, посвященные деве Марии, имели некое эмбриональное драматическое оформление, но это было именно оформление — привнесенное извне примером могучих литургических циклов и уже обогнавшего к тому моменту литургическую драму нецерковного театра. На «золотой мессе» Благовещения* в роли Марии и архангела выступали два отрока, сопровождавшие пантомимой чтение с амвона, но свой евангельский текст произносили сами. В Турне (Бельгия) такая полудраматическая иллюстрация к литургическому чтению, широко популярная в позднесредневековой Европе, известна с 1231 г. Только с XIV в. проявляются последовательные инсценировки Благовещения, как правило, соединенного с приходом Марии к Елизавете: от текста Луки они не решаются отойти ни на шаг (Чи-видале, Падуа — Юнг, II, 247—250).

Службы Сретения (2 февраля) охотно допускали в себя различные символические акты, напоминавшие пастве о смысле этого

праздничного дня. Церковные процессии вносили в храм евангелие, и оно передавалось там священнику, что воспроизводило, конечно в весьма обобщенной форме, сцену встречи родителей Христа с Симеоном Богоприимцем. Театрализация проникала, но много реже, и в службы Успения (15 августа), зато безраздельно господствовала на празднике Введения Богородицы во храм (21 ноября), принятом в календарь западной церкви лишь в конце XIV в. Пропагандист этого восточноправославного праздника и инициатор его включения в число юбилейных дат римско-католической церкви, французский аристократ Филипп де Мезьер (ок. 1326—1405) оставил уникальное по богатству и подробности деталей описание церемониала этого дня — «хвалений девы Марии», представляющих собой нечто среднее между драмой, еще не успевшей отделиться от обряда, и обрядом, реставрированным, но не до конца, на основе драмы [Юнг, II, 227—242]. Особенно ценными являются сведения о костюмах действующих лиц (среди которых кроме трехлетней Марии и ее родителей три архангела, девять ангелов, Люцифер, Церковь, Синагога — всего двадцать два персонажа) и об устройстве сцены (с указанием всех размеров в длину, ширину, высоту и с точнейшим расписанием перемещения действующих лиц на помосте). К сожалению, исходить из этого замечательного документа при исследовании литургической драмы нельзя, так как совершенно неоспоримо влияние на Филиппа де Мезьера городского театра и отделить его от рецидивов литургической традиции, если такие есть, не представляется возможным.

Великие богородичные дни стоят в орбите карнавального года: Сретение часто падает на самый разгар собственно карнавального сезона, Благовещение весеннее недалеко ушло от его кульминации, Благовещение зимнее непосредственно предвьярлет его начало, и даже Успение, вынесенное в конец лета, часто сопровождалось типично карнавальными формами антиповедения и социальной деформации*. Драмы, однако, на этом стыке народно-праздничного и церковно-праздничного времени не возникло, так как последнее не могло предложить первому никакого авторитетного сюжета (авторитетного на уровне мифа), способного адаптироваться к ритуальному сюжету праздника. Одного сценария для возникновения драмы мало — нужно еще и повествование.

5. Действо о женихе и действо об Антихристе

Всего две драмы занимающего нас исторического периода разрабатывают эсхатологическую тематику. Это очень мало, если вспомнить, как она была распространена в поздней средневековой драматургии, особенно в Германии и в Англии, где действия об Антихристе и Страшном суде закрывались многочисленные драматические серии (во Франции этот сюжет также известен, но там мистерии оканчивались, как правило, вознесением Христа). Это не значит, что в период литургической драматургии эсхатологи-

ческих действий не было больше, чем их дошло до нас, но их было определено меньше, чем рождественских и пасхальных действий. В этом нет ничего удивительного: эсхатологическая драма могла найти опору в популярном средневековом мифе, но у нее не было ни готового повествовательного, ни готового ритуального источника (в литургии Адвента есть эсхатологические мотивы, но нет сюжета, как в богослужении Рождества или Пасхи). Естественно, что литургический генезис или литургическая локализация двух нам известных латинских (одно из них латино-французское) эсхатологических действий остаются совершенно непроясненными.

Действо о мудрых и неразумных девах [Юнг, II, 362—364] или «действие о женихе», как оно озаглавлено в Санкт-Марциальской рукописи XI—XII в. *, инсценирует новозаветную притчу (Матфей, XXV, 1—13) — иносказание о втором пришествии. Инсценирует верно, но допускает известные перестановки акцентов (вина неразумных дев не столько в том, что они не запаслись маслом для светильников, сколько в том, что они слишком долго спали), вводит новых персонажей, потребовавшихся новому зачину и новой развязке (архангел Гавриил, обращающийся к девам с призывом бодрствовать в ожидании жениха, или бесы, утаскивающие отвергнутых женихом дев в преисподнюю), комбинирует латинские стихи с французскими (кроме новоязычных рефренов есть и целые новоязычные строфы).

Между специалистами издавна идет спор, к какому богослужебному сезону, рождественскому или пасхальному, действие изначально относилось. Мы склонны датировать его Страстной или, быть может, Пасхальной неделей *. Не так важно, что Гавриил заканчивает воскресением свой обзор Христовых дел, важнее, что к юбилею воскресения ведет вся совокупность ведущих драматических мотивов. Здесь мотив бодрствования (бессонная ночь пасхального кануна, сохраняющаяся если не реально, то идеально в службах Страстной субботы), и мотив добывания и поддержания света (возжигание нового огня в тех же службах), и даже тема топлива для светильников (освящение елея, который есть не что иное, как масло, в Страстной четверг). Но главное — это образ Христа как жениха и образ царства небесного, вернее его обретения, как бракосочетания, — только в пасхальном богослужении эти мотивы могли найти для себя подходящую почву *. Действо о мудрых и неразумных девах, даже если для него отыщется место в богослужебном календаре, не перестанет быть раритетом (известны еще только два немецких, от 1322 и 1428 гг., действия на этот сюжет). В литургическую драматургию брачная образность и сюжетика, первостепенные для ритуальной драмы вообще, в явном виде не входили и могут быть замечены разве что в превращенной форме пасхальных апофеозов, разрешающихся встречей триумфатора (воскресшего Христа) и жрицы любви (правда, бывшей: раскаявшейся Магдалины).

Уникальное драматическое сочинение дошло до нас из Тегернзее в Баварских Альпах [Юнг, II, 371—387; есть русский перевод — 20, 414—429]. Уникально оно не только потому, что это единственное действо об Антихристе, относящееся к начальному периоду истории новоевропейской драматургии, но и потому, что в нем впервые во вневременность литургической драмы, знакомой только с мифом и ритуалом, проникает политическая злоба дня. Проникает, конечно, не прямо, но и в виде не слишком туманном: в виде, например, явной симпатии к германскому королю, явной антипатии к королю французскому, скрытой антипатии к папе. Большинство исследователей действия согласны, что в нем отразилась политическая ситуация, определившаяся к 1160 г., когда отношения императора Фридриха Барбароссы со своим французским соседом и с Римом складывались весьма напряженно и когда сарацины непосредственно угрожали Иерусалиму. Рукопись, в которой до нас дошло действие, датируется XII—XIII в. *.

Фабула действия строится на основе самого популярного в Средние века эсхатологического сочинения — небольшого трактата Адсона (середина X в.), написанного в форме послания к французской королеве Герберге [PL, CI, 1291—1298; Юнг, II, 496—500]. Сначала римский император (он же германский король) подчиняет себе весь мир (то есть королей французского, греческого, иерусалимского и вавилонского) и слагает с себя корону в Иерусалимском храме, затем покорение мира совершает Антихрист, привлекая к себе тех же монархов силой, дарами (на которые польстился только француз) или чудесами (которые пришлось пустить в ход для одоления германского короля, не поддавшегося ни силе, ни подкупу), и гибнет в тот момент, когда у него не осталось противников и все властители земли склонились у его ног.

Хорошо видно, как последовательно проводится в действие самая популярная драматическая идея литургического театра: противоборство царей истинного и ложного. Царь истинный, римский император, самим отречением от своей законной власти над миром подтверждает ее законность, поскольку снятый с себя венец вручает богу (так в плане идеологии, в плане же ритуала трон уступает царскому субституту, рабу в роли царя, который вместо царя претерпевает жертвенную смерть). Царь ложный, Антихрист, всеми своими действиями пародирует деяния императора *; можно с уверенностью предполагать, что вторая часть драмы из Тегернзее, изображающая карьеру Антихриста, была сильно окрашена в комические цвета. Такую окраску легко приобретает и страх Антихриста (перед военной мощью германского короля), и его гнев, и совершаемые им мнимые чудеса (исцеление хромого и прокаженного, воскрешение человека, «словно бы» сраженного в бою). Моменты увенчания и развенчания выделены очень резко: все короли земли становятся ленниками Антихриста и подносят ему корону, а расстается он с ней и с жизнью в их присутствии, при ударе

грома, в мгновение ока. Много места в драме уделено сценам военных действий, что ~~опять-таки~~ ведет нас к противоборствам ритуальных представлений. В научной литературе отмечалось, что гибнет Антихрист в тот момент, когда вассальные короли, созданные «под его корону» (но и «на круг» — ad сопам), становятся вокруг него в кольцо — точно так же выстраиваются танцоры в английских рождественских спектаклях, когда шуту приходит время расставаться с жизнью [40, 45]. Конечно, не эта весьма отдаленная параллель, но проходящая лейтмотивом тема развенчания и низвержения Антихриста, пародирующего своим кровавым шутовством и царственность земной и царственность небесной власти, заставляет нас искать место для действия об Антихристе в рождественской или предрождественской (Адвент) литургии, в драматических ответвлениях которой эта тема звучит в полный голос. Если такое место существовало, то оно было специально изыскано, чтобы было куда поместить драму, всей своей структурой, всей своей фольклорно-ритуальной типологией тяготеющую не к церкви, а к площади как к своему генетическому пространству.



Часть третья

СТАНОВЛЕНИЕ СВЕТСКОЙ ДРАМЫ

Глава VIII ПОЛУЛИТУРГИЧЕСКАЯ ДРАМА

1. «Действо о волхвах»

Под именем полулитургической драмы традиционно объединяются несколько новоязычных драматических произведений XII в. Это — французские «Действо о Воскресении» и «Действо об Адаме», а также испанское «Действо о волхвах». Они должны представлять особый, переходный этап в истории средневековой драмы — переходный от церковного пространства, времени, языка, духа к социальному пространству площади, десакрализованному времени праздника, живому народному языку, бытовой и светской тематике *. С тем, что три эти драмы складываются в некую группу, нельзя не согласиться, но вот их переходность и «полулитургичность» вызывают серьезные сомнения. «Полулитургическими», скорее, надо называть все вышедшие из эмбрионального состояния латинские драмы XII—XIII вв. — во всяком случае, те из них, чья связь с богослужением явно удерживается лишь по привычке, чье исполнение в церкви встречается с очевидными неудобствами, чью латынь все чаще теснят молодые языки. Действа о Данииле, Николае, Антихристе, о мудрых и неразумных девах, пасхальные действия, Бенедиктвейренское рождественское действие с большим правом могут именоваться полулитургическими, чем, скажем, так называемые «Три Марии» (рукопись середины XIII в., предположительно из Реймса) — дословный и неважный перевод на французский язык стандартного латинского текста о посещении гроба, не достигшего даже третьей стадии [100, 239—245].



Если более сложный драматический текст был бы аналогичным образом выведен из латиноязычного в новоязычное состояние, то его переходность представлялась бы неоспоримой. Однако такого текста нет. «Действу об Адаме», двум его первым частям, в латинской драматургии просто ничего не соответствует, для «Действа о Воскресении» находятся латинские параллели, но ничего похожего на латинский оригинал, и даже «Действо о волхвах», меньше всего удалившееся от церковных драматургических образцов, со звездными службами перепутать невозможно. Переход, как можно предполагать, происходил не от стадии Бенедиктбейренского рождественского действа к стадии «Действа об Адаме», а на значительно более примитивном уровне, близком, возможно, к уровню «Трех Марий» (которые, конечно, старше времени дошедшей до нас рукописи). «Действо об Адаме» имеет за собой независимую и прочную новоязычную драматическую традицию, уже некоторое время как выделившуюся из родового лона литургической драмы, идущую с латинским театром церкви параллельно и, возможно, начавшую даже оказывать на него обратное влияние [81, 257; 40, 100]. Если «Три Марии» переходны, но не «полулитургичны» (поскольку вполне соответствуют некоему демократическому, городскому, бюргерскому представлению о литургии), то Бенедиктбейренское рождественское действо «полулитургично», но не переходно. Оно не есть ближайший подступ к пока не существующей внецерковной драме, а последнее и в определенном смысле тупиковое достижение драмы церковной, которая уже чувствует за собой горячее дыхание погони, будет вот-вот настигнута и оставлена позади, а потеряв лидерство, теряет и всякий стимул к дальнейшему росту. Недаром за пределами XIII в. литургическая драма возвращается к своим самым архаическим формам, к простейшим стадиям посещения гроба. Вернее сказать, не возвращается — просто эти, и в самом деле литургические, драмы продолжают включаться в новые списки богослужебных книг и продолжают, следовательно, оставаться в составе богослужения, а драмы более автономные, поставившие себя вне церковного чина, оказываются обременительными для храма и нежеланными для площади, уже занятой драмой новоязычной. Они исчезают, не выдержав конкуренции светского театра.

Из «полулитургических» драм (употребим в последний раз это обозначение) ближе всего к моменту первого выхода литургической драмы если не из церковного помещения, то из церковного языка стоит толедское «Действо о волхвах», написанное в стихах на кастильском диалекте [99, 453—462; 70, 6—12]. Действо дошло до нас не полностью — всего сто сорок семь стихов. Датируется оно серединой XII в. Доказано, что действо не имеет прямого родства ни с одной нам известной латинской драмой на тот же сюжет. Зато с французскими поэмами о детстве Христа его автор был зна-

ком — французский источник мог быть не обязательно повествовательным, что дает очень раннюю дату для начала новоязычной драматургии во Франции [125; 63, 71—73].

Действо начинается с открытия звезды, которое каждый из волхов совершает по отдельности — уже довольно необычная черта. Совсем необыкновенно, что все три волхва, сразу угадав значение звезды, пугаются своей догадки и вынуждены бороться с сомнениями. Только победив их, преодолев момент нерешительности, они отправляются на поиски царя, рождение которого возвещено звездой. Единственная в литургической драматургии и довольно далекая параллель этой сцене имеется в Бенедиктбейрском рождественском действе: буранские волхвы поражены, не верят своим глазам, но они не испытывают никаких колебаний. Удивление их и ученость имели к тому же явную комическую акцентировку, чего об испанских волхвах не скажешь.

Встретившись, волхвы из толедского действия договариваются, как им проверить правильность их астрологических заключений. Этой цели послужат дары: если новорожденному суждено стать обыкновенным земным царем, он возьмет золото, если он смертный, то выберет смирну, если царь небесный — ладан. Нечего и говорить, что в литургической драме нет ничего подобного.

Встреча волхов с Иродом менее церемонна и этикетна, чем в некоторых латинских драматических текстах (нет многократного курсирования вестников), и происходит она, как можно догадываться, по инициативе скорее волхов, чем царя иудейского. Ирод ведет себя в этой сцене довольно сдержанно и дает волю гневу, лишь отпустив волхов и призывая мудрецов и книжников. Книжники — и этого мы вновь нигде не встретим, — отыскивая пророчества, затевают спор, и один из них обвиняет другого в непонимании библейских прорицаний. Здесь действие обрывается.

Композиционный вариант, памятный нам по литургической драме о поклонении волхов (низвержение ложного царя), в толедском действе фактически не прочитывается. Отчасти это можно объяснить отсутствием рубрик (но и в литургических действиях они не были чрезмерно изобильны), отчасти — фрагментарностью действия (правда, встреча волхов с Иродом — кульминационный и вместе с тем итоговый момент сюжета, уже заключающий в себе в идеальном плане развенчание царя, — здесь сохранилась полностью). Но более исчерпывающим объяснением надо, по-видимому, считать тяготение к конкретности, которое заявляет о себе во всем, что в действе есть нового и необычного по сравнению с литургической драмой: и в том, что волхвы поначалу не верят своим глазам и своей науке, и в том, что верят им под конец, и в том, что все-таки решают устроить им проверку, и в том, что среди книжников при Иродовом дворе нет единодушия. И волхвы и книжники просто не готовы к тому, что является перед их умственным взором. Они реагируют на свое открытие не этикетно, а более

или менее естественно, потому что совершают его не во времени ежегодно возвращающегося ритуала, а во времени единожды свершившегося события. Волхвам еще не приходилось наблюдать невиданную звезду, а книжникам выполнять срочный приказ Ирода — это они делают впервые [40, 108]. В литургической драме евангельский сюжет всегда предельно абстрактен, поскольку существует в вечном настоящем богослужебного дня, часа или сезона. Живость, динамику и квазиконкретность ему придавали включения другого ритуала, народно-языческого. В толедском действе новозаветный эпизод перемещен в историческое прошлое (или прошлое мифологическое, но помысленное именно как прошлое): вместе с настоящим церковного ритуала отпала надобность и в настоящем ритуала народного с его комикой, смеховыми снижениями, шутовской агрессией и, естественно, вместе с его сюжетом, вместе с идущими от него композиционными схемами.

2. «Действо о Воскресении»

Выход к иному, по сравнению с литургической драмой, уровню конкретности можно наблюдать и на примере «Действа о Воскресении», написанного около 1175 г. на англо-нормандском диалекте французского языка (и поэтому, возможно, в Англии) и дошедшего до нас в двух рукописях, в обеих не полностью: в Кентерберийской, датирующейся примерно 1275 г. и открытой только в нашем веке, и в Парижской, известной давно, датирующейся концом XIII — началом XIV в., но дающей более архаический текст [119].

В обоих рукописных вариантах действо начинается с того, что Иосиф Аримафейский приходит к Пилату просить тело Христа для погребения. Парижская рукопись доводит предпасхальный сюжет до установления стражи у гроба, дальше обрывает, просто переписчик стал списывать другой текст. Кентерберийская рукопись чуть ли не в полтора раза больше (522 строки против 371), но почти весь этот новый объем ушел в редактуру и реаранжировку; сам сюжет продвинут вперед ненамного — фактически до следующего эпизода, ареста стражниками Иосифа Аримафейского, вернувшегося ко гробу, чтобы окутать тело Христа плащаницей. Из пролога к действию следует, что в законченном виде оно включало в себя посещение гроба женами-мироносицами, явление Христа в Эммаусе и, возможно, его явление Фоме — общий объем действия оценивается в две-четыре тысячи строк.

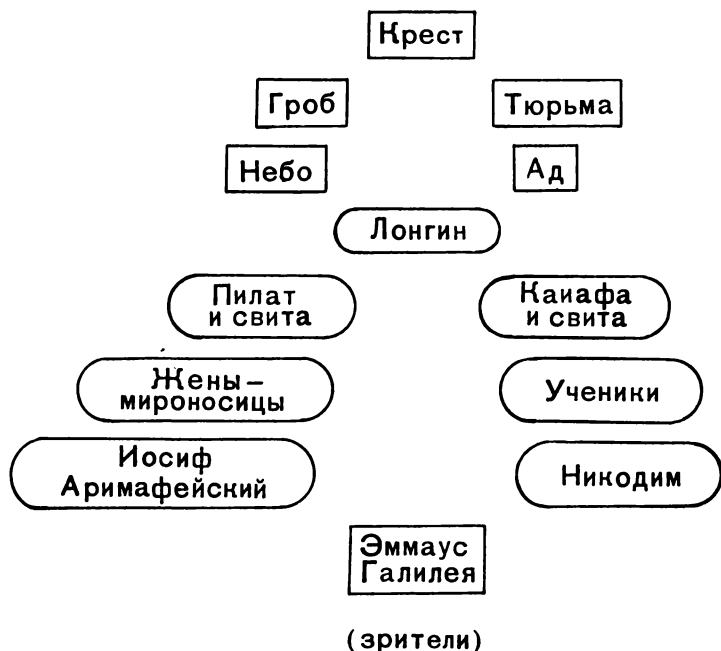
Мы располагаем, следовательно, как максимум четвертой и как минимум восьмой частью действия; делать заключения о его структуре и композиции на основе такого ничтожного фрагмента было бы, мягко говоря, рискованно. Доступный нам материал не выходит за пределы двух первых эпизодов пасхального литургического действия: обращение первосвященников (в данном случае — одного Каиафы) к Пилату за распоряжением охранять гроб и вы-

полнение этого распоряжения. Иными словами, мы располагаем только прологом к пасхальному сюжету и, хотя уже встретились в нем с хвастовством воинов (знакомым нам по литургической драме), не можем быть уверены, что встретимся с другими стандартными моментами пасхального композиционного стереотипа — победоносного увенчания Христа царским венцом. Комический оттенок в похвальбе стражей если и чувствуется, то не слишком внятно — как всегда, его акцентировка доверена исполнителю [81, 278, 280]. Во всяком случае, это единственный комический эпизод в действе [116, VIII], все же другие эпизоды, останавливающие на себе внимание, отмечены сдвигом в сторону натурализма, но не гипертрофированного, и конкретности, но не натуралистичной. Среди этих эпизодов и просто отдельных штрихов: наем Лонгина для прободения тела Христова (но Лонгина — не рыцаря, каковым его обычно представляет средневековая драма, а нищего слепца, готового на все, лишь бы перехватить монету); доклад Пилату о чуде с Лонгином, оборванный прокуратором на полуслове, так как еще не отпущен Иосиф Аримафейский, прислушивающийся, надо полагать, с жадностью к этому новому свидетельству святости учителя; арест Лонгина и циничная ирония воина, производящего арест; робость Никодима, не решающегося идти вместе с Иосифом Аримафейским хоронить Христа, не получив личного подтверждения Пилата; молоток и клещи, о которых не забывает позаботиться Иосиф по дороге на Голгофу, и т. п. Задание, которое всюду здесь прочитывается, знакомо нам по толедскому действию. Драматический ряд выводится из метаисторической временной абстрактности в бытовую, если не историческую, временную конкретность — из «всегда» в «когда-то». Не случайно стихотворные ремарки, которые предваряют любое изменение ситуации на сцене *, даются, без исключения, в прошедшем времени, что существенно корректирует настоящее драматического действия: зрителю (или читателю) подсказывают, что он имеет дело с событиями давно минувшими, которые ныне повторяются, но не реальным повторением ритуала, а условным повторением игры.

Однако повторение продолжает оставаться повторением, и его условность сведена к минимуму, к сознанию нетождества прообраза и копии. По сравнению с литургической драмой условность представления даже понижается, поскольку в нем уже почти неразличимы символика и отвлеченность католического культа и последовательно проводится установка на воспроизведение самого события, а не его ритуальной реплики.

Как происходило представление, как была организована сцена, мы узнаем из стихотворного пролога к действию, который называет четырнадцать сценических позиций для не менее чем сорока двух действующих лиц. Позиции именуется тройко: «домами» (mansions), «престолами» (estals) и «местами» (lius). «Престол» занимает вполне определенный персонаж, а «дома» предназначены

для дифференциации социального и метафизического пространства («престол» для Пилата, но для неба, ада, креста, гроба и тюрьмы — «дома»). «Место» занимает один лишь Лонгин, и чем отличается его позиция от «престола», неизвестно. О том, как и где эта позиционная сцена устраивалась, пролог молчит. «Дома» и «престолы» могли находиться на платформах, но могли и просто стоять на земле, окруженные флажками; представление могло даваться в церкви, но могло (что более вероятно) и на открытой площадке. И план сцены, прочитывающийся в прологе, тоже не назовешь вполне ясным, но следующую ее реконструкцию надо считать в общем приемлемой: прямоугольниками обозначаются «дома», овалами — «престолы» [45, 122; ср.: 52, II, 83; 81, 266]. (правая сторона) (левая сторона)



Пространство, пролегающее между сценическими позициями, нейтрально и предназначено исключительно для передвижения персонажей — находясь вне «домов» и «престолов», они выпадают из действия и временно утрачивают дар речи (за одним исключением: отряд воинов, посланных стать на стражу у гроба, вступает в короткую беседу с персонажем, именуемым «некто, встреченный по дороге»). Перемена позиции обязательно вводится ремаркой.

Первое передвижение совершает Иосиф Аримафейский — от своего «престола» к «престолу» Пилата — за разрешением на по-

хороны. Пилат склонен удовлетворить его просьбу о выдаче тела, но предварительно посылает воинов узнать, умер ли уже Христос. На пути к кресту (второе передвижение) отряд проходит мимо «места» Лонгина: Лонгин, долго не раздумывая, соглашается проколоть распятого копьем и прodelывает вместе с воинами оставшийся до креста путь. Воины идут обратно докладывать Пилату о чудесном прозрении Лонгина. Пилат, отпустив Иосифа (который отправляется к Никодиму и ждет там, как бы остановившись во времени, завершения параллельного, но более короткого действия), дослушивает рапорт воинов и приказывает взять Лонгина под стражу. Воины возвращаются к «месту» Лонгина и отводят его к «дому» тюрьмы. Иосиф пробуждается от летаргии у «престола» Никодима и обращается к нему с просьбой о помощи. Вместе они идут к Пилату и оттуда к кресту. Там они снимают тело, умащивают, кладут на носилки (все эти действия также вводятся ремарками) и относят ко гробу. Когда гроб закрывается камнем, внимание зрителей вновь переносится к «престолу» Пилата, куда является Каиафа с просьбой выставить охрану у гроба (возможно, это еще одно последовательное включение параллельного драматического ряда). Воины, добровольно вызвавшиеся нести караул, встречаются по дороге с прохожим; на месте дают клятву ревностно нести службу и вскоре, схватив Иосифа, доказывая свою верность слову.

Пространство и время на этой сцене, как можно видеть, непрерывны: провалы и пустоты в них исключены. Пространство дано все и сразу: переключения сценических позиций происходят плавно, на глазах у зрителей, без занавесов и антрактов — и так же снимаются временные зияния. Но качественной разнородности пространство и время не боятся: есть пассивное пространство, лежащее между его активными точками и гарантирующее его непрерывность, и есть пассивное время, отсчитывающее интервалы между эпизодами. Однако они пусты и пассивны только сравнительно с зонами и фазами повышенной активности и наравне с ними входят в драматический «хронотоп» (тогда как в театральной эстетике Нового времени ни время, проходящее при закрытом занавесе, ни пространство, разделяющее декорации двух разных картин, не несут никакой драматической нагрузки).

Пространство развернуто по горизонтали, но ориентировано на вертикаль: ад и рай, расположенные ниже и выше уровня земли, проецируются на ее плоскость и подстраиваются под двухмерную геометрию сцены. Пространство лишено объемов, фона, горизонта, но более объективно, чем перспективное пространство ренессансной сцены, сделавшее своим единственным законом наблюдателя с его оптическим несовершенством [29, 389—391]. Время, все параллельные линии которого сжаты в один ряд, также лишено глубины и дано все сразу: будущее (посещение гроба, воскресение Христа, явление его ученикам) с его персонажами, с его

топографией, с его обстановкой расположилось на сцене с самого начала действия и лишь ждет своей очереди, ждет того момента, когда для него освободится место в драматическом времени — тесном, малооместительном, неспособном охватить больше одного события за раз. В этой ограниченности времени драматического моделируется дефектность времени как такового, которое может продвигаться к будущему, лишь погребая постоянно настоящее в прошлом, лишь жертвуя одним своим содержанием ради другого (типичная для Средневековья, начиная с Августина, философия времени).

В пребывающем на сцене, в ее постоянной и бессменной декорации, запечатлелась вечность, модус бытия бога; в происходящем на сцене, в последовательной смене одного события другим, отразилось время, модус бытия человека. Действие драмы переводит ее содержание из первого модуса во второй, из вечного настоящего пространства в одномоментное, неизмеримо краткое настоящее времени. Драма разыгрывается так, как осуществляется история: шаг за шагом, миг за мигом свершая то, что в провиденциальном плане существует от века как свершившееся.

Принцип биполяриной оптики, совмещающей в сценическом прочтении текста две точки зрения (принцип, в корне противоположный ренессансным и постренессансным театральным законам, в системе которых точка зрения зрителя не знает соперников), не открыт «Действом о Воскресении» — он им раскрыт наиболее ясно (благодаря прологу) и реализован наиболее последовательно (благодаря тому, что в структуре текста отразилась структура сцены). Этот принцип работал уже в литургической драме — в Монтекассинском страстном действе с не меньшей эффективностью, чем в «Действе о Воскресении». И там и здесь драматическое пространство соответствовало плану вечности, а драматическое действие переводило события из единого момента вечности в неисчислимую последовательность моментов времени. Идентичен исходный пункт. В пространстве «Действа о Воскресении» без труда различимы следы церковного пространства: крест на востоке, на месте алтаря, ад слева, у спуска в крипту, рай справа, у подтема на хоры. Идентичен и сам механизм перевода — разница возникает в итоге, в большем удалении от вечности (от ритуала), в большем приближении ко времени. Приближается прошлое, самая чистая фаза времени, можно сказать, время как таковое (поскольку будущее существует только в вечности, а настоящее вечности по мере сил уподобляется). Но вместе с тем приближается приземленность, натуральность, конкретность времени.

3. «Действо об Адаме»

«Действо об Адаме», последнее и самое знаменитое в данной группе действ, создано, если судить по языку, в одном англо-нормандском регионе с «Действом о Воскресении» и примерно в одно

с ним время, между 1146 и 1176 гг. [106]. Дошло оно до нас в единственной рукописи и неполным — такова судьба всех трех новоязычных драм XII в. Причем, в отличие от «Действа о Воскресении», нельзя даже приблизительно оценить размеры утраченного и только приблизительно можно судить о его содержании.

Сохранившийся фрагмент четко делится на три части: история свершения праотцами первородного греха (стихи 1—590), история убийства Авеля (591—744) и ветхозаветные пророчества о Христе (745—944) *.

Довольно подробные латинские ремарки, предвещающие и сопровождающие старофранцузский текст, дают возможность сравнительно ясно представить себе, как игрался «Адам». Рай, видимо, располагался на паперти или на каком-то специальном возвышении при входе (возможно, боковом) в церковь; его огораживали серебристые ткани, за которыми виднелись цветы и деревья с плодами. Из церковных дверей появлялся бог и скрывался в них же; Адам и Ева, изгнанные из рая, спускались несколькими ступенями ниже или прямо на землю, на площадь, на один уровень со зрителем. Здесь же проигрывался дальнейший сюжет: возделывание земли, обретение терний, смерть прародителей, их заключение в ад, братоубийство Каина. Прямо среди зрителей неистово носились бесы, и сам ад, скорее всего, располагался где-то рядом — справа от зрителей (и на левой, проклятой стороне, если смотреть от церкви).

Сцена, по сравнению с «Действом о Воскресении», более простая и компактная, но она полностью включена в реализацию драматической идеи. Ее простота не от бедности реквизита или воображения — она функциональна. В «Действе о Воскресении» мы замечали вертикальную ориентацию, но не движение в этой плоскости (так как сцена была в принципе горизонтальной). В «Действе об Адаме» движение идет главным образом по вертикали (горизонталь оставлена для эпизода, для сюжета без катастрофы и развязки) — от уровня вечности (церковь), через промежуточно-переходный уровень (паперть) * — к уровню времени (площадь) и вечности отрицательной (ад). Все ступени нисхождения проходят Адам и Ева — их путь, возможно, повторяют пророки (они появляются, вероятно, на верхней площадке церковного крыльца; по окончании же пророчества всех их увлекают за собой черти — поворот для данного сюжета необыкновенный). Однако на этом путь через временные срезы космоса — ни для прародителей, ни для пророков — не может считаться законченным. И действительно, план сцены уже готовит обратное движение, восходящее. Паперть может преобразиться в Голгофу, и освобожденное человечество вслед за Христом вновь вступит в вечность (сюда идеально ложится сцена сошествия во ад).

Драматургия действия отмечена аналогичной сменой уровней. Сюжет и композиция двух его первых частей связаны с начальными

ми главами Библии не прямо, а через великий респонсорий Шестидесятницы [РГ, LXXVIII, 748—749], все девять «ответствований» которого введены в текст действия либо косвенно, либо прямо и непосредственно определяют его деление на эпизоды, определив в общем его содержание. Однако это обстоятельство не превращает действие в простую экспозицию церковного песнопения [81, 259—261], поскольку в пределах абстрактной структуры ритуального повествования как его диалектическое отрицание возникает еще одна, много более конкретная структура — драматическая, оформленная в виде системы отношений действующих лиц. Есть мнение, что сюжет первой части «Адама» воспроизводит ситуацию из среднегородского или даже крестьянского быта [5, 157, 161]. Вряд ли это действительно так: если что-то бюргерское и присутствует в действе, то не в его содержании, а в ракурсе, в котором берется содержание. Ситуация, моделирующая феодальный, высокий «быт», не очищается от всего грубо земного, не возносится в надмирные сферы (как было бы при взгляде из одной социально-культурной плоскости), но и не низводится смехом в преисподнюю телесного низа (как было бы при взгляде с карнавальской площади). Она воспринимается наивно и так же воспроизводится — просто, без сознательного риторического аккомпанемента, совершенно другим слогом и стилем, чем тот, которым располагала и оперировала куртуазная литература.

А в самой ситуации сквозь библейский сюжет проступает процедура феодального омажа [40, 119—129]. Бог как феодальный сеньор берет Адама в вассалы и назначает ему в качестве лена рай: от своего вассала он, как и любой другой сюзерен на его месте, требует прежде всего верности и такую клятву от Адама получает («надо по праву считать изменником того, кто нарушает клятву, данную своему сеньору, и предаёт его»). Дьявол, строя козни против Адама, главный удар направляет как раз на сам принцип вассалитета: он соблазняет Адама перспективой деформации или полного разрушения социальной иерархии — не иметь сеньора вообще или, на худой конец, быть ему равным, стать его «пэром». Однако если на другие искусы и инсинуации Сатаны Адам реагировал довольно вяло, то призыв изменить своей поручке и изменить свое место в социальном космосе он встречает бурным протестом. Адам — верный вассал.

Другое дело — Ева, которая вслед за Адамом приносила присягу верности богу и супругу, но, в отличие от него, об этой присяге забывает, как только дьявол пообещал сделать ее госпожой всего мира — точнее говоря, его феодальной правительницей. Не лишено значения в связи с этим, что запретный плод, отведав который Сатана уговаривает Еву, является, по его словам, не только ключом к жизни и познанию, но и к власти, к феодальному сюзеренитету (*de poëste e de seignorie*).

Вина Адама и Евы формулируется богом одинаково: они воз-

мечтали стать ему ровней, «парами» наравне с ним и потому из положения вассалов переводятся на положение рабов (*tu es mon serf, e jo ton Sire*). Пожалованное владение у них отнимается, и отныне их закрепощает сельскохозяйственный труд — вечный удел средневекового подневольного крестьянина. Нисходя от вечности к времени, они вместе с тем переходят от социальной свободы — конечно, в средневековом объеме этого понятия [12, 176—177] — к социальной зависимости.

Категории феодальной действительности привносятся в конфликт и во второй части действия. Сначала Каин и Авель подносят богу десятину от своих крестьянских трудов — как крепостные. Но затем Каин, когда бог не «призрел» на его подношение, обвиняет Авеля в предательстве — преступлении рыцаря, а не раба — и в качестве единственного доказательства выставляет свою разящую десницу — аргумент также всецело рыцарский. И карает бог Каина не как раба, а как непокорного вассала, взбунтовавшегося против своего сюзерена (*es tu ja entrez en revel*). Можно предположить, что обратное, по сравнению с первой частью действия, движение в социальном пространстве совершается здесь вынужденно: автору действия трудно помыслить бунт раба против господина, тогда как мятежный вассал есть для него явление хотя и нечестивое, но вполне ординарное.

Внутри этой системы отношений и порожденного ею сюжета возникает сюжет еще более конкретный — психологический. Его главными героями (в первой части) являются Адам, Ева и дьявол (социальным сюжетом как бы вообще не замечавшийся) — сердцевед, логик и софист. Серией ловких отвлекающих и завлекающих маневров, двусмысленных вопросов, уклончивых ответов ему удается заинтересовать Адама, спровоцировать его диалогическую активность и подвести вплотную к той черте, за которой начинается осознание своего положения как несложившегося, неабсолютного, за которой идет желание перемен, критика и протест. Но большего дьявол добиться не может — всякое диалогическое сотрудничество Адама кончается, когда он понимает, что оно поворачивает его против творца. В его душе есть твердая основа, с которой его не сбить ни фронтальной атакой, ни фланговым маневром. Тогда дьявол отступает, чтобы напасть с тыла.

Еву он обводит вокруг пальца очень быстро. Первым же приступом ему удается вырвать у нее обещание хранить тайну (и установить с ней, таким образом, союз, целей которого она даже не подозревает, вместе с взаимной порукой, немедленно аннулирующей ее прежнюю поруку верности супругу и богу). Отсюда уже лежит короткий путь к недовольству мужем, возникающему как бы спонтанно и на первый взгляд вполне невинному (Адам для Евы «грубоват»). Дьяволу ничего не стоит углубить это недовольство (Адам не только груб, но раб по своей сути) и перевести его со спутника на господина. Лесть довершает дело: смутное недо-

вольство и вялый протест переходят в готовность немедленно поднять мятеж. Теперь обречен и Адам: дьяволу, которого он считает за чужого, который не присутствует в его картине мира, он может сопротивляться, но неожиданный прорыв врага на свою, обжитую, домашнюю территорию застанет его врасплох, лишает психологической защиты и повергает в состояние некой прострации. Повергает ненадолго (он опомнился, как только отведал запретного плода), но на время достаточное, чтобы свершилось непоправимое.

Достоверность и изощренность психологического анализа (в первой части действия), глубина и реалистичность характерологии, сохраняющиеся до известной степени и во второй части (где противопоставляются стойкий при всей своей жесткости Авель и шаткий при всем своем яростном нраве Каин), — уникальны. В современной действу литературе нечто подобное можно наблюдать лишь в лучших романах Кретьена де Труа, в пределах же жанра «психологический» сюжет «Адама» сравнить просто не с чем. Вместе с тем «Адам» не выпадает из жанрового ряда, из того его ответвления, которое мы исследуем в настоящей главе, — он просто идет дальше. Исходный момент для драматургии всех трех действий, присутствующий в них в качестве наиболее абстрактного уровня структуры, — это ритуал, прочувствованный в модусе вечности. В «Адаме» этот уровень в плане сцены представляет церковь, в плане текста — выходы великого респонсория Шестидесятницы (и, добавим, рецидивы другого драматически активного ритуала, карнавального, оставившего свои, но уже полустертые следы в мотиве возвышения-низвержения, также работающем лишь на поверхности композиции). Конечный момент для драматургии «Действа о волхвах» и «Действа о Воскресении» — конкретность индивидуального события, погруженного в бытовое или квазиисторическое время. В «Действе об Адаме» и достигаемый уровень конкретности глубже (конкретность типизированной психологии) и подход к нему опосредован промежуточным структурным звеном, неизвестным двум другим действиям. Вечность ритуала, прежде чем пережить момент своего решительного художественного отрицания временем психологии, проходит через момент своего частичного отрицания вечностью иной, меньшей, не столь самодовлеющей и абсолютной — вечностью социальной (вечностью, поскольку средневековый автор не в состоянии помыслить социальные отношения своего времени как нечто преходящее). В плане сцены переходному драматическому уровню соответствует «век» паперти, где выстроен земной рай, а конечному уровню характера — время площади. Сцена является точным отражением текста и организуется по аналогии с динамическими отношениями его главных структурных срезов.

Новоязычные драмы XII в. все же можно назвать переходными, хотя против подобной их аттестации мы и протестовали в начале настоящей главы. Отсюда, однако, не следует, что они задер-

жались на некой промежуточной черте, не свершив до конца пути от религиозной драматургии к светской (они остаются вполне религиозными) или от церковного театра к внецерковному (играли их, скорее всего, клирики, а местоположение сцены вне стен церкви устанавливается с большой долей вероятности только для «Адама») ¹ Переходны они потому, что еще несут в себе литургическую драму и она заявляет о себе не одними эпизодическими включениями, формулами, цитатами, а всем своим рабочим механизмом, своим главным структурным принципом, переставшим, однако, быть единственным и включившимся в новую систему драматургических отношений, где опровергается или по крайней мере смягчается его абстрактность (впервые, собственно, понятая как абстрактность). Переходны они, следовательно, лишь с точки зрения такой драмы, которая вообще перестанет помнить о церкви как своем генетическом пространстве.

Глава IX

ДРАМАТУРГИЯ АРРАССКИХ ЖОНГЛЕРОВ

1. Жонглеры и драма

Мы не знаем, когда и где драма впервые перешла от клира к миру, от корпорации религиозной и церковной (канитул, причт, монастырь) к корпорации не обязательно светской, но, во всяком случае, не церковной. Мы знаем только, что такой переход состоялся, и состоялся непременно как событие социальное. Средневековая драма (за редчайшими исключениями) в своем индивидуальном генезисе очень немногим обязана свободно возникшему вдохновению своих авторов. Раньше вдохновения был заказ, и исходил он не от лица, сколь угодно высокопоставленного, а от коллектива, бравшего на себя многотрудную задачу постановки, располагавшего необходимыми для этого средствами и силами и, как правило (в эпоху позднего Средневековья), объединившегося специально для этой цели. Время повсеместного, охватившего добрую половину Европы зарождения и утверждения «театральных» сообществ и собратств наступит не раньше XIV—XV вв. Однако в какой-то форме они должны были существовать и прежде, раз существовала драма, по всему своему духу и строю немислимая там, где свершается божественная служба или исполняется религиозный обет: выйдя за соборные или монастырские стены и оказавшись в пустоте, она бы попросту в ней растворилась.

Этого не случилось: на время (не меньше века), понадобившееся, чтобы одну непрофессиональную театральную организацию (церковь) сменила другая («собратство»), драму взяли под опеку профессионалы. Искусство средневековых жонглеров, поскольку оно включало в себя момент имитации, было всегда в какой-то степени причастно театральному. Историки театра любят ссылаться на эпитафию некоему Виталию (датирующуюся очень неопреде-

ленно, от IX до XIII в.), в которой оплакивается уход бесчисленного множества персонажей, умерших вместе с ним. С некоторого времени искусство жонглеров становится причастным и драматическому. Несколько их произведений, не без основания сближаемых с мимами, дошло до нас от XIII в. Таковы: «Привилегия бретонцам», где пародируется региональный и профессиональный тип (бретонец-золотарь); «Мировая по-английски», где пародируется тип национальный и социальный (англичане, английские вельможи и английский король); «Сказ о травах» Рютбефа, где вновь пародируется профессия (лекарь-шарлатан) [103]. В «Сказе» жонглер играет одного персонажа, в «Привилегии бретонцам» — трех (бретонца, короля, королеву), в «Мировой по-английски» — диалог нескольких (короля и вельмож) внутри монолога одного (англичанина). «Сказ», как его ни играй, остается монодрамой, но «Привилегия» будет выглядеть на сцене самой настоящей драмой, если к одному исполнителю прибавить хотя бы еще одного.

Все это, впрочем, не более чем приграничная с драматургией область, к которой принадлежали или к которой близко подходили многие средневековые профессии и даже сословия, не имеющие ничего общего с театром, но немыслимые без квазидраматических форм жизнеповедения и этикета (например, рыцарство). В XIV—XV вв. жонглеры от театра отдалятся: среди восемнадцати известных нам авторов мистерий есть священники, правоведы, нотариусы, врачи, даже принцесса, но нет жонглеров [111, 314—337]. Их нет к тому же и среди исполнителей [111, 341, 354]. Как максимум они сочиняли музыку, выступали в комических интермедиях, брали на себя роли шутов и чертей, но и это только предположение [68, 248]. А в XIII в. они соприкоснулись с драматургией вплотную, вплоть до того, что сами превратились в драматургов, — иначе драма осталась бы беспризорной.

Профессиональные объединения жонглеров — цехи, гарантирующие их права и регламентирующие обязанности, — стали создаваться начиная с XIV в. Самое раннее из них, парижское, было учреждено в 1321 г., хотя уже в середине XIII в. парижским жонглерам были дарованы некоторые привилегии, непосредственно относящиеся к их ремеслу [68, 128]. Другие жонглерские союзы еще моложе: амьенский возник в 1461 г., лондонский — в 1469 г., кентерберийский — в 1526 г., йоркский — в 1561 г. и т. д. [68, 131; 52. II, 258ss]. Однако задолго до возникновения цеховых корпораций жонглеры объединились в сообщества другого типа, не обладавшие никакими определенными юридическими полномочиями. Самое известное из таких сообществ появилось на свет в Аррасе примерно в 1120 г. *, его древнейшее уложение относится к 1194 г. Сфера его деятельности была не слишком обширна (обеспечение сочленам благопристойных похорон), интересно оно другим — отсутствием жестокой сословной и профессиональной сегрегации.

Наряду с жонглерами в сообщество входили вполне уважаемые горожане — зажиточные ремесленники, цеховые старшины, даже дворяне, но руководящая роль неизменно принадлежала самим жонглерам.

Бок о бок с этой похоронной организацией, находясь с ней в совершенно неясных для нас отношениях, существовала еще одна, аналогичная первой по составу, но не по функциям. Она носила имя, которому суждена славная судьба в истории средневекового театра, — имя «риу» (от латин. «*podium*» — постамент, цокль, с идеей взаимной поддержки). От аррасского «пюи» архивных материалов не сохранилось, и его характер приходится реставрировать на основе аналогичной, но более поздней организации в Амьене. Сообщества в Амьене и Аррасе были учреждены для проведения трижды в год — как правило, на Сретение, в день Всех Святых и на Рождество — поэтических конкурсов, победители которых короновались серебряным венком и чествовались на пиру. Заботы об устройстве пира брал на себя ежегодно переизбиравшийся «мэтр» (или «принц») сообщества [68, 133—142]. Нет прямых свидетельств тому, что на праздниках сообщества помимо лирических произведений исполнялись и драматические. Но расцвет драматургии в Аррасе в век процветания его «пюи» и причастность к этому расцвету жонглеров, игравших в «пюи» главные роли, уничтожают всякие сомнения на этот счет. Драма, оставившая церковь, не осталась без социальной поддержки. Она обрела ее, встретившись с редчайшим для Средних веков, для данного их периода, социальным феноменом — организацией, регламентирующей не труд, не распределение продуктов труда, а привлечение и открытой многообразию сословий и профессий.

2. Жан Бодель. «Игра о св. Николае»

О Жане Боделе (ум. ок. 1209—1210), авторе «Игры о св. Николае», мы знаем очень немного, и почти все, что знаем, извлечено из его произведений. Мы знаем, что он был профессионалом — вряд ли жонглером, из тех, что работали в балаганах и на ярмарках, скорее менестрелем, то есть тем же жонглером, но более высокого полета. Менестрель не глотал огонь и не плясал с медведем, он сочинял и исполнял стихи (от Боделя помимо «Игры о св. Николае» до нас дошли несколько «настурелей», восемь фаблю, героическая поэма и лирическое «прощание» с друзьями и с жизнью пораженного проказой поэта). В качестве профессионала Жан Бодель входил в аррасское братство жонглеров, с которым прощался в своем последнем стихе и в похоронном реестре которого есть его имя. Как член этого братства — но тут мы уже вступили на почву предположений — Бодель получил заказ сочинить для представления 5 декабря 1200 г. (год устанавливается приблизительно, с точностью плюс-минус один), в канун праздника св. Николая, «игру» об одном из его чудес.

Чудо об иконе св. Николая, которое Бодель берет сюжетом своей игры [88; ср.: 71], инсценировалось в современной латиноязычной драматургии по крайней мере дважды: нам памятны и действие Гилария и действие из Флери. Однако «действие» в «игре» узнать, даже на уровне содержания, не так-то легко. В легенде (и литургическая драма это предполагает) неверные вторгаются в христианские земли, где следующий за войсками сборщик податей и находит образ святого. У Боделя уже христиане нападают на царя сарацин, и тому, после одержанной им полной победы, в качестве военной добычи достаются статуя св. Николая и молившийся у ее подножия христианин (в пьесе просто «добрый человек» — *li preudom*). Бывший хозяин статуи, о котором забывала и легенда и литургическая драма, теперь активно вводится в действие, а новый ее хозяин из мелкой сошки превращается в повелителя всего Востока, которому служат могущественные цари и бесчисленные народы. Резко меняются и мотивировки решений, влияющих на ход событий. Если варвар у Гилария или иудей из Флери верил в чудесную способность иконы сберечь его имущество, то царь доверяет «рогатому Магомету» (как называют Николая сарацины) свои сокровища, чтобы его испытать. Правда, если верить прологу, царем движет не жажда познания, а простая жадность. Он отпирает свои сундуки, когда узнает, что святой не только охраняет, но и умножает доверенное ему богатство. Надо упомянуть и о том, что угроза физической расправы нависает не над изображенным святого, а над его почитателем и, явившись ворами, Николай спасает не свою икону и репутацию чудотворца, а тело христианина от пыток и души сарацин, отрекшихся при виде чуда от своей веры, от вечной смерти.

У «игры» два драматических полюса: дворец и корчма. Во дворце безвыездно и безвыходно обитает царь, рядом с дворцом помещается тюрьма и при ней тюремщик — туда на время испытания статуи помещают «доброего человека» и в нее навевывается, сопровождая заключенного, царский сенешаль, еще один обитатель дворца, не знакомый, кроме тюрьмы, ни с каким внешним пространством. Неподалеку от дворца (как можно предполагать исходя из текста — ремарок в пьесе нет), но сказочно далеко от него во времени сценической иллюзии располагаются «престолы» четырех эмиров, властителей фантастических стран, — туда тридцать дней пужко добираться по льду в подкованных железом башмаках, там собаки испражняются золотом, разменной монетой служат мельничные жернова и редкий человек не носит с собой по крайней мере сотню таких монет. Эти страны, конечно, отчасти смешные, но главным образом сказочные, и вообще атмосфера, сопровождающая эмиров, далеко не чисто комическая. Именно они, а не царь и не сенешаль, непосредственно, на поле боя (еще один фрагмент драматического пространства) противостоят христианскому воинству, и на них падают отсветы той героини, которой окружены

идушие на смерть христиане. Куда более комичен царь — зрители наверняка покатывались со смеху, когда он обещал десять марок золота на щеки идолу Тервагана (надо думать, и без того толстые). Однако этот комизм, скорее, отраженный: смех начинается сопровождать царя в те моменты, когда он близко соприкасается с идолом, этим истинным центром и источником комического.

Царь смешон, когда угрожает идолу, узнав о нашествии христиан, и когда просит у него прощения, царь тоже смешон. Конечно, смешон и сам идол, в гневе бормочущий тарабарщину и с великим шумом пересчитывающий ступени лестницы. Смешны затеявшие драму эмиры, но ведь и здесь не обошлось без идола: возникла драка, потому что эмир гирканский отказался отречься от идола Тервагана. Даже смех, возникающий время от времени вокруг статуи св. Николая, порождается тем, что сарацины отождествляют ее с идолом («рогатый Магомет», «деревянный человек» и пр.).

Другой драматический полюс пьесы — корчма — располагался, скорее всего, на противоположной стороне сцены и вообще противоположен первому во всех отношениях. Дворец, при всей снижающей комической фамильярности тона, был все же дан отстраненно, через призму литературной условности, как принято было изображать в литературе того времени далекую и высокую (даже формально высокую) восточную экзотику. Понадая же в корчму, мы спускаемся в самое чрево быта и забываем, что существуют какие-то жанровые законы, риторические приемы и литературные правила. Здесь пьют допьяна, играют по-крупному и ставят на кон последнюю рубашку, обсчитывают и обмеривают, здесь собираются вору и звучит воровской жаргон, здесь хранят и скупают краденое. Это настоящее дно Арраса — именно Арраса, а не какого-нибудь условно-обобщенного города, так как от корчмы пути спустивших все до нитки воров лежат во Френ-ле-Монтобан (13 км от Арраса) и Гаврель (10 км от Арраса), распивают в корчме вино из Осера, городские магистратуры имеют специфический для Арраса вид и пр. Вместе с тем от корчмы до дворца, из Арраса в Африку можно добраться за пару минут. И это не иллюзия, царящая на сцене, так сокращает время — расстояние и в самом деле мыслится предельно доступным. Иначе как вора удалось бы дойти от корчмы до дворца, обчистить сокровищницу, вернуться обратно, сыграть несколько партий в кости, подраться и помириться, заснуть, быть разбуженными св. Николаем, снова проделать путь до дворца, вернуть награбленное — и все это за время от захода луны до восхода солнца?

Посетители корчмы прекрасно знают о существовании дворца, обитатели же дворца не подозревают о том, что рядом с ними расположился воровской притон. Дворец сообщается в пространстве только с тюрьмой, престолами эмиров и полем боя — к корчме из него хода нет. От корчмы, напротив, рукой подать до дворца, по

зато от нее нет ни одного пути, ведущего к героическому пространству ратного и религиозного подвига. Царь никогда не сможет побывать в корчме, а вор — на поле боя. Связь между этими несообщающимися пространствами доверена лицам, которые одинаково привольно чувствуют себя везде: Оберону, царскому вестнику, и Конару, царскому (и одновременно городскому) глашатаю. Они и ведут за собой действие, посещая то один, то другой пространственный центр «игры», то дворец, то корчму.

И время на полюсах действия течет неодинаково. Оберон, взглянув по дороге в корчму, обезжал всех четырех эмиров, эмиры подвели свои войска на помощь царю и в кровопролитном сражении разбили христиан, а вор Кликке, сыгравший партию в кости со спешившим к эмирам Обероном, все так же сидит в корчме и все так же должен корчмарю денье, проигранный Оберону. Во времени дворца протекли месяцы, если не годы, но во времени корчмы не прошло и дня. Синхронизируются два эти времени лишь под конец «игры»: спят в корчме, на мешке с похищенными сокровищами, воры, спит во дворце царь, но царя будит сенешаль, которому приснилось, что сокровища низверглись в бездну, а воров будит св. Николай, которому пора выручать из беды своего подопечного, получившего отсрочку до утра. Корчма и дворец вступили в единый ритм сна и пробуждения.

И действие синхронизируется только под конец: ограбление и возвращение воровской добычи объединяет его «высокий» план с «низким» (о войне с христианами, в которую был вовлечен дворец, корчма и не подозревала). Однако в самом конце действие вновь раздваивается: царь и эмиры (кроме одного), убежденные чудом, обращаются в христианство, а воры, испуганные, но не обращенные к праведной жизни св. Николаем (который в пьесе специально аттестован как наставляющий на правый путь), устремляют свои помыслы к новой работе и только сук теперь рубят по себе — сундук с приданым, вывешенное для просушки белье.

Принцип симультанной сцены известен нам и по литургической драме, и по «Действу о Воскресении», но мы напрасно стали бы искать в «Игре о св. Николае» следы сакрального пространства, еще явственно различимого в «Действе о Воскресении». Во всех встречающихся нам до сих пор драмах пространство, при всей своей разнородности, тяготеет к единому центру (алтарь в литургическом действе, крест в «Действе о Воскресении», наперть в «Действе об Адаме»). Здесь же центров два, и они абсолютно равноправны, как равноправно и сосредоточенное в этих центрах действие, ни одна из линий которого не возвышается над другой безмерным возвышением вечности над временем. Во дворце и в корчме течет разное время, но ни время дворца, ни время корчмы не претендует на священную неподвижность и абсолютную самодостаточность. Напротив, между ними есть переходы, которые складываются в драматическую структуру игры.

Самый высокий план действия, проникнутый эпическим духом и патетикой крестовых походов (атмосфера привычная для Боделя, автора героической поэмы «Саксонцы» и несостоявшегося крестоносца), — это противоборство христианского воинства с сарацинами. Поражение христиан не обрывает и не завершает эту тему, но переводит ее в иной план, где борьба христианства с магометанством продолжается в комическом единоборстве деревянной статуи св. Николая с золотым идолом Тервагана и одновременно в трагическом противостоянии беспомощного христианского пленника всесильному сарацинскому царю. Но и в этом плане тема не находит разрешения и нисходит еще ниже, туда, где спор идет не о вере, а о кошельке и где рискуют, но не жизнью, а последней рубашкой. Ни одна сцена в корчме не обходится без упоминания о долге воров трактирщику. Начавшись с одного денье, он растет с каждой выпитой бутылкой, с каждой сожженной свечой, к нему примешиваются расчеты со слугой, одолжившим ворам свои игральные кости; и наконец, у воров остается только два выхода: либо они уходят из корчмы голыми, либо совершают павет на царскую сокровищницу. Выбрав, естественно, грабеж, они, казалось, окончательно решают судьбу «доброго человека» и всего христианского дела.

Так оно бы и было, оставайся действие по-прежнему разъединенным на план героический, трагикомический и бытовой. Но все его планы на один короткий миг сходятся вместе. Христианское небо, видимое со всеми его ангелами и святыми только с поля боя и еще иногда из темницы, входит вместе со св. Николаем под законченные своды харчевни. Правда, для этого небесам приходится несколько пригнуться: св. Николай в общении с ворами и в роли защитника чести своей статуи далеко не так патетичен, как ангел, ободряющий христианских воинов и пленника в темнице. Он грозен, но при этом фамильярен: не стесняется в словах и, кажется, вот-вот даст волю рукам — небо в его лице словно пленено корчмой и дворцом. Но свое чудотворное дело он делает: разрешает все конфликты, один за другим. Действие, опустившееся на самый низ, вновь начинает идти вверх. Сначала мы расстаемся с планом корчмы, где Кликке все-таки приходится расплатиться с трактирщиком своим плащом; затем в плане дворца идол летит с лестницы, на его место водружается статуя святого и «добрый человек» выходит из темницы: наконец, победители-сарацины принимают веру побежденных христиан. Высокая, проходящая в окружении ангелов и святых, устремленная к небесам тема обретает свое завершение, но для этого ей понадобилось пройти двумя кругами ада — через ад смеха и через ад быта.

В «Игре о св. Николае» мы встречаемся с фундаментальным для Средневековья мировоззренческим принципом апробации высокого через низкое, священного через профанное, трагического через комическое (этот принцип знаком нам по Бенедиктбейренскому рождественскому действу). Мы встречаемся со средневе-

ковым представлением о пространстве, немедленно, без всяких переходов выводящем со знакомой и обжитой территории в бесконечную даль сказку и чудо. Мы встречаемся со средневековым представлением о времени, идущем с разной скоростью и в разных ритмах, но одинаково медленном и инертном, когда оно свершает суточный круг и когда проглатывает годы. Но, самое главное, мы встречаемся с универсальностью средневековой драмы, впервые соприкоснувшейся не только с ритуалом и с жизненной реальностью, но и с литературой и сразу обнаружившей удивительную свободу от любого жанрового принуждения. В трех планах «игры» три литературных жанра, не имеющих между собой даже общих границ. — героическая поэма, житейная легенда и фаблю (с которым план корчмы можно, правда, сопоставить только условно, по уровню бытовой достоверности) — сводятся в единое структурное целое. Нелишнее будет напомнить, что во всех этих жанрах особенно активно работали средневековые жонглеры [68, 168—175, 177—186, 207—210].

3. «Куртуа из Арраса»

«Игра о св. Николае» — драматическое произведение, и это никаких сомнений не вызывает, как и тот факт, что она создавалась для сцены и вне сцены ее бытие неполноценно. Сложнее обстоит дело с другим произведением, написанным в том же регионе, на том же пикардском диалекте и примерно в то же время (конец XII — начало XIII в. — во всяком случае, определенно до 1228 г.). «Куртуа из Арраса» мы знаем по четырем рукописям второй половины XIII — начала XIV в., и ни в одной из них нет ни ремарок, ни имен персонажей, ни каких-либо сигналов о переходе слова от одного лица к другому [58]. «Куртуа» предлагает читать себя как поэму, но ставит перед читателем большие трудности: пойдя пойми, кто сейчас говорит (произведение, за исключением десятка повествовательных строк, сплошь диалогизировано), где происходит действие (которое трижды меняет место) и кто в нем принимает участие (всего персонажей восемь, а в одной сцене могут сойтись до четырех действующих лиц). Когда говорят, перебивая друг друга, три-четыре человека, трудно следить за действием не только при чтении, но даже при исполнении пьесы одним актером*. Только несколько актеров, выступающих в окружении хотя бы самого скромного реквизита и на размеченной декорациями сцене, не заставят зрителя попусту ломать голову.

«Куртуа из Арраса» — произведение анонимное (атрибуция Боделю, имевшая место, бездоказательна) и таким, видимо, и останется*. Единственное, в чем, действительно, можно не сомневаться — это в том, что автор «Куртуа» был из Арраса или писал для аррасской аудитории. За это говорит язык и местные реалии, среди которых есть даже ссылка на историческое лицо — зажиточного аррасского горожанина.

«Куртуа из Арраса» переносит в пикардский бытовой интерьер XII—XIII вв. известную новозаветную притчу о блудном сыне (Лука, XV, 11—32), сохраняя ее фабульное течение, по существу переставляя акценты и изменяя пропорции частей. На первый план, отгесняя все остальное (340 строк из 664-х), выходит история о том, как в условиях Арраса можно «расточить имение свое, живя распутно». Младший сын, зовущийся в пьесе Куртуа, уходит из дома, весело звеня туго набитым кошельком, своей долей в имении отца, и быстро находит трактир — это преддверие ада, где даже его завсегдатаи, воры и шлюхи, рискуют быть обобранными до нитки. В трактире Куртуа встречает двух развеселых девиц, которые кажутся ему пречистыми ангелами, напивается в их компании, вручает на сохранение избраннице своего сердца кошелек и поручается за ее долг трактирщику. Трактирщик открывает ему глаза на истинное ремесло девиц и одновременно снимает с него всю верхнюю одежду, выдавая взамен, чтобы только прикрыть наготу, убогое рубище. Теперь Куртуа превратился в свинопаса — давится хлебом из мякины и ворует горох из свиных корыт, пока, измученный голодом (евангельский мотив «голода в стране» сюда не перешел), не решат явиться с повинной к отцу.

В пьесе удачно подмечены типы: Куртуа с его юношеской наивностью и юношеской бравадой, угрюмый старший брат, недовольный своим уделом; убедительно обрисованы эмоции (всепрощающая отцовская любовь, борьба стыда, гордости и отчаяния в душе Куртуа, явившегося на родной порог), умело выстроены ситуации (в отличие от притчи отец не сразу узнает блудного сына, чем создается хорошо рассчитанный сценический эффект). Вообще притча как таковая из пьесы не уходит, но уходит притчевая поэтика с ее неполным взаимопроникновением приземленного и отвлеченного, сюжета и морали («так на небесах более радости будет об одном грешнике кающемся, нежели о девяноста девяти праведниках, не имеющих нужды в покаянии»). Этическую проблематику библейского источника вытесняет социальная: образ праведника в старшем сыне, угрюмом брюзге, узнать нельзя, зато в нем сразу узнается сын зажиточного крестьянина, арендатора или землевладельца, достаточно состоятельного, чтобы держать работников, но недостаточно богатого, чтобы освободить сыновей от всех тягот крестьянского труда. От этого социального положения, от его скромности, но и от его прочности и бежит Куртуа. Определенных целей у него нет: ему надоело выгонять по утрам скотину, ему опостылел хлеб с бобами, он мечтает о добром вине и на славу просоленном окороке, он считает свой кошелек бездонным и верит, что не ударит в грязь лицом, когда придется метать кости. Его имя («благородный», «куртуазный») дано ему, конечно, недаром и недаром обыграно в тексте, иронически сталкивающим социальную претензию с социальной сущностью: *«il fait le cortois vilain»*. Дворянин, в его представлении, ничего не делает, толь-

ко сладко ест и мягко спит, и потому Куртуа устремляется к корчме, готовой ему все эти удовольствия предоставить, как к своей новой социальной родине.

В пьесе проигрывается средневековый вариант «мещанина (вернее, мужика) во дворянстве»: побывав дворянином, поносив недолговечную и шутовскую корону, мужик низвергается обратно, к своему мужицкому лику и еще ниже — к звериной харе (здесь можно видеть карнавальные мотивы — особенно обнажение и облачение в рубище; заметна также переключка с «игрой» Боделя, где в все той же корчме мнимое облачение в богатство заканчивается наготой). Куртуа, жрущий из свиного корыта, превращается, заколдованный «дочерью радости», этими новыми Цирцеями, в свинью. То, что он праздновал как покорение социальной вершины, было началом спуска в социальный ад, в последний его отсек, в животный быт батрака, откуда его прежний, устойчиво средний бытовой уровень представляется ему раем на земле.

С «Игрой о св. Николае» «Куртуа из Арраса» объединяет не только время, место, язык и метрика, но и ведущий драматургический принцип. Как Бодель вел свою главную тему, так ведет своего главного персонажа анонимный аррасский автор — через три плана действия, высокий (в «Куртуа» уже относительно высокий), псевдовысокий (дворец у Боделя, корчма в «Куртуа») и низкий (корчма у Боделя, свинарник в «Куртуа»). Если в вертикальном срезе действия корчма оказывается на разных этажах, то в горизонтальной плоскости ее место и роль одинаковы: она посредствует между двумя другими планами сюжета. В корчме Куртуа меняет богатый плащ на жалкие лохмотья, свою прежнюю социальность на новую — в корчме застревает Оберон, посланный из дворца к эмирам, чтобы созвать их на поле боя, и новая сцена в корчме падает у Боделя на поворот в судьбе «доброего человека» и всего христианского дела, на поворот от нисхождения к восхождению, от пленения низким планом дворца к торжеству высокого плана неба. В обеих пьесах корчма — некий промежуточный пункт, откуда одинаково близко до родного дома и до свинарника, до христианства и до иноверия, до благолепия и до нечестия (но откуда персонажи чаще всего сворачивают на худой путь). Корчма — это мираж успеха и явь наготы, это существенно карнавальное пространство, создающее и разоблачающее социальные фетиши. Если по-прежнему было бы слишком рискованным указывать на Боделя как на автора аррасского блудного сына, то мы вряд ли допустим промах, обратившись в поисках этого автора к кругу Боделя, к жонглерам, входившим в «пюи» Арраса и державшимся одних творческих установок.

4. Адам де ла Алль. «Игра в беседке»

Ушедшие из новоязычной драмы XII в. народно-праздничные мотивы возвращаются с новой силой и в новом качестве в драме

следующего столетия. В литургических действиях им подчинялись композиция и сюжет; в «Действе о Воскресении» и «Действе об Адаме» прежние схемы сохраняются, но мертвыми, бездейственными, только как повод для двойного диалектического отрицания: переходная драма отрицает всякую ритуальную нагрузку — и идущую от богослужения в чистом виде, и идущую от богослужения карнавализованного, от праздника дураков. У драмы XIII в. такой идиосинкразии к ритуалу нет, поскольку он из нее ушел бесповоротно, и она вновь может сблизиться с карнавалом, но с карнавалом не отраженным, а первозданным, не ютящимся в церкви на ё боем взятом, с трудом удерживаемом клочке пространства, азартственно раскинувшимся на своей наследственной и беспорядочной вотчине — на городской площади. И праздник теперь дает не только язык, не только композиционные схемы (увенчание — развенчание), не только энергию, но и самую суть карнавального мироотношения, его жизнестроительный пафос. Для карнавального смеха нет запретных высот, потому что все рано или поздно дряхлеет, все нуждается в обновлении, все должно пройти через смерть, чтобы вернуться к жизни и молодости. Куртуа не просто низводится со своего шутовского и призрачного престола, как Ирод в литургической драме, — он превращается в скота, чтобы снова стать человеком, и более человеком, чем прежде.

Новое сближение со стихией народного праздника, заявившее о себе в драматургии XIII в., определеннее всего сказывается в театре Адама де ла Алля (он же Адам Горбатый, он же Адам из Арраса), разностороннего поэта, превосходного музыканта, являвшего собой тип профессионала высочайшего класса и высоко ценимого не только в родном городе, но и при королевских дворах Франции и Италии. Видимо, при дворе Карла Анжуйского, короля Неаполя и короля Сицилии (к тому времени уже бывшего), Адам и скончался (ок. 1288). Его первая драма, «Игра в беседке» (ок. 1276 – 1277) — произведение уникальное, которое в средневековой драматургии просто не с чем сопоставить. И вместе с тем, при всей своей неповторимости, она по праву принадлежит традиции аррасского театра [33].

Автор первым выходит на сцену своей драмы, и совсем не для того, чтобы сыграть роль пролога и исчезнуть, — он намерен играть главную роль. Начинает он с того, что делится со зрителями своими планами и выкладывает им свою подноготную. И его намерения и его чувства вполне правдоподобны, даже если вымышлены. Адам собирается ехать в Париж и продолжить учебу, прерванную женьтибой, — у нас нет оснований сомневаться ни в том, что такой проект действительно был (о нем мы знаем еще из одного произведения Адама — так называемого «процанья») [108; ср.: 80], ни в том, что он рано или поздно осуществился. Адам решил страшнуть с себя ярмо страсти, приковавшее его к жене, и уже отчасти преуснул в этом: то чудо красоты, каким впервые перед ним пред-

стала его Мария, теперь сильно поблекло — у нас есть основания усомниться в действительности этой перемены (созданное одновременно с «игрой» «прощание» дает другую картину отношения поэта к жене), но не в ее возможности.

На сцене реального Адама окружают не менее реальные аррасские горожане: его отец, мэтр Анри, Ан Торгаш, Рикье Ори, Жило Малыш — все эти имена хоть раз да встречаются в документах городского архива. Есть мнение, и вполне резонное, что эта группа персонажей играла самих себя: актер шел на выход прямо из зрительного зала, не имея нужды ни в гриме, ни в маске, ни в переодевании, ни в перевоплощении. Однако чем дальше, тем больше появляется действующих лиц другого типа — в которых вряд ли угадывалось реальное лицо и, во всяком случае, изображение и изображаемое, актер и персонаж не совпадали. Первым прибывает лекарь, особенно охотно пользующийся страдающих скупостью. Затем монах, обладатель мощей св. Акария, замечательного средства от безумия. За ним — дурак и отец дурака. И, наконец, персонажи совершенно фантастические: посланец царя духов Эллекаина (будущего Арлекаина), Фортуна со своим колесом, три феи: Моргана, Арсилия и Маглория. В пыльном и всю жизнь знакомом углу вдруг расцветает волшебная страна.

«Игра в беседе» первой в средневековой драме знакомит нас с существенным свойством карнавального смеха — его прямой адресованностью. Осмеивается не абстрактное зло, а конкретные пороки конкретных лиц. Заходит речь о скупости — и вот перед нами перечень выдающихся аррасских скупцов, названных по именам, без всяких экивоков и недомолвок. Разговор касается сварливых жен — и вновь в открытую звучат имена тех аррасских дам, которые лучше других владеют языком и охотнее других пускают в ход когти. Умалишенные и слабоумные, потенциальные клиенты св. Акария, не только перечисляются, но сами поднимаются на сцену, чтобы занять очередь к раке с мощами святого патрона дураков. Карнавальный смех — это смех и над собой.

Нет такой позиции, ни на сцене, ни в жизни, занимающей которую мог бы считать себя в безопасности. Во всяком случае, на сцене от смеха не спастись. У мэтра Анри лекарь находит болезнь скупости, у мадам Дус — беременность неизвестного происхождения; Рикье Ори живет с дьяволом в образе жены, Ан Торгаш — с дьяволом в образе матери. Исповедь Адама в начале «игры» есть не что иное, как его смеховое развенчание. Развенчивается не только он, развенчиваются все: степенные и респектабельные аррасские горожане обряжены в личины крохоборов, подкаблучников, тронутых умом, двоеженцев. Особенно достается одному — Роберу Сомейону, богачу и благодетелю родного города, отказавшему в завещании свой дом Аррасу для устройства в нем лечебницы (умер он между 1301 и 1311 гг.). Вступает в пьесу Робер (правда, не лично, а в разговорах персонажей) в зените славы:

он — новоизбранный принц «пюи» и им увлечена фея Моргана. Она твердо намерена предпочесть этого принца другому — повелителю духов Эллекину, давно пытающемуся снискать ее расположение (оба «принца» на сцене не появляются и соперничают за кулисами: Эллекина представляет его посланец, Сомейона готов представлять дурак, очень недовольный новым принцем и сам замахающийся на первые роли в «пюи»). Однако страсть феи длится недолго: узнав, что ее избранник обманщик и лжец, она решает от него отказаться. Над Сомейоном издевался дурак — примерял на себя его корону; его осрамил на турнире ревнивый Эллекин — подставил пожку коню; вот и фея лишает его своей благосклонности. Аррасский принц летит со своего трона в грязь. Да и трон был ненадежный, шутовской*.

Недаром вокруг королевского титула Сомейона завязывается оживленная словесная игра. Стоило дураку в своем бессвязном речевом потоке выплюнуть слово «царь», как в противовес ему немедленно выступает имя и титул «принца шои» и дурак претендует уже на них. И в разговоре феи с посланцем повелителя духов то и дело сталкиваются титулы Эллекина и Сомейона. И когда с Сомейоном будет покончено, тема царя, оборачивающегося шутом, замрет не сразу. Внимание присутствующих привлекает колесо Фортуны: на нем два аррасца (по-прежнему никакой анонимности) изображены вознесенными на вершину; в то же время два их сына находятся на середине восходящей вверх дуги, два других горожанина миновав пик, уносятся нисходящим движением вниз и в самой бездне распростерт еще один. Колесо Фортуны, конечно, универсальный средневековый символ, но здесь он введен не только в аррасский контекст, но и в контекст собственно карнавальных взлетов и падений; тем самым он иллюстрирует роль, сыгранную в драме Робером Сомейоном: достижения вершины не случайно именуются царями.

Нисходящим движением карнавального колеса увлечены все, в том числе и сам Адам как персонаж своей «игры». Первые его слова в ней и первые слова «игры» вообще — о том, что он явился на сцену переодетым. Он снял с себя брачный венок, порядком завядший, и паченил на голову шапочку парижского школяра, которой, судя по всему, безмерно гордится. Он ряженный, но не хочет этого признавать. Ему это доказывают — сначала товарищи, поднимающие его на смех, затем Моргана — она обижается на то, что в ее приборе не оказалось ножа, и желает Адаму позабыть о своих планах в развеселой компании собутельников и в нежных объятиях жены. Пожелание феи сбывается тут же — в том, что касается собутельников. Адам не выдерживает характера и подсаживается к друзьям, собравшимся в корчме с утра пораньше утолить жажду — поездка в Париж откладывается на неопределенный срок. Школярская шапочка не обернулась дурацким колпаком — Адам не Робер, — но ее пришлось все же снять. (Собственно, фа-

була «игры» этими планами Адама и их крушением и ограничивается.)

Издевательство над Адамом (то есть самоиздевательство) нельзя, конечно, приравнять к издевательству над Сомейоном (хотя дар Морганы — быть наилучшим любовником — может показаться довольно глумливым, если сопоставить его с прозвищем «Горбатый», против которого он, правда, энергично протестовал и клялся, что спина у него прямая). Но драматургия здесь одинаковая. Сомейон рядится рыцарем, участвуя во всех турнирах, в каких только возможно, и позорно летит со своего споткнувшегося коня. Адам рядится ученым — и оказывается в кабаке («вот так принято проводить время в Париже?» — подтрунивает над ним Ан Торгаш). Он отрицает свою прежнюю куртуазность (сохраняющуюся в описании его первого впечатления от Марии) ради своей будущей философичности. Для этого — чтобы передать свой нынешний взгляд на возлюбленную, ставшую женой, — ему приходится прибегнуть к стилю «дурацкой песни» (*sotte chanson*) — к жанру, являющемуся карнавальным антиподом куртуазной поэтической идеализации [35, 6—7]. Литературный стиль тут же воздействует на стиль жизнеповедения, на драматургию образа, и неважно дурацких песен, возмечтавший об университетской скамье, усаживается за стол в трактире. Неучитивость в отношении дамы сердца влечет за собой неучитивость в отношении феи (прибор для нее ставил Адам) и закрывает герою путь в Париж — Адам остается в Аррасе, а в Париж летит яблоко, которое дурак объявил пером (*plume* — *plume* — быть может, перо на студенческой шапочке, с которой Адаму пришлось расстаться?). Понадеявшись возвыситься над своим титулом куртуазного поэта, Адам увенчивается титулом поэта кабацкого.

Судьба Адама в его драме идентична судьбе Куртуа, аррасского блудного сына: и тот и другой устремились к вершине, но избрали к ней худые пути. Разница только в местоположении корчмы: для Куртуа она — черепустье, для Адама — итог. Но о своих обязанностях корчма не забывает и в «Игре в беседке». Здесь сокращается расстояние между истиной будничной и истиной праздничной: с Адама слетает его призрачная университетская мантия; лекарь, отставив в сторону свою науку, грозящую параличом за неурочное пьянство, присоединяется к застолью; монах, целитель дураков, сам оказывается в дураках (пока он спал, на него переписали общий счет) и должен, чтобы сохранить рясу, оставить в залог трактирщику свой ковчег с мощами. Корчма посредствует и между планами действия: входят в нее из волшебной феерии, выходят из нее в церковь. Только что ее завсегдашам звонили колдовские колокольчики Эллекина, теперь их поднимает с насиженных скамей святой благовест. Вся честная компания идет поклониться реликвиям Богоматери: из корчмы одинаково близко до феи Морганы и до девы Марии.

Многое в пьесе, ввиду уникально высокого уровня ее карнавальной злободневности, остается для нас загадочным: не только намеки, выпады, уколы, не только «личности», но и отчасти ее драматический порядок, ориентированный на конкретный распорядок (и беспорядок) конкретного праздника. Не совсем ясно и что это за праздник. Весенне-летний, в этом сомневаться не приходится, — скорее всего, либо первое мая, либо Пятидесятница, поскольку рака Богоматери, приложиться к которой устремляются в финале пьесы ее герои, именно по этим дням выставлялась на аррасской площади в беседке из свежей листвы. Возможно, именно от этой беседки происходит название пьесы, упомянутое лишь однажды, в конце ее единственной полной рукописи. В ее начале и в двух рукописных фрагментах пьеса называется просто «Игра Адама».

И все же во всем этом феерически праздничном хаосе можно заметить действие знакомых нам драматических принципов: и смену возвышения низвержением (для персонажа), и смену уровней, их взаимопроникновение и взаимоиспытание (для общего плана «игры»). В аррасском театре первой половины века нам встречались и карнавальные сюжетные структуры и карнавальное жизнеоткровение. Новым, невиданным является не только полная откровенность, поименность праздничного злоязычия, но и прямой, не опосредованный структурами, не исчерпывающийся общей атмосферой выход к фольклору — непосредственно к его персонажам, к его сказочному фонду. Из народной мифологии в пьесу пришел Эллекин, пока еще демон, но в скором времени карнавальная маска, пришли феи и привели с собой типичный сказочный сюжет — историю обиженной волшебницы (в свете этого мотива «сияющим красавцем» оказывается сам Адам — и красавец он весьма сомнительный, и сон его явно хмельной). Популярные персонажи фольклорной драмы узнаются в комическом лекаре, в дураке, в брюхатой даме, устремленной на поиски отца своего будущего ребенка [40, 147—149]. Узнаются и мотивы этой драмы. Мотив излечения представляют лекарь со снадобьями и монах с мощами. Мотив поединка также присутствует: на сцене сражаются дурак и его отец, за сценой — Робер Сомейон, любитель рыцарских турнирных потех, и Эллекин, ловко сваливший с коня незадачливого паладина. Адам де ла Алль, допустив в свою пьесу реальных аррасских горожан, открыл ее и для фигур и мотивов реального живого фольклора, реальной народной обрядности. Драматическая традиция, восходящая к народному ритуалу, в «Игре в беседке» вновь соприкоснулась с фольклорно-обрядовой стихией и обрела в ней дополнительную драматическую энергию.

5. Адам де ла Алль. «Игра о Робене и Марион»

Прямое сотрудничество с фольклором продолжает и вторая пьеса Адама, «Игра о Робене и Марион», датируемая предположительно 80-ми гг. Есть основания полагать, что она была написана

в Южной Италии, куда Адам отправился в свите Робера II, графа Артуа (1250—1302), возглавившего французский военный отряд, отправленный на подкрепление Карлу Анжуйскому, который потерял Сицилию (1282) и нуждался в подмоге. Вторично она игралась в Аррасе, вскоре после смерти Адама (случившейся в той же Южной Италии). К новой постановке неизвестный сочинитель дополнил пьесу прологом (так называемой «игрой о паломнике») и сделал в ней две вставки [34].

Тринадцатый век был временем расцвета «пастурелы». До нас дошли сотни образцов этого жанра, сотни стихотворений (собственно, песен), на множество ладов проигрывающих один и тот же сюжет. Персонажей, как правило, двое: рыцарь, собравшийся на охоту, и пастушка, выгнавшая на луг своих овечек. Рыцарь, естественно, приволакивается, пастушка (как правило, ее зовут Марион) может выказать покладистость, но может и сохранить верность своему дружку (Адам де ла Алль не стал менять его традиционное имя — Робен), соперники могут разойтись мирно, но дело может дойти и до драки — вариантов не слишком много, и интерес не в них, а в музыкальном рисунке, более успешно, чем сюжет, индивидуализирующем эту шутиливую идиллию [42].

Адам свел несколько сюжетных вариантов пастурелы в один непротиворечивый сюжет. Рыцарь, выехавший на охоту, встречает на лугу Марион, которая плетет венки в окружении своих овечек и распевает песенку (песен в «игре» много, все они известны помимо «игры», и эти включения традиционного песенного фонда тоже жанровая особенность пастурелы). Пастушка не сдается на уговоры непрощеного кавалера, и тот удаляется, удивляясь самому себе, сплывшему до безмозглой простолоудинки. Является Робен и выказывает в отношении рыцаря, успевшего исчезнуть из поля зрения, большую смелость. Перекусив, Робен и Марион пускаются в пляс, но им не хватает музыки и общества, и Робен уходит созывать народ. Пока он приглашает приятелей и подружек, к Марион возвращается рыцарь, потерявший своего сокола. Марион вновь проявляет стойкость, а сокола находит Робен и, то ли по неловкости, то ли со злым умыслом, свертывает ему шею, за что тут же расплачивается своими боками. Рыцарь не только наказывает неотесанного виллана, но и увозит его подружку. К Робену прибывает подкрепление — Готье и Бодон, с которыми он доблестно прядется в кусты. С этого наблюдательного пункта им видно, что Марион удастся без особых потерь обрести свободу. Наконец все общество в сборе: Марион вернулась к своему дружку, подошла еще одна парочка, и начинаются игры, в св. Козьму, в Царя и Царицу (частый случай в пастуреле). Волк утаскивает овечку (также традиционная для пастурелы перипетия), Робен ее выручает. Все проголодались, выкладывают свои нехитрые припасы. Подружка Марион, Перонелла, расстилает юбку вместо скатерти. Робен еще раз отлучается — за пирогами и каплуном — и приво-

дит с собой двух дудочников. Подзаправившись, все становятся в круг. Пьеса заканчивается танцем.

Пастурела, конечно, далеко не фольклор, это жанр аристократический, но в ней все же сохранилась память о народной весенней обрядности — сохранилась не столько в сюжете (хотя и в фольклоре эротика тяготеет к весне), сколько в танцевальных и игровых включениях (май в народном календаре, как мы помним, это прежде всего танец и игра) *.

Но «Игра о Робене и Марион» не просто излагает пастурелу на языке драматургии: она резко актуализирует фольклорные реминисценции, которые в лирике были уже притушенными. На первый план, отвлекая внимание от формализованного сюжета, выступают танец (типичный майский хоровод) и игра (полторы сотни строк в пьесе, в которой их всего около восьмисот). Выход к народной обрядности происходит, как мы это нередко наблюдали, одновременно с выходом к бытовой и характерологической достоверности. Быт здесь не груб, как в других аррасских драмах, он сглажен и стилизован, но все же узнаваем. Характеры, конечно, не реалистичны, но последовательны и индивидуализированы: наивная и лукавая Марион, хвастливый, трусоватый, но веселый и преданный подружке Робен, сквернослов Готье, простодушно-кокетливая Перонелла. Подробное всего разработан характер Робена: он показывает нам, как карнавальные взлеты и падения могут быть передвинуты в план психологии *. Услышав о существовании соперника, Робен строит из себя храбреца; когда доходит до дела, он безропотно сносит удары и залезает в кусты, дрожа как заяц; когда не слишком целеустремленный рыцарь возвращает Марион свободу, Робен со спокойной душой призывает своих приятелей в свидетели, каких нечеловеческих усилий им стоило удержать его от кровопролития и смертоубийства; после успешной погони за волком самоунижение героя не знает границ. И при этом его образ не карикатурен — в его характеристике чувствуется лишь сдержанная ирония.

Вообще именно сдержанность, чувство меры, изящный юмор удерживают «игру» и от возвышения в условность идиллии и от нисхождения в условность фарса. Стоило чуть форсировать смех, и хрупкое равновесие, достигнутое Адамом де ла Аллем, мгновенно рушилось. Как легко его разрушить, показал неизвестный редактор пьесы, готовивший ее для постановки в Аррасе. Новые персонажи, введенные им и в пролог и в основное действие, агрессивны, колотят безобидного паломника, желающего лишь воздать хвалу покойному поэту, грозятся отдубасить Готье. С ними в пьесу входит срамословие, дотоле допуславшееся лишь Готье и решительно обрывавшееся всеми прочими персонажами; невинные пастушеские трапезы, на которых жажда утоляема родниковой водой, превращаются в разудалое застолье. «Игра» стремительно идет к фарсу.

1. Рютбеф. «Миракль о Теофиле»

Рютбеф, знаменитый парижский жонглер (он жил во второй половине XIII в.), автор житий святых, песен о крестовых походах, фавлю, был и драматическим автором. Помимо уже упоминавшейся монодрамы («Сказ о травах») ему принадлежит и драма полномерная — «Миракль о Теофиле», датирующийся не очень надежно 1261 г. [72, III]*.

Герой пьесы был героем популярной средневековой легенды, согласно которой он, человек богобоязненный и благочестивый, будучи наместником епископа («видамом», от «*vice dominus*») в Киликии (г. Адана), отказался по смерти своего господина принять на себя его сан и был смещен с должности новым архиереем и ввергнут в нищету. По наущению иудея Теофил вступил в сделку с сатаной и с его помощью вернул себе прежнее место и прежнее почести. Раскаившись (по легенде, почти сразу же, в пьесе — через семь лет), он умолил Богородицу сжалиться над ним и из ее рук получил обратно свой договор с дьяволом. Примерное время этой «истории» — 30-е гг. VI в.

Автор греческой редакции легенды, послужившей основой для всех прочих, называет себя Евтихианом и утверждает, что был личным свидетелем всего, о чем пишет. Латинский перевод, выполненный Павлом Диаконом, появился в IX в. Популярность легенды в Европе оказалась весьма высокой: двадцать пять латинских изводов (в том числе поэма Хротевиты Гаудерсгеймской), множество прозаических пересказов, поэтических и драматических переработок на французском, английском (и англо-саксонском), немецком, итальянском, испанском, голландском, исландском, шведском языках [117, VI—VII]. В соборе Парижской богоматери история Теофила представлена двумя скульптурными группами — на северном портале и у закругления северной стены. Готический храм вообще стал родным домом для легенды: чудо о Теофиле запечатлелось на витражах соборов в Шартре, Лаоне, Бове, Ле-Мане, Труа [97, 261—262]. В XI в. этот сюжет вошел в литургию: он упоминается по богородичным дням в песнопениях и излагается в лекционных.

Рютбеф был знаком с франкоязычным стихотворным переложением легенды, выполненным Готье де Куанси (ум. 1236), и с какой-то латинской версией, восходящей к переводу Павла Диакона. Изменения, внесенные им в сюжет, малосущественны и малочисленны. Вызваны они либо старанием поэкономнее распорядиться драматическим временем (поэтому Теофил появляется на сцене, уже впад впамятении повопоставленного епископа в нищету и отчаяние), либо желанием углубить психологические характеристики действующих лиц (поэтому Теофил предается сатане без внутренней борьбы и сомнений), либо необходимостью запол-

нить действием повествовательные интервалы (поэтому список персонажей дополняют посланец епископа и два священника, бывшие товарищи Теофила, с которыми он, вернувшись в прежнюю должность, дается в ссору; по той же причине возникает сцена заклания дьявола, который очень неохотно является Салатину, иудею и чернокнижнику, и просит теперь подольше его не беспокоить). Вот, собственно, и все коррективы Рютбефа.

Время миракля как жанровой разновидности средневековой драмы наступит существенно позже — век спустя. Произведения этого драматического подвида, созданные во второй половине XIV в. и дошедшие до нас весьма богатой коллекцией (сорок пьес), и похожи и непохожи на миракль Рютбефа [102]. Объединяет их ренессансная роль Богородицы, которая способна отвратить кару от самого закоренелого преступника и выхлопотать прощение для самого черного греха [111, 127]. Из того, что их разъединяет, многое можно отнести на счет местных традиций (все миракли в сборнике предназначены для одного «пюи», местонахождение которого остается неизвестным) или объяснить особенностями материала и спецификой индивидуальных творческих заданий. Скорее всего, именно традиция требует от миракля XIV в. обязательное включение в его состав проповедей и диктует ему церемониал явлений Богородицы, переходящий неизменным из пьесы в пьесу, — в окружении ангелов и святых, которые при сошествии на землю начинают пение ронделя и заканчивают его при возвращении на небеса. Но некоторые особенности организации сюжета в миракле раннем и позднем обуславливает, скорее всего, материал.

В миракле XIV в. Богородица может покарать преступника, но может и обратиться к добру, не считаясь с тяжестью его злодеяний. Злодеев там предостаточно, притом злодеев неординарных, вроде Роберта Дьявола, зачатого во имя дьявольское. Этого не скажешь об апостатах и ренегатах, героях с двойным переломом судьбы и героях с переломом в сторону зла: даже Юлиан Отступник входит в свой миракль (№ XII) уже отступником, уже злейшим гонителем христианства. В пьесе Рютбефа два перелома, из них первый событийно и психологически мотивирован, а второй приходит драматически неподготовленным, зато дает сильный лирический эффект. Не случайно «Покаяние Теофила» и «Молитва Теофила» имели самостоятельную рукописную судьбу (вообще рука мастера чувствуется в каждой строке миракля, а временами чувствуется и вдохновение). В миракле XIV в. у перелома от зла к добру обоснование, как правило, сверхъестественное — непосредственное вмешательство дэвы Марии (редко какое-либо другое — вроде доходящей до сердца проповеди, как в миракле № XIV «Прево, спасенный Богородицею»). В принципе это такой же произвольный разворот действия, как и у Рютбефа.

Но ни местными традициями, ни каноничностью сюжета не

объяснишь разительный контраст атмосферы, которая в позднем миракле не только благочестивая, но и фарсовая, бытовая, авантюрная, романтическая, куртуазная. У Рютбефа нет и следа этой нестройности, разбросанности, многослойности. Его тон строг и чист, быть может, чуть-чуть затронут усмешкой, когда, например, Теофил сетует, что бог слишком высоко забрался и до него никак не доберешься; или когда дьявол требует от Теофила письменное обязательство, объясняя, что много раз оставался с носом, веря на слово; или когда Богородица, не стесняясь в выражениях, отбирает у дьявола расписку. Жюмичен главным образом дьявол, остающийся в дураках: не понадеявшись на твердость слова, не приняв от Теофила присяги на верность, он предпочел довериться бумажке, которую можно возвратить — слово возвратить нельзя. При этом дьявол не только смел, но и страшен: своей властью над душами, обнаруживающейся во всей силе, когда вошедший с ним в сделку Теофил в мгновение ока становится грубым, агрессивным, мстительным, безжалостным. К тому же его комизм входит в условия игры и не искажает общей драматической интонации. Принцип средневекового восприятия нечистой силы — смех сквозь ужас [13, 300—301].

Атмосфера в драме царит серьезная и трагическая: Теофил доходит до настоящей патетики, когда отрекается от бога или когда соглашается на союз с дьяволом, хотя и сознает его ужасные для себя последствия. Им движет не вульгарное честолюбие и корыстолюбие, он оскорблен в своем человеческом и социальном достоинстве: честно выполняя свои обязанности вассала (так он понимает выполнение христианского долга), он ожидал такой же честности и от сеньора, но бог его подвел, не вознаградил за верность, не оградил, не защитил, и Теофил расторгает свой вассальный обет, чтобы предаться покровительству другого сюзерена (тот обязательства выполнит, но со своей чернильной душой не сможет войти в ситуацию омажа, в ситуацию взаимной верности сеньора и вассала). Обида Теофила так велика, что перевешивает даже стоящий у него перед глазами страшный образ ада.

Миракль Рютбефа поэтичнее и глубже мираклей XIV в., но и благочестивее, строже, монотоннее, чем они. Такое единство тона средневековой драме не свойственно, оно заставляет предполагать, что с «Мираклем о Теофиле» мы входим в какой-то переломный момент ее истории, где она может позволить себе делать исключения. Возможно, мы присутствуем у самых истоков того процесса, который ведет к двуединой мистериально-фарсовой, религиозно-смеховой системе позднесредневекового театра. Точнее сказать, который ведет от нераздельности единства в драме XIII в. к его неслиянности в драматическом комплексе XV—XVI вв. Прежде чем, проделывая этот путь, превратиться в позднесредневековый миракль, драма XIII в., например «Игра о св. Николае», должна будет исторгнуть из себя низкий план действия, корчму,

иначе ей не отделить глубоко вросший в него высокий плап. Это будет проделано на первых порах так энергично, что велед за бытом из драмы вылетит сказочность, авантюренность, эпический дух — вообще все не имеющее прямого отношения к главной идее миракля. Постепенно они станут возвращаться. Чистота интонации — это действительно издержки начала. «Миракль о Теофиле» недопустимо близко подошел к трагедии — жанру, которого средневековая драма не знала. Но маятник, резко качнувшись в одну сторону, столь же резко отклонился в другую. Изгнанный из миракля быт должен был где-то обрести приют.

2. «Мальчик и слепой»

«Мальчик и слепой», пьеса очень короткая, всего двести шестьдесят пять строк, датируется второй половиной XIII в. (не раньше 1266-го и не позже 1282 г.) и происходит из Турне — ныне это город в Бельгии, а в Средние века владение графа Фламандского, расположенное неподалеку от Арраса, на границах Пикардии (и единственная рукопись, сохранившая пьесу, — пикардская) [75; есть русский перевод: 26, 33—42]. Мы недалеко ушли от родины и места деятельности Жана Боделя и Адама Горбатого.

Это пьеса об обманутом обманнике — мотив, популярный в фольклоре. Конкретнее — это пьеса о слепце, обманутом своим поводырем. Сюжет будет охотно использоваться драматической литературой (позднесредневековые фарсы, мистерии, моралите), и не только ею *. Надо, однако, сказать, что слепцу из Турне далеко до своих будущих товарищей по несчастью и по профессии: единственный его обман в том, что он не умирает от голода, выпрашивая подаяние; его кошелек плотно набит. Но он не жесток и даже не хитер, скорее, простоват. Слуге ничего не стоит обвести его вокруг пальца.

И мотив слепоты используется только вначале, когда мальчик, едва успев наняться в поводыри, тут же пускается морочить своего хозяина: обращается в пустоту с просьбами о подаянии; изменяя голос, колотит слепца палкой; вернувшись к нормальному голосу, обещает его вылечить припарками из куриного помета. Идет чистое, бескорыстное, лишненное всякой практической цели издевательство над беспомощным калекой (этот аспект средневекового мироотношения, может быть, менее всего понятен сейчас: физическое убожество граничит со святостью, но и с inferнальностью тоже — в одном жанре ему могут поклоняться, а в другом оно становится предметом безжалостного осмеяния). Идет и чистое трюкачество: в «Мальчике и слепом», как ни в одной из известных нам пьес, чувствуется навык человека, профессионально знакомого со сценой, с ее условиями, тайнами, эффектами. Чувствуется, иначе говоря, тот же жонглер, что Бодель или Горбун из Арраса, но, в отличие от них, не брезговавший, быть может, и подмостками ярмарочного балагана.

Когда пареньку надоело безвозмездно измываться над хозяином, он просто забирает его кошелек, плащ и пояс и преспокойно удаляется восвояси (правда, считает своим долгом вернуться и прочитать жертве нечто вроде морали). Ему не нужно хитрить, ставить ловушки, плести сети: добыча сама идет ему в руки. Хозяин вручает слуге все свое достояние, свято поверив в его верность, которую тот ему ничем не доказал — только обещал привести девушку, а у сленца уже брызжет слюна от вожделения, и он забыл думать об осторожности. Сленца томит похоть — адская, бесовская страсть. Он бес, как и его слуга, и мы в аду, с которым уже освоились, побывав в нескольких arrasских корчмах: здесь правит бал вино, обман, срамословие, здесь оставляют кошельки и остаются нагими. Прodelка поводыря не блещет остроумием, но была нехитрой и та ловушка, в которую попался Куртуа, и был немудреным тот обман, который заставил раскошелиться владельца мощей св. Акария. Им как до неба далеко до виртуозных розыгрышей ренессансной новеллы, и это не от бедности воображения у средневековых драматических авторов: к смеху, который вызывают бесы, не должно примешиваться восхищение.

Однако, как мы помним, ад в драме из Арраса никогда не бывал абсолютно беспросветным: в него слетали кубарем, но из него можно было воскреснуть. Из ада был выход: и для блудного сына, и даже для забуддыг Адама де ла Алля. Здесь выхода нет и вообще нет ничего, кроме ада: действие имеет только один план. И карнавальнй смех, здесь раздающийся, лишен карнавальнй жизнестроительности: он низводит в ад, но не выводит из него, он нико-го и ничего не возрождает.

Перед нами, иначе говоря, типичный фарс. Здесь нет семейных отношений, нет адюльтера, для фарса, впрочем, не строго обязательных, зато есть его любимые мотивы: брюхо, похоть, побои, обман — бытовая преисподняя фарса. Вообще говоря, XIII в. — это для фарса рановато. До нас дошел солидный корпус французских комических пьес — около двухсот, но самые ранние датируются серединой XV в. Не старше этого столетия и первые сведения о существовании комического театра [38; 54]. Иногда случайные судьбы рукописей могут больно подшутить над историей литературы, но если соглашаться с теорией вероятностей, то фарс надо считать явлением позднесредневековым. XIV в. — полный провал в истории комической драмы. В XIII в. есть Аррас, но даже на его фоне одипочество «Мальчика и слепого» вызывающе.

Фарс, как и мистерия, феномен социальный — до общества его доводило общество. Он принадлежал корпорации и корпорацией выводился на подмостки. Одна из самых известных корпораций такого рода, парижская «Базошь», объединявшая в своих рядах судебных клерков, сложилась в конце XIII в., но, видимо, далеко не сразу стала организацией театральной. И все же фарс мог появиться на свет даже при отсутствии специальных социаль-

ных структур. Представление «Мальчика и слепого» не требует особых хлопот и затрат — его на простом помосте, без всяких декораций могли сыграть два, даже один жонглер. Такой вариант тем более возможен, что в XIII в. у жонглеров с драмой возник тесный альянс, и рука жонглера в «Мальчике и слепом» чувствуется.

Но не это главное — фарс должен соседствовать с мистерией, в принципе он должен делить с ней место на одних подмостках. Средневековый ад не может обойтись без рая, средневековый бес — без ангела (мистерия более автономна, так как допускает в себя низкий план действия, у фарса высокого плана нет). Рядом с «Игрой о св. Николае», включившей в себя и мистирию и фарс, чистому фарсу места не было. Он понадобился рядом с «Мираклем о Теофиле»: они оба нуждались друг в друге — и однотонная серьезность и однотонный комизм. Конечно, у парижского миракля был парижский же шутовской двойник. С обратным знаком то же справедливо и для фарса из Турне. Местные двойники потеряны, таких пар во второй половине XIII в. вообще должно было быть очень мало — изолированно и единично возникал в это время прообраз драматической системы позднего Средневековья.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ У НАЧАЛА НОВОЙ ЭПОХИ ДРАМАТУРГИИ

Развитие средневековой драмы в начальный период ее истории шло стремительно — даже слишком стремительно для патриархально неторопливого Средневековья с его ленивыми и однообразными сезонными ритмами. За два — два с половиной века она прошла огромный путь: от примитивной ритуальной инсценировки до «Действа об Адаме», до «игр» Жана Боделя и Адама Горбатого, до произведений, чей драматургический уровень, чье художественное значение так высоки, что выводят их из археологического прошлого эстетики в ее вечное настоящее. Правда, это шедевры, и потому они мало показательны для оценки процесса в целом. Но и в сфере массового производства скорости эволюции была очень высокой — достаточно вспомнить, как бурно прогрессировал рождественский цикл. Лишь один драматический феномен, возникший на этом этапе, причем первый, действо о посещении гроба, оказался почти предельно статичным и способным — без инициативы извне и посторонней поддержки — лишь на бесконечное самоповторение. Однако как только выработанная здесь драматическая модель была выведена на прямой, не опосредованный литургией, не ограниченный типологией ритуальных форм контакт с карнавалом, в драме сразу обнаружилось значительные энергетические ресурсы — практически неисчерпаемые, как стало ясно впоследствии. А на первых порах, только раз глотнув воздуха свободной игры, только частично сбросив с себя груз ритуальных заданий, драма уже решительно отвергла серийность. Действо о посещении гроба может быть совершенно равным себе в Париже и в Праге, в X и в XV в.: действо о поклонении волхвов безразлично к движению времени и к смене географической среды. Счет его изменениям идет довольно быстрый — далеко не в масштабе столетий.

Мобильность — свойство всех драматических феноменов (кроме первофеномена) на данном историческом этапе. Она, конечно, существенным образом ограничивается, пока драма находится в пространстве цикла: отношения с литургией, пусть уже дипломатические, пусть все более и более формальные, все равно ведут к инерционности, автоматизму, нормативности. Перешагнув границу цикла, а потом и совсем порвав с литургией, драма обретает свободу, почти безграничную. Конечно, «Действо о Воскресении» и «Действо об Адаме», «Игру о св. Николае» и «Игру в беседе» возможно описать в категориях одного жанра, но такое описание будет исключительно широким, и его категории — исключительно гибкими. К этим драмам никакой жесткой систематики видов, подвидов и разновидностей не подберешь. Ни один средневековый жанр до такой степени не либерален.

Жанровая свобода ранней средневековой драмы неотделима от ее идеологической универсальности, от ее мирообъемлющего

характера, от ее устремленности к центральным темам культуры. И свобода и универсальность драмы идут от карнавала, от космического размаха народного праздника, от его стихийной силы, не отстающей ни перед какими преградами, не считающейся ни с какими этикетами и табу, не признающей обходных путей, маневров, компромиссов и недомолвок. Иначе говоря, уникальность драмы в синхронной жанровой системе — это прежде всего уникальность ее демократизма. Это единственный жанр, напрямую связанный с народными формами жизнеповедения и жизнеосвоения.

Связь эта не утратится и в дальнейшем, поскольку драма будет оставаться социальным мероприятием и даже повысит масштаб своей социальности — доведет его до муниципального, общегородского. Во всяком случае, она не станет продуктом индивидуальной творческой воли, как, скажем, итальянская ренессансная трагедия XVI в. Но прежний высокий уровень жанровой свободы ей сохранить не удастся: его сильно понизит внутрижанровая дифференциация и специализация. Что дело идет именно к этому, мы видели на ранних примерах позднесредневековых драматических разновидностей. В дальнейшем, правда, разграничительные линии будут проходить несколько иначе — не как здесь, между низким смехом и возвышенной серьезностью, между двумя эмоциональными монолитами. И деление станет более дробным, и серьезность долго не выдержит своей изолированности, и число дифференцирующих категорий увеличится: ими будут и сфера действительности, и модус ее изображения, и функция смеха.

Для французского и итальянского фарса (время массового производства XV в.) драматическая действительность ограничивается бытом, а функция смеха — чистой карнавальной агрессивностью, не осложненной никакими идеологическими заданиями. Во французском соти (тот же XV в.) от быта совершается восхождение к социально-политической реальности, соответственно повышается универсальность смеха, но он остается обнаженно агрессивным. Форму любого из этих поджанров французского комического театра, иногда обоих вместе, может принимать немецкий фастиахшиль (первые памятники с XIV в.). Во французском (с конца XIV в.) и английском (XV в.) моралите предметом изображения становится не сама действительность, а ее общий смысл (жизнь — смерть, добро — зло), выведенный на сцену в аллегорической коллизии аллегорических фигур. Смех в моралите, главным образом французском (английские, за единичными исключениями, более однотонны), сохраняет агрессивность и универсальность, но по-прежнему ничего не испытывает: путь к истине предполагает увлечение ложью, но не нуждается в смеховом снижении. Только в мистериях (первые памятники в Германии — собственно, два фрагмента — XIII в., во Франции и Англии — XIV в., в Италии и Испании — XV в.), где действительность сакральна, смех приобретает

«мировоззренческий» (термин М. М. Бахтина) или житнетворческий характер: комическое утверждается на территории священного и утверждает его в нем самом. Но агрессивность, прямую направленность на конкретное зло смех в мистерии утрачивает.

Карнавал раздаривает себя по частям жанрам поздней средневековой драмы, целостным он не входит ни в одно драматическое подразделение. Из фактора становления он тем самым превращается в фактор дифференциации. Его сила используется для построения и стабилизации жанровой системы — устойчивого и закрытого образования, сопротивляющегося любым внутренним перестановкам. Иначе говоря, сила динамическая, обновляющая используется для статического самовоспроизводства. Средневековая драма времени мистерии и фарса возвращается в другом качестве и на другом уровне к серийности действий о посещении гроба. Воспроизводится, конечно, не текст с буквальным педантизмом копии, а его принципиальная драматическая структура, ставшая необходимой, оставившая в прошлом свою свободную вариативность. Это перерождение генетического фонда закрывает для драмы эпоху ее становления.



ПРИМЕЧАНИЯ

Глава I

АНТИЧНАЯ ДРАМА В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЕ

Стр. 1. **Театр и церковь**

- 17 Григорий Турский упоминает мима и буффона галисийского короля Мирона (De Virtutibus S. Martini, IV, 7).

Рассказ хроники о том, что Карлу Великому указал проход через Альпы жонглер Ломбард.

Собор, созданный в Риме в 679 г. и посвященный делам британской церкви, запретил духовенству держать музыкантов и присутствовать на игрищах.

2. Античный театр в средневековой Европе

- 19 Однако и остальные двенадцать комедий Плавта, «открытые» лишь в XV в., по крайней мере трижды переписывались в XI—XII вв.

- 20 «Театр, в котором помещаются зрители, заключает в себе сцену и форму именит полукруглую... Сценой называется место в театре, подобное дому, с помостом, именуемым оркестром, где пели трагики и комики и плясали гистрионы и мимы» (Ethimologiae XVIII, 42—43).

3. «Драмы» Хротсвиты Гандерсгеймской

- 22 Помимо «драм» перу Хротсвиты принадлежат два опыта в жанре исторического эпоса: «Деяния Оттона» и «Начала Гандерсгеймской обители» — и восемь стихотворных легенд, содержание большинства которых почерпнуто в житийной литературе.

Оттоновское возрождение — расцвет классической учености и латинской словесности в Германии при императорах Оттоне I (936—973), Оттоне II (973—983) и Оттоне III (983—1002).

Основные сцены «Дульциция» в переводе Б. И. Ярхо и «Каллимаха» в переводе М. Л. Гаспарова см.: 20, 83—103.

- 27 Как мы увидим ниже, ко второй половине X в. успел сформироваться лишь самый элементарный вариант действия о посещении гроба, а рождественский цикл еще даже не появился на свет.

- 28 Фрай [73, 73—78] описывает ее так: период власти антикомедийного общества — период хаоса и временной потери самоощущенности — период самопознания и вхождения в новую социальную группу.

4. Элегическая комедия

- 28 Две элегические комедии есть на русском языке: «Гета» («Амфитрионеида») в переводе Ф. А. Петровского [20, 476—488] и «Три девушки» в переводе М. Л. Гаспарова [23, 406—417].

- 30 Благодаря письмам его брата Петра, архидиакона в Бате и друга Иоанна Сольсберийского.

Им отличалась еще в конце предыдущего века школа луарских поэтов: Хильдеберт Лаварденский, Марбод Реннский, Бальдерик Бургейльский.

- 32 В «Горшке» Виталия Блуаского сто пятьдесят пять повествовательных стихов.

В самом факте знакомства француза XII в. с Менандром нет ничего принципиально невозможного. Еще в XI в. в Византии комментировались его произ-

ведения, и эти комментарии сохранились по крайней мере до XVI в. Вильгельм провел несколько лет в Южной Италии, в районе, тесно связанном с Византией, и вполне мог натолкнуться на латинский перевод «Андрогина» в одном из тамошних скрипториев.

- 33 Если, как в «Евнухе» Теренция, они располагаются во времени фабулы, то все равно триумф героя не совпадает с развязкой комедии.

Сюжеты двух элегических комедий и впоследствии привлекали внимание новеллистов. Сюжет «Куцца» отозвался у Дони, Странаролы, Сансовино, Маллесини, а также во французских «Ста новеллах» (1456—1461).

- 34 Одна из них, Оксфордская, конца XII в., создана вскоре после создания комедии, другая (из Британского музея) довольно поздняя (эпоха Эдуарда III, 1327—1377).

5. «Эцериинда» Альбертино Муссато

- 37 Напомним, что Муссато был автором «Истории Генриха VII Цезаря» и «Истории Италии по смерти Генриха VII» — *un vir tragoedus* и *vir historiographus*.

- 38 «Эцериинда» здесь и далее в переводе М. Л. Гаспарова (рукопись).

Глава II

ДРАМАТУРГИЯ НАРОДНОГО КАЛЕНДАРЯ

1. Святки

- 41 Нортрон Фрай считает, что в структуре комедии отразились три типа ритуального сезонного времени: время бесплодия и поста, время карнавальной вседозволенности (по Гестеру, пустое время, расположенное между периодом воздержания и очищения) и время праздника [73, 73].

- 43 Алан Броди считает, что в этой сюжетной формуле отразилась этикетная преамбула средневекового рыцарского турнира [46, 51].

- 44 Ср. русский обычай вождения коня, где конь изображался палкой с лошадиной головой, в ходе представления заболел, околевал и исцелялся с помощью лекаря [14, 14—15].

- 46 Имитацию половых актов можно было наблюдать и в северной Греции, причем во фракийском риженье поединки выводились непосредственно из спора за невесту (и в английских и в южнославянских представлениях связь между ними нарушена) [62, 191—206; 82].

2. Карнавал

- 47 Этимология слова «карнавал» дискуссионна (народная — от итал. «*carne levare*» — прекращать мясоед). С XIII в. это слово известно во французском языке — *quarneriale*.

- 48 Язык гротескного реализма с его гиперболизацией и образами материально-телесного низа, универсальность и амбивалентность смеха, развенчивающего все высокое, — важнейшие функциональные признаки карнавала, описанные М. М. Бахтиным, — находят место в циклической мистерии, фарсе, соги, моралите, то есть в тех драматических жанрах, которые повсеместно утверждаются не раньше XV в.

- 50 Напомним, что и в России ритуал магического убийства не прикреплен специально к масленице, — достаточно вспомнить Кострому, праздник летнего сезона.

3. Майские праздники

- 53 В проповеди святого (Цезарий Арелатский, ум. 542), в королевском указе (эдикт Хильдеберта I, ок. 554, «Об искоренении идолопоклонства»), в постановлениях соборов (Осер, 573 - 603; Толедо, 589).
- 54 А. Броди вообще считает «военизированность» «сабельного круга» более поздним наслоением, а сами сабли продуктом эволюции простых связей в хоровой цепочке [46, 97].

Глава III

БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ ЛИТУРГИИ

1. Театральность литургии. К постановке вопроса

- 58 «Hinc venit alma dies, qua Christus creditur urbem Ingressus Solymam, dorso gestatus aselli. Tum ridenda iterum faciunt spectacula Papistae...». «Thomas Naogeorgus. Regnum Papisticum (1553) [Юнг, II, 526].

Примеч. См. примеч. к стр. 63.

- 61 Геллазианский сакраментарий столь же бесосновательно связывается с именем папы Гелазия I (492 - 496), как и Леонинский с именем Льва Великого (440 - 446).

- 62 До IX в. единообразия в дневных службах не было [64, 437].

- 63 Ссылки из сочинения Амалария (Eclogae de ordine romano, 814; De ecclesiasticis officiis, 821) даны по изд.: PL, CV, 815 - 1360.

2. Месса

- 63 Амаларий комментировал мессу по римскому служебнику, всего несколько десятилетий назад принятому за эталон в германо-кельтском ареале. Миграция римских литургических книг за Альпы началась вместе с началом династии Каролингов. При Карле Мартелле (ок. 688 - 741) там был известен и переписывался Геллазианский сакраментарий.

Пипин Короткий (714 - 768) объявил форменную войну традиционным галликаским обрядам, восходящим к древней литургии Милана. Он запретил их специальным декретом вслед за своей коронацией в Риме (754). В 760 г. Пипин подучает от папы римский Антифонарий (собрание песнопений хора), который предполагалось использовать в качестве образца. Реформу отца продолжил и завершил Карл Великий: он поместил в своей дворцовой библиотеке в Ахене присланный ему (ок. 785) папой Адрианом Григорианский сакраментарий и обязал все имперские епархии взять его за эталон. Хотя книга была дополнена (главным образом усилиями Алкуина) в соответствии с местными обычаями, все же Амаларий имел перед собой так называемую «торжественную мессу», римский богослужебный чин, лишь в незначительной степени затронутый влиянием галликанской практики. Для ориентации при видим состав средневековой мессы.

I. Месса оглашенных: первая часть службы, к которой наряду с членами церкви допускались и «оглашенные», то есть лица, готовящиеся к крещению, но еще не прошедшие через это таинство.

Входная: песнопение хора, сопровождающее процессию духовенства из ризницы к алтарю; исполнение антифональное - переключка двух полухорий.
Kyrie eleison: хор.

Глория («Слава в вышних богу»), так называемое «великое славословие»: хор.

Коллекта («Сборная молитва»); в древней литургии отмечала момент полного сбора настав; произносится celebrантом священником, совершающим литургию.

Послание: отрывок из «Посланий» или «Деяний» апостолов; читается ино-диаконем.

Градусале: псалмопение с амвона; исполнение респонсориальное хор и солист.

Аллилуйя: исполнение респонсориальное; по траурным дням сменяется «трактом», единственным сольным песнопением мессы.

Евангелие: читает диакон.

II. Месса верных: оглашенные из церкви удаляются.

Офферторий: песнопение хора, сопровождавшее венеродное приношение к алтарю хлеба и вина: обычной отмер к началу первого тысячелетия нашей эры.

1. Проскомидия: приготовление даров.

Молитва о принятии даров: псалом XXV; читает celebrant.

Молитва о благоприятствии жертвы: читает celebrant.

«Тайная молитва»: читает celebrant.

2. Освящение даров.

Приступ: хор и celebrant.

Канон: неизменная часть мессы; содержание большинства остальных частей меняется по годовому кругу.

3. Причащение.

«Отче наш».

Коммуньо: молитва при причащении celebranta.

Посткоммуньо: молитва «по причащении».

4. Отлучение от мессы.

Григорианский богослужебный чин см.: PL, LXXVIII; 36; 90; 115.

3. Дневной и недельный круг

66 Состав и порядок часовых католических служб в Средние века был следующей.

Утренняя: начало в полночь или в два в половине третьего полноднотчи.

Пролог: символ веры, «призывательный» псалом (XCIV) и гимн.

Основная часть: три идентичных по составу «полунощницы» (nocturnus). В каждую из полунощниц входят три псалма, три чтения (тексты Писания, проповеди пап и отцов церкви, отрывки из богословских трактатов) и три респонсория. Пение респонсория в Средние века начинал солист, исполнявший основной его текст, который сразу же повторялся хором, затем солист пел начало великого славословия («Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение»), хор повторил текст респонсория, солист пел малое славословие («Слава Отцу и Сыну и Святому Духу»), хор вторую часть основного текста, солист весь текст. В конце утрени «Песнь хвалебная» («Тебя, Бога, хвалим, Тебя, Господа, исповедуем»).

Хваления: половина пятого — пять часов утра.

Пять псалмов, гимн, «песнь» (ветхозаветный лирический текст, меняющийся по дням недели), новозаветное благодарение Захарии (Лука, I, 68—79), две молитвы и «антифон блаженной деве Марии» (шестистрочный гимн в честь Богородицы).

Первый час: шесть часов утра. Гимн, псалом, малый респонсорий, чтение из мартиролага, две молитвы и малое чтение.

Третий час: девять часов.

Месса.

Шестой час: полдень.

Девятый час: три четыре часа пополудни.

Службы Третьего, Шестого и Девятого часа идентичны: гимн, псалом, малый респонсорий, молитва.

Вечерия: половина пятого пополудни.

Пять псалмов, гимн, «песнь» Богородицы («Величит душа моя Господа» Лука, II, 45—55), две молитвы, антифон деве Марии.

Повечерие (completorium): шесть часов вечера.

Малое чтение, исповедание грехов понедельным celebrантом, хоровое исповедание грехов, псалом, гимн, малый респонсорий, «песнь» Симеона Бога

примца («Ныне отпущаеши» — Лука, II, 29–32), две молитвы, антифон деве Марии, символ веры.

Символика часовых служб дается по трактату «Praepositini Gremontensis. Tractatus de officiis», написанному около 1196 г. [112]. О средневековой символике суточного времени и ее обобщении у Данте см.: 2, 164–185.

4. Рождественский сезон и праздник дураков

69 Впоследствии было достигнуто единообразие: с римско-католической датой согласились восточные патриархии, оставившие за старым числом праздник Крещения Господня, а в состав праздничных дней западной церкви 6 января вошло в качестве поминовения всех Христовых «эпифаний»: поклонения волхвов, крещения, чуда в Кане Галилейской. Святки — период очень тесно посаженных праздничных дней, два из которых занимают место в годовой литургической биографии Христа, хотя и нарушают ее хронологический порядок: 28 декабря — Младенцы, за Христа избивенные от Ирода в Вифлееме, 1 января — Обрезание Господне.

70 Обычно в таких случаях раскошелиться приходилось членам капитула. Одна из важных прерогатив епископа от отроков требовать с каноников выполнения этой повинности.

72 Любопытно, что среди праздничных дат оказался и день, с которого в Риме начинались Сатурналии — 17 декабря.

5. Великопостно-пасхальный сезон

74 Это тема Христа как атлета, четко сформулированная Амаларием (PL, CV, 999^a, 1001^b) и Храбаном Мавром (De Disciplina ecclesiae, III. — PL, CXII, 1193 ss.).

Второе великопостное воскресенье — Преображение (Матфей, XVII, 1–9), третье воскресенье — исцеление немого (Лука, XI, 14, 28), четвертое воскресенье — умножение хлебов (Иоанн, VI, 1–15), пятое воскресенье — спор с иудеями во время праздника Куцей (Иоанн, VIII, 46–59).

Семидесятница — притча о работниках и винограднике (Матфей, XX, 1–16), Шестидесятница — притча о сеятеле (Лука, VIII, 4–15).

В раннехристианский период испытательный срок для желающих стать христианами устанавливался в три года. В дальнейшем были сокращены и срок и число взрослых неофитов. Однако в IX в. великопостный церемониал подготовки к таинству крещения далеко еще не был анахронизмом. Крещение совершалось два раза в год: в канун Пасхи и в канун Пятидесятницы.

В Геллазианском саκραментарии передача символа сопровождается проповедью, которая совершенно определенно указывает на единство крещения и воскресения. И следовательно, на единство великопостных ритуалов и драматургии Пасхи. Одновременно в этой проповеди продолжал разрабатываться мотив агонии. Ср.: «Invicta est enim semper talium armorum potestas contra omnes insidias inimici ad bonum Christi militiam profuturis» [PL, LXXIV, 1094^c].

75 Quod intelligitur Christo — «сия Христа означаем», говорится в тексте X в. [Юнг, I, 97].

76 Этот обряд, упомянутый в трактате Псевдо-Алкуина [PL, CI, 1208^c d], не относится к числу общеринских.

Этот обряд, если судить по «Паломничеству Эгерии» [64, 488–489], был известен в Иерусалиме уже в IV в., а в VII в. окончательно закрепился в уставе западной церкви.

77 Связанное с этим ритуалом благословение ладана известно уже Гелазианскому саκραментарію, но обычной осыпаять пять зерен ладана по числу ран Христа утвердился не раньше X в.

78 Заключительная формула благословения воды: «*ut omnis homo hoc sacramentum regenerationis ingressus in vera innocentia nova infantia renascatur*».

Символика, указанная еще апостолом Павлом: «Итак, мы погреблись с Ним крещением в смерть, дабы, как Христос воскрес из мертвых славою Отца, так и нам ходить в обновленной жизни» (Римлянам, VI, 4). Среди литургологов эпохи Каролингов ее активно разрабатывал Теодульф Орлеанский в трактате «О совершенстве крещения» [PL, CV, 232^d – 233^d].

79 «Когда Христос, Царь славы, вступил во ад мятежный и хор ангельский приказал отворить врата преисподней перед лицом Его, тогда народ святой, плененный смертью, возгласил слезно: грядет желанный, жданный во мраке, дабы выводить нас из уз ночи» и т. д.

«Поднимите, врата, верхи ваши, и поднимитесь, двери вечные, и войдет Царь славы! Кто сей Царь славы? Господь кренкий и сильный, Господь, сильный в брани».

«Ангел Господень спустился с неба, и приступив, отвалил камень, и воссел на него, и сказал женам: Не бойтесь, ибо знаю, что вы ищете распятого. Он воскрес. Подойдите, посмотрите место, где лежал Господь, аллилуйя».

Хотя в чтениях Пасхальной недели предлогов для них предостаточно: понедельник поминает явление Христа по пути в Эммаус, вторник — его явление в тот же день апостолам; среда — явление при море Тивериадском, пятница — явление на горе Галилейской, — продолжается биография Христа по его воскресении. Со временем к этим дням будут прикрепляться соответствующие литургические драмы.

Первое воскресенье после Пятидесятницы — праздник Троицы, учрежденный в 1334 г., четверг на неделе после Троицы — Тело Господне (1264), пятница после октавы Тела Господня — Св. Сердце.

Например, богородичные праздники с их полугодовыми зияниями и временными перебивками: Рождество (8 сентября), Благовещение (25 марта), Введение во храм (2 июля), Успение (15 августа).

80 Есть мнение, что экзоды Аристофановых комедий, где героя сопровождает именно гетера, сохранили рудименты священного брака [56, 56–66].

Глава IV

ДИАЛОГ У ГРОБА

83 История, рассказанная самим Поткером в предисловии к его «Книге секвенций» [PL, CXXXI, 1003 – 1004].

Название было перенесено, по принципу синекдохи, с названий подразделов той огромной музыкальной фразы, которой завершалась «Аллилуйя».

Пример трона на отпущение от мессы (трон курсивом): «*He nunc in pace spiritus sanctus super vos sit, iam missa est. Deo semper laudes agite, in corde gloriam et gratias*».

Например, секвенция «Радуйся, Сион» написана Фомой Аквинским по официальному заказу Ватикана для вновь учреждавшегося праздника Тела Господня. После Тридентской реформы сохранилось пять секвенций: для Пасхи, Пятидесятницы, Тела Господня, Семи скорбей Богородицы и заупокойной мессы («реквием»). На пике их популярности особая секвенция полагалась чуть ли не каждой дате церковного календаря.

84 Трон на входную мессу Вознесения: «Во чье веруете над звездами вознесение, о христоревнителю? Иисуса, что воскрес из Гроба, о небожителю.

Вознесся, как предсказывал: восхожу к Отцу Моему и Отцу вашему, и к Богу Моему и Богу вашему».

По Матфею, жен-мироносиц было две: Мария Магдалина и «другая Мария»; по Марку — три: Мария Магдалина, Мария Иаковлева и Саломия; по Луке, число их остается неопределенным; по Иоанну, гроб посещала одна Магдалина. У Иоанна есть ответ Магдалины, но уже после того, как у гроба побывали апостолы (рассказ четвертого евангелия вообще сильно отличается от синоптического).

«Вопросил жен Ангел Господень: Что ищете, не Иисуса ли ищете»? [PL, LXXVIII, 769—770].

- 85 «Где Христос, Господь мой и Сын высочайший? Пойдем, посмотрим в Гробе» (Санкт-Марциал, XI в. Юнг, I, 212). «Господь воскрес, как сказал. Он предвзряет вас в Галилее, там Его увидите, аллилуйя!» (Уставной антифон Пасхи, впервые присоединен к тропу также в XI в.).

Рубрика — деталь оформления средневековой рукописи, заголовок или пояснительная надпись, вынесенная за текст и вписанная чернилами другого цвета, как правило, красными (отсюда и название от латин. «rubrum» — красный). Если речь идет о драматическом тексте, то рубрика примерно соответствует современной ремарке или просто сообщает, кто произносит следующую реплику.

- 86 Имеются в виду процессии духовенства, которые по большим церковным праздникам совершались после Третьего часа и предвзяли мессу в качестве независимого ритуального образования (впервые в XI в., Хейденхейм и Санкт-Галлен).

Хардисон помещает этот гипотетический церемониал в службу пасхального кануна [81, 178—219].

- 87 Впервые эту идею выдвинул Гонорий Августодунский, а популярной она стала в следующем, XIII столетии усилиями Сикарда Кремонского и Дуранда Мендского. Литургологам IX—X вв. такая временная идентификация не знакома. Regularis Concordia, 965—975.

- 88 Использован перевод С. С. Аверинцева [20, 182—184]. В результате какого-то недоразумения в этом издании винчестерское Посещение Гроба оказалось в числе произведений Туотиллона Санкт-Галленского, которому, действительно, приписывалось, хотя и на весьма шатких основаниях, авторство самого элементарного, ограниченного тремя фразами трона входной на пасхальную мессу, по которому заведомо не принадлежит никакое действие о посещении гроба.

Глава V

РОЖДЕСТВЕНСКИЙ ЦИКЛ

1. Действо о пастырях вифлеемских

- 91 Повитухи были введены в сюжет Рождества Христова Протоевангелием Иакова и с VI в. широко представлены в рождественской иконографии.

Рождество — единственный католический праздник, когда служились три мессы. Первая называлась «мессой в ночи» или «нетушной мессой» и служилась немедленно по окончании утрени. Вторая, именуемая «рассветной», помещалась после хвалений или после Первого часа. Третья, «великая месса» или «месса на дню», сохраняла обычное для главной дневной службы место — между Третьим и Шестым часом.

2. Действо о волхвах

- 97 В качестве подтверждения используется ветхозаветное пророчество (Михей, V, 2), фигурирующее в аналогичной роли уже в Евангелии от Матфея (II,

б): «И ты, Вифлеем, земля Иудина, ничем не меньше восведств Иудиных, ибо из тебя произойдет Вождь, который унасет народ мой, Паравля».

- 100 Падение Прода и восшествие на трон Архелая представлены также в действе об избииении младенцев из Флери.

3. Действо об избииении младенцев

- 103 Элементарная драматизация ветхозаветной цитаты (Иеремия, XXXI, 15) в Евангелии от Матфея (II, 17–18): «Тогда сбылось реченное через пророка Иеремию, который говорит: «Глас в Риме слышен, плач и рыдание и вопль великий: Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться, ибо их нет».

В сборник из Флери вошли четыре миракли о Николае Мирликийском, Служба Звезды, Младенцы, Посещение Гроба, Хождение в Эммаус, Обращение Павла, Воскрешение Лазаря.

- 104 «При престоле Божием вопль избиваемых слышится: зачем не оборонишь живот наш? И восприяли ответ Господень: Еще малое время претерпите, доколе не восполнится число братьев наших».

4. Действо о пророках

- 106 Обычно для чтения проповедей избирались следующие литургические даты: четвертое воскресенье Адвента (на утрени чтение четвертое, пятое и шестое), 24 декабря (на утрени чтение четвертое), Рождество (на утрени чтение пятое, шестое, восьмое или девятое), Обрезание Господне (на утрени чтение шестое).

- 108 В Туре Шествие пророков стоит после девятого чтения утрени, в Руане непосредственно перед мессой.

По мнению О. М. Фрейденберг, в образе Христа, въезжающего в Иерусалим, сквозь исторический грим проступают черты ослонидобного божества плодородия, культ которого, в древности распространенный по всему средиземноморскому ареалу, дал последнюю вспышку в народно-смеховой культуре Средневековья [30, 520–521].

5. Действо о Рождестве

- 109 За рождественским действом в Буранской рукописи следует драматический фрагмент, условно именуемый «действо о царе Египетском» (о нем ниже). Кроме того, в рукописи содержатся два страстных действия, краткое и пространное, пасхальное действие и действие о хождении в Эммаус.

На самом деле первый шаг за пределы церковного здания средневековая драма сделала добрых сто лет тому назад: «Действо об Адаме» игралось вне церкви. Но в данном случае речь идет о типологическом первенстве: Бенедиктбейренское действие, будучи, в отличие от новоязычного «Действа об Адаме», целиком латинским, является поэтому и более архаичным.

- 111 Возможно, Бенедиктбейренское действие оборвано. В Буранской рукописи низ листа, на котором заканчивается действие, и начало следующего заняты стихотворением, записанным новой рукой, но сразу за ним идет драматический фрагмент, писанный той же рукой, что и действие. Он начинается выходом цари Египта со свитой, которая исполняет песнь, напоминающую по жанру университетский гимн, а за ней еще две в жанре гимна весеннему расцвету природы. Появляется св. Семейство (без речей), и идолы египетские падают перед Христом. Тем самым исполняется ветхозаветное пророчество Исайи (XIX, 1): «Вот Господь восседит на облаке легком, и грядет в Египет. И потрясутся от лица Его идолы Египетские, и сердце Египта растает в нем». Закачивается фрагмент отрывками из «Действа об Антихристе». Хотя он, как можно подумать, продолжает сюжет предыдущего действия и написан тем же

переписчиком, но, с другой стороны, в рукописи он начинается с инициала как отдельное произведение, и рождественская тематика для него в лучшем случае третьестепенна. Вряд ли есть основания присоединять к действию о Рождестве этот загадочный и совершенно дезорганизованный текст, но и исключать такой возможности тоже нельзя.

Глава VI

ПАСХАЛЬНЫЙ ЦИКЛ

1. «Действо о посещении гроба»

115 Этот эпизод к тому же нарушает евангельский порядок событий: он стоит после традиционного выхода жен-мироносиц и перед бегом апостолов к гробу (по Иоанну, за посещением гроба Магдалиной должно следовать посещение гроба апостолами, диалог Магдалины с ангелом и только после него ее встреча с Христом).

120 2. Пасхальное действо

В рукописи из Klosterneuburga действо озаглавлено «Ordo Paschalis», «пасхальной службой», то есть еще мыслится чем-то близким к богослужебному ряду, и только в Буранской рукописи оно носит имя «игры», «действия», по вместе с тем и «примера»: «incipit Ludus, immo Exemplum, Dominice Resurrectionis».

121 Более раннее Klosterneuburgское действо и Бенедиктбейренское, на него опирающееся, в текстовом отношении идентичны. В Туре текст идет другой.

Родину эпизода следует искать не в Риполе, поскольку Испания вообще стояла в стороне от магистральных путей литургической драмы, а севернее, может быть, во Франции, с драматическими столицами которой, Санкт-Марциалом и Флери, у этого каталонского монастыря были устойчивые и многолетние связи [63, 28 -29].

«Торговцем» (mercator) называют этого персонажа Марии, в рубриках он apotecarius.

122 Она повторяет его в сослагательном наклонении: *vere quantus sit dolor vester*, то есть желая им этой скорби.

Полной уверенности в отношении этого эпизода нет, так как он дошел до нас в составе лишь одного действия — Klosterneuburgского. Бенедиктбейренское оборвано задолго до его возможного местонахождения, а в Турском как раз на этом месте зияет лакуна.

Несвойственная в целом Klosterneuburgскому действию текстовая самостоятельность заставляет заподозрить некоторую канонизированность данной сцены и обратиться к обряду Восстановления Креста в поисках ее источника, хотя первый случай квазидраматического использования антифона относится ко второй половине XIII в., а псалма -- и вообще к XIV в. Кроме того, традиция помещает освобождение ветхозаветных праведников сразу за крестной казнью, но обряд Восстановления Креста, срastаясь с эпизодом сошествия во ад, переносит его на утро Пасхи: в Klosterneuburgском действе чувствуется влияние этой передатировки. Видимо, пролонгация пасхального символического обряда с помощью псалма и антифона состоялась раньше, чем позволяют предположить дошедшие до нас архивные материалы.

В немецкоязычной средневековой драме, начиная с самой ранней, с фрагмента из Kloster-Muri в Швейцарии (XIII в.), Пилат играет роль Ирода, роль комически гневного тирана, и другой роли в драмах из этого региона у него не бывает. В Англии чем народнее драматическая интерпретация, тем комичнее Пилат (Ковентри), чем она благочестивее (Йоркский цикл), тем ближе Пилат к своему евангельскому образу и даже к прямой апологетике Никодимова апокрифа.

124 Комическая роль продавца благовоний — фамильная черта немецкоязычных средневековых драм, начиная с первой из них, с фрагмента из Клостер-Мури. В Клостернойбургском действе, где нет второго явления Христа во славе, этот переход рисковал остаться стертым до неразличимости. За ампутированностью Буранского действа нам не дано знать, как в нем реализовался мотив увенчания и прославления. В Туре, где лакуна в рукописи приходится и на гипотетическое сошествие во ад и на бесспорно в составе действа находившееся явление Магдалине, момент увенчания, видимо, акцентировался, хотя и не слишком четко ввиду значительной композиционной беспорядочности действа (достаточно сказать, что в нем четырежды с незначительными вариациями дублируется посещение гроба Магдалиной и ее спутницами). Во всяком случае, ученикам Христос является (по Луке, XXIV, 36—40) в облачении диакона, далматике, а Фоме (по Иоанну, XX, 24—29) — в белоснежных священнических ризах. Налицо по крайней мере желание показать поэтапное возращание славы.

3. Действо о хождении в Эммаус

127 «Паломником» ученик называет Христа в латинском тексте евангелия. «Ты был паломником в Иерусалиме [имеется в виду праздник опресноков, еврейская Пасха, на которую сходилось множество богомольцев] и не знаешь, что случилось там в эти дни?» В русском синодальном переводе этого смысла нет: «Неужели ты, один из пришедших в Иерусалим...»

128 «Паломник пусть скажет: О чем это вы, иди, рассуждаете между собою и отчего вы печальны? — Клеопа, ученик, пусть ответит: «Неужели Ты один, из пришедших в Иерусалим, не знаешь о происшедшем в нем в эти дни? — На что паломник: О чем? — На что оба ученика: Что было с Иисусом Назарянином. Который был пророк, сильный в деле и слове перед Богом и всем народом».

129 Второе явление Христа отсутствует только в одном действе этого круга — в Руанском (нам уже не раз приходилось отмечать консервативность руанской драматической традиции).

4. Страстное действо

130 Первая публикация: *Miscellanea Cassinese*, XII (1936), 7—36.

О Монтекассинском действе не знают ни Г. Френк, ни Х. Крейг [72, 29; 59, 43]. Первооткрыватель и первый издатель действа М. Ингванес датировал его началом второй половины XII в. С. Стикка датирует его первой половиной XII в. Ссылки даются по его изданию [123, 66—78].

131 Это единственное новоязычное вкрапление в драме, но оно не кажется столь уж неожиданным, если помнить, что из архивов Монтекассинского аббатства до нас дошло наибольшее число древнейших памятников итальянского языка.

Размер в действе один — так называемый *versus tripartitus caudatus*, введенный в обиход в том же веке Адамом Сен-Викторским. Пример этого размера у него:

«Образ Троицы трисиянной,

Нераздельной, неслиянной,

Возвещаем в радости;

Возвещаем правогласно,

Что различье иносасно

При единой сущности».

Пер. С. С. Аверинцева [20, 315].

132 В более ранних действах о волхвах Ирод мог восседать на своем троне до «входа» волхвов в Иерусалим и после их ухода к месту поклонения. Но присутствуя на сцене, он словно бы на ней не присутствовал: своего действия, хотя бы пантомимического, у него в эти моменты, скорее всего, не было.

О принципе симультанной сцены см. главу VIII.

- 134 В рукописи действие заканчивается смертью Христа, а диалог Иосифа и Пилата выплывает только через несколько листов, заполненных совершенно посторонними записями, так что остается спорным, принадлежит ли диалог действию или это какой-то отрывок другого происхождения.
- 135 Сцена, комбинирующая два евангельских рассказа (Матфей, XXVI, 6–12; Лука, VII, 36–50).

Глава VII

ЖИТИЙНЫЕ, БИБЛЕЙСКИЕ И ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ ДЕЙСТВА

1. Действо о св. Николае

- 139 Мираклъ в широком смысле слова – драматическое произведение, развязка которого определяется чудом. В этом смысле все действа о св. Николае, за исключением разрабатывающих сюжет «трех дочерей», – миракли. В специальном значении мираклъ – драма, ход действия которой изменяет вмешательство Богородицы. В этом значении термин употреблен в заглавии X главы.
- Гиларий, ученик Абеляра, жил в первой половине XII в., видимо, во Франции, предположительно в районе Анжера. Кроме миракли о св. Николае ему принадлежит действо о Данииле и действо о Лазаре.

- 141 Эйнзиделнский фрагмент отличается формой стихосложения: единственный раз в этой группе литургических драм использован леонинский гекзаметр. Комическую интонацию в действе замечает Ж. Пти де Жюльвиль [111, 74] и другие авторы.

Можно вспомнить, например, макаронические рефрены, вложенные в уста стражей при гробе Христовом. Комическое хвастовство агонистов в народной ритуальной драме очень часто сопровождается искажениями языка; стражи из пасхального действа переходят на макароническую латынь именно в момент похвалы.

2. Действо о Данииле

- 143 Есть основания датировать действа 1140 г. [101, 55–56].
- 145 «*Congaudentes celebremus natalis sollempnia... Homo natus est in carne, qui creavit omnia*».
- «*In hoc natalitio, Daniel, cum gaudio te laudat hec concio*».

- 146 Напомним наше наблюдение о принципиальной комичности макаронизмов в литургической драме.

Чембере считает вполне возможным, что действо исполнялось в день Обрезания Господня, то есть в кульминационный для праздника дураков день [52, II, 60].

Заметим к слову, что это ослиное попукание, прокравшееся в литургическую драму, подтверждает наше предположение о том, что праздник дураков старше самых ранних о нем известий. Они датируются концом XII в., а действо из Бове, без сомнения, относится к первой его половине.

3. Прочие ветхозаветные и новозаветные действа

- 147 См., например, «Глоссы» Страбона [PL, CXIII, 149–150] или «Аллегории Ветхого Завета», приписывавшиеся Гуго Сен-Викторскому [PL, CLXXV, 649].

В Лаонском сборнике действию об Иосифе предшествуют еще два драматических произведения, которых нам уже приходилось касаться выше: Шествие пророков, одно из самых высокообразованных в этой группе действий, и Служба Звезды, отличающаяся тем, что комбинирует сюжет поклонения волхвов с сюжетом избияния младенцев.

4. Хваления девы Марии

149 Обычная дата Благовещения — 25 марта, но в Средние века этот праздник нередко переносился на период Адвента. В Испании он отмечался 18 декабря, есть и другие декабрьские датировки.

150 Есть известия об усненских карнавальных бесчинствах в Руане [Юнг, II, 255]. Сиенские ристалища также датировались Усением [65].

5. Действо о женихе и действо об Антихристе

151 В рукописи «действие о женихе» предваряется пасхальным диалогом на стадии трона и предваряет Шествие пророков, о котором уже шла речь в главе V.

Впервые эта датировка была предложена в музыковедческой работе [95, 108].

В североиспанском «Missale mixtum» [Pl., LXXXV, 441; ср.: 40, 101] паства, ожидающая на службе пасхального кануна освещения нового огня, сравнивается с мудрыми девами евангельской притчи.

152 Уточнить датировку действия помогает то обстоятельство, что Герхох Рейхерсбергский знает о представлениях, устраиваемых духовенством на тему пришествия Антихриста и во славу его (как он со своих ригористических позиций считает). Не строго обязательно, но вероятно (учитывая редкость этого сюжета), что Герхох имеет в виду представление известного нам действия, и в таком случае (трактат Герхоха «Исследование Антихриста» написан в 1161–1162 г.) мы вновь оказываемся в пределах первого десятилетия правления Барбароссы.

Сам этот прием характерен для фольклорной драматургии: в немецком народном действе XV в. из Любека все победы императора Карла дублировались и пародировались его шутовским двойником [40, 45].

Глава VIII

ПОЛЮЛИТУРГИЧЕСКАЯ ДРАМА

1. «Действо о волхвах»

154 Одни исследователи безоговорочно разделяют мнение о принципе эволюционного перехода [54, 5–6], другие — с некоторыми оговорками [72, 74–76].

2. «Действо о Воскресении»

158 Относительно этих ремарок так и не сложилось единого мнения: предназначались ли они только читателю или, может быть, и зрителю, посредством некоего рецитатора [149, CXXIV; 72, 89].

3. «Действо об Адаме»

162 Процессию пророков мы помним как рождественское представление, которое могло использоваться и использовалось (в Бенедиктвейренском действе), в качестве введения к другим рождественским сюжетам. Вполне естественно предполагать, что и здесь оно служит тем же целям [106, XXX].

Есть, впрочем, и иные точки зрения, согласно которым фабула действия приютила к пасхальному триумфу [59, 69]. Так или иначе, ничего определенного о том, что следовало за выступлением Павуходносора и за всей пророческой частью, сказать нельзя, поскольку в известном нам корпусе литургической драмы «Действо об Адаме» нет precedентов ни в группировке материала, ни просто в его драматическом использовании.

Промежуточный уровень сценического времени можно сопоставить с низшей формой вечности, которую Фома Аквинский считал мерой бытия ангелов и светил и называл «веком» (aevum).

Глава IX

ДРАМАТУРГИЯ АРРАССКИХ ЖОНГЛЕРОВ

1. Жонглеры и драма

- 167 Оно не было единственным. В Фекане аналогичная корпорация сложилась уже в первой половине XI в.

3. «Куртуа из Арраса»

- 173 В конце концов Э. Фараль пришел к убеждению, что «Куртуа» представляет собой драматический монолог [68, 242–243], хотя, издавая его первый раз в 1905 г., считал, что пьесе играли несколько исполнителей [58, III].

Э. Фараль не сомневается, что автором «Куртуа» был жонглер [68, 213].

4. Адам де ла Алль. «Игра в беседе»

- 178 Любовь феи Морганы к Роберу Сомейону напоминает любовь Титании, царицы фей, к ткачу Основе в шекспировском «Сне в летнюю ночь», где Элликину соответствует Оберон, также царь эльфов и также получивший отставку. Основа, пока его любит царица, носит ослиную голову, и у риженого аррасского мещанина из-под его короны «принца» и рыцарского плеча вот-вот выйдут ослиные уши. Любовь к Роберу — это колдовская плененность ослон.

5. Адам де ла Алль. «Игра о Робене и Марион»

- 182 Фольклор, давший в пастуреле свою аристократическую реплику, был наверняка живым и в эпоху ее нынешнего расцвета. Приходится признать, что у французской буколки были крепкие корни, если даже в английских весенних ритуалах встречаешь ее любимых персонажей (аналогичная Робену и Марион пара Робин Гуд и Марион как Майские Король и Королева) и их любимые развлечения (игра в Царя и Царицу) [52, I, 172–181].

В отличие от элегической комедии («Бабюн»), где мы с таким механизмом уже встречались, психология героя Адама де ла Алля экстерниоризованная: мы не знаем, работает ли принцип компенсации внутри, но вовне, на окружающих, он, безусловно, работает.

Глава X

ПЕРВЫЙ МИРАКЛЬ И ПЕРВЫЙ ФАРС

1. Рютцеф. «Миракль о Теофиле»

- 183 В 1907 г. миракль был переведен на русский язык А. Блоком [7]. Видимо, по цензурным причинам из перевода оказалась полностью исключена очень сильная в оригинале тема богоборчества. Претензия Теофила к богу превратилась в претензию к епископу.

2. «Мальчик и слепой»

- 186 Прославленный пример использования этого мотива — первая глава «Ласарильо с Тормеса».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранне-византийской литературы. М., 1977.
2. *Андреев М. Л.* Время и вечность в «Божественной комедии». — В кн.: Дагтовские чтения. М., 1979.
3. *Андреев М. Л.* Трагедия Альбертино Муссато «Эдериинда». — В кн.: Художественный язык Средневековья. М., 1982.
4. *Андреев М. Л.* Хротсвита и Теренций (Структура паллиаты в средневековой интерпретации). В кн.: Античная культура и современная наука. М., 1985.
5. *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976.
6. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
7. *Блок А.* Собр. соч. Т. IV. М. — Л., 1961.
8. *Босатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
9. *Бычков В. В.* Эстетика поздней античности. М., 1981.
10. *Веселовский А. Н.* Легенды о диком охотнике (Опыт генетического объяснения). «Журнал министерства народного просвещения», ч. ССII, 1887, июль.
11. *Гвоздев А. А., Ниотровский А.* История европейского театра. М. — Л., 1931.
12. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.
13. *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.
14. *Гусев В. Е.* Истоки русского народного театра. Л., 1977.
15. *Ивлева Л. М.* Обряд. Игра. Театр. (К проблеме типологии игровых явлений). В кн.: Народный театр. Л., 1974.
16. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Весенние праздники. М., 1977.
17. *Макиавелли Н.* Избранные сочинения. М., 1982.
18. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976.
19. *Миллер О.* Русская масленица и западноевропейский карнавал. М., 1884.
20. Памятники средневековой латинской литературы X—XII веков. М., 1972.
21. *Полярко Н. В.* Русские святики XVII в. — «Труды Отдела древнерусской литературы». Т. 32. Л., 1977.
22. *Полярко Н. В.* Святочный и масленичный смех. — В кн.: Лихачев Д. С., Панченко А. М., Полярко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.
23. Поэзия вагантов. М., 1975.
24. *Пропи В. Я.* Русские аграрные праздники. Л., 1963.
25. *Савушкина Н. И.* Русский народный театр. М., 1976.
26. Средневековые французские фарсы. М., 1981.
27. *Толстой П. И.* Элементы народного театра в южнославянской святочной обрядности. — В кн.: Театральное пространство. М., 1979.
28. *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей. (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982.
29. *Флоренский П. А.* Обратная перспектива. «Труды по знаковым системам», III (Тарту, 1967).
30. *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978.
31. *Фрэзер Дж. Д.* Золотая ветвь. М., 1980.
32. *Чичеров В. И.* Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX веков. М., 1957.
33. *Adam le Bossu.* Le Jeu de la Feuillée. Ed. E. Langlois. Paris, 1911.
34. *Adam le Bossu.* Le Jeu de Robin et Marion. Ed. E. Langlois. Paris, 1924.
35. *Adler A.* Sens and composition du Jeu de la Feuilles. Ann Arbor, 1956.
36. *Andrieu M.* Les Ordines Romani di haut Moyen Age. V. 1. Louvain, 1931.
37. *Anz H.* Die lateinischen Magierspiele. Leipzig, 1905.
38. *Aubailly J. C.* Le Théâtre médiéval profane et comique. Paris, 1975.

39. *Avalle d'Arco S.* Modelli semiologici nella Commedia di Dante. Milano, 1975.
40. *Azton R.* European Drama of the Early Middle Ages. London, 1974.
41. *Bartholomeis V. De.* Le origini della poesia drammatica italiana. Bologna, 1924.
42. *Bartsch K.* Altfranzösische Romanzen und Pastourelles. Leipzig, 1870.
43. *Baskervill C. R.* Dramatic aspects of medieval folk festivals in England. «Studies in Philology», XVII (1920).
44. *Bedier J.* Les plus anciennes danses françaises. «Revue des Deux Mondes», XXXI (1901), 1.
45. *Bevington D.* Medieval Drama. Boston, 1975.
46. *Brody A.* The English Mummers and their Plays. Traces of Ancient Mystery. Philadelphia, 1969.
47. *Brooks N. C.* The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy. Urbana, 1921.
48. *Broussolle J. C.* Théorie de la Messe. Paris, 1913.
49. *Butler M. M.* Hrotsvitha: The Theatricality of her Plays. New York, 1960.
50. *Cargill O.* Drama and Liturgy. New York, 1969 (1 ed., 1930).
51. *Chambers E. K.* The English Folk Play. Oxford, 1933.
52. *Chambers E. K.* The Medieval Stage. V. I II. London, 1903.
53. *Coffman G. R.* A New Theory concerning the Origin of the Miracle Play. Menasha, 1914.
54. *Cohen G.* Le Théâtre en France au Moyen Age. Paris, 1948.
55. La «Comédie» latine en France au XII siècle. Ed. G. Cohen. V. I II. Paris, 1934.
56. *Cornford F. M.* The Origin of Attic Comedy. New York, 1961.
57. *Cottas V.* Le Théâtre a Bisance. Paris, 1931.
58. *Courtois d'Arras.* Ed. E. Faral. Paris, 1911.
59. *Craig H.* English Religious Drama of the Middle Ages. London, 1955.
60. *Creizenach W.* Geschichte des neueren Dramas. V. I. Halle, 1893.
61. *D'Ancona A.* Origini del teatro italiano. Torino, 1877.
62. *Dawkins R. M.* The Modern Carnival in Thrace. «Journal of the Hellenic Society», XXVI (1906).
63. *Donovan R. B.* The Liturgical Drama in Medieval Spain. Toronto, 1958.
64. *Duchesne L.* Origines du culte chrétien. Etude sur la liturgie latine avant Charlemagne. Paris, 1889.
65. *Dundes A., Falassi A.* La Terra in Piazza. An Interpretation of the Palio of Siena. Berkeley - Los Angeles London, 1975.
66. *Dürre K.* Die Merkatorszene im Lateinisch-Liturgischen, altdutschen und altfranzösischen religiösen Drama. Göttingen, 1915.
67. *Faral E.* Les arts poétiques du XII et du XIII siècles. Paris, 1923.
68. *Faral E.* Les jongleurs en France au Moyen Age. Paris, 1910.
69. *Faral E.* Le Fabliau latin. In.: «Romania», 1924, t.I.
70. *Ford J. D. M.* Old Spanish Readings. Boston, 1911.
71. *Foulon C.* L'oeuvre de Jehan Bodel. Rennes, 1958.
72. *Frank G.* The Medieval French Drama. London, 1954.
73. *Frye N.* A Natural Perspective. The Development of Shakespearean Comedy and Romances. New York - London, 1965.
74. *Gaignebet C.* Le carnaval. Paris, 1974.
75. Le Garçon et l'aveugle. Ed. M. Roques. Paris, 1921.
76. *Gaster T. H.* Thespis. Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East. New York, 1950.
77. *Gautier J.* Histoire de la poésie liturgique au Moyen Age. Les Tropes. Paris, 1886.
78. *Gennep A. van.* Manuel de folklore français contemporain. T. I, v. II. Paris, 1937 - 1953.
79. *Gennep A. van.* The Rites of Passage. London, 1960.
80. *Guy H.* Essai sur la vie et les oeuvres littéraires du trouvère Adam de la Halle. Paris, 1898.
81. *Hardison O. B.* Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays in the Origin and Early History of Modern Drama. Baltimore, 1965.
82. *Harrison J.* Epilegomena. Cambridge, 1924.
83. *Heddlley J. C.* The Holy Eucharist. London, 1923.
84. *Hirn Y.* The Sacred Shrine. London, 1912.

85. *Hrotsvithae*. Opera. Mit Einleitungen von H. Homeyer. Paderborn, 1970.
86. *Huizinga J.* Le Déclin du Moyen Age. Paris, 1948.
87. *Hunningher B.* The Origin of the Theatre. New York, 1961.
88. *Jean Bodel*. Le Jeu de Saint Nicolas. Ed. A. Jeanroy. Paris, 1925.
89. *Jeanmair H.* Dionysos. Histoire du culte de Bacchus. Paris, 1951.
90. *Jungmann J. A.* Missarum Solemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe. Wien, 1948.
91. *Jusserand J. J.* A Literary History of the English People. V. 1. New York, 1895.
92. *Klauser T.* A Short History of the Western Liturgy. An account and some reflections. Oxford, 1979.
93. *Klein J. L.* Geschichte des Dramas. V. IV. Leipzig, 1865.
94. *La Piana G.* Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dalle origini al sec. IX con rapporti al teatro sacro d'Occidente. Grottaferrata, 1912.
95. *Liuzzi F.* Drammi musicali dei secoli XI XIV. I. Le Vergini savie e le Vergini folli. «Studi mediavali», III (1930).
96. *Magnin C.* Théâtre de Hrotsvitha. Paris, 1845.
97. *Mâle E.* XIII siècle. L'Art religieux du XIII siècle en France. Paris, 1923.
98. *Mantzius K. A.* History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times. V. II. London, 1903.
99. *Menéndez Pidal R.* Auto de los Reyes Magos. «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», IV (1900).
100. *Meyer P.* Les Trois Maries, mystère liturgique de Reims. «Romania», XXXIII (1904).
101. *Meyer W.* Fragmenta Burana. Berlin, 1901.
102. Miracles de Nostre Dame par personnages. Ed. G. Paris, U. Robert. Paris, 1876-1893.
103. Mimes français du XIII siècles. Ed. E. Fauré. Paris, 1910.
104. *Murray G.* Excursus on the Ritual Forms preserved in Greek Tragedy. In: Harrison J. Themis. Cambridge, 1912.
105. *Mussato Albertino.* Ecerinide. A cura di L. Padrin. Bologna, 1900.
106. Le Mystère d'Adam, an Anglo-Norman Drama of the Twelfth Century. Ed. P. Studer. Manchester, 1918.
107. *Nicoll A.* Masks, Mimes and Miracles. Studies in The Popular Theatre. New York, 1931.
108. Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle (Poésie et musique). Ed. E. de Coussemaker. Paris, 1872.
109. La Passion du Palatinus. Ed. G. Frank. Paris, 1922.
110. Patrologiae cursus completus. Series latina. Ed. J.-P. Migne. Paris.
111. *Petit de Julleville L.* Les Mystères. V. 1. Paris, 1880.
112. Praepositini Gremontensis. Tractatus de officiis. Ed. J. A. Corbert. London, 1969.
113. *Raimondi E.* Una tragedia del Trecento. In: Raimondi E. Metafora e storia. Torino, 1977.
114. *Reich H.* Der Mimus. Berlin, 1903.
115. *Reichel O. J.* Solemn Mass at Rome in the Ninth Century. London, 1895.
116. La Résurrection du Sauveur. Ed. J. G. Wright. Paris, 1931.
117. *Rulebeuf.* Le Miracle de Théophile. Ed. G. Frank. Paris, 1925.
118. *Sachs C.* Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin, 1933.
119. La Sainte Resurreccion, from the Paris and Canterbury MSS. Ed. T. A. Jenkins, J. M. Manly, M. K. Pope, J. G. Wright. Oxford, 1943.
120. *Sepet M.* Origines catholiques du Théâtre moderne. Paris, 1901.
121. *Sepet M.* Les Prophètes du Christ. Paris, 1878.
122. *Sieber F.* Deutsch-Westslawische Beziehungen in Frühlingsbräuchen. Berlin, 1968.
123. *Sticca S.* The Latin Passion Play: Its Origin and Development. New York, 1970.
124. *Stumpfl R.* Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas. Berlin, 1936.
125. *Sturdevant W.* The Misterio de los Reyes Magos. Its Position in the Development of the Medieval Legend of the Three Kings. Baltimore Paris, 1927.
126. Il teatro italiano. I. Dalle origini al Quattrocento. T. 1. Torino, 1975.
127. *Tiddy R. J. E.* The Mummer's Play. Oxford, 1923.
128. *Toschi P.* Le origini del teatro italiano. Torino, 1955.

129. *Wickham G.* Early English Stages. V. 1. 1300—1576. London, 1959.
130. *Wickham G.* The Medieval Theatre. London, 1977.
131. *Young K.* The Drama of the Medieval Church. V. I—II. Oxford, 1933.

СОКРАЩЕНИЯ

- Юнг — *Young K.* The Drama of the Medieval Church. V. I—II. Oxford, 1933 (римская цифра — том, арабская — страница).
- PL — *Patrologiae cursus completus. Series latina.* Ed. J.-P. Migne. Paris.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абеляр П. 202
Августин А. 14, 15, 47, 53, 106, 109, 110, 112, 161
Аверинцев С. С. 18, 83, 114, 198, 202
Агобард 17
Адам де ла Аль (Адам Горбатый) 12, 35, 49, 176—182, 186, 187, 189, 204
Адам Сен-Викторский 201
Адриан, римский император 23
Адриан I, папа римский 194
Адсон 152
Александр Македонский 38
Аликин 17, 194, 196
Альберико да Романо 36, 37, 39
Альберт Великий 59
Альенора Аквитанская 31
Амаларий Метцский 63—66, 76, 194, 196
Амвросий Медиоланский 47
Апулей 28
Ариенти С. дельи 51
Аристотель 5, 29, 110
Аристофан 5, 197
Арнольф Орлеанский 21
Афанасий Александрийский 16
Афраний 13
- Бальдерик Бургейльский 192
Бахтин М. М. 48, 50, 191, 193
Беда Достопочтенный 20
Бернард Клервоский 110
Бернард Сильвестрис 30
Блок А. 204
Боветини Б. 36
Бодель Ж. 12, 113, 168, 169, 172, 173, 175, 186, 189
Боккаччо Д. 33
Бони Д. де 49
Бозций 20
Боярдо М. 37
Броди А. 193, 194
- Валахфрид Страбон 62, 202
Вальтер Шатильонский 38
Вас 140
Веллингтон А. 43
Вергилий 19, 31, 106, 107
Верджеро П. П. 40
Вильгельм II, король Сицилии 30
Вильгельм Блуаский 29, 30, 32, 35, 193
Винон 113, 115, 123
- Виталий 167
Виталин Блуаский 28—32, 35, 192
- Гальфред Винсальвский 29
Гаспаров М. Л. 23, 30, 192, 193
Гелазий I, папа римский 194
Генрих II, король Англии 31
Генрих III, император Священной Римской империи 113
Генрих VII, император Священной Римской империи 193
Герберга 152
Гервазий Тилбурийский 49
Геррада Ландсбергская 101
Герхох Рейхерсбергский 61, 202
Гестер Т. 41, 42, 193
Гиларий 139, 141, 143—145, 147, 148, 169, 202
Гонзага Изабелла 51
Гонорий I, папа римский 61
Гонорий Августодунский 18, 58, 59, 63, 87, 198
Гораций 19, 21, 29
Готье де Куанси 183
Григорий I (Великий), папа римский 61, 62
Григорий Турский 192
Гуго Сен-Викторский 63, 203
- Данте 19, 38, 196
Диоклетиан, римский император 24
Диомед 19, 20, 36
Донат 21
Дони 193
Дуранд Мендский 63, 198
- Евграфий 20
Евтихиан 183
- Иаков Витрийский 33
Иероним 47, 50
Ингванес М. 201
Иннокентий III, папа римский 63
Иоанн Белет 63
Иоанн Сольсберийский 18, 21, 192
Исидор Севильский 17, 20, 23, 25, 26
- Каллионий 20, 21
Кап Гранде делла Скала 39
Карл Анжуйский 176, 181

- Карл Великий, император Священной Римской империи 12, 22, 192, 194
 Карл Мартелл, король франков 194
 Карл VII, король Франции 71, 72
 Кассиодор 16, 61
 Катилина 98
 Киприан 14
 Конрад II, император Священной Римской империи 113
 Константин I (Великий), римский император 24, 67
 Константин VII, император Византии 54
 Козн Г. 34
 Крейг Х. 201
 Кретьен де Труа 165
 Кэбхем Т. 18
- Лафонтен Ж. 33
 Лев I (Великий), папа римский 194
 Лев IV, папа римский 53
 Легизе Ж. 72
 Лентул 14
 Ливий Андроник 20
 Ливий Тит 20
 Ловати Л. 36
 Ломбард 192
 Лукан 19
- Магнус Олаус 45
 Макиавелли Н. 49
 Максим Туринский 47
 Малеспини 193
 Марбод Рейнский 192
 Марий 21
 Марулл 14
 Матвей Вандомский 29—31, 33
 Медичи Лоренцо 37, 49
 Мезьер Филипп де 150
 Менаандр 19, 26, 32, 192
 Минуций Феликс 13, 14
 Мирон 192
 Муссато Альбертино 36, 37, 39, 40, 193
- Наполеон I 43
 Нельсон Г. 43
 Нерон 13
 Ноткер Заика 20, 82, 83, 104, 197
- Овидий 21, 31
 Од де Сюлли 70
 Ордерик Виталий 49
 Оттон I, император Священной Римской империи 192
- Оттон II 192
 Оттон III 192
- Навел Диакон 183
 Персий 19
 Петр Альфонси 33
 Петр Блауский 192
 Петрарка Ф. 36, 40
 Петровский Ф. А. 30, 192
 Плавт 13, 19, 21, 29, 31—33
 Полициано А. 37
 Помпоний Секунд П. 13
 Пруденций 66
 Пти де Жюльвиль Л. 202
- Рабле Ф. 48
 Робер II, граф Артуа 181
 Роберт Гроссетест 70
 Рудзанте 35, 57
 Руис Х. 51
 Рютбеф 124, 167, 183—185
- Саллюстий 98
 Сальвиан 16
 Сансовино 193
 Сенека 19, 36, 37
 Сервий 19, 20, 36
 Сикард Кремонский 63, 198
 Сократ 30
 Сомейон Р. 177—180, 204
 Стаббе Ф. 52
 Стаций 36
 Стикка С. 201
 Страпарола Д. 193
 Сулла 21
- Татиан 13, 14
 Тацит 54
 Теодульф Орлеанский 197
 Теренций 13, 14, 19—28, 31, 193
 Тертуллиан 13—15, 66
 Туотилон Санкт-Галленский 83, 198
- Ульрих, св. 76
- Фаба Г. 51
 Фараль Э. 204
 Феодосий I (Великий), римский император 16
 Фома Аквинский 18, 59, 197, 204
 Фрай Н. 192, 193
 Фрейденберг О. М. 45, 199

Френк Г. 201
Фридрих I Барбаросса, император
Священной Римской империи 152,
203
Фридрих II, император Священной
Римской империи 36
Фульберт Шартрский 145

Хардисон О. 198
Хильдеберт I, король франков
194
Хильдеберт Лаварденский 192
Храбан Мавр 196
Хротсвита Гандерсгеймская 21—28,
37, 40, 183

Цезарий Арелатский 194
Цельтис К. 28

Чемберс Э. К. 9, 202

Шекспир У. 5, 204

Эдуард III, король Англии 193
Эльред Рьевоский 59, 66
Эсхил 5
Этельвольд, св. 77, 79, 86, 87, 93
Этерия 75, 196
Эццелино да Романо 36—39

Ювенал 19, 29
Юлиан Отступник 24, 184
Юнг К. 90, 113, 120, 130
Юстин 13

Ярхо Б. И. 192

УКАЗАТЕЛЬ

СРЕДНЕВЕКОВЫХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- «Авраам» (Хротсвиты Гандерсгейм-ской) 25—28
- «Альда» (Вильгельма Блуаского) 29—33
- «Бабион» 29, 31, 33, 34, 204
- «Бавкида и Тразон» 29, 33
- «Галликан» (Хротсвиты Гандерсгейм-ской) 24
- «Гета» («Амфитрионеида») (Виталия Блуаского) 29—33, 192
- «Горшок» (Виталия Блуаского) 28—30, 32, 192
- «Действо об Адаме» 107, 154, 155, 161—166, 171, 176, 189, 199, 204
- «Действо об Антихристе» 61, 152—154, 200, 203
- действие об избииени младенцев 21, 103—106, 111, 148
- Лаон 103—105, 203
- Санкт-Марциал 103, 104
- Фрели 103—105, 112, 119—199
- Фрейзинг 103—105, 128
- «Действо об Иосифе» 147, 203
- «Действо об Исааке, Ревекке и чадах их» 146, 147
- «Действо об обращении апостола Павла» 148, 149, 199
- «Действо о волхвах», Толедо 154—158, 165
- действие о волхвах (служба Звезды) 21, 94, 94—103, 105, 106, 112, 120, 130, 143—145, 155, 156, 189
- Билзен 93, 99, 100
- Компьень 97, 103
- Ламбах 97, 100
- Мальмеди 97, 103
- Монпелье 93, 99—101, 103
- Мюнхен 100
- Невер 97, 98
- Руан 94, 98, 116
- северо-восточная Франция 96, 97
- Страсбург 100, 103
- Флери 99, 119, 143, 199
- Фрейзинг 97—100, 103
- Эйнзиделн 100, 103
- «Действо о Воскресении» 131, 154,
- 155, 157—162, 165, 171, 176, 189
- действие о Данииле 93, 108, 143, 154, 155
- Бове 143, 145, 146, 202
- (Гилария) 143—145, 202
- «Действо о женихе» 151, 154, 203
- действие о Лазаре
- (Гилария) 147, 148, 202
- Флери 147, 148, 199
- «Действо о пастырях» 92—94, 116
- действие о посещении гроба 85, 87, 89—91, 96, 102, 113—120, 122, 125, 128, 130, 131, 154, 155, 189, 191
- Аугсбург 114
- Бамберг 90
- Випчестер 86, 87, 90, 93, 198
- Дублин 115
- Мон-Сен-Мишель 116
- Мюнхен 115
- Нюрнберг 116—119
- Прага 115, 116, 123
- Рейнау 116, 118, 119
- Рейхенау 90
- Риноль 115, 121, 123, 127, 129
- Руан 116
- Санкт-Витон 90
- Санкт-Ламберт 115
- Сицилия 114
- Труа 114
- Флери 117—120, 122, 128, 129, 199
- Форау 115
- Цюрих 114
- Шалон-на-Марне 114
- Эйлзиделн 116—119
- действие о пророках (шествие пророков) 106, 108—110, 145
- Лаон 107, 108, 203
- Регенсбург 107
- Рига 21, 107
- Руан 108, 109, 199
- Санкт-Марциал 107, 203
- Эйнзиделн 107
- «Действо о Рождестве» 100, 107, 109—113, 125, 154—156, 172, 199, 200, 203
- действие о св. Николае 93, 139, 143, 154, 202
- («икона св. Николая»)
- (Гилария) 139, 141, 169, 202
- Флери 139, 141, 169, 199
- («три дочери»)
- Флери 139, 140, 199
- Хильдесгейм 28, 138, 139

В указатель включены произведения в жанре «элегической комедии»

- («три школяра»)
 Флери 139, 140, 199
 Хильдесгейм 28, 138—140
 Эйнзиделл 139, 141
 («чадо Гетроново») 139, 142, 143, 199
 действие о хождении в Эммаус (Паломник) 125, 127—130, 136
 Бенедиктбейрен 129, 199
 Бове 127—129
 Руан 128, 201
 Сицилийский молитвослов 127, 129
 Сицилийский тропарий 127, 129
 Флери 128, 129, 199
 «Дульциний» (Хротсвиты Гандерсгеймской) 24, 192
- «Игра в беседке» (Адама де ла Алля) 176—180, 189
 «Игра о Робене и Марион» (Адама де ла Алля) 35, 55, 180—182
 «Игра о св. Николае» (Жана Боделя) 113, 168—173, 175, 185, 188, 189
- «Каллимах» (Хротсвиты Гандерсгеймской) 24, 192
 «Кверод, или Горшок» 19, 32
 «Клирики и деревенщина» 29, 33, 34
 «Купец» 33, 193
 «Куртуа из Арраса» 173—175
- «Лидия» 31, 33
- «Мальчик и слепой» 186—188
 «Милон» (Матвея Вандомского) 29, 30, 33
 «Мираклъ о Теофиле» (Рютбефа) 183—186, 188, 204
 «Мировая по-английски» 167
- «Павел» (П. П. Верджеро) 40
 «Палатинское страстное действие» 124
 «Памфил» 29, 31, 33, 34
- «Памфил, Глицерия и Биррия» 31
 пасхальное действие 120—125, 129, 134—137, 154, 157, 158, 202
 Бенедиктбейрен 120—122, 125, 135, 136, 199—201
 Клостернойбург 120—124, 200, 201
 Оринь-Сен-Бенуа 120, 122, 123, 125
 Тур 120—122, 129, 200, 201
 «Пафнутий» (Хротсвиты Гандерсгеймской) 26, 28
 «Прево, спасенный Богоматерью» 184
 «Представление и праздник Карнавала и Поста» 51
 «Привилегия бретонцам» 167
- «Сказ о травах» (Рютбефа) 124, 167, 183
 «София» (Хротсвиты Гандерсгеймской) 23, 27
 страстное действие 124, 130, 131, 133, 136, 137
 Бенедиктбейрен (краткое) 130, 133—136, 199
 Бенедиктбейрен (пространное) 130, 133—137, 199, 202
 Монтекассино 130—134, 137, 161, 201
 Сульмонский фрагмент 131, 133
- «Три девушки» 29, 192
 «Три Марии» 154, 155
 «Три товарища» 28, 29, 33
- «Филология» (Петрарки) 40
- «Хвастливый воин» 31, 33
 «Хитроумный вестник» 29, 31, 33
- «Эцерипада» (Альбертино Муссато) 36—40, 193



ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 5

Часть первая ПРЕДЫСТОРИЯ

Глава I		
Античная драма в средневековой Европе .		13
1. Театр и церковь .		13
2. Античный театр в средневековом сознании		19
3. «Драмы» Хротсвиты Гандерсгеймской		24
4. Элегическая комедия		28
5. «Эцерионида» Альбертино Муссато		36
Глава II		
Драматургия народного календаря .		40
1. Святки		47
2. Карнавал		47
3. Майские праздники		51
Глава III		
Божественная комедия литургии		58
1. Театральность литургии. К постановке вопроса .		58
2. Месса		63
3. Дневной и понедельный круг		66
4. Рождественский сезон и праздник дураков		68
5. Великопостно-пасхальный сезон		73

Часть вторая ЛИТУРГИЧЕСКАЯ ДРАМА

Глава IV		
Диалог у гроба .		82
Глава V		
Рождественский цикл .		91
1. Действо о пастырях вифлеемских .		91
2. Действо о волхвах		93
3. Действо об избииении младенцев .		103
4. Действо о пророках		106
5. Действо о Рождестве		109
Глава VI		
Пасхальный цикл .		113
1. Действо о посещении гроба .		113
2. Пасхальное действо .		120
3. Действо о хождении в Эммаус		125
4. Страстное действо		130
Глава VII		
Житийные, библейские и эсхатологические действия .		137
1. Действо о св. Николае		137
2. Действо о Данииле .		143
3. Прочие ветхозаветные и новозаветные действия		146
4. «Хваления девы Марии» .		149
5. Действо о женихе и действо об Антихристе		150

СТАНОВЛЕНИЕ СВЕТСКОЙ ДРАМЫ

Глава VIII	
Полулитургическая драма .	154
1. «Действо о волхвах»	154
2. «Действо о Воскресении»	157
3. «Действо об Адаме»	161
Глава IX	
Драматургия арраских жонглеров .	166
1. Жонглеры и драма .	166
2. Жан Бодель. «Игра о св. Николае»	168
3. «Куртуа из Арраса»	173
4. Адам де ла Алль. «Игра в беседке» .	175
5. Адам де ла Алль. «Игра о Робене и Марион» .	180
Глава X	
Первый миракль и первый фарс .	183
1. Рютбеф. «Миракль о Теофиле»	183
2. «Мальчик и слепой»	186
Заключение	
У начала новой эпохи драматургии .	189
Примечания .	192
Литература	205
Сокращения .	208
Указатель имен	209
Указатель средневековых драматических произведе- ний .	212

Андреев М. Л.

А 65 Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X—XIII вв.).— М.: Искусство, 1989.— 215 с.

В монографии на большом фактическом и научном материале обосновывается оригинальная концепция автора, касающаяся генезиса и путей формирования европейской драмы на ранних этапах (X—XIII вв.).

Автор создает достоверную картину становления драматического искусства и театра в Европе от античности до начала раннего Возрождения.

А $\frac{4603020000-067}{025(01)-89}$ 108-87

ББК 85.334.3(3)

Михаил Леонидович Андреев
СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЕВРОПЕЙСКАЯ ДРАМА

Редактор Э. В. Венгерова

Художник А. Д. Вальковская

Художественный редактор Л. И. Орлова

Технический редактор Н. И. Новожилова

*Корректоры Л. Я. Трофименко, И. Н. Белозерцева,
Е. А. Мещерская*

И.Б № 2503

Сдано в набор 15.02.88. Подписано к печати 14.07.89. А 09713. Формат издания 60X88/16. Гарнитура обыкновенная новая. Печать офсетная. Бумага книжно-журн. Усл. печ. л. 13,23. Усл. кр.-отг. 14,52. Уч.-изд. л. 15,127. Изд. № 12203. Тираж 5 500. Заказ 874. Цена 1р. 50 к.

Издательство „Искусство”, 103009, Москва, Собиновский пер., 3.

Диапозитивы изготовлены в Ленинградской типографии № 2 головного предприятия ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения „Техническая книга” им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29.

Отпечатано в Ленинградской типографии имени Котлякова издательства „Финансы и статистика” Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 195273, Ленинград, ул. Руставели, 13.

1p. 50 No.

