

И. А. Некрасова

СЦЕНИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА ПАРИЖСКОГО БРАТСТВА СТРАСТЕЙ ГОСПОДНИХ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVI СТОЛЕТИЯ

Огромная, многовековая история сценического искусства западноевропейского Средневековья начала изучаться научными методами несколько позднее, чем другие великие мировые театральные эпохи, — в последней трети XIX столетия, и уже к началу XX в. был накоплен значительный потенциал. Вплоть до настоящего времени театральная медиевистика не исчерпала своих ресурсов, о чем свидетельствуют все новые публикации — документальные и исследовательские. Показательным примером может послужить сборник материалов международной конференции под названием «Отцы средневекового театра: Критическое исследование становления академической науки», изданный во Франции в 2010 г. Как отмечают составители этого сборника, «история средневекового театра в настоящее время переживает процесс обновления» [1, с. 9]. Этот процесс определяется, во-первых, накоплением большого объема ранее неизвестных драматических текстов и историко-театральных документов. Во-вторых, в научных работах перестают доминировать прежние обобщенные подходы к театральным жанрам Средних веков (один из разделов сборника полемически назван «Догма Пети де Жюльвиля» — имеется в виду научное наследие великого французского ученого, автора двухтомного труда «Мистерии» 1880 г. (см. [2])), явственен отказ от «литературоцентризма» и углубление в «повседневную жизнь» театральных форм — в продолжение генеральных тенденций медиевистики конца XX столетия, заложенных трудами Ж. Ле Гоффа и других корифеев, в нашей стране — А. Я. Гуревича. Еще один фактор обновления — фиксация исследований последнего времени на социальном аспекте анализа средневековых зрелищных форм (спектакль как «социальный факт»).

В нашей стране фундамент изучения средневекового религиозного театра также был заложен в конце XIX — начале XX в. трудами П. Н. Полевого, Алексея Н. Веселовского, М. М. Паушкина, в советскую эпоху — трудами А. А. Гвоздева, С. С. Мокульского, А. К. Дживелегова, Г. Н. Бояджиева и других, в первую очередь — их знаменитыми учебниками по истории зарубежного театра. Однако эта область театроведческого знания, тесно связанная с проблемами религиозного искусства, по понятным причинам развивалась крайне затрудненно. И до сегодняшнего дня мы почти не имеем русских переводов европейской средневековой драмы, почти не имеем — за редкими достижениями самых последних лет (работы В. Ф. Колязина, К. Г. Данцигер и других) — исследований, посвященных конкретным национальным традициям средневекового сценического искусства, базирующихся на детальном изучении и изложении источников.

Автор данной статьи обращается к вопросу, казалось бы давно известному. Парижское Братство Страстей Господних неизменно упоминается в отечественных работах о французском театре на переходе от Средних веков к Возрождению, когда речь

Некрасова Инна Анатольевна — театровед, канд. искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства; e-mail: nekrossova-inna@mail.ru

заходит о борьбе актеров новой формации с этим средневековым сообществом, владевшим монополией на представления и тормозившим в начале XVII в. развитие профессионального сценического искусства. Часть ценных документов, относящихся к деятельности Братства в XVI и XVII вв. опубликована на русском языке в «Хрестоматии по истории западноевропейского театра» под редакцией С. С. Мокульского [3], но это далеко не все документы. Рассмотрение его сценической практики наиболее активной поры — первой половины XVI в. — в детализированной форме на русском языке не предпринималось.

Среди многочисленных городских ремесленных объединений, занимавшихся организацией и постановкой различных зрелищ религиозного характера, которые известны по всей Западной Европе в Средние века¹, парижскому Братству Страстей Господних отведено особо почетное место в истории. Уникальность театральной практики этого Братства проявилась, во-первых, в непрерывной продолжительной успешности (с конца XIV по XVI в.), а во-вторых, в реализации замысла по созданию первого во Франции стационарного театра. Построенный Братством в 1548 г. Бургундский Отель стал местом зарождения одной из величайших в мире театральных традиций — французского классицизма. При этом для новых классиков XVII столетия память о Братстве Страстей Господних осталась неотделима от образа «темного Средневековья» с его невежеством и наивной верой в чудеса. В отточенных до блеска формулировках своего «Поэтического искусства» этот контраст эстетических эпох запечатлел главный теоретик классицизма Никола Буало:

Но кучка странников однажды в воскресенье
Дала впервые нам в Париже представленье;
И в глупой простоте, усердия полна,
Играла Господа и ангелов она.
Но просвещение над мраком воссияло:
Святой бестактностью все это нам предстало;
Незванных книжников изгнал тогда закон;
Вновь Гектор к нам пришел, Ахилл, Агамемнон... [4, с. 433]

Так и осталось непонятым, почему в изображении Буало театральные представления в Париже начались с прихода «кучки странников» — ведь Братство было изначально местной (пригородной, затем городской) организацией; разве что потому, что их выступления в XV в. проходили в зале странноприимного дома Святой Троицы. Но нельзя не согласиться с замечанием мэтра французской медиевистики Л. Пети де Жюльвиля, что история Братства «более знаменита, нежели известна». Достоверные сведения о нем, особенно о конкретных постановках, крайне скудны, но все же можно попытаться охарактеризовать некоторые особенности его практики, а также дать набросок театроведческой реконструкции одного из самых интересных спектаклей в его истории. Опорой для статьи послужила в первую очередь именно классическая работа Л. Пети де Жюльвиля [2, т. 1, р. 412–439], а также исследование Р. Лебега о «Мистерии деяний апостольских» [5] и некоторые иные источники.

Братство Страстей Господних (Confrérie de la Passion², полное название — Confrérie de la Passion et Résurrection Nostre-Seigneur, т. е. Братство Страстей и Воскресения

¹ Древнейшим, во всяком случае самым ранним из известных в истории театра, считается римское братство Гонфалоне, которое с 1264 г. устраивало постановки мистерий о Христе среди развалин Колизея.

² Во французских источниках часто используется вариант Confrères (собратья) de la Passion.

Господа Нашего) образовалось из мирян разного звания в парижском предместье Сен-Мор-де-Фоссе у ворот Сен-Дени, вероятно, в конце XIV столетия. Во всяком случае, к 1398 г., когда организация впервые упомянута в официальных документах, устраиваемые «собратьями» мистерияльные представления о Страстях Христовых были хотя и «незаконными», однако вполне сложившимися и даже регулярными³. Именно этот факт особенно возмутил парижского прево, который попытался было запретить Братству устраивать «любые игры в лицах, будь то в виде фарсов или житий святых» без его дозволения (ордоннанс от 3 июня 1398 г.) [2, t. 1, p. 415], а затем еще четыре года безуспешно пытался пресечь его деятельность. Однако зрелища по-прежнему собирали толпы зрителей всех сословий. Название, принятое «собратьями», прямо указывает, что они представляли прежде всего действия о Страстях Христовых, которые хотя и не были для Парижа совершенно новыми (установлено, что в XIV в. не раз проходили так называемые мимические мистерии христианской тематики по случаю королевских въездов и иных торжеств), но являлись значительно более пространными и разнообразными. Известно, что делами Братства руководили тогда Жеан Обери, Жеан Дюпен и Пьер д'Уазмон, по всей вероятности, ремесленники, именуемые в документах «мастерами и управителями». На протяжении всей истории Братства в него входили только мужчины, и все женские роли в представлениях исполнялись мужчинами.

Начало деятельности Братства относится к срединному, относительно благополучному для Франции периоду Столетней войны, когда был заключено перемирие с королем Англии Ричардом II, а при парижском дворе ненадолго расцвели рыцарские и поэтические турниры, балы и прочие расточительные куртуазные празднества. Главой государства был злополучный Карл VI Валуа (правил в 1380–1422 гг.), которого постигла психическая болезнь, а фактически — нелюбимая подданными королева Изабелла Баварская; вокруг трона шла ожесточенная борьба за власть между бургундским и арманьякским домами (см.: [8, с. 392–396]). В сложившейся обстановке «собратья» сумели обратить конфликт с городским управлением себе на пользу: отметим здесь характерную черту их практики. Как установили еще первые историки французского театра [см. 9, col. 648–649], Братство заручилось покровительством герцога Бургундского Филиппа Храброго, одного из влиятельнейших политиков королевства (притом что прево Парижа, их гонитель, был ставленником другого лагеря), и, возможно, благодаря этому добилось внимания к своим представлениям самого Карла VI. Нет ничего удивительного в том, что скорбный разумом монарх с удовольствием просмотрел красочные душеполезные зрелища, но следствием монаршего одобрения стала единственная в своем роде «жалованная грамота» (*lettres patentes*), которая впервые в истории западноевропейского искусства установила монопольное право на сценические представления. Это самый ранний юридический документ, регулирующий театральную практику во Франции. Он датирован 4 декабря 1402 г. Братству Страстей Господних даровалась привилегия играть «какую бы то ни было мистерию, будь то называемая Страстями или же Воскресением, или же иную, будь то о святых мужах и святых девах, каковую они захотят избрать и представить сверх того, столько и когда они пожелают, будь то

³ Некоторые специалисты начала XX в. полагали, что истоком знаменитого Братства была не эта компания из пригорода, как утверждал в своем фундаментальном труде Л. Пети де Жюльвиль, а другое, парижское сообщество, о котором в единственном документе, датированном 1380 г. (опубликован в 1892 г.), говорится, что оно ежегодно на Пасху представляло «игры о Страстях и Воскресении» (см.: [6, p. 12; 7, p. 202–203]).

перед Нами, перед народом нашим»; и далее Братству предоставлялась свобода в выборе места для выступлений в пределах Парижа и его окрестностей, свобода перемещений в дни спектаклей и многие иные права [2, т., р.417]. (На эту привилегию члены Братства Страстей Господних будут опираться более двух веков: ее юридическую силу одолели только законники Кольбера в правление Людовика XIV, когда корыстные интересы Братства давно превратились в жернов на шее профессионального актерского сообщества. Окончательно Братство лишилось своего влияния на французскую сцену и было распущено в 1676 г. И лишь после этого, в 1680 г., был учрежден национальный театр — Комеди Франсез.)

Как отмечают историки французского театра, монополия не была абсолютной, однако прочие братства, действовавшие в Париже в ту эпоху, могли устраивать представления только в честь своих святых покровителей и в соответствующие праздничные дни, тогда как Братству Страстей Господних дозволялось играть любые мистерии и в любое время [5, р.187]. Этой привилегией данное Братство успешно пользовалось и в XV, и в первой половине XVI в., сформировав за полтора столетия своей практики разнообразный «репертуар». Помимо основного произведения — «Мистерии Страстей», которая представлялась в различных сценических обработках (см. [6]), Братство Страстей Господних исполняло и «Мистерию Ветхого Завета», и «Мистерию деяний апостольских», и агиографические мистерии, а также произведения комических жанров, для чего привлекало к сотрудничеству другие парижские корпорации, прежде всего знаменитых «Беззаботных ребят», которые обладали соответствующей привилегией.

Существует правдоподобная гипотеза, согласно которой именно с получением королевского «патента» в 1402 г. Братство превратило свои благотворительные зрелища в доходное предприятие и стало взимать со зрителей плату (см. [2, т., р.419]). В эту эпоху в большинстве городов Западной Европы мистерияльные представления устраивались на площадях, под открытым небом (хотя средневековая площадь всегда замкнута со всех сторон домами); Братство Страстей Господних успешно сочетало пленерные выступления на площади перед церковью Святой Троицы, торжественные шествия по улицам Парижа и спектакли в закрытом помещении. Основной их площадкой в XV в. стал главный зал бывшего странноприимного дома Святой Троицы на улице Сен-Дени, который «собратья» сняли у покинувших это место монахов аббатства Эрмиер-ан-Бри ордена премонстрантов.

Как выглядел этот древнейший парижский театральный зал, мы не знаем. Сохранились лишь данные о размерах: в ширину шесть туазов, т.е. около 12 м (1 туаз = 1,949 м), в длину 21,5 туаза, т.е. около 43 м. Помещение было длинным и узким, занимало первый этаж здания и имело «крепкие стены из тесаного камня» [2, т., р.420]. Предположительно (какие-либо данные отсутствуют) сценическое пространство оформлялось по симультанному принципу, типичному для мистерий, с использованием так называемых «беседок» (mansions), изображавших различные места действия. Братство давало представления по воскресным и праздничным дням (за исключением главных церковных праздников). Они имели коммерческий успех, что позволяло вкладывать немалые средства в декорации, костюмы и оборудование.

Братство Страстей Господних ввело в обычай представлять не однократные, а циклические мистерияльные действия, растягивавшиеся подчас на 10–12 дней показа. Таким образом, в XV в. Париж приобрел совершенно особую театральную традицию.

Основная часть сохранившихся материалов о театральной деятельности Братства (в принципе довольно скудных) относится к первой половине XVI столетия, т.е. уже ко

временам Возрождения. В это время «собратья», отнюдь не чуждые новшествам, стали также печатать тексты исполняемых ими мистерий, что является ценным подспорьем для изучения их постановок.

В январе 1518 г. король Франциск I (правил в 1515–1547 гг.) подтвердил привилегию, выданную Братству Страстей Господних в эпоху Карла VI. Как известно, начальная пора царствования Франциска I стала для Франции эпохой расцвета ренессансных искусств под значительным итальянским влиянием, временем развития светского научного знания и религиозной терпимости. Но с середины 1530-х годов политика короля кардинально изменилась, начались гонения на протестантов-гугенотов, преследования свободомыслящих людей. Что показательно, с этого времени сам Франциск I, ранее почитавший итальянское светское искусство, стал оказывать демонстративное покровительство религиозным жанрам, чем Братство не преминуло воспользоваться. В этот период мистерияльные спектакли стали уже вызывать неодобрение как со стороны городских и церковных властей, так и со стороны ученых гуманистов, литераторов нового поколения, которым средневековое театральное искусство виделось средоточием темных суеверий прошлого. И обращение к авторитету монарха в борьбе с недоброжелательством городских властей еще раз в истории Братства стало важным политическим шагом — весьма успешным.

26 мая 1539 г. Братство Страстей Господних представило «Мистерию о жертвоприношении Авраама» (*Mystère du Sacrifice d'Abraham*) — одну из так называемых «малых» мистерий, составлявших грандиозный, многодневный ветхозаветный цикл, который Братство впервые исполнило полностью в 1500 г. Текст этой «Мистерии о жертвоприношении Авраама» был ими напечатан в том же 1539 г. (Никаких сведений, даже предположительных, об авторстве текста у специалистов, к сожалению, нет.)

На «Жертвоприношении Авраама» впервые присутствовали король Франциск I и его двор. Возможно, спектакль был специально приурочен к королевскому визиту. Кроме того, это было, вероятно, самое первое выступление Братства Страстей Господних на новом месте.

В начале 1539 г. «собратьям» пришлось навсегда покинуть дом Святой Троицы, поскольку там решено было возобновить благотворительную миссию. Они переместились во Фландрский отель — старинное здание, построенное в начале XIV в. графом Фландрским (отсюда название) между улицами Сент-Оноре и Пети-Шан, в богатом квартале Парижа.

Об этом новом театре Братства Страстей Господних известно также немного. В связи с королевским визитом на мистерию об Аврааме в мае 1539 г. «Хроника короля Франциска Первого» отметила, что Фландрский отель «был весьма большим домом (*logis*), в коем имелись многие помосты (*eschaffaulx*), весьма роскошные и завешанные богатыми коврами, чтобы разместить присутствующих там принцев...» (цит. по: [10, р. II–III]). Можно допустить, что речь шла о внутреннем помещении, часть мест в котором была обустроена с особым тщанием и вкусом для удобства почетных гостей.

Чуть позднее, в 1540–1542 гг., когда Братство развернуло свои многофигурные сценические композиции, рассчитанные на большое число зрителей, они озаботились расширением зрительского пространства — с учетом новых ренессансных веяний, если верить единственному описанию, относящемуся к концу июня 1541 г. В этом году «собратья» представляли одно из грандиозных циклических действ — «Мистерию деяний апостольских» братьев Симона и Арну Гребанов. Очевидец (хронист из свиты герцога

Клевского, который был приглашен на спектакль Братства) зафиксировал свое впечатление от зала, заполненного «бесчисленной толпой зрителей», где все места были сидячими, образующими подобие амфитеатра, однако не под крышей, а под полотняным тентом. «Позади этого дома⁴ находился красивый и просторный театр, покрытый высокой полотняной крышей, и этот театр был круглым, по обычаю римлян, так что все могли сидеть, одни выше других, в двадцати рядах, а кругом наверху было еще три этажа, приятно распределенные на ложи и галереи...» [3, с. 116; см. также: 5, р. 194]⁵. Предположительно конструкция была обустроена Братством в просторном внутреннем дворе Фландрского отеля. И более чем возможно, что ее временный характер был обусловлен временным пребыванием Братства в этом месте (по приказу Франциска I Фландрский отель снесен в 1543 г., и после того Братство озаботилось покупкой части здания Бургундского отеля для постоянного театра).

Устройство зрительского пространства мистерийного спектакля по типу амфитеатра не было чем-то исключительным (в ряде городов Франции в первой половине XVI в. такие постановки известны, как и в других странах; ставились подобные действия и в развалинах античных арен). Но почти невозможно усомниться, что «невежественные» члены Братства были так или иначе осведомлены в новейших театральных начинаниях в античном духе, пришедших во Францию из Италии в эпоху Франциска I. В выспренной и грубоватой «балладе», сопровождавшей их издание «Мистерии деяний апостольских» (1543 г.), четверо руководителей Братства выражали свою гордость тем, что именно они «воздвигли театр по подобию древних римлян» («ont fait arparer le theatre Bien ensuyvant les Rommains anciens») и призывали королевскую власть проявить инициативу в деле строительства настоящего, постоянного театра в новом Риме («при помощи архитекторов») во славу добродетелей и в посрамление пороков, как это было в Риме античном! (цит. по: [5, р. 192]). Однако столь высокие замыслы «собратья» всегда ставили на твердую деловую основу. За удобные места во Фландрском отеле взималась немалая входная плата. Во всяком случае, одним из условий разрешения нового показа «Мистерии Ветхого Завета» в 1541 г. парижский парламент поставил фиксированную стоимость зрительских мест: «что за вход в театр они станут взимать не более двух су со всякого человека; и за наем каждой ложи на все время указанной мистерии не более чем тридцать эю» (цит. по: [2, т. 1, р. 425]). Из этого же документа известно, что представления Братства должны были обрести фиксированные временные пределы: начинаться в час пополудни⁶ и заканчиваться не позднее пяти часов [2, т. 1, р. 425].

«Собратья», как организаторы, несомненно, двигались вместе со своим временем, но как исполнители — а они совмещали эти занятия вплоть до позднейшего периода своей истории, до 1588 г., — оставались в рамках старинных традиций площадной игры. Отметим, что кроме самих членов Братства в их спектаклях, во второстепенных ролях и особенно в массовых сценах, участвовали и лица «со стороны», которых отбирали в соответствии с нуждами конкретной мистерии. Самый знаменитый пример —

⁴ Подразумевается временная резиденция герцога Клевского в Париже.

⁵ Это редкостное описание было опубликовано в 1865 г., но введено в историко-театральный оборот английским ученым Н. Бруксом только в 1924 г. Оно приведено в труде А. А. Гвоздева [11, с. 149–150], в первом томе хрестоматии под редакцией С. С. Мокульского, по которому здесь цитируется, однако без указания на то, что оно относится именно к Фландрскому отелю.

⁶ В упрек Братству парижский прокурор ставил тот вопиющий факт, что «простой народ с восьми-девяти часов утра по праздничным дням покидал церковные службы в своих приходах, чтобы занять места на упомянутых спектаклях...» (цит. по: [3, с. 591]).

набор участников для «Мистерии деяний апостольских», для показа которой потребовалось 500 человек. В декабре 1540 г. для этого Братство устроило шумную рекламную акцию на улицах Парижа (см.: [2, т. 1, р. 423]).

Та «малая» мистерия, о которой пойдет речь далее, несомненно исполнялась лишь силами «собратьев»: у нее лаконичный состав, отсутствуют типичные для больших мистерий «низкие» персонажи — дьяволы и шутовские фигуры, почти нет и «массовки». Готовя спектакль для королевского визита, Братство предпочло более строгий стиль.

Имена деятелей Братства Страстей Господних той эпохи известны, однако, к сожалению, невозможно определить, кто из них какую роль играл. Руководителями выступали Франсуа Амелен, Франсуа Путрен, ткач, Леонар Шобле (или Шолле), мясник, и Жан Луве, торговец цветами и городской стражник (последний был участником и другого парижского братства — Льесской Богоматери, для которого сочинил двенадцать мираклей)⁷.

В распоряжении историков имеется развернутая характеристика игры «собратьев», данная парижским прокурором в запретительном постановлении 1542 г. (этот запрет Братство преодолело, обратившись за помощью к королю Франциску I). Данная характеристика, безусловно, пристрастная, но, скорее всего, достоверная в том, что касается вопросов сценической речи — прокурор разбирался в этом в силу профессии: «Как устроители спектаклей, так и исполнители — люди невежественные, простые ремесленники, не знающие ни *a* ни *b*, никогда не обучавшиеся театральному делу и не занимавшиеся такими выступлениями в театрах и в публичных местах. При этом они не отличаются ни красноречием, ни чистым языком, ни пристойным выговором и произношением, ни даже пониманием того, что они говорят. Поэтому сплошь и рядом получается, что из одного слова они делают три; ставят точку или делают паузу в середине фразы, меняя ее смысл; из вопроса они делают восклицание или какую-нибудь иную форму; ударения и интонации они дают часто противоречащие тому, что они говорят, вследствие чего они зачастую вызывают в самом театре смех или ропот публики, так что вместо назидания их игра приводит к сраму и посмеянию» (цит. по: [3, с. 590–591]).

Напомним, что в середине XVI столетия в Париже не было ни иных театров, ни мест для изучения театрального искусства, редкие придворные представления с участием ученой молодежи, школьные спектакли и выступления итальянских актеров были доступны лишь узким привилегированным кругам. И далеко не все постановки Братства «приводили к сраму и посмеянию», что как раз и подтверждает рассмотрение «Мистерии о жертвоприношении Авраама», сыгранной во Фландрском отеле в мае 1539 г.

Текст данной «малой» мистерии, напечатанный по инициативе Братства Страстей Господних в 1539 г., существенно отличается от других изданий этой части «Мистерии Ветхого Завета» и, несомненно, отражает особенности постановки. Все его оригинальные фрагменты, реплики и ремарки, привнесенные «собратьями», воспроизведены в составе полного научного издания «Мистерии Ветхого Завета» 1878–1891 гг. как дополнение к тексту, признанному каноническим [10, р. 1–79]. Эта публикация дает базовый материал для предпринимаемого здесь опыта театроведческой реконструкции спектакля.

⁷ Полный состав руководителей Братства был назван в договоре от 30 августа 1548 г. о покупке ими Бургундского отеля [см.: 2, т. 1, р. 426].

Упомянутая выше «Хроника короля Франциска Первого» позволяет представить общий колорит спектакля, цвета и фактуру костюмов его участников. «В воскресенье мая XVIII-го дня указанного (1539) года, был в Париже показ⁸ “Мистерии и игры о Страстях”⁹, каковой был весьма торжественным и великолепным, ибо все действующие лица одеты были в бархат, парчу, атлас, а иные в шелка различных цветов, и не было ни единого, на ком не было бы особенного наряда, восхитительного и приятного глазу. А в понедельник после Троицы, XXVI-го дня того же месяца указанного года начали представлять названную игру и мистерию во Фландрском отеле, что был весьма большим домом, в коем имелись многие помосты, весьма роскошные и завешанные богатыми коврами, чтобы разместить присутствующих там принцев, и также короля и господ дофина и герцога Орлеанского, сыновей его, и прочих принцев и дворян в большом числе, и начали в сей день играть “Мистерию об Аврааме и жертвоприношении Исаака, его единственного сына”» (цит. по: [10, р. II–III]).

Действующие лица этой мистерии, в целом довольно точно следующей библейской Книге Бытия (Быт. XXII, 1–19), немногочисленны. В земном плане к главным героям ветхозаветной истории присоединены пастухи, принадлежащие к дому Авраама, весьма живописная «массовка». В небесном плане, который является объединяющим началом всей «Мистерии Ветхого Завета», здесь явлены Господь Бог и его «дочери» — персонифицированные аллегории Милосердия и Справедливости (пришедшие в мистериальный текст из богословского сочинения псевдо-Бонавентуры), архангел Рафаил — посланец Бога.

«Беседки» традиционной симультанной композиции, располагавшиеся, по всей вероятности, фронтально в ряд на прямоугольном помосте, изображали Рай, дом Авраама с прилегающим к нему садом, пастбище, подножие горы и саму гору, где должно было совершиться жертвоприношение. (Ада в данной мистерии нет.) Логично предположить, что Рай и гора были подняты над уровнем подмостков, т. е. представляли собой второй этаж, и что к ним вели какие-то лестницы, поскольку процесс подъема и спуска важен для действия. Актеры произносили текст, стоя перед «беседками», за исключением небожителей, которые, скорее всего, располагались внутри своего богато и красочно оформленного «райского сада»; Богу традиция предписывала восседать на роскошном троне. Живописность игровому пространству придавали растения и домашние животные, реальные или муляжи.

Мистериальная сценография такого рода бывала, и очень часто, ремесленной и грубой, но по выразительности и жанровой адекватности отнюдь не уступала ренессансной, отвечая вкусам своего зрителя, сформированным готической образностью. «Развитая художественная культура Италии, Франции и Нидерландов XV–XVI вв., — писал выдающийся отечественный театровед А. А. Гвоздев, — не позволяет нам недооценивать мастерство декораторов мистериальных постановок, несмотря на временный характер их сооружений. Весьма вероятно, что исчезнувшие произведения декоративно-театрального искусства являли собой столь же законченные художественные произведения, как и сохранившиеся памятники архитектуры и живописи, созданные

⁸ Словом «monstre» называлось обычно шествие костюмированных участников будущего спектакля, иногда и провоз по городу декораций, с рекламными целями.

⁹ Согласно средневековой традиции, «Жертвоприношение Авраама» исполнялось в качестве своеобразного пролога, так называемой «префигурации» к Страстям.

теми же мастерами, которые работали над оформлением мистерий, “живых картин” и передвижных колесниц» [11, с. 172–173].

В первой картине Авраам и Сарра у своего «дома» славили Бога за дарованное им счастье продолжить свой род. Оба выказывали родительскую гордость за столь прекрасного и благочестивого сына, каким был Исаак. Затем открывался Рай, где выступали сам Господь и его приближенные — Справедливость и Милосердие. Эти традиционные для французских мистерий образы давали возможность развернуть диалогические сцены, в которых Господь подробно излагал свою волю. Он объявлял, что из любви к роду человеческому, во искупление Адамова греха, намерен в будущем послать на смерть своего сына Иисуса. Но прежде он желает представить себе это деяние:

Я сделаю это.
И покажу это
В сей час всем смертным воочию,
Как отец собственными руками,
Повинуясь мне, покорно,
Смерти сына обречет своего;
В отце увидят Меня,
Кто сына своего добровольно отдаст
На смерть¹⁰ [10, р. 5].

Средневековое толкование, восходящее к св. Августину, отводило праотцу Аврааму задачу предвестия Искупления, Исаак представлялся как прообраз Христа. Мистериальный текст иллюстрирует это положение с наибольшей мерой прямоты и наглядности, в уста персонажей-небожителей вложены речи, буквально и многословно на все лады трактующие эту идею. Таким образом, разыгрываемые события представлялись в этом духовном спектакле как некая «репетиция» Искупления.

В следующей сцене, по контрасту, обыгрывалось пастбище, куда отправились пасти скот домочадцы Авраама: вероятно, персонажи выходили на свободное место между «беседками», которое в мистериальном театре и называлось «полем». Они затевали веселую игру и вовлекали в нее скромного и боязливого Исаака. Сцены различных игр вообще популярны в мистериях, они часто используются в момент подготовки какого-нибудь серьезного или трагического по смыслу события, иллюстрируют беззаботность, погруженность персонажей в светские удовольствия; Средневековье не случайно пользовалось словом «игра» для обозначения и театральных игр тоже. Для развлечения зрителей здесь появлялись также овцы и прочая домашняя живность, свора собак, которых пастухи называли по кличкам. В версии Братства эта сцена была существенно продолжена, дописаны новые диалоги Исаака и пастухов. Наигравшись вволю, молодежь начинает плясать и петь, восхищаясь прекрасным днем, певчими птицами, зеленью и цветами вокруг. Перед зрителями возникала прелестная, оживленная картинка, напоминающая куртуазные «пастурели».

В следующем эпизоде мистерии Авраама у «беседки» одолевала необычайная сонливость: Бог насылал на него вещий сон. «Нужен маленький садик, — говорится в ремарке, — где Авраам заснет, и камень ему под голову» [10, р. 11].

¹⁰ Текст мистерии выполнен в простых рифмованных строфах, используемые поэтические размеры характерны для французской городской поэзии позднего Средневековья. Цитаты даны в прозаическом подстрочном переводе автора статьи.

Вновь открывался Рай. Бог в присутствии Справедливости и Милосердия излагал грядущую историю рождения Иисуса от Девы, его земного пути, мук и распятия, а также ближайшую судьбу Авраама и Исаака. Дама Милосердие умоляла его о снисхождении. После того Господь призывал к себе архангела Рафаила и разъяснял ему цель схождения на землю к Аврааму. Это весьма типичный для мистериального действия прием: таким образом связывались сцены, а благодаря словесным повторам важный текст полнее доходил до зрителей. Архангел спускался вниз, к спящему Аврааму, и объявлял, что по воле Господа тот должен отправиться на указанную ему гору, устроить там алтарь, развести огонь, заклать Исаака и совершить всесожжение. Великое потрясение Авраама выражалось в звучных строфах, близких песенной лирике, — по всей вероятности, они декламировались нараспев и сопровождались жестикуляцией.

O quelle nouvelle,
D'une partie belle
Et bonne, en tant qu'elle
Procède des cieulx;
De l'autre, cruelle,
En tant que par celle
Est chose mortelle
Monstrée a mes yeulx.
O vray Dieu des dieux
Doy je estre joyeux
De ton mandement?
Feray je point mieulx,
En ces mondains lieux,
De faire autrement?

О, что за весть,
С одной стороны — прекрасная
И благая, поскольку она
Исходит с небес;
С другой — жестокая,
Ибо оной вестью
Смертельная участь
Явлена моим глазам.
О истинный Боже,
Радоваться ли мне
Твоему повелению?
А может, мне лучше
На этой земле
Поступить иначе? [10, р. 20–21]

Пробудившись, Авраам решает скрыть от Сарры истинный смысл явленного ему во сне. Он говорит лишь, что ему велено совершить в горах некое жертвоприношение. Сарра напутствует его.

Действие вновь переносится в Рай. Теперь Господь объясняет, что желает добиться не только повиновения отца, но и добровольного согласия сына на жертву. В варианте, который игрался Братством Страстей Господних в 1539 г., из этих сцен были убраны реплики Справедливости и Милосердия, которые вносили диалектический элемент в небесные сцены: первая находила резоны для проявляемой жестокости, вторая умоляла Бога о снисхождении к несчастным людям. Вместо них были введены бесконечно долгие чередующиеся рассуждения Авраама и самого Господа на тему о необходимости повиновения и о жертвоприношении, написанные с применением более сложной интеллектуальной аргументации [10, р. 25–34].

Это довольно любопытный момент в сценическом тексте «Мистерии о жертвоприношении Авраама». Пространные вставки были сочинены, несомненно, «собратьями» или по их прямому заказу, и это «книжный» текст, никак не свидетельствующий об их невежестве. Устроители спектакля явно попытались осовременить звучание своей мистерии, освободить ее от архаичного аллегоризма. Нельзя не предположить, что таким образом «собратья» рассчитывали угодить Франциску I и его приближенным, почитателям наук и искусств. Чуть дальше по ходу пьесы можно обнаружить и вовсе курьезную реплику, продиктованную сиюминутной потребностью выразить верноподданнические чувства и вложенную в уста праотца Авраама: «Это Господь наш, это король наш,

Кому мы обязаны повиноваться все» [10, с. 45]. Другое дело, что текст этих вставок не только не «современный» (для середины XVI столетия, расцвета ренессансной словесности), но вовсе безжизненный, невыразительный, а самое главное — не драматургический по существу. Чтобы сделать его удобоваримым для зрителей, создатели спектакля прибегли к уже использованному приему: симультанно с диалогом Авраама с Господом на соседней площадке разворачивается новая «пастурель». В ожидании своего господина пастухи поют и играют на флейтах, виолах, волынках и других инструментах. Вторая пастушеская сцена отсутствует в канонической версии мистерии, это — дополнение Братства. Но все новшества не меняют природы сценического действия мистерии, которое остается иллюстративным, не обладающим энергией развития.

Иллюстративность характерна для всех эпизодов этой мистерии. На сцене наглядно выражалась фундаментальная для всего средневекового религиозного искусства идея тождественности ветхозаветного сюжета новозаветному. В сценическом действии иллюстрировалось все, что освящено богословской традицией: так, например, возникала необходимость в появлении живого осла, который вез Авраама в горы. Толкование, изложенное в популярной в Средние века книге «Ординарная глосса» Валахфрида Страбона, теолога Каролингской эпохи, состояло в следующем: «Осел, который несет все необходимое для жертвоприношения, не понимая, что он делает, — невежественная Синагога» (цит. по: [12, с. 214]). То, что Исаак возлагал себе на спину дрова для костра подобно тому, как Иисус понесет к Голгофе свой крест, не только показывалось, но и передавалось в слове, дабы зритель верно соотнес образ и действие, не упустив ни единой мысли. Отец и сын поднимаются на гору (второй этаж «беседки»), обустроивают там жертвенник. На всем протяжении пути Авраам повествует зрителям о своих страданиях. Прибыв на место, он открывает сыну истинный смысл готовящегося жертвоприношения. В каноническом тексте «Мистерии Ветхого Завета» здесь один из нередких фрагментов, обладающих большой эмоциональностью. Однако в версии парижского Братства сцена снова чрезмерно удлинена, перегружена риторикой, размывающей непосредственное впечатление.

Наступает кульминационная сцена, которую средневековый театральный автор готовит долго. Действие и слово дублируют друг друга, время замедляется, все вокруг словно бы замирает в ожидании События:

Авраам

<...>

Свяжу его, чтобы не убежал.

Он его связывает.

Мне кажется, так будет лучше.

А после завяжу ему глаза

И зрения лишу его,

Чтобы он не видел моего меча,

Итак, я обреку его на смерть.

Потом я пламя разожгу,

Готовый бросить его туда,

Когда наступит время казни,

Когда кровь жертвы

Подняться сможет к небесам, представ

Перед бесконечной мощью.

Вот, сын мой, я тебя связал,
Велю, чтобы ты не проронил ни стога.

Исаак
Отец мой, поступайте как угодно
И завяжите мне глаза не обвиняясь,
Ибо Божьей воли
Мы послушаться не вправе.
Запалите костер, чтобы сжечь меня,
Прежде чем предадите меня смерти,
Чтобы он охватил меня
Внезапно, и чтобы пламя
Вознеслось с моей душой к небесам,
К Господу Богу моему всевышнему.

Авраам
Увы! Друг мой, поцелуй меня.
Сын мой, прошу у тебя прощения.
Надо ли, чтобы один прощал другого?
О горькая моя утрата!
С Богом, сын мой.

Исаак
С Богом, отец мой.
Глаза мои завязаны; скоро я умру;
Больше я не увижу ясного света.

Авраам
С Богом, сын мой.

Исаак
С Богом, отец мой.
Кланяйтесь от меня матушке;
Я ее уже никогда не увижу.

Авраам
С Богом, сын мой.

Исаак
С Богом, отец мой.
Он [Авраам] завязывает ему глаза.
Глаза мои завязаны; скоро я умру.
Более меня не будет в мире;
Ясно мне, что со мной происходит [10, с. 56–58].

На этой реплике действие на «беседке»-горе останавливается. В Раю Милосердие взывает к Богу о спасении несчастного сына. Бог признает, что все исполнено: Исаак принял назначенную ему жертву и добровольно отдал себя на заклание. И теперь настала пора проявить любовь к людям.

Господь
Я заменю жертву.
Бедное дитя не умрет;
Останется здоровым и невредимым,

И смерть его не постигнет.
Но я сделал это, чтобы показать
То, что в должное время скажут
О моем сыне; что он претерпит
Страдания, чтобы оказать помощь
Смертным, что он выкупит их
Из ада и тем покажет себя
Покорным до самой смерти [10, с. 60].

И вновь Бог посылает архангела на землю — подменить Исаака жертвенным агнцем. Мизансцена на горе оживает. Типичной чертой мистерии является отсутствие действенного развития: предшествующая динамичная сцена приготовления Авраама и Исаака к неизбежному возобновляется и получает риторическое продолжение. Следуют долгие ламентации, еще раз подводящие зрителей к мигу трагической напряженности. За это время небожитель должен был величественно сойти со своего места и приблизиться к горе. Уже давно Исаак «наклоняет голову, встав на колена» (ремарка), Авраам, после нового витка печального диалога, заносит нож над Исааком, и вот тогда архангел призывает несчастного отца остановиться. Отметим натуралистическую деталь: ягненок, который, как сказано в ремарке, должен был быть спрятан за кустом и рога которого оплетены терниями («запутавшийся в чаще рогами своими», Быт.: XXII. 13) — прообраз тернового венца — в этой сцене был, по всей видимости, живым; никаких указаний на использование «механического животного» не имеется. И прямо на сцене Авраам «берет агнца и закалывает его» [10, с. 70], а затем возлагает на костер, предназначенный для Исаака.

В завершении действия Авраам и Исаак спускаются с горы, воссоединяются с ожидавшими их пастухами и идут к своему дому. А зрителям предоставляется возможность еще раз услышать историю, уже без волнений, когда Авраам рассказывает обо всем случившемся Сарре. Заканчивается представление по обычаю молитвенным песнопением.

Мы видим в этой поздней «малой» мистерии из репертуара парижского Братства Страстей Господних почти все характерные «высокие» черты данного театрального жанра, прежде всего — свойственную мистериальному театру визуализацию толкований Ветхого Завета, освященных традицией. Несмотря на камерный характер действия, малое число участников, она все равно предполагает — как все «большие» ветхозаветные мистерии — зримое присутствие небесных сил. Некоторую оригинальность «Мистерии о жертвоприношении Авраама» 1539 г., обновленной в духе своего времени, можно усмотреть в отсутствии привычного «низкого» плана, вызывавшего столько критики со стороны ученых гуманистов XVI в.: нет адских сцен, изображения пыток и казней, грубого юмора. Но это еще не полноценная драма, какой ее представляли деятели нового, гуманистического театра: действующие лица напоминают фигуры каменных барельефов, их внутренняя, человеческая сущность скрыта от наших глаз, их многословные речи лишены индивидуальных оттенков.

Конкретный спектакль Братства Страстей Господних, каким он видится на основании доступных для исследования источников, представляет собой внутренне цельное и органичное по своей структуре произведение средневекового сценического искусства, вобравшее в себя и некоторые внешние свойства нового ренессансного стиля.

Его рассмотрение позволило расширить наши знания об этом периоде развития театра, стоявшего на переломе эпох — от Средневековья к Возрождению.

Литература

1. Les pères du théâtre médiéval: Examen critique de la constitution d'un savoir académique / sous la dir. de M. Bouhaik-Gironès, V. Dominguez et J. Koopmans. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010. 285 p.
2. *Petit de Julleville L.* Les Mystères. En 2 t. Paris: Hachette, 1880. Т. 1. 460 p.; т. 2. 648 p.
3. Хрестоматия по истории западноевропейского театра / сост. и ред. С. С. Мокульского. В 2 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 1. М.: Искусство, 1953. 816 с.
4. Буало Н. Поэтическое искусство / пер. с фр. С. С. Нестеревой, Г. С. Пиларова // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 425–439.
5. *Lebègue R.* Le Mystère des Actes des Apôtres: Contribution à l'étude de l'humanisme et du protestantisme français au XVIe siècle. Paris: Champion, 1929. 262 p.
6. *Roy E.* Le Mystère de la Passion en France du XIV-e au XVI-e siècle. Dijon; Paris: Damidot frères, 1904. VIII + 635 p.
7. *Cohen G.* Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age. Nouvelle éd., revue et augmentée. Paris: Champion, 1951. 354 p.
8. Фавье Ж. Столетняя война / пер. с фр. М. Ю. Некрасова. СПб.: Евразия, 2009. 656 с.
9. *Douhet J. de.* Dictionnaire des mystères, ou Collection générale des mystères, moralités, rites figurés et cérémonies singulières... Paris: J. P. Migne, 1834. 1576 col.
10. Le Mistère du Viel Testament / publ. par J. de Rothschild. En 6 t. Т. 2. Paris: Firmin Didot, 1879. LXV + 391 p.
11. *Гвоздев А. А.* История европейского театра. Театр эпохи феодализма. 2-е изд. М.: Книжный дом «Либроком», 2011. 330 с.
12. *Маль Э.* Религиозное искусство XIII века во Франции / пер. с фр. А. Пожидаевой, Д. Харман. М.: Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2008. 548 с.

Статья поступила в редакцию 14 декабря 2012 г.