



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

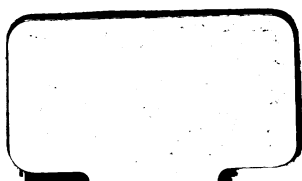
### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

~~SL. 3 C. 27~~



PN1751.45



*Ancient Theatre*

# СТАРИННЫЙ ТЕАТРЪ

*in Europe*

## ВЪ ЕВРОПѢ.

---

ИСТОРИЧЕСКІЕ ОЧЕРКИ

Алексѣя Веселовскаго.

*A. V. Veselovsky*

---

МОСКВА.

Въ типографіи П. Бахметева, на Срѣтенскѣ, домъ Карлони.

1870.



Въ обширной области историко-литературныхъ изслѣдованій до новѣйшаго времени второстепенное мѣсто было отводимо изслѣдованіямъ объ историческомъ развитіи драмы, о томъ, обильномъ важнѣйшими моментами, процессѣ внутренней ея переработки, который отъ первобытныхъ обрядовыхъ сценъ приводитъ ее къ совершеннымъ образамъ Шекспировскихъ драмъ и наконецъ тѣсно сближаетъ театръ съ вседневной жизнью народа въ пору, намъ современную. Правдивая исторія начального періода европейскаго театра стала возможна лишь нѣсколько болѣе четверти столѣтія тому назадъ; до этого времени произвольнѣйшія догадки, грубые промахи, сближенія, ни на чемъ не основанныя, имѣли безвозбранно право гражданства въ этой области. Въ то время какъ живопись и ваяніе имѣли уже своихъ Вазари и Винкельмановъ, въ 1831 году казалась интересною новостью лекція, читанная въ парижской *Société libre des beaux arts* г. Бре (Brès), гдѣ онъ съ географической точностью опредѣлилъ то мѣсто, гдѣ *начался* французскій театръ (небольшую деревню близъ Венсенскаго лѣса) и находилъ зачатокъ драматическихъ представленій не въ католическомъ богослуженіи, не въ

народныхъ пѣсенныхъ обрядахъ, но въ разсказахъ пилигримовъ, кающихся и иныхъ людей, стекавшихся къ цѣлебному источнику, извѣстному въ той мѣстности подъ именемъ источника чудесъ (*Des Miracles*) (\*). Еще въ минувшемъ году, въ виду массы сдѣланныхъ открытій, въ французской журналистикѣ рѣшился еще подняться смѣлый голосъ, заявлявшій въ видѣ аксіомы, что, отъ девятаго столѣтія до пятнадцатаго, французскаго театра не существовало и что поэтому исторія его за это время немыслима (\*\*).

Точно также, только трудолюбивому Маньену, которому по справедливости принадлежитъ честь установленія вѣрнаго взгляда на происхожденіе мистерій и стариннаго театра, удалось своею *Исторіей маріонетокъ*, изданной лишь въ 1852 г., обратить вниманіе изслѣдователей на цѣлую невѣданную область чисто-народной комедіи, полную жизни, драгоценныхъ національных оттѣнковъ и меткаго юмора. До новѣйшаго времени изслѣдователи исторіи театра считали драмы Гросвиты за первообразъ духовно-народныхъ мистерій, а со времени высказаннаго Як. Гриммомъ (\*\*\*) предположенія о связи началъ театра съ народными обрядами, пѣснями и праздниками весьма не много сдѣлано въ этомъ направленіи. Тѣмъ не менѣе безмѣрное количество памятниковъ, изданныхъ на Западѣ, увеличивающееся съ каждымъ годомъ число монографій и изслѣ-

---

(\*) *Théâtre franç. au moyen âge* publié par Monmerqué et F. Michel; préface. Подобное предположеніе нашло еще къ удивленію мѣсто въ почтенномъ трудѣ г. Пекарскаго „Наука и Литература при Петрѣ“ томъ I.

(\*\*) *Le peuple français*, 21 juill. 1869: *Histoire inédite du théâtre en France au m. âge*, p. Denizet.

(\*\*\*) *Göttingische Gelehrte Anzeigen*. 1838, 7 April.

дованій уже даетъ возможность общихъ выводовъ и уложенія хода развитія драмы въ болѣе или менѣе стройное цѣлое.—Но, если такъ молода еще литература этого предмета на Западѣ, то въ Россіи она едва лишь начинаетъ слагаться и, покидая басенный, анекдотическій характеръ, прислушивается къ серьезнымъ требованіямъ науки. Выписки изъ Разрядныхъ книгъ о прибытіи первой нѣмецкой труппы въ Москву, устарѣлый рассказъ о шуткѣ антрепренера Манна надъ Петромъ, рассказъ вымышленный и не русскаго происхождения, наконецъ нѣсколько заимствованій у Штели-на,—вотъ приблизительно очеркъ содержанія многочисленныхъ и слѣпо другъ друга повторявшихъ статей о началѣ русскаго театра, появлявшихся отъ времени до времени въ русскихъ литературныхъ журналахъ. Статьѣ г. Пекарскаго *Мистеріи и старинный театр въ Россіи* (\*) суждено было быть первымъ опытомъ приложенія новѣйшаго сравнительнаго метода къ разработкѣ исторіи стариннаго русскаго театра. И эта статья, вошедшая съ значительными измѣненіями въ составъ библіографическаго труда того-же автора *Наука и Литература при Петрѣ*, составляетъ пока вмѣстѣ съ очеркомъ начала театра, г. Тихонравова (\*\*), все существенное въ литературѣ этого предмета. Но и въ этой области замѣтенъ прогрессъ, хотя слабый, но постепенно расширяющій кругозоръ изслѣдователя; открытыя недавно комедіи талантливаго Довгалева (\*\*\*) въ связи съ вертепной піесой, изданной Маркевичемъ, представляютъ уже въ рельефныхъ чертахъ начало народнаго

---

(\*) Современникъ 1857 года.

(\*\*) Лѣтописи русской литер. и древн. Книга 5.

(\*\*\*) Труды кievской духовн. академіи 1865 года.

украинскаго театра; отдѣльные факты и мелкія подробности, касающіяся ранняго періода театральныхъ зрѣлищъ на Сѣверѣ Россіи, объясняютъ многое, казавшееся гадательнымъ и неяснымъ. Отсюда очевидна необходимость новаго свода состоявшихся по сю пору наблюдений и открытій; такой сводъ послужить въ будущемъ значительнымъ подспорьемъ изслѣдователю; настолько уже будетъ пройдено утомительнаго пути. Выводы, возможные въ настоящее время, не могутъ считаться окончательными или подлежащими отмѣнѣ: будущее сулитъ и въ этой области, какъ и въ другихъ отрасляхъ литературы, новые, еще невѣданные факты, которые, быть можетъ, прольютъ новый свѣтъ на добытое наукой достояніе и приведутъ ее къ пересозданію ея прежнихъ аксіомъ. Непредъугадывая грядущаго, казалось намъ, не лишнее былъ-бы своей пользы очеркъ современнаго положенія литературы описываемаго предмета, очеркъ ея status quo; намъ казалось, что подобныя временныя, періодическія пріостановки и обзорѣнія вокругъ себя могутъ быть не лишними для успѣха самой работы. Мы старались сгруппировать наиболѣе крупныя факты; принятая форма очерковъ объясняетъ эту невольную разборчивость.

Такова цѣль и назначеніе нижеслѣдующихъ очерковъ. Первый изъ нихъ представляетъ обзоръ судебъ театра въ германо-латинскомъ мірѣ до той поры, когда театръ этотъ возымѣлъ вліяніе на младенствующее русское драматическое искусство. Связь эта служитъ естественнымъ переходомъ ко очерку, посвященному начальному періоду исторіи русскаго театра, первымъ годамъ его существованія въ связи съ театромъ родственныхъ славянскихъ племенъ. Въ заключеніе мы представили очеркъ духовно-народныхъ пред-

ставленій, сохранившихся до нашего времени въ многихъ мѣстностяхъ Руси, Славянства и германо-латинскаго Запада; рассказъ о давно-прошедшихъ и, казалось, забытыхъ чертахъ минувшаго естественно было закончить указаніемъ на немногіе ихъ отголоски въ настоящемъ, на слабый ихъ отблескъ, который постепенно меркнетъ и блѣднѣетъ среди новой жизни, новой цивилизаціи.

---



## I.

Дряхлѣя и разрушаясь, доживалъ Римъ свои послѣдніе годы; меркла слава его оружія, слабѣла государственная сила, скрывавшая крѣпкимъ цементомъ разнородныя племенные стихіи; разсѣянныя на необъятномъ пространствѣ имперіи, блѣднѣло и сжуживалось развитіе литературы и, грубѣя, низко падала нѣкогда шумная и блестящая общественная жизнь. Не Плавтъ и Теренцій давали содержаніе любимымъ зрѣлищамъ Римлянина; толпы веселыхъ, разгульныхъ и неудержимо-циническихъ мимовъ, гистріоновъ, скомороховъ, представленія маріонетокъ затмили собою въ глазахъ толпы даже прелесть и привлекательность любимыхъ ея старыхъ Ателланъ, почти изгладилъ изъ народной памяти насмѣшливые типы толстаго, неуклюжаго Виссо, болтуна Раррис, плутоватаго Догзеписъ.—Чисто народное начало скоморошества, — образованіе цѣлой касты служителей древнѣйшихъ религіозныхъ обрядовъ народа, стихійныхъ празднествъ, торжествъ брачнаго союза, тризны, которые съ паденіемъ первоначально-чистой и пуритански-строгой обрядности превращаются въ бродячихъ увеселителей народа, — это начало получило преобладаніе надъ литературной стихіей и возбудило противъ нея борьбу всѣхъ исконныхъ, таившихся въ цивилизованномъ обществѣ, началъ древняго, первобытно-мифологическаго быта.

Пиладъ и Батиллъ, знаменитѣйшіе римскіе мимы, были предметомъ фанатическаго культа; Неронъ и Калигула въ безумныя минуты стремились подражать сладострастнымъ, циническимъ тѣлодвиженіямъ мимовъ; маріонетки, образцы которыхъ дошли до насъ во многихъ римскихъ саркофагахъ, являлись на торжественныхъ пирахъ и празднествахъ лучшимъ и полнѣйшимъ завершеніемъ ихъ. Религіозныя процессіи, таинства мистическаго богослуженія, народные обряды, полные драматической жизни, развивали и поддерживали въ массѣ издавна и рѣзкими чертами сказавшееся расположеніе къ театральному, зрѣлищному началу. Упадокъ государственнаго строя и силы, разладъ въ общественной жизни отражался лишь на упадкѣ уровня зрѣлищъ, но не на числѣ и распространенности ихъ, и долго еще, въ чуждую галльскую среду, среди наплыва христіанскихъ идей, доносилась слава римскихъ мимовъ и трагиковъ прежняго времени; Аполинарій Сидоній и современные ему писатели съ презрѣніемъ упоминаютъ о театрѣ ихъ времени, на которомъ царило шутовство гистріоновъ, соблазнительныя пѣсни женщинъ, сопровождаемыя звуками тимпановъ и гусель, игры, превращающія сцену въ арену цирка или акробатическихъ представлений; гдѣ наконецъ, на утѣху жадной до зрѣлищъ толпы, изображались разнузданныя, свирѣпыя страсти или сладостный, открытый развратъ. Страсть къ такому театру неудержимо увлекала за собой толпу, заставляла ее забывать даже крупнѣйшія событія гражданской ея жизни, общественныя скорби и бѣдствія. «Подъ стѣнами Цирты и Кареагена звучитъ оружіе варваровъ», пишетъ Сальвіанъ, современникъ Сидонія, «а народъ безумствуетъ въ циркѣ, развратничаетъ въ театрахъ Въ городѣ и за стѣнами сливаются въ одинъ гулъ крики битвы и рукоплесканія театра, стоны умирающихъ и крики бѣснующихся.» Вспоминая, какъ жители Трира, по разграбленіи его Франками, умоляли императора возобновить театральныя представленія въ ихъ городѣ, Сальвіанъ

прибавляетъ: «для кого, для какого города и какихъ гражданъ требуютъ они театра и цирка? Для выжженного и опустошеннаго города, для гражданъ, которые или перебиты или носятъ трауръ по погибшимъ. Хотятъ публичныхъ увеселеній, я спрошу: гдѣ-же они будутъ даваться? Среди грудъ пепла, на костяхъ и крови убитыхъ» (\*).—Въ Соассонѣ несмѣтныя массы народа стекались въ циркъ короля Хильперика. Римскія Ателланы и мимическія представленія уцѣлѣли въ древней Франціи до половины IV вѣка и открыто существовали при Людовикѣ Святѣмъ.

Творенія отцовъ церкви и разновременныя соборныя постановленія также живописуютъ намъ въ яркихъ чертахъ состояніе римскаго театра и характеръ народныхъ обрядовъ, въ періодъ упадка Рима. Изъ за раздраженнаго, полемическаго и безпощадно-исключительнаго тона церковныхъ протестовъ противъ языческихъ увеселеній, предъ нашими глазами возстаютъ они въ правдивомъ своемъ видѣ. Празднества въ честь наступленія весны и пробужденія природы отъ зимняго сна, веселый цѣль обрядовыхъ игръ въ честь Вакха въ пору сбора винограда, календы, переряживанье мужчинъ въ женскіе костюмы, женщинъ въ мужскіе и надѣваніе звѣриныхъ шкуръ, каково напр. переряживанье оленями и быками въ пору январскихъ календъ, порицаемое Оксеррскимъ соборомъ (\*\*), свадебные обряды, которые Мартинъ Браганцекій прямо называетъ свадебными спектаклями, погребальные обряды, пиры и игры и наконецъ обломки прежней римской трагедіи и комедіи нравовъ, проникшей съ колонизаціей въ отдаленнѣйшіе края современнаго историческаго міра, піесы Лентула и Гостилія, противъ которыхъ возстаетъ Тертуліанъ въ своей *Апологетикѣ*, тра-

---

(\*) Аполлинарій Сидоній, С. Ешевскаго. М. 1855, стр. 79.

(\*\*) Dictionnaire des mystères 1854 г. Canons des saints conciles p. 18.

гедін и комедін, изображающія, по его словамъ, разнузданныя страсти и преступленія, произведенія кровавыя, сладострастныя и безбожныя (Трактатъ о зрѣлищахъ гл. 18), наконецъ широкое развитіе цирковъ и боевъ гладіаторовъ, — таково было разнообразіе родовъ зрѣлищъ и видоизмѣненій драматическаго начала въ угасавшей древней жизни въ ту пору, когда ее застаеъ христіанская проповѣдь.

Начала братства, всеобъемлющей любви къ человѣчеству, идея лишеній и суроваго воздержанія во имя смиренія плоти, полное пересозданіе семейной и общественной жизни, требовавшееся новою религіей, не могло найти сразу большаго числа искреннихъ адептовъ; толпа, жаждавшая, бывало, лишь хлѣба и зрѣлищъ, не могла внезапно и вполне отрѣшиться отъ своихъ коренныхъ наклонностей, старыя начала невольнo пробивались сквозь новую оболочку, и разроставшуюся съ каждымъ днемъ христіанскую общину постигло неизбежное для каждаго новообращеннаго народа двоевѣріе. Съ первыхъ вѣковъ христіанства объ руку съ извѣстіями о страданіяхъ мучениковъ появляются обличенія и протесты отцовъ церкви противъ страсти къ языческимъ зрѣлищамъ, противъ явнаго сохраненія многихъ обрядовъ прежней религіи, противъ введенія чуждаго, народно-бытоваго начала въ новыя, простыя и строгіе обычаи. Тихія *трапезы любви*, первобытныя христіанскія агапы, принимаютъ постепенно характеръ разгульныхъ, вакхическихъ пиршествъ, допуская введеніе игръ и интермедій; уже Лаодикийскій соборъ воспрещаетъ участвовать въ нихъ духовенству, а дальнѣйшія соборныя постановленія не дозволяютъ болѣе учрежденія агапъ во внутренности церквей. А. Жюбиналь (\*) не безъ основанія считаетъ позднѣйшій видъ агапъ, на которомъ въ веселой трапезѣ сходились и ду-

---

(\*) *Mystères inédits*. 1837 Préface. VII.

ховные и міряне, первообразомъ празднествъ дураковъ, праздника осла (Fête de l'âne) и множества подобныхъ двоeverныхъ обрядовъ, образовавшихся въ послѣдствіи на Западѣ. Іоаннъ Златоустъ возстаеъ противъ безнравственныхъ игръ, цѣльно сохранившихся въ его паствѣ. Бродячіе гистріоны, за постепеннымъ паденіемъ правяльнаго театра, получаютъ еще большее значеніе въ народной жизни, и творенія отцовъ и правила первыхъ соборовъ не находятъ достаточно сильныхъ мѣръ для противодѣйствія имъ; отлученіе отъ церкви, лишеніе причастія грозило имъ; вступая въ христіанскую общину, они должны были вполне и безусловно отречься отъ своей профессіи; духовныя лица, случайно ставшія въ соприкосновеніе съ ними, подвергались тяжкимъ наказаніямъ. Но привязанность народа не легко было сломить, и скоморошество, переживъ введеніе новой вѣры, нашло даже себѣ христіанскаго патрона въ Святомъ Генезіи, который, какъ глаголютъ его житіе, пародировавъ на сценѣ христіанскій обрядъ крещенія, чудесно увѣровалъ въ него и въ послѣдствіи пострадалъ за приверженность къ христіанству (\*). Постепенно усиливавшееся сближеніе съ разнообразными племенами варваровъ и въ послѣдствіи насильственно навязанныя ими Риму новыя начала семейной и народной жизни дали новую пищу народно-драматическому элементу. Бытовые празднества и обряды непочатыхъ народовъ должны были неминуемо поддерживать и разивать тѣ же явленія и въ одряхлѣвшей римской жизни. Быть можетъ, съ нашествіемъ варваровъ пришли на юго-Востокъ Европы, тѣ коренные представители скоморошества, тѣ scamagi или scamatores, о которыхъ говоритъ Іорнандъ и другіе древнѣйшіе лѣтописцы (\*\*), особый, угасшій въ послѣд-

(\*) Hase, Das geistliche Schauspiel. 1858 p. 4.

(\*\*) Шафарикъ. Славянск. Древности изд. 1837. Т. I. кн. II стр. 244—46.

ствіи народъ, бродячій носитель и хранитель народныхъ пѣсенныхъ началъ, подобный вымирающему на нашихъ глазахъ загадочному племени цыганскому.

Драматическій элементъ, къ которому такъ лежало сердце Римлянина, находившаго его въ обильныхъ размѣрахъ и въ своей религіи, въ ея мистеріяхъ и торжественныхъ процессіяхъ, былъ столь силенъ, что его не могла равнодушно обойти зарождавшаяся христіанская обрядность. Для народа, привыкшаго къ чувственному представленію отвлеченныхъ началъ, къ изображенію важнѣйшихъ, основныхъ событій его міеологіи или исторіи совершающимися на его глазахъ, нужно было противопоставлять подобнаго рода зрѣлищамъ инныя и въ первобытно — простыхъ и наглядныхъ образахъ уяснить народу догматы христіанства или олицетворять важнѣйшія событія евангельскія. — Этому началу обязана своимъ драматизмомъ первоначальная католическая литургія, развивавшаяся и постепенно обогащаемая разнообразными обрядами и сценами, сначала нѣмыми, группами маріонетокъ, процессіями, а впоследствии все шире и шире разроздавшимися до разговорныхъ сценъ и духовныхъ піесъ. Такимъ образомъ въ самомъ зародышѣ новой обрядности кроется начало многовѣковой христіанской драматургіи: стремленіе изъяснить, наглядно растолковать новымъ адептамъ начала вѣры, всюду выражалось одинакимъ способомъ и впоследствии увлекло духовную драму до сближенія съ народнымъ говоромъ, до превращенія ея въ духовно-народную, воспріятія свѣтскаго начала и окончательнаго паденія передъ торжествующимъ творчествомъ самаго народа.

Самая месса, говоря словами Газе (\*) «была со временъ Григорія Великаго почти сплошь драматическимъ изображеніемъ

---

(\*) Das geistl. Schausp. S. 11.

всемірнаго Голгоескаго позорища, цѣлымъ строемъ религіозныхъ ощущеній отъ полнаго скорби *miserere* до ликующаго и торжественнаго *gloria in excelsis*, и оттого-то она всегда такъ удобно служила текстомъ для величественныхъ симфоній.»—Молитва пресвитера и діакона, антифоническое пѣніе хора, замѣщающаго собою уже въ III столѣтіи пѣніе *ad libitum* самихъ богомольцевъ (\*), все это составляло уже драматическое, оживленное одною идеею и стройно развивающееся дѣйствіе. Но на этомъ не остановилась католическая обрядность; какъ робкія символическія изображенія въ катакомбахъ Рима развиваются до пластическихъ обликовъ древнѣйшей итальянской школы, такъ и въ мірѣ религіозной обрядности къ священнодѣйствію вскорѣ примыкають массы торжественныхъ зрѣлищъ, процессій и драматическихъ обрядовъ. Появленіе ихъ вызывалось неизбежною необходимостью. Первоначальный символическо-поэтический смыслъ коренныхъ обрядовъ блѣднѣлъ въ глазахъ толпы, свыкшейся съ ними какъ съ привычными богослужебными формами, и духовенство какъ справедливо замѣчаетъ Дю-Мериль (\*\*), не будучи болѣе въ состояніи возстановить первобытной чистоты вѣрованія, усиливалось при введеніи новыхъ зрѣлищъ, доступныхъ пониманію всякаго, ограничиться хотя разъясненіемъ сущности религій. Приурочиваемые первоначально къ важнѣйшимъ праздникамъ церковнаго года, къ Рождеству Христову, Свѣтлому Воскресенію, эти новыя зрѣлища постепенно прилагаются къ инымъ торжественнымъ случаямъ, памятнымъ годовщинамъ и т. д., и по городамъ и селамъ проходятъ толпы костюмированныхъ библейскихъ и евангельскихъ масокъ, представляющихъ въ лицахъ священные событія. Сначала непріятно-

(\*) Ambros. Geschichte der Musik, 2 Bd. p. 12.

(\*\*) Revue Germanique, 1860, juillet.

новенность святыни не допускала людямъ маскироваться въ святыхъ, и ихъ роли въ процессіяхъ исполняли куклы и маріонетки (\*), и только въпослѣдствіи, при ослабленіи первоначальнаго пуризма, постепенно сплотились тѣ разнохарактерныя толпы пестрыхъ масокъ, которыя фигурировали при каждомъ народномъ торжествѣ. По мнѣнію Маньона (\*\*) уже въ V и VI вѣкѣ начались процессіи въ память вѣнцеванія въ Іерусалимѣ, причѣмъ Христа изображали одинъ изъ священниковъ, сидящій на ослѣ, словомъ процессіи, подобныя нашему *хожденію на ослати*.—Столь же рано, безъ сомнѣнія, возникъ обычай учреждать процессіи въ теченіи страстной недѣли, обычай, нетронуто сохранившійся во многихъ мѣстностяхъ Франціи и Италіи до нашего времени; изнемогая подъ бременемъ тяжелаго креста, медленно шествовалъ Спаситель, подвергаясь оскорбленіямъ и хулѣ костюмированной въ quasi-еврейскіе наряды толпы; стража въ римскихъ одѣяніяхъ, первосвященники верхомъ на богато убранныхъ лошадяхъ, Іосифъ Аримаѳейскій, словомъ вся обстановка евангельскаго разсказа, часто прихотливо измѣненная и фантастически дополненная, оживлялась и олицетворялась для народа въ этой процессіи. Но наиболѣе значенія въ отношеніи къ развитію духовной драмы имѣли обряды, совершавшіеся въ въ самой внутренности церкви. Чтеніе самого Евангелія въ страстную недѣлю распредѣлялось драматически между нѣсколькими священнослужителями; въ старыхъ изданіяхъ страстнаго обихода, по свидѣтельству Леруа (\*\*\*), стихи еще раздѣляются одинъ отъ другаго значками + C. S, причѣмъ слова, отмѣченныя крестомъ, означали рѣчи Спасителя, отмѣ-

---

(\*) Prutz. Vorlesungen über die Gesch. d. deutsch. Theaters. 1847.

(\*\*) Dictionnaire des Mystères, p. 139.

(\*\*\*) Onesime Leroy. Etudes sur les mystères. 1837 г.

ка *C.* обозначала слова, произносимыя пѣвцемъ (*chantre*) или чтецомъ, наконецъ *S.* рѣчи въ Синагогѣ. Газе (\*) указываетъ также на сохранившійся доселѣ обычай римскихъ церквей исполнять въ утренней службѣ, въ страстную пятницу, соответствующее чтеніе изъ евангелія отъ Іоанна въ видѣ ораторіи, въ которой слова Спасителя исполняетъ теноръ, Пилата бась, первосвященниковъ, стражи и народа хоръ, слова же самаго Евангелиста звучатъ въ видѣ речитатива. Обрядъ этотъ, издаваемый изстари повременно въ официальной формѣ *Uffizio della settimana santa*, безъ сомнѣнія весьма древній, такъ какъ въ одномъ его мѣстѣ уцѣлѣла молитва за Римскаго императора о покореніи ему всѣхъ варварскихъ народовъ. На Рождество посреди церкви ставилась модель яслей, окруженная вначалѣ рисованными изображеніями, а затѣмъ статуэтками или подвижными куклами (марионетками), представлявшими Богородицу, пастуховъ, осла и быка; по всей вѣроятности и младенецъ изображался въ видѣ статуэтки, какъ это установилось впоследствии въ польской *szork'ѣ*, первообразѣ нашего вертепа. Наглядное изображеніе событій, обставившихъ Рождество, дополнялось рѣчами клириковъ, изъ за алтаря и пѣніемъ духовныхъ кантатъ. — Ночь на Свѣтлое Воскресенье ознаменовывалась различными обрядами; съ пѣніемъ и подобающими рѣчами извлекался изъ гробницы, устроенной подъ алтаремъ, крестъ, положенный туда въ великой пятошъ (\*\*). Въ друиыхъ енархіяхъ Воскресеніе Христа воздѣщалось рѣчью священника, костюмированнаго ангеломъ, въ бѣломъ хитонѣ, съ золотымъ сіяньемъ надъ головой, къ двумъ женщинамъ, изображавшимъ Богородицу и Марію Іаковлю (ихъ представляли два молодыхъ священника, закутанные въ свои плащи *ad similitudinem mulierum*, какъ

(\*) *Das geistl. Schauspiel.* p. 12.

(\*\*) *ibid.* p. 16.

это обстоятельно указано въ церковномъ обиходѣ) (\*); по словамъ Герберта (Veter. liter. Aleman.) послѣдніе входили въ храмъ, произнося вполголоса и на распѣвъ, «quis revolvit obis lapidem;» тогда диаконъ, изображающій ангела, встрѣчалъ ихъ у гроба, предполагаемаго въ одномъ изъ боковыхъ придѣловъ, вопросомъ (который онъ также пѣлъ): quem quaeritis? Женщины отвѣчаютъ «Jesum Nazarenum. Тогда диаконъ (произнося: «non est hic») прибавлялъ «cite, punctiate,» и затѣмъ, обратившись къ хору, начиналъ гимнъ: «Surrexit Dominus de Sepulchro,» послѣ котораго слѣдовало *Тебе Бога хвалимъ*, интонируемое аббатомъ, при звонѣ всѣхъ колоколовъ. — Неограничиваясь устройствомъ подобныхъ обрядовъ въ наиболѣе важные церковные праздники, духовенство постепенно распространяло этотъ обычай и на прочіе торжественные дни; въ праздникъ трехъ царей (Epiphania) въ богослуженіе вводился разговоръ ихъ съ Богородицей, (по указанію Эберта (\*\*)) одинъ изъ самыхъ раннихъ драматизированныхъ эпизодовъ, такъ какъ чудо явленія звѣзды было первымъ, ознаменовавшимъ земную жизнь Спасителя; въ день избиенія младенцевъ слышались жалобы несчастныхъ матерей, и являлся Иродъ, издающій свое жестокое повелѣніе (этотъ эпизодъ развился въпослѣдствіи до значительнаго объема въ духовныхъ маріонетныхъ пьесахъ); въ день Св. Духа въ церквахъ Италіи существовалъ обычай наглядно изображать сошествіе Святаго Духа на апостоловъ; огненные языки дѣйствительно спускались съ церковнаго купола на толпу собравшихъ и костюмированныхъ клириковъ, — это обыкновеніе существовало до второй половины 15 вѣка. когда въ 1471 г. при въѣздѣ герцога Джов. Галеаццо во Флоренцію,

---

(\*) Devrient. Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd. I.

(\*\*) Ueber d. Entwicklungsgesch. der franz. Tragödie. 1856 p. 18.

устроенная въ честь ему церемонія эта завершилась внезапнымъ пожаромъ церкви, сгорѣвшей до тла; наконецъ въ теченіе страстной недѣли исполнялись по временамъ такъ называемыя сѣтованія Маріи (*Marientlage, planctus Mariae*), излагавшіяся первоначально въ видѣ діалога Маріи съ Іоанномъ.—сѣтованія, послужившія въ свою очередь основой для цѣлаго рода произведеній мистеріальнаго характера.

Въ такихъ еще неясныхъ образахъ положены уже были основы дальнѣйшему развитію духовной драмы, всѣ ея главныя роды и видоизмѣненія были уже намѣчены, оставалось спаянію въ нихъ духовнаго начала съ народнымъ довершить начатое, преобразить отрывочныя сцены въ цѣльныя драматическія произведенія, и постепенно возвысить ихъ отъ служебной роли при богослуженіи до вполнѣ самостоятельнаго существованія.—Но и въ ту пору, когда драматизированные церковные обряды находились еще въ своей первобытной и не совершенной формѣ, въ Европѣ, переживавшей переходное время отъ древней цивилизациі къ новымъ народнымъ началамъ, по временамъ появлялись драматическіе опыты, служившіе послѣднимъ слабымъ отголоскомъ вымиравшаго литературнаго стиля. Отдѣльныя, независимыя другъ отъ друга и совершенно случайныя, эти явленія не могли оказать никакого серьезнаго вліянія на органическое развитіе духовной драмы, но древность ихъ и необычайность появленія обязываетъ обозрѣвателя ея исторіи къ особому ихъ разсмотрѣнію. Раннее въ этомъ отношеніи произведеніе есть *Χριστὸς πασχών, Christus patiens*, трагедія, приписываемая Григорію Назіанзину (IV-го вѣка), изданная впервые въ 1549 г. Габріелемъ Гарчіа въ латинскомъ переводѣ (\*). Окруженная какъ и большая часть

---

(\*) Изъ числа новѣйшихъ изданій наболѣе обстоятельное составлено А. Эллисономъ въ 1-мъ выпускѣ его *Analekten der mittel- und neugriechisch. Litteratur*. L. 1855.

произведений переходной эпохи, великой таинственностью и загадочностью, эта трагедія была въ продолженіе четырехъ вѣковъ со времени ея изданія предметомъ разнообразѣвшихъ критическихъ догадокъ, предположеній, сомнѣній и отрицаній, ее приписывали то Григорію Антиохійскому, епископу VI-го вѣка, то Аполлинарію Лаодикейскому, то латинистамъ новѣйшихъ временъ; но какъ ни заманчивы догадки относительно этой первой христіанской трагедіи, вполне выяснено: что она не предназначалась для сценическаго исполненія, что не только драматическая ситуація и отдѣльныя характеристики дѣствующихъ лицъ, но и цѣлыя стихи и выраженія заимствованы изъ различныхъ классическихъ трагедій и всего болѣе изъ Меды и Федры Эврипида. Дѣйствія въ этой трагедіи немного; всё оно вращается вокругъ немногихъ лицъ: Богоматери, Маріи Магдалины, Евангелиста Іоанна, Іосифа, Никодима, и хора, играющаго здѣсь какъ и въ древней трагедіи Грековъ важную роль. Рѣчи ведены предпочтительно діалогомъ, но многія сцены превращаютъ, по замѣчанію Эллисена, всю піэсу въ монодраму, состоя изъ длинныхъ тирадъ одного и того же лица. О событіяхъ внѣ сцены извѣщаютъ вѣстники, не ограничивающіеся при томъ ролью простыхъ гонцовъ, но относящіеся съ своей точки зрѣнія къ сообщаемымъ событіямъ. Слова Спасителя приводятся рѣдко и по возможности ближе къ евангельскому тексту. Хоръ, находящій всегда слова сочувствія, соболѣзнованія и ободренія Богоматери въ ея горѣ, составляющемъ одинъ изъ важнѣйшихъ моментовъ піэсы, нерѣдко дѣлится на два полухора и исполняетъ повидимому свои партіи антифонически. Такимъ образомъ это драматизированное переложеніе на христіанскіе нравы сущности классическихъ произведений, полныхъ жизни и неудержимыхъ людскихъ страстей, не можетъ служить образцомъ первобытной христіанской драмы, изшедшей, какъ уже было показано, исключительно изъ побужденія чисто *христіанской* пропаганды;

по всей вѣроятности, названная трагедія имѣла назначеніемъ лишь служить назидательнымъ чтеніемъ, которое могло бы замѣнить для молодого христіанскаго общества привычное чтеніе классическихъ авторовъ Маньенъ (\*), пытаюсь объяснить многочисленныя аномаліи, замѣчаемыя въ трагедіи, приписываемой Назіанзину, предполагаетъ, что въ томъ составѣ, въ которомъ она дошла до насъ, она есть соединеніе трехъ послѣдовательно написанныхъ произведеній, отстоящихъ другъ отъ друга на разстояніи цѣлыхъ вѣковъ; слѣды этого случайнаго состава, грани, гдѣ соприкасаются въ окончательномъ сводѣ отдѣльныя его части, Маньенъ находитъ возможнымъ прослѣдить и изъ числа 2600 (со включеніемъ пролога 2640) стиховъ всей трагедіи обособить тѣ изъ нихъ, которые по уровню выраженныхъ ими мыслей, степени подражанія классикамъ и по католическому правовѣрію могутъ быть отнесены къ одной изъ трехъ частей трагедіи. Дошедшій до насъ сводъ можетъ быть отнесенъ, по мнѣнію Маньена, къ VIII вѣку и составленъ какимъ-нибудь византійскимъ ученымъ. — Рѣдко достигающее своей цѣли въ отношеніи къ произведеніямъ отдаленныхъ эпохъ и сомнительнаго происхожденія, предположеніе о составѣ труда изъ произведеній различныхъ писателей, имѣетъ немного вѣроятія и въ данномъ случаѣ; указанія мыслей, несвойственныхъ первобытно-чистому христіанскому убѣжденію одного изъ избранныхъ отцовъ церкви, но вложенныхъ въ уста многихъ изъ дѣйствующихъ лицъ, взрывъ безпредѣльнаго отчаянія и жалобы страстнаго материнскаго сердца, вырывающіяся краснорѣчивымъ потокомъ изъ устъ Богоматери, вмѣсто болѣе подобающаго ей согласно евангельской характеристикѣ, смиренія и грустной покорности судьбѣ, — подобныя указанія, прямо свидѣтельствуя противъ

---

(\*) Journal des Savants, 1849, Livrais. 1-re et 5-me.

авторства Назіанзіна, имѣють безспорное значеніе; но подражаніе древнимъ, которое ставится на равной степені доказательности, въ этомъ случаѣ далеко не свидѣтельствуетъ въ пользу того же мнѣнія: пользоваться приѣмами языческихъ писателей и композиторовъ для того, чтобъ показать свѣту, что тѣже приѣмы, тѣже образы, характеры и даже пѣсенныя мелодіи могутъ быть обращены на пользу церкви и превратиться въ назидательное чтеніе, въ церковную пѣснь,—этотъ приѣмъ былъ весьма свойственъ христіанскимъ писателямъ первыхъ вѣковъ; извѣстно, что Евремъ Сиринъ и Іоаннъ Златоустъ, избирая изъ числа свѣтскихъ пѣсней наиболѣе отличавшіяся жизненнымъ и даже распущеннымъ характеромъ, любили передѣлывать ихъ въ церковныя гимны (\*). Точно также ранняя христіанская символика пользовалась часто типами греческой и римской міеологіи для обозначенія за ними понятій христіанскаго характера. Мы увидимъ далѣе, что изъ подражанія тому-же приѣму возникъ весь цинкъ драмъ Гросветты, перелавшей на христіанскіе нравы комедіи Теренція.—И такъ вопросъ объ авторѣ *Страждущаго Искупителя* остается доселѣ нерѣшеннымъ; по видимому возможно лишь предположеніе о позднѣйшей обработкѣ текста, но не о тройственномъ его происхожденіи.

Отзвуки классической драмы въ обновлявшейся европейской средѣ не остановились на описанномъ загадочномъ произведеніи. *Querolus*, драматизированная поэма, относимая Маньеномъ и Дю-Мерилемъ къ IV-му вѣку, но несомнѣнно не предназначавшаяся къ сценическому представленію, драмы на нарѣчій Фризовъ, писанныя Ангильбертомъ въ вѣкъ Карла Великаго, о которыхъ впрочемъ имѣются лишь скудныя свѣденія, поддерживаютъ постепенно слабѣющую связь съ староу

---

(\*) Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи. М. 1867—8. стр. 12.

римской драматургіею, прерывающуюся лишь въ Х-мъ вѣкѣ на произведеніяхъ Гросвиты, которыя составляютъ уже разительный и рѣзкій контрастъ съ окружающей ихъ новою и пережившею коренное перерожденіе народною жизнью. Появленіе ряда духовныхъ драмъ, писанныхъ въ монастырской келіи Нѣмецкою монахиней, среди неразвитой массы и почти безъ всякаго сочувствія и поддержки, удачныя подражанія классикамъ, облеченныя въ смиренную христіанскую оболочку, — подобное явленіе не могло не вызвать удивленія и особаго критическаго вниманія въ пламенныхъ ревнителяхъ древности и высокаго образовательнаго значенія германской литературы; удивленіе это не осталось даже на степени безпристрастной оцѣнки достоинствъ произведеній Гросвиты, но превратилось въ фанатическое обожаніе, въ самоотверженный культъ. Гросвиту назвали германскою Сафо, удивляясь необычности ея появленія и рѣдкости таланта, самое имя ея послужило предметомъ многихъ любопытныхъ догадокъ и изслѣдованій (\*); личность ея и происхожденіе были также различно объясняемы: одни считали ее Саксонскою по происхожденію и полагали, что она принадлежала къ семейству Фонъ-Россовъ и что по этому настоящее имя ея Елена Фонъ-Россовъ; другіе, какъ напр. Англійскій изслѣдователь Гёмфри считали ее одноличной съ Гересвитой, англійской писательницей седьмаго вѣка, случайно и можетъ быть лишь на время имѣвшей мѣстопробываніе въ Гандерсгеймъ. Наконецъ въ 1867 году вѣнскій ученый Ашбахъ, по-

---

(\*) Обзоръ ихъ сдѣлалъ Лео Мейеромъ въ *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*, Куна. 1859, 8-er Band. Простѣйшее и вѣрнѣйшее объясненіе ея имени и указаніе его правописанія сдѣлано Я. К. Гриммомъ на основаніи собственныхъ словъ Гросвиты. „Ego clamor validus Gandesheimensis, я могучій голосъ Гандесгеймскій. Дѣйствительно готская форма слова Гросвита будетъ означать *ruhmstark, durch Stärke berühmt*, славный слаго.

вторая бывшее въ ходу еще въ концѣ прошлаго столѣтія, сомнѣніе въ принадлежности Гросвитѣ приписываемыхъ ей драмъ, возвелъ цѣлую стройную гипотезу, не выдержавшую впрочемъ критическаго натиска,—гипотезу, сущность которой заключается въ слѣдующемъ (\*). Не Гросвита, но извѣстный германскій гуманистъ XVI столѣтія Конрадъ Цельтесъ (*открытый*, какъ говорилось доселѣ, ея произведенія и впервые издавшій ихъ въ свѣтъ (\*\*), есть истинный авторъ упомянутыхъ драмъ. Занимаясь розыскаціями актовъ, относящихся къ исторіи Нюрнберга, онъ нашелъ въ монастырѣ Св.-Эммерана въ Регенсбургѣ латинскую рукопись легенды, драматизированныхъ пѣмцею монахиней X вѣка,—произведение средней руки и по фактурѣ и по мысли. Съ помощью Рейхлина и другихъ близкихъ ему гуманистовъ, Цельтесъ переложилъ вполнѣ первоначальную редакцію драмъ и семь лѣтъ спустя, въ 1501 г., издалъ свою передѣлку подъ видомъ подлинныхъ произведеній Гросвиты. Вся редакціонная часть изданія и предисловія къ драмамъ отъ имени самой монахини принадлежать Цельтесу. Въ несомнѣнности передѣлки убѣждаетъ де и чистота и изысканность латинскаго языка, свойственная лишь порѣ возрожденія классическаго образованія, порѣ до реформаціонной, но никакъ не смутной и невѣжественной порѣ Гросвиты; основательныя свѣденія по различ-

---

(\*) Roswitha und Conrad Galtis, v. Joseph Aschbach. Wien 1867 г. втор. изд. 1868.

(\*\*) Главнѣйшія изданія произведеній Гросвиты: „Opera Grosvite“ изданіе Конрада Цельтеса въ Нюрнбергѣ 1501 г. Второе изданіе сдѣлано Генрихомъ Шурцелейшемъ въ Виттенбергѣ въ 1717 г. Комедія ея *Авраамъ* вмѣстѣ съ небольшимъ изслѣдованіемъ напечатана въ диссертациі Густ. Фрейтага De Roswitha poetria. Wratislawia 1839. Маньенъ издалъ затѣмъ Théâtre de Roswitha 1845. Дореръ издалъ его въ 1857 въ Аарау, Бендиксенъ 1857 въ Любекѣ; политѣйшее изданіе Барака въ Нюрнбергѣ 1859 г.

нымъ областямъ знанія, изящное стихосложеніе и частое употребленіе при этомъ греческихъ конструкцій (понятное при участіи въ передѣлкѣ Рейхлина) точно также говорятъ въ пользу высказаннаго мнѣнія. Передѣльватели, утверждаетъ далѣе Ашбахъ, тщательно скрыли слѣды своего ученаго подлога: первоначальная рукопись, *безъ всякаго сомнѣнія* (!) была уничтожена; въ замѣнъ ея новыя произведенія были искусно переписаны въ пергаментномъ кодексѣ, который и препровожденъ обратно въ монастырскую бібліотеку. Примѣчательно также, по мнѣнію Ашбаха, что въ сохранившейся перепискѣ Цельтеса съ его друзьями много рѣчи идетъ о предполагавшемся изданіи, но тѣ письма, въ которыхъ слишкомъ открыто говорилось о поддѣлкѣ, были уничтожены имъ (?); къ тому же въ корреспонденціи, хранящейся въ Вѣнской придворной бібліотекѣ, многихъ писемъ за 1492 и 1493 годы, т. е. именно за время исполненія подлога, не достаетъ и даже цѣлыя страницы вырѣзаны изъ кодексовъ.

Сколь ни интересно это разоблаченіе ученаго плагиата во вкусѣ Макферсонова Оссіана, оно не въ состояніи отразить всѣхъ возникающихъ сомнѣній. Не говоря уже о вполнѣ бездоказательной ссылкѣ на недостающіе въ перепискѣ документы, долженствующіе почему—то непременно заключать въ себѣ подробности о предпринятой фабрикаціи, чистота латинскаго стиха Гросвиты всего правдоподобнѣе объясняется рабскимъ подражаніемъ приемамъ Теренція, послужившаго руководителемъ ея творчества. Нѣкоторыя стилистическія исправленія, быть можетъ, и встрѣчающіеся эллинизмы, добавлены Цельтесомъ, такъ какъ понятіе о сохраненіи неприкосновенности произведеній отдаленной эпохи въ новѣйшихъ изданіяхъ, объ оставленіи за ними всѣхъ особенностей и даже погрѣшностей слога и мыслей,—это понятіе усвоено лишь въ недавнее время ученымъ міромъ Европы, въ которомъ и теперь встрѣчаются сильныя исключенія изъ этого правила; но отъ

подобнаго просмотра и частнаго исправленія до полной передѣлки и плагіата весьма далеко!—Гипотеза Ашбаха не осталась безъ возраженій. Лучшій критическій журналъ Германіи выступилъ на защиту прославленной писательницы Г. Вайцъ въ замѣчательной своей отвѣди Ашбаху (\*) обнаружилъ въ крупныхъ чертахъ всю несостоятельность и отсутствіе строгой критики въ смѣлой съ виду гипотезѣ вѣнскаго профессора Онъ доказалъ, что научныя свѣденія, богато расточаемыя Гросвитой въ Пафнуціѣ, служатъ яснымъ отраженіемъ состоянія схоластической философіи и математики въ пору Гросвиты, но никакъ не значительнаго развитія ихъ въ періодъ гуманистовъ, какъ полагалъ Ашбахъ. Казавшіяся непреложными доказательства участія друзей Цельтеса въ подлогѣ, при вѣрномъ чтеніи приводимыхъ мѣстъ изъ переписки, оказываются совершенно противоположнаго содержанія. Наконецъ любопытно узнать, что, строя свое предположеніе, Ашбахъ даже не справился съ рукописью Гросвиты, находящеюся въ Мюнхенѣ!

О личности Гросвиты извѣстно весьма немного; изъ всего хаоса хронологическихъ данныхъ, предлагавшихся различными изслѣдователями, вѣрнѣе повидимому предположить, что она жила отъ 930 года до конца X-го столѣтія (\*\*). Въ Гандерсгеймскомъ монастырѣ, расположенномъ въ горахъ Гарца и издавна пользовавшемся покровительствомъ знати и двора, въ періодъ отъ 959—1002 года была настоятельницею племянница императора Оттона Великаго, Герберга. Обладая рѣдкимъ въ то время образованіемъ, она сумѣла отличить въ толпѣ монахинь молодую и способную Гросвиту. Съ нею она прочла многихъ латинскихъ авторовъ, пристрастила ее къ занятіямъ набожной поэзіей и, по всей вѣроятности, первая возымѣла мысль о замѣнѣ крайне популярнаго въ то время

---

(\*) Göttingische Gelehrte Anz. 1867, S. 1261.

(\*\*) См. указан. статью Лео Мейера.

въ монашескомъ кругу чтенія комедій Теренція новыми *духовными* піэсами; Герберга была первой учительницей, воспитательницей и покровительницей Гросвиты и послѣдняя обязана ей многимъ и въ своей дѣятельности и въ заслуженной много вѣковъ спустя извѣстности (\*). Мотивы, руководившіе Гросвитой при созданіи ея драмъ, весьма не многосложны: по замѣчанію Гизебрехта, ея творчествомъ управляютъ лишь двѣ коренныя темы — или чудесное обращеніе язычниковъ въ христіанство или картина мученій, претерпѣваемыхъ за него, и эти двѣ темы, часто сплетаясь между собою и разрабатываемыя на подобіе музыкальной фуги, составляютъ главное содержаніе всѣхъ драмъ. Содержаніе ихъ взято изъ различныхъ средневѣковыхъ легендъ и апокрифовъ, часто съ сохраненіемъ даже типическихъ особенностей народнаго ихъ пересказа (отчасти этимъ можно объяснить нѣкоторыя, полныя грубаго, почти циническаго юмора, сцены, встрѣчающіяся въ драмахъ Гросвиты); подобныя, рѣзко отмѣченныя, вставки чисто народнаго характера составляютъ разительную противоположность съ преисполненными нравственнаго поученія сценами, безспорно принадлежащими самой Гросвитѣ. Часто рабски слѣдуя за перелагаемымъ текстомъ и заимствуя изъ него цѣлыя выраженія, она стремится развить и дополнить легендарный рассказъ сценами, полными христіанской убѣдительности или излагающими на пользу читателю основы здравой науки и набожной философіи; такъ напр., вся пространная первая сцена *Пафнуція* состоитъ изъ сухой докторальной лекціи *отшельника* своимъ ученикамъ о сущности схоластическихъ знаній, о *quadrivium*, о раздѣленіи музыки на небесную, человѣческую и инструментальную, о

---

(\*) Die Anfänge der Dramat. Poesie in Deutschl., von Lud. Giesebrecht въ *Damaris*, eine Zeitschr. von L. G. 1860, Heft II. — Hrotswitha und ihre Zeit, v. Franz Löher въ *Wissenschaftl. Vorträge*, München. 1858. Die älteste deutsche Dichterin, von R. Köpke. 1869.

гармоніи небесныхъ сферъ и т. д. Драмы, изображающія страданія за вѣру, преисполнены чертъ, достойныхъ позднѣйшихъ *totalités*, и Гросвита въ драмѣ *Sapientia* какъ-бы пользуется переноснымъ значеніемъ именъ дѣйствующихъ лицъ, чтобъ изобразить подъ видомъ ихъ олицетворенную Мудрость, Вѣру, Надежду, Милосердіе. — Произведенія Гросвиты, безъ сомнѣнія, не назначались для представленія на сценическихъ подмосткахъ, хотя Филаретъ Шаль (\*) считаетъ достовѣрнымъ, что они были исполнены, но не въ сборной монастырской залѣ, а въ самой церкви, причѣмъ авторъ драмъ занималъ будто-бы постоянно главные роли. При полной недоказанности этого предположенія, противъ него говоритъ также и въ высшей степени не сценическое дробленіе пьесъ на мелкія и обрывистыя сцены, постоянное измѣненіе мѣста дѣйствія, затруднительное даже и при первобытномъ непрехотливомъ состояніи ранней мистеріальной сцены. Клейнъ (\*\*) подтверждаетъ тоже на основаніи собственныхъ словъ Гросвиты въ ея предисловіи къ драмамъ, словъ, невѣрно переводимыхъ доселѣ.

Драматическія произведенія переходной эпохи, подобныя театру Гросвиты, ничѣмъ не связанныя съ современной дѣйствительностью и съ развитіемъ народнаго вкуса и стремлений, стоятъ совершенно особо въ исторіи ранняго періода новаго европейскаго театра. Несмотря на то, что, казалось, драма получила уже подъ перомъ Гандерсгеймской монахини болѣе или менѣе опредѣленную форму, въ дѣйствительности она должна была пройти всѣ ступени медленнаго, постепеннаго и замѣчательно-последовательнаго развитія отъ драматическаго церковнаго обряда и народнаго бытоваго празднист-

---

(\*) Etudes sur les premiers temps du christianisme et le moyen âge. P. 1847.

(\*\*) Geschichte d. Drama's 1866. III. Bd. 679—680.

ва, до многоактной мистеріи страстей Христовыхъ и до *Адвоката Пателена*. Никакія формы не могутъ быть ей навязаны помимо естественнаго ихъ сложенія, и эта устойчивость принадлежитъ къ типическимъ особенностямъ средне-вѣковаго театра.

Церковно-драматическое начало указано нами въ коренныхъ и первоначальныхъ чертахъ его; очеркъ развитія драматической стихіи въ народныхъ обрядахъ облегчить впослѣдствіи объясненіе ихъ взаимнодѣйствія, борьбы и окончательнаго раздвоенія.

Народные обряды, уцѣлѣвшіе отъ сѣдой старины, связанные съ поклоненіемъ стихійнымъ божествамъ и тѣмъ не менѣе сохранившіеся несмотря на внѣшнее торжество христіанства, повсюду отличались преобладаніемъ живаго драматическаго начала. Изгнаніе зимы и привѣтствіе лѣта изображалось, да и теперь изображается въ Швейцаріи и Баваріи въ лицахъ (\*): лѣто представлено въ видѣ человѣка, одѣтаго въ рубашкѣ (для обозначенія теплоты лѣтней) и несущаго въ рукахъ древесный стволъ, обвѣшанный плодами, позолоченными орѣхами и разноцвѣтными лентами; человѣкъ, изображающій зиму, одѣтъ по зимнему и у него въ рукахъ веревочная плеть, которою вооруженъ также его противникъ; имъ влагается въ уста горячій споръ о владычествѣ надъ землею. Въ иныхъ мѣстахъ къ этимъ двумъ лицамъ присоединяется *дочь зимы*, которая просватана за лѣто, отклоняющее брачное предложеніе; зима изображается при этомъ ходящею по полю и сѣющею снѣгъ. Въ Голландіи споръ этотъ увеличенъ введеніемъ сторонниковъ каждаго изъ двухъ враждебныхъ временъ года; изъ числа присутствующихъ одни высказываются въ пользу лѣта, покровительствующаго любви, другіе предпочитаютъ все

---

(\*) Uhlands Schriften zur Gesch. d. Dicht. und Sage. 1866. 3. Bd. s. 19.

холодящую въ человѣкъ зиму, и игра расширяется и, не ограничиваясь одними присяжными дѣйствующими лицами, представляет чисто народное празднество. Поворотъ солнца къ веснѣ праздновался въ Германіи особымъ шествіемъ, изображавшимъ стремительный поѣздъ Водана съ его дикой дружиной; цѣлый рядъ масокъ сходилъ тутъ: одно лице изображало всадника, другое кузнеца, вооруженнаго молотомъ, третье медвѣдя и т. д. Въ старой Англіи наступленіе весны было связано съ поѣздомъ знаменитаго Робина Гуда; его сопровождали многочисленные всадники, вооруженные луками и стрѣлами и увитые съ головы до ногъ зеленью; съ Робинѣмъ часто ѣхала такъ называемая майская царица съ короной на головѣ. Водружалось съ разными церемоніями майское дерево, вокругъ котораго начинались пляски, игры, стрѣльба (\*). Въ Сѣверной Германіи, Швеціи и даже Лихтенштейнѣ (\*\*) наступленіе весны праздновалось такъ называемымъ Майскимъ торжествомъ, Майскимъ поѣздомъ (Mairitt); не одни лишь олицетворенныя времена года представлялись тутъ спорящими и враждебными, но на сторонѣ каждаго изъ нихъ были цѣлыя толпы всадниковъ, въ сопровожденіи которыхъ они выезжали на бой; кобы снѣга съ одной стороны и зеленая вѣтви и цвѣты съ другой были оружіемъ въ борьбѣ, гдѣ верхъ одерживало лѣто. Не менѣе драматическимъ характеромъ, хотя безъ введенія начала *спора*, проникнуто итальянское чествованіе Мая, тѣ многочисленные и разнообразныя Maggi или Giostre, уцѣлѣвшіе въ народной итальянской жизни (\*\*\*)

---

(\*) Mannhardt. Die Götter der deutsch. und nordischen Völker. 1860. 142—46.

(\*\*) Die Volksfeste des Maigrafen in Norddeutschl., Reussen, Livland etc. v. Ed. Pabst. Berl. 1865; также Uhland, loco citato.

(\*\*\*) Canti popolari toscani, raccolti e annot. da G. Tigri. Firenze. 1860. P. XIV—LX.

полу-пѣсенныя, полу-драматическія произведенія, которыя скрываютъ часто за легкою христіанскою оболочкою коренной языческій примѣтъ веснѣ. Карнавальная пора повсемѣстно сопрождалась разнообразными играми, сценами маскированныхъ удалцевъ, переряживаньемъ; шумные и веселые масляничные обряды, поддерживаемые важнымъ, въ сценическомъ отношеніи, элементомъ костюмировки и маскированія, приобретаѣли нерѣдко драматическое движеніе и жизнь. Изъ множества свидѣтельствъ о масляничныхъ играхъ укажемъ напр. на небольшія народныя комическія сцены, исполняемыя и понынѣ въ южномъ, итальянскомъ Тиролѣ, на торжественное сжиганіе олицетворенія масляницы (*il carnevale*), изображаемой вязанкой соломы, перемѣшанной съ дровами, наполецъ на бой двухъ враждебныхъ ратей, такъ называемыхъ *Ciuzi gobbi*, изъ которыхъ одна является вся въ пестрыхъ арлекинскихъ одеждахъ, увѣшанныхъ колокольчиками и гремушками, другая въ бѣлыхъ рубахахъ и съ обязательнымъ горбомъ у каждаго. Одна партія окружаетъ сжатый кругомъ большой костеръ, разложенный на главной сельской площади, гдѣ варятся традиціонныя масляничныя лепешки, въ то время какъ противная рать стремится оттѣснить враговъ и овладѣть огнемъ. У каждаго войска есть свой король, отличающійся оебой короной и множествомъ гремушекъ на платьѣ (\*); борьба нерѣдко происходитъ въ широкихъ размѣрахъ вокругъ костра, всего, являющаго на связь этого страннаго обычая съ языческимъ чествованіемъ весенняго поворота солнца. — Отголосокъ январскихъ календъ древняго міра жилъ многіе вѣка подъ видомъ рождественскихъ пѣсенъ или *Носелей*, по большей части изложенныхъ въ діалогической формѣ и сопровождавшихся символическими обрядами ноше-

---

(\*) Märchen und Sagen aus Wälschtirol, ges. v. Schneller. 1867. S. 232—235.

нія звѣзды, переряживаніемъ. Христіанскіе обряды служили до позднѣйшаго времени часто предлогомъ пріурочить къ нимъ прежнія бытовыя празднества. Во многихъ мѣстностяхъ католическаго запада, духовенство, повинаясь вѣковой рутинѣ, допускало смѣшеніе христіанскихъ церковныхъ церемоній съ языческими. Такъ напр., еще въ 1812 г., по свидѣтельству, Леруа (\*), въ одной Фландрской деревнѣ служилъ обѣдню священникъ, недавно назначенный на мѣсто и незнавшій еще всѣхъ новыхъ для него порядковъ; велико было его удивленіе, когда вдругъ посреди службы въ церковь влетѣла свѣтлая звѣздочка, а за нею толпами вбѣжали пастухи, которые принесли ему въ даръ сыру, яицъ и т. д. Разгнѣванный священникъ жаловался на такое безчинство, но высшія духовныя власти пояснили ему, что этотъ старый обычай всегда шадился доселѣ. — Завиваніе вѣнковъ и загадываніе объ нихъ зимою передъ началомъ года (*einen Kranz ersingen*), повсемѣстно распространенное нѣкогда въ Германіи, было связано съ хороводнымъ пѣніемъ, плясками, состязаніемъ загадками. Подобное состязаніе двухъ или нѣсколькихъ поющихъ личностей, состязаніе мудростью, объясненіе въ любви, споръ о владычествѣ и силѣ, нисходящій изъ богатырскаго періода народнаго эпоса, разговорныя сцены въ родѣ любимой сцены древне французскихъ жонглеровъ *Le petit Plet*, заключающей въ себѣ разговоръ старца съ юношей о превратностяхъ человѣческой жизни и опасностяхъ, окружающихъ ее; наконецъ сцены комическаго характера, въ которыхъ часто вводились костюмы различныхъ звѣрей,—обычай, повсемѣстно распространенный еще въ началѣ среднихъ вѣковъ, строго порицаемый Оксеррскимъ соборомъ и тѣмъ не менѣе сохранившійся даже въ Германскихъ монастыряхъ X-го и XI вѣка (\*\*),

(\*) Etudes sur les myst. p. 150.

(\*\*) Gesch. d. Deutsch. Litter. v. Wackernagel, S. 73.

подобныя проявленія драматическаго начала въ народныхъ пѣсняхъ и обрядахъ представляли готовый сырой матеріалъ для сценической обработки. Чѣмъ шире и торжественнѣе былъ обрядъ, тѣмъ разнообразнѣе обставившія его драматическія частности, и тризна, — возвышенное отданіе почести усопшему, превращалась въ пиръ, въ которомъ пѣсни и сцены переряживанья на перекресткахъ, пляски и игры гистрионовъ и скомороховъ смѣняли одни другихъ. Дѣятелями всѣхъ главнѣйшихъ обрядовъ были безчисленные и разнообразные типы гулябыхъ пѣвцовъ и музыкантовъ, на раннее возникновеніе профессіи которыхъ указываютъ лѣтописи, духовныя и мірскія свидѣтельства; *scurrae*, *mimi*, *histiones*, *joculatores* называютъ ихъ латинскіе памятники; *spilman* и даже *spilwir*, — указаніе на скоморошество женщинъ (\*), — звучитъ ихъ германское имя, прямо указывая и на музыкальную сторону ихъ искусства, на тѣ бойкіе аккорды афы и ротты, которыми они дополняли свое живое пѣніе и забавные разговоры и настраивали на веселый ладъ всѣхъ слушающихъ. Въ мірѣ романскомъ жонглеры своей игрой на инструментахъ и потѣшными промежуточными сценами вторили пѣнію трубадуровъ и были ихъ неразлучными спутниками. Однимъ изъ любимѣйшихъ видовъ представленій скомороховъ на Западѣ, какъ и въ древней Россіи, были маріонетки; на небольшомъ столѣ, который они носили съ собой, помѣщались двѣ грубо сдѣланныя куклы, которыя представляли то сражающихся воиновъ, то горячихъ спорщиковъ, и были приводимы въ движеніе нитями, крестообразно протянутыми къ двумъ человѣкамъ, стоявшимъ одинъ напротивъ другаго и ведущимъ за куклолъ оживленные и часто циническія рѣчи. Изображеніе подобнаго маріонетнаго стола сохранилось въ нѣмецкой рукописи XII

---

(\*) Wackernagel, Geschichte d. d. Litter. S. 97.

вѣна, названное тамъ *ludus monstrorum* (\*). Первоначально подвижныя куклы часто изображали домовыхъ духовъ, гешиевъ домашняго очага: первыя маріонетки Нѣмцевъ носили названіе кобольдовъ (\*\*), доказывая какъ-бы свою связь съ первобытнымъ вѣрованіемъ народа.

Въ такомъ положеніи одно противъ другаго находились начала драмы народной и церковной въ первый періодъ ихъ развитія. Церковныя процессіи и обряды быстро и несомнѣнно раньше прочихъ сдѣлали шагъ къ усвоенію божіе прочныхъ и стройныхъ формъ и постепенно принимаютъ характеръ цѣльныхъ произведеній. Этотъ переходъ невозможно уловить, такъ какъ естественное развитіе мистеріи изъ церковнаго обряда происходитъ незамѣтно, постоянно осложняясь, увеличивая число дѣйствующихъ лицъ, первоначально ограниченное однимъ лишь наличнымъ церковнымъ персоналомъ, расширяя кругъ изображаемыхъ священныхъ событій и дополняя сказанія Новаго Завѣта относящимися къ нимъ ветхозавѣтными пророчествами, прообразами, и наконецъ, въ видахъ большаго и нагляднаго поученія массы, представляя краткій обзоръ главнѣйшихъ моментовъ библейскаго и евангельскаго разсказа, начиная отъ сотворенія міра.

Драгоценный и пока единственный образецъ духовной драмы въ самомъ ея зародышѣ, когда она еще тѣсно связана съ богослуженіемъ, представляетъ древнѣйшая итальянская мистерія, найденная Франческо Палермо въ Палатинской библіотекѣ (\*\*\*). Отдѣлы ея или акты носятъ первобытное названіе *devotioni*, и распределены въ подобающихъ мѣстахъ литургіи вслѣдъ за проповѣдью или за произносимыми священ-

(\*) Weiss, Herrmann. *Kostümkunde*. 1864, Bd. 3. S. 857.

(\*\*) Wackernagel. *Altdeutsch, Handwörterbuch*. Bas. 1861, S. 162.

(\*\*\*) Ebert, *Die ältesten italien. Mysterien*. *Jahrbuch f. roman. u. engl. Litter.* Bd. V, 1. Klein, *Gesch. des Dram.* Bd. IV. S. 165.

ниномъ литургическими словами. Когда мы видимъ въ этой мистеріи, что вслѣдъ за тѣмъ мѣстомъ въ рѣчи проповѣдника, гдѣ онъ повѣствуетъ о преданіи Христа Пилатомъ на муки, въ церкви показывается обнаженная фигура Спасителя, сопровождаемая бичующими его и насмѣхающимися воинами, и это шествіе проходитъ сквозь набожную толпу прихожанъ, — мы видимъ передъ собою въ очью живыя черты первобытной литургической драмы. Около указанныхъ главныхъ церковно—драматическихъ обрядовъ начинаютъ образовываться отдѣльныя группы новыхъ церковныхъ драмъ; изъ кантикъ и рѣчей, приносимыхъ изъ-за алтаря какъ-бы отъ лица Богородицы, Іосифа, пастуховъ, въ то время когда въ церкви стояли миниатюрныя ясли и куклы или писанныя изображенія названныхъ личностей, — изъ этого первобытнаго рождественскаго обряда постепенно образуется рождественская драма; неодушевленные предметы замѣняются дѣйствующими лицами въ костюмахъ, рѣчи клириковъ, скрытыхъ за алтаремъ — естественными разговорами актеровъ внѣ его, въ виду набожной толпы, наконецъ одинъ лишь моментъ поклоненія пастуховъ, изображавшійся дотолѣ, обставляется полнымъ пересказомъ повѣствованія евангельскаго, и начиная съ Благовѣщенія вводитъ всѣ аксессуарныя подробности, избіеніе младенцевъ, разговоръ Ирода съ волхвами, бѣгство въ Египетъ и т. д. Подобно этому и изъ краткой сцены ангела съ женами, ищущими Христа послѣ его Воскресенія, образуется пространнѣйшій и полнѣйшій изъ всѣхъ видовъ духовной драмы, — драма пасхальная, обнимающая собою впослѣдствіи изображеніе страстей Господнихъ, воскресенія, явленія апостоломъ. Развитію пасхалии много содѣйствовали возникшія въ первые вѣка христіанства торжественныя процессіи въ костюмахъ, изображавшія шествіе на Голгоу и представлявшія, при перенесеніи ихъ въ сценическую обстановку, готовую основу для драматическаго произведенія. Въ самомъ

способъ передачи священныхъ событій совершается постепенный переворотъ; первоначально рѣчи сказанныя составляютъ исключеніе и всѣ важнѣйшія изреченія произносятся на распѣвъ и впослѣдствіи даже поются сообразно избраннымъ церковнымъ мелодіямъ; этотъ характеръ на половину музыкальныхъ произведеній долго не оставляетъ духовныя драмы; при способленіи церковныхъ гимновъ къ театральнымъ цѣлямъ уступаетъ мѣсто самостоятельному музыкальному творчеству, рукописи драмъ сопровождаются кривой записью мотивовъ (удачно прочтенныхъ и описанныхъ въ послѣднее время Куссмакеромъ) (\*), пока наплывъ новыхъ началъ и большее сближеніе съ народомъ не лишаетъ духовную драму ея первоначальнаго музыкально-литургическаго характера и не приравниваетъ ее къ обыденной разговорной рѣчи. Происходя изъ церковной обрядовой формулы, первообразъ драмы долженъ былъ усвоить себѣ и языкъ ея, органъ всего богослуженія, языкъ латинскій; такимъ образомъ главная цѣль драматизированія христіанскаго ученія, наглядность и удобопонятность для массы достигалась лишь внѣшнимъ способомъ; народъ видѣлъ передъ собою олицетворенныя изображенія священныхъ лицъ, но не понималъ рѣчей ихъ. Такой разладъ, могущій сильно повредить пропагандѣ, не могъ длиться долго; съ раннихъ поръ духовенство старается восполнить недостатокъ вразумительности латинскаго богослуженія и литургической драмы.

Въ церквахъ древней Англіи по праздничнымъ днямъ читались житія святыхъ, переложенныя въ французскіе стихи. Точно также въ рукописи подобнаго переложенія евангелія конца XIII столѣтія, описываемой Маньеномъ (\*\*), наиболѣе патетическія мѣста расположены въ драматической формѣ и снабжены нотами, съ отмѣтками сбоку рукописи: *Judas cantando* и т. п.

(\*) *Les drames liturgiques du Moyen âge*. Rennes 1860.

(\*\*) *Origines du théâtre*. P. 1838 p. 16.

Такимъ же пособіемъ популяризациі догмата была проповѣдь на мѣстныхъ нарѣчіяхъ, часто предшествовавшая латинскимъ мистеріямъ. Архіепископъ Кантерберійскій, Стефанъ Лангтонъ, въ началѣ XIII столѣтія беретъ текстомъ проповѣди нѣскольکو стиховъ французской народной пѣсни; проповѣдь въ стихахъ неизвѣстнаго автора, изданная Жюбиналемъ (\*) и относящаяся къ тому-же времени, расположена драматически въ формѣ вопросовъ и отвѣтовъ и заключается въ концѣ разъясненіемъ, почему она составлена на языкѣ народа:

A la simple gent  
 Ai fait simplement  
 Un simple sarmun  
 . . . . .  
 Por icels enfanz  
 Le fiz en roumanz  
 Qui ne sunt letrez  
 Car *miex* *entendront*  
 La lange dunt sunt  
 Dès enfance usez и т. д.

Въ латинской, чисто-схоластической мистеріи Абеярова ученика, Гиларія, *Ludus de Sancti Nicolai* (XII столѣтія) послѣ латинскихъ куплетовъ проскальзываютъ народные ритурнели, и въ предисловіи: «De para Scolastico» послѣ словъ: *Pape dari non est injuria* звучитъ припѣвъ:

Tort a qui ne lui dune (\*\*)

Какъ въ церковной музыкѣ вообще, такъ и въ музыкѣ,

---

(\*) Un sermon en vers, publ. p. Ach. Jubinal. p. 1834. tiré à 31 exemplaires.

(\*\*) Hilarii Versus et ludi, publ. par Champollion—Figeac. 1834.

сопровождающей мистеріи, рано сказывается особая любовь къ заимствованію народнаго напѣва и къ приложенію его къ духовнымъ цѣлямъ. Подобное стремленіе къ сближенію съ народнымъ элементомъ и народнымъ говоромъ въ частности не могло долго оставаться чуждо духовной драмѣ, въ латинской рѣчи которой постепенно начинаютъ проскальзывать сначала отдѣльныя выраженія, затѣмъ цѣлыя роли отдѣльныхъ дѣйствующихъ лицъ и наконецъ обширныя, какъ бы вводныя сцены. Сближеніе съ народнымъ говоромъ обуславливалось, кромѣ достиженія вразумительности для народа, и необходимостью привлечь къ исполненію быстроразвивавшейся драмы мірянъ, чье участіе могло придать болѣе оживленія сценической ея обстановкѣ, для которой становилось недостаточно одного персонала духовенства. Такимъ образомъ совершилось нечувствительно сліяніе церковнаго и свѣтскаго элемента въ мірѣ драматической обрядности, возмѣтившее съ вѣками важныя историческія послѣдствія. Первоначально главныя роли въ піесахъ закрѣплялись за духовными лицами, міряне же исполняли роли второстепенныя и менѣе запечатлѣныя религіознымъ характеромъ. Оттого въ устахъ именно этихъ второстепенныхъ личностей прежде всего встрѣчаемся съ отдѣльными тирадами на народномъ языкѣ и въ одной изъ древнѣйшихъ мистерій (XI-го вѣка), «О мудрыхъ и злыхъ дѣвахъ» (\*) (*Les vierge sages et les vierges folles*) рѣчи дѣвъ написаны на *langue d'oc*. Полное-же торжество мѣстныхъ нарѣчій надъ обязательнымъ латинскимъ языкомъ мистеріи наступаетъ лишь въ значительно позднѣйшій періодъ и притомъ постепенно, переходя отъ частныхъ вставокъ до окраски всего произведенія національнымъ колоритомъ. Патриотическая гордость нѣкоторыхъ изслѣдователей старины

---

(\*) Напеч. въ *Théâtre français du moyen âge*, p. p. Monmerqué et Michel, p. 1—10.

иногда увлекала ихъ до построения гипотезъ о необычайной древности мистеріи на народныхъ нарѣчіяхъ, древности, превосходящей, будтобы, даже латинскую литургическую драму. Такія предположенія естественно вели за собой догадки объ иномъ происхожденіи стараго духовнаго театра, помимо развитія его изъ обрядовъ. И этотъ скользкій вопросъ не оставилъ пламенныхъ патріотовъ. Г. Вильмарке въ своемъ обзорѣ исторіи бретонскаго театра относитъ начало его къ первымъ вѣкамъ христіанской эры, возводитъ развитіе народной драмы въ Валлисѣ къ порѣ зарожденія кимврскаго племени и указываетъ на возникновеніе духовной драмы (послѣдовавшее по его словамъ въ VIII или IX вѣкѣ), какъ на средство противоѣдствія усилившемуся театру свѣтскому. Отыскивая слѣды этого древнѣйшаго свѣтскаго театра въ небольшихъ стихотворныхъ отрывкахъ, выдаваемыхъ имъ за обломки утраченныхъ драмъ, авторъ находитъ уже въ половинѣ XIV вѣка цѣльное и обширное произведеніе мистеріальнаго характера (*Grand Mystère de Jésus*), на бретонскомъ языкѣ, служащее, по его словамъ непреложнымъ доказательствомъ существованія въ предшествовавшій періодъ самобытной бретонской драмы. Но трудами Поля Мейера (\*) и Литтре (\*\*) доказано, путемъ сличенія названной мистеріи съ знаменитымъ *mystère de la passion*, что бретонская драма есть ничто иное, какъ переводъ или заимствованіе съ французскаго, причемъ языкъ ея представляетъ странное смѣшеніе французскихъ оборотовъ съ бретонскими реченіями, которыя вдобавокъ прямо сформованы по образцу французскихъ словъ (*disordren* вмѣсто *désordonnée*, *displec da art* вмѣсто *déploie ton art* и т. д.); такимъ образомъ мистеріа эта отнесена по всей справедливости къ концу XV и даже

---

(\*) *Revue critique d'histoire et de lit.* 1866. № 14.

(\*\*) *Etudes sur les barbares et le m. âge.*

къ началу XVI столѣтія. Къ этому времени относится и появленіе иныхъ бретонскихъ мистерій, которыхъ громадное число остается доселѣ неизданнымъ. Одна лишь мистерія о Святой Ноннѣ (Buhez Santez Nonn) безспорно относится къ болѣе древней эпохѣ (быть можетъ къ XIV столѣтію), хотя на половину латинскій характеръ прямо указываетъ на ея происхожденіе, отрицая всѣ гипотезы о древности самостоятельной бретонской драмы.—Подобно тому и старыя корнѣйскія драмы, на которыя ссылается г. Вилльмарке (Сотвореніе міра, Страсти, Воскресеніе) отнесены самимъ издателемъ ихъ, г. Норрисомъ, къ XIV столѣтію и очевидно были исполняемы въ церквахъ.

Открытая недавно въ Римѣ, въ библіотекѣ князя Киджи и изданная Барчемъ провансальская мистерія о св. Агнесѣ (\*) также относится къ XIV столѣтію, стало быть къ временамъ упадка провансальской литературы. Она строго слѣдуетъ житію святой, написанному Амвросіемъ (Vita S. Agnetis); наиболѣе замѣчательною частностью мистеріи являются многія народныя пѣсни на мѣстномъ нарѣчьи, съ присовокупленіемъ напѣвовъ, по большей части заимствованныхъ изъ народной музыки.

Участіе мірянъ немогло отразиться на одномъ лишь внѣшнемъ складѣ рѣчи мистеріи, но внесло съ собою неминуемо черты чисто-народныя, идущія нерѣдко въ разрѣзъ съ характеромъ остальныхъ отдѣловъ драмы; привыкшіе къ складу своихъ пѣсенныхъ обрядовъ и импровизацій гистріоновъ свѣтскіе исполнители съ трудомъ держались умѣряющихъ свободное вдохновеніе границъ набожнаго творчества; они незамѣтно переступали ихъ и увлекали за собой духовныхъ актеровъ, еще близкихъ къ народной средѣ, до забвенія до-

---

(\*) Saneta Agnez. Provenzalisch.-geistl. Schauspiel. Berlin. 1869.

стоинства и суровой возвышенности представленія; живое начало брало верхъ надъ стѣснительными формами, святость изображаемыхъ лицъ парализовалась прихотливо вводимыми въ духовныя пѣсы характерами исключительно забавными и даже въ уста божественныхъ личностей, какъ напр. Бога-Отца въ одной французской мистеріи, влагались рѣчи болѣе чѣмъ шутивлаго содержанія. (\*)

Отголосокъ исконныхъ языческихъ празднествъ чувствовался не въ одной лишь ранней профанациі духовной драмы; въ самомъ быту духовенства съумѣли удержаться и съ отличающимъ всякое двоевѣріе постоянствомъ сохранились въ теченіи ряда вѣковъ шутовскіе ритуалы, пародировавшіе съ замѣчательнымъ отбѣнкомъ рѣзкаго юмора главнѣйшіе религіозные обряды католичества. Таково значеніе *праздника дураковъ* (Fête des Fous) со всѣми его разнообразными формулами. Мнѣнія о происхожденіи этихъ обрядовъ чрезвычайно разнорѣчивы; странность смѣшенія духовнаго элемента съ распушеннымъ цинизмомъ въ процессіяхъ и играхъ *самаго духовенства*, невольно поражая наблюдателя, вынуждала тщательно составленныя объясненія этихъ обрядовъ различными благими цѣлями, то напр. снисхожденіемъ высшихъ духовныхъ властей къ поврежденнымъ развлеченіямъ молодыхъ клириковъ и діаконовъ; то обычаемъ, унаследованнымъ будто-бы отъ игръ дѣтей, которымъ первоначально поручались представленія въ церквахъ въ день избіенія младенцевъ; дѣти шути избирали между собою епископа (*episcopus puerorum*) и иныхъ должностныхъ лицъ, а въ послѣдствіи обычай этотъ усвоился и взрослыми. Но несравненно естественнѣе объяснить возникновеніе названнаго обряда въ церквахъ слѣдствіемъ вліянія обычаевъ

---

(\*) Alt, Theater und Kirche. Стр. 389.

самой народной жизни. Многія разновременныя свидѣтельства указываютъ на существованіе веселыхъ ассоціацій по городамъ и селамъ Франціи, цѣлью которыхъ было прославленіе людской глупости въ разнообразныхъ костюмированныхъ процессіяхъ, рѣчахъ и обрядахъ; таковы существовавшія въ теченіе многихъ вѣковъ въ Эвре, Турне, Дижонѣ и другихъ городахъ *Confrérie des Sclaffards, Cornards ou Chansonniers, Gaillardons etc*; *Черная процессія* (*procession noire*) въ Эвре (\*). Празднества ихъ приурочивались къ масленицѣ, къ порѣ сбора винограда; одѣтые въ причудливые костюмы (въ Дижонѣ даже трехцвѣтные), они избирали изъ среды своей такъ называемую *Mère sotte*, въ иныхъ мѣстностяхъ и аббата или епископа дураковъ, точно также какъ это дѣлалось въ церковной сферѣ. Въ Франконіи и въ особенности въ Нюренбергѣ въ день Св. Урбана, покровителя вина, учреждалась процессія по городу, при чемъ избирался молодой человѣкъ, изображавшій Урбана, который ѣхалъ на своей лошади, покачиваясь, будто вкусивъ черезъ мѣру любимого напитка; вся его костюмированная свита соотвѣтствовала своими дѣйствіями настроенію вождя (\*\*). Во многихъ мѣстностяхъ Франціи и французскихъ кантонахъ Швейцаріи до нашего времени братства, чествующія особыми празднествами сборъ винограда, называются аббатствами (*abbaye*). Происхожденіе этихъ народныхъ обрядовъ несомнѣнно восходитъ къ ранней порѣ народной жизни и тѣсно связано съ началомъ скоморошества. Въ мірѣ церкви эти обряды были храними низшими полусвѣтскими персоналомъ духовенства и отразились

---

(\*) Du Tilliot. Mémoires pour servir à l'histoire de la fête des fous, qui se faisoit autrefois dans plusieurs églises. — Laus. et Genève 1751. p. 45. 52 etc.

(\*\*) Die Hof- und Volksnarren, von Fr. Nick. Stuttg. 1861. Bd. II. s. 580.

на развитіи ихъ въ цѣлый органическій ритуальъ наивнаго чествованія осла, животнаго трижды оказавшаго, по сказанію Новаго Завѣта, высокія заслуги въ наиболѣе важныя минуты жизни Христа и Богоматери; извѣстно, что оселъ игралъ уже незлослѣдную роль въ фигуральной процессіи, изображавшей шествіе въ Іерусалимъ и учрежденной въ первые вѣка христіанства. Чествованіе осла и было самою раннею формулою празднества дураковъ, около которой 'подъ возразставшимъ вліяніемъ народной стихіи постепенно развились разнообразныя шутовскіе обряды средневѣковаго духовенства. — Празднеству не придавалось вовсе литургической формы, какъ это полагали нѣкоторые; въ избранный день (иногда день Св. Стефана, иногда одинъ изъ дней слѣдующихъ за Рождествомъ или 14 января, въ память бѣгства въ Египетъ), наступленіе праздника возвѣщалось въ церкви клириками, стоявшими между народомъ, затѣмъ 4 или 5 пѣвцовъ дѣлали тоже изъ за алтаря (въ церкви города Sens). (\*) За тѣмъ празднество развивалось различными способами; то снаряжалась процессія по городу, при чемъ на ослѣ ѣхала или красивѣйшая въ окологдѣ дѣвушка, изображавшая Богородицу, или избранный изъ числа духовныхъ лицъ молодой человѣкъ, рано получающій наименованіе *аббата*, и изображавшій Христа, вступающаго въ Іерусалимъ. Послѣ процессіи осла вводили въ церковь и толпа кидалась къ нему, стремясь схватить за поводья и вѣря, что это ведетъ за собой прощеніе грѣховъ. Иногда дѣлалась только деревянная модель осла, которую катили на колесахъ, а въ Цюрихѣ сдѣлалось обязанностью мясниковъ сопровождать въ Вербное Воскресенье шествіе деревяннаго осла изъ собора въ особую церковь; для храненія его устроено было помѣщеніе въ соборѣ. (\*\*) Въ Дижонѣ мо-

(\*) Du Tilliot. Mémoires, p. 8.

(\*\*) Die Hof- und Volksnarren. z. 412.

люды причетники и діаконы собирались въ тотъ же день на пиръ подъ открытымъ небомъ, выбирали изъ среды себя аббата, чествовали пѣснями осла, накрытого дорогою попоной и затѣмъ вводили его въ церковь, возглашая:

Orientis partibus  
Adventavit asinus  
Pulcher et fortissimus  
Sarcinis aptissimus.  
Hé, sire âne, hé и т. д.

Послѣдняя строфа служила припѣвомъ послѣ каждого куплета пѣсни.

Это, какъ видно, лишь легкое измѣненіе простой основы набожной процессіи, сходной съ разсмотрѣнными выше обрядами домистеріальнаго періода. Въ Германіи она не получила дальнѣйшаго развитія и съ рѣдкою устойчивостью сохранилась до начала настоящаго столѣтія въ видѣ процессіи собственно. (\*) Но французскій народъ, подъ вліяніемъ указанныхъ причинъ, скорѣе оставилъ первоначальную основу совершенно чуждыми ей подробностями, и незамѣтно уклонился отъ самой цѣли праздника. Аббатъ, избравшійся корпораціею младшихъ церковниковъ, не имѣлъ назначенія символически фигурировать въ процессіи; онъ былъ лишь старшиною на веселомъ пирѣ, гдѣ забывались стѣснительныя условія клерикальной жизни; оселъ игралъ роль не наивно чествуемаго животнаго, но представителя глупости и ограниченности, служилъ предметомъ веселыхъ насмѣшекъ и комическихъ импровизаций пирующихъ, и эта насмѣшливая сторона праздника придала ему новый типическій оттѣнокъ; собравшіеся называли себя членами братства глупцовъ, старшина

---

(\*) Мы говоримъ объ этомъ подробнѣе въ послѣднемъ очеркѣ.

ихъ — аббатомъ дураковъ (*abbé des fous*), его избраніе и шествіе на ослѣ составляло обрядовой обиходъ братства. Вліяніе скоморошества отразилось съ теченіемъ времени еще сильнѣе на этихъ празднествахъ: кромѣ аббата глупцовъ избиралась такъ называемая *Mère sottie* или *folle*, личность обычная въ играхъ жонглеровъ; приняты были различные знаки и орудія, эмблематически изображавшія людскую глупость и служившія признаками братства. (См. изображенія ихъ у *Du Tilliot*). Словомъ духовный обрядъ постепенно вырождался и приравнивался къ обычаямъ народа, исключительно жизненнымъ и нерѣдко полнымъ двоевѣрія. Духовная драма своимъ сближеніемъ съ народнымъ говоромъ, введеніемъ свѣтскихъ исполнителей, шла съ своей стороны къ разрыву съ первобытнымъ церковнымъ ея началомъ. Строго церковная обстановка становилась слишкомъ тѣсна для нея. Алтарь, придѣлы и нефы церквей были слишкомъ незатѣйливыми сценическими подмостками; усиленіе жизненнаго начала вело къ освобожденію отъ церковной ферулы, къ выходу на просторъ, за церковную ограду. Импульсъ въ этомъ случаѣ былъ данъ самою церковью. Обличенія и проклятія, которыми главы ея громили прежде языческія театральныя представленія, цирки, народные празднества, перенесены были на драматическія представленія въ церквахъ, которыя, уклонившись отъ первобытнаго характера, унижали въ глазахъ высшихъ духовныхъ сферъ обаяніе церковнаго начала. Уже въ началѣ XIII вѣка папа Иннокентій III въ 1210 году возставалъ въ своихъ посланіяхъ къ епископамъ противъ представленій, дающихся въ церквахъ; соборы въ Зальцбургѣ, Трирѣ, Коньякѣ и Буржѣ (во второй половинѣ XIII-го столѣтія) положительно запрещаютъ празднества, пляски и драматическіе обряды въ церквахъ; возрастающее участіе въ нихъ жонглеровъ и постепенное преобладаніе народной стихіи, очевидно бросаютъ въ мотивированіи этихъ запрещеній всего болѣе тѣни на

представленія мистеріальнаго характера. Заурядъ съ шутовскими празднествами и разными видоизмѣненіями праздника дураковъ, подвергались преслѣдованію и мистеріи. Гонимыя изъ стѣнъ церковныхъ, онѣ не тотчасъ уступили гнету; пространство внутри церковной ограды, кладбища съ ихъ памятниками, склепами и гротами послужили первымъ убѣжищемъ для тѣснимои духовно-народной драмы. Связь съ церковной обстановкой не порывалась и церковь служила для изображенія святѣйшихъ мѣстъ и событій; такъ напр. въ *англо-норманской* драмѣ, найденной въ Турѣ Люзаршемъ (\*) и составляющей обломокъ большой коллективной мистеріи, дѣйствіе происходитъ внутри ограды, но рай помѣщается въ церкви, и оттуда слышится голосъ Бога-Отца, оттуда вѣроятно исходятъ и ангелы. Новый періодъ исторіи духовной драмы, начинающійся съ водворенія ея на кладбищѣ, продолжался весьма долго: запрещенія театральныхъ представлений на кладбищахъ, возникая съ самымъ началомъ ихъ, повторяются до второй половины 16-го столѣтія и какъ Утрехтскій епархіальный синодъ запрещалъ въ 1293 году *ludos theatrales in ecclesiis et cimiteriis*, такъ и лонскіе *Statuts synodaux* 1566 и 1567 годовъ запрещаютъ фарсы, трагедіи и т. д. въ церквахъ и на кладбищахъ (\*\*). Тѣснимая отовсюду, духовная драма выходитъ наконецъ за церковную ограду, сбрасываетъ съ себя путы условныхъ клерикальныхъ требованій и идетъ на встрѣчу запросамъ народной жизни; перекрестокъ, площадь, свободное мѣсто подъ открытымъ небомъ, наскоро сколоченная сцена замѣняютъ собою алтарь, нефы, паперть и разнообразные аксессуары кладбища. Драма дожила до своего освобожденія.

---

(\*) *Adam, drame anglo-normand. du XII s. Tours 1854 г.*

(\*\*) *Du Tilliot. Memoires p. serv. à l'hist. de la fête des Fous. p. 36.*

Мистерія была первоначальнымъ видомъ духовной драмы и послужила общимъ нарицательнымъ именемъ для множества различныхъ видовъ ея. Въ латинскихъ спискахъ она носитъ названіе *ludus*, въ Италіи — *rappresentazione*, *mistero*, *fiesta*, *storia*, въ Германіи *Spiel*, *Geschichte*, во Франціи *Jeu*, *Mystère* и т. д. Самое названіе мистеріи, происходя отъ латинскаго *ministerium* — обрядъ (\*), этимъ самымъ указываетъ на раннюю связь ея съ церковнымъ обрядомъ. Рождественскія мистеріи, имѣющія прототипомъ вертепный обрядъ, и пасхальныя, происшедшія изъ извѣстнаго уже ритуальнаго діалога, образовали первыя и основныя группы, вокругъ которыхъ происходило развитіе новыхъ. Къ изображенію событій, сопровождавшихъ Рождество Спасителя или его Воскресеніе, присоединялись всѣ имѣющія къ нему отношеніе событія Ветхаго Заветъ, восходя даже къ сотворенію міра, и весь рядъ эпизодическихъ сценъ принималъ образъ оригинальнаго цѣлаго, носящаго въ Англіи удачное названіе *коллективныхъ мистерій*. Большой размахъ захватываемаго драмой періода священной исторіи обуславливалъ и большее число исполнителей и значительную продолжительность представленій: коллективныя мистеріи, исполнявшіяся въ Англіи въ страстную недѣлю, разсрочены были на три дня, начиная съ великаго четверга; одна коллективная мистерія, найденная въ Йоркѣ, вмѣщала въ себѣ болѣе тридцати отдѣльныхъ пьесъ, а D'Outreman, историкъ Валансьена, говоритъ о мистеріи страстей въ 25 дняхъ. Нерѣдко растянutosть пьесы принуждала на время прервать представленіе; такъ въ одной деревнѣ кантона Унтервальденъ начали исполненіе мистеріи страстей съ семи часовъ утра; въ пять пополудни еще много оставалось до конца, и актеры по неволѣ должны были на время обратиться къ своимъ обычнымъ занятіямъ; одинъ изъ

---

(\*) Wackernagel. *Gesch. der d. Litteratur*. S. 300.

нихъ, выйдя на сцену, просилъ зрителей подождать, потому что всѣ двѣнадцать апостоловъ ушли доить коровъ (\*). Чествованіе святыхъ, принимающее постепенно общирные размѣры въ католическомъ мірѣ, отразилось въ дальнѣйшемъ развитіи духовной драмы образованіемъ особаго вида мистерій, посвященныхъ прославленію жизни, дѣяній и чудесъ святыхъ, наиболѣе популярныхъ въ народѣ; мистеріи чудесъ или *миракли* (Miracle-plays) служили нерѣдко даже главнѣйшимъ и преобладающимъ типомъ драмы вообще; долгое время подъ словомъ *Miracle-play* англійскій народъ разумѣлъ всю совокупность духовно-драматическихъ произведеній. Старѣйшая мистерія Англіи, «*ludus de Sancta Catarina*» начала XII столѣтія (\*\*) относится также къ этому разряду. Развитие мираклей доходитъ до апогея въ XV столѣтіи, когда появляется во Франціи гигантское собраніе мираклей «Дѣянія Апостольскія», состоящее изъ девяти книгъ или 4 дней. Черпая свое содержаніе изъ духовныхъ легендъ и житій святыхъ, миракли воспринимали всю мѣру апокрифическаго, двоевѣрнаго начала, которымъ проникнуты были ихъ источники. Наравнѣ съ набожными легендами католическаго запада и житіями святыхъ они представляютъ собою богатый матеріалъ для сравнительнаго изученія повѣрій и апокрифическихъ сказаній. Въ одномъ фрагментѣ пасхальной французской мистеріи (издан. Жюбиналемъ 1834) цѣлое явленіе образуетъ собою драматизированная легенда о сотникѣ Лонгинѣ, изображаемомъ несчастнымъ слѣпцомъ, котораго берутъ съ собой воины, идущіе убѣдиться въ кончину Христа; онъ прозрѣваетъ отъ крови, брызгнувшей изъ нанесенной имъ раны. — Въ мираклѣ

---

(\*) *Patrie, Journal suisse*, 17 Avril 1866. Le théâtre en Suisse au moyen âge.

(\*\*) Malone. Historical account of the rise and progress of the Engl. stage. Basel. 1800 p. 4.

Св. Николая,, написанномъ Жаномъ Боделемъ, введена легенда о статуѣ святаго, которой одинъ Еврей поручаетъ свои сокровища; въ его отсутствіи вошли воры, но къ нимъ является чудотворецъ и заставляетъ отдать украденное. Эта легенда, занесенная въ житіе святаго, составленное Меодіемъ Константинопольскимъ, помѣщена у французскаго автора въ обстановку крестовыхъ походовъ; дѣйствіе происходитъ на Востока и даже въ Африкѣ, а Св. Николай своимъ появленіемъ и обращеніемъ воровъ побуждаетъ всѣхъ язычниковъ принять христіанство. Въ мистеріяхъ страстей Господнихъ встрѣчаемъ драматическое развитіе легенды о сошествіи Іисуса Христа въ адъ, находящейся въ Никодимовомъ Евангеліи. Въ мистеріи, открытой К. Барчемъ въ Эгерѣ (\*), Спаситель стучится въ двери ада; сначала адскія силы сопротивляются ему, не открываютъ вратъ, но наконецъ обращаются въ бѣгство; передъ Спасителемъ рушатся двери, онъ входитъ въ царство мрака и велитъ архангелу Гавріилу связать Люцифера. Освобожденные души радуются и прославляютъ своего Избавителя; въ числѣ ихъ славословятъ Адамъ и Ева. Всѣ они переселяются въ рай за Христомъ и Люциферъ трепещетъ отъ злобы и утѣшается лишь тѣмъ, что міръ простоятъ еще много вѣковъ и добыча ада не переведется.—На той же легендѣ основанъ одинъ изъ древнѣйшихъ англійскихъ міраблей: *The harrowing of Hell*, изданный Голлиуэлемъ и относимый имъ ко времени Эдуарда II (\*\*). Сатана вступаетъ тутъ въ споръ съ Христомъ, утверждая, что за яблоко, которымъ онъ нѣкогда напичкалъ голоднаго Адама, и онъ и все его поколѣніе принадлежатъ аду. «И яблоко и дерево, на которомъ оно выросло, было

---

(\*) Germania, изд. Пейферомъ, 1858, № 3. Ueber ein geistliches Schauspiel. S. 267 и pass.

(\*\*) The harrowing of Hell, a miracle play, publish. from the original Manuscripts by James Halliwell. 1840.

создано мною, отвѣчаетъ Спаситель, и я требую моей собственности.» Когда сатана признаетъ наконецъ власть Господа и клянется мстить ему на землѣ, отвращая людей отъ блага, Христосъ подходитъ въ вратамъ ада, привратникъ (porter) въ ужасѣ бѣжитъ и заключенные одинъ за другимъ приближаются къ Христу, благодаря за избавленіе. Вслѣдъ за Адамомъ и Евой является Авраамъ и припоминаетъ пророчество, возвѣстившее, что изъ рода его выйдетъ младенецъ, который освободитъ міръ отъ гибели,

Thou art the child, thou art the man,  
Who has sprung from Abraham!  
Fulfil now your promise to me  
Bring me to heaven up with thee! (\*)

говоритъ онъ Спасителю. За Авраамомъ слѣдуютъ Давидъ Іоаннъ Креститель и Моисей.—Древнее сказаніе, связывавшее съ міеологическимъ представленіемъ о вѣщихъ Сивиллахъ пророчества о рожденіи Спасителя, отразилось въ провансальской мистеріи о добрыхъ и злыхъ дѣвахъ, гдѣ Сивилла, призванная дать свидѣтельство о несомнѣнномъ явленіи Избавителя, отвѣчаетъ: «въ знакъ суда, земля обольется тяжкимъ потомъ, съ неба сойдетъ царь въ грядущіе вѣка, онъ возсядетъ на престолъ и будетъ судить весь міръ. Невѣрная Іудея, зачѣмъ доселѣ остаешься ты такъ безстрашна?» Въ то же время пророчествуетъ о Христѣ и Виргилій, (пророкъ язычниковъ, какъ онъ названъ въ этой мистеріи), говоря:

Esse polo  
Demissa solo  
Nova progenies est.

---

(\*) „Ты то дитя. ты тотъ человѣкъ, который произошелъ отъ Авраама; исполни-же свое обѣщаніе и вознеси меня съ собою на небо.“ Приведенный выше переводъ на новѣйшій англ. языкъ слѣланъ издателемъ піесы.

Миракли обнаруживают повсюду свое сродство съ духовными стихами и лубочной литературой житій: общность легендарнаго источника порождаетъ въ нихъ тождество приемовъ; они объясняются другъ другомъ и взаимно дополняются. Какъ разнообразнымъ старо-французскимъ рождественскимъ стихамъ или нозлямъ соотвѣтствуютъ рождественскія мистеріи (сродство, обнаруженное при позднѣйшемъ печатаніи тѣхъ и другихъ совмѣстно) (\*), такъ и стихамъ о чудесахъ и страданіяхъ различныхъ мучениковъ соотвѣтствуютъ миракли того-же характера или кантики, сохраненныя лубочными изданіями и часто изложенныя въ діалогизированной формѣ. Такова французская кантика о св. Евстаѣи, гдѣ выведены императоры Траянъ и Адріанъ, мученикъ Евстаѣй, его жена, судьи, рыбаки и воины, и вся кантика носитъ на себѣ слѣды вліянія сцены. Такова французская мистерія о Маріи Магдалинѣ начала XVI столѣтія, повліявшая на стихъ того-же содержанія, уцѣлѣвшій въ лубочныхъ изданіяхъ до нашего времени (\*\*). Исторія объ Іосифѣ Прекрасномъ отразилась послѣдовательно въ мистеріи, *moralité*, мираклѣ и духовной кантикѣ. Но не однихъ лишь святыхъ избирали себѣ героями миракли: извѣстна страсть средневѣковаго христіанства, придавать не только святость, но и человѣческій образъ страдальца за вѣру отвлеченнымъ понятіямъ или вещественнымъ предметамъ, имѣвшимъ какое либо отношеніе къ священнымъ событіямъ. Извѣстно напр. происхожденіе Св. Вероники, въ лицѣ которой Нерукотворенный Образъ получилъ опредѣленный характеръ христіанской мученицы; извѣстны апокрифическія житія никогда не существовавшихъ католическихъ святыхъ Альмахія и Ксинориса; слѣдуя той же страсти, литература мираклей внесла въ свои ряды и мираклъ святой

••

(\*) Nisard. Histoire des livres populaires. 1864. t. II. p. 162.

(\*\*) id. p. 208.

Остія или причастія, *Miracle de la sainte Hostie*, гдѣ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ является сама Остія, выносящая цѣлый рядъ мученій отъ руки Еврея, которому она досталась. Преступленіе его открывается и онъ погибаетъ на кострѣ.

Соприкасаясь съ любимыми мотивами народной поэзіи, мистеріи давали нерѣдко мѣсто олицетворенію отвлеченныхъ началъ наряду съ оживленными человѣческими типами; честность, правда, милосердіе получаютъ рѣшительное значеніе въ кругу лицъ, дѣйствующихъ въ древнѣйшихъ мистеріяхъ. Развитіе въ произведеніяхъ народной поэзіи аллегорическаго начала рано отражается на духовной драмѣ, водворяетъ его и въ ней и скоро приводитъ къ перевѣсу его надъ прочими элементами и къ торжеству правоученія, — откуда названіе новаго вида духовно — народной драмы — *moralité*; этотъ видъ ведетъ за собою въ послѣдствіи приспособленіе ея къ цѣлямъ образовательнымъ въ рукахъ опытныхъ моралистовъ, и сближаетъ ее съ дидактическими упражненіями духовныхъ школъ.

Обычай олицетворять отвлеченныя понятія, рано обнаруживается въ мистеріяхъ; въ древнѣйшихъ піесахъ уже является олицетвореніе Церкви, Правды, Отчаянія; подобно нашему Горю-Злосчастью, злое отчаяніе доводитъ Іуду Искаріотскаго до насильственной смерти; въ драмахъ съ характеромъ историческимъ здравый смыслъ народа олицетворенъ въ видѣ особаго существа *Populaire*, отличающагося смѣлыми, рѣзкими и нѣсколько грубоватыми рѣчами; подобно этому въ мистеріи Гренгора о Лудовикѣ Святомъ являются *Bonconseil*, *Chevalerie*, *l'Eglise*, *l'Outrage* (онъ-же посланникъ Нѣмецкаго императора) и т. д. Въ сценахъ страшнаго суда, предсмертныхъ мукъ грѣшника, крестныхъ страданій Христа обыкновенно выводились Милосердіе, Вѣра, Любовь, спорящія о судьбѣ страдальцевъ и осужденныхъ съ воплощеніями зла, Гнѣвомъ, Жестокостью. Въ подобныхъ олицетвореніяхъ не слѣдуетъ впрочемъ видѣть одно стремленіе къ нрав-

ственному поученію; цѣли дидактическія дѣйствительно не были чужды и древнѣйшихъ мистерій, но перевѣсъ правоучительнаго начала совершается лишь въ позднѣйшій періодъ; указанный-же приѣмъ встрѣчается и въ народной поэзіи, а въ раннихъ пѣсняхъ трубадуровъ мы встрѣчаемъ споръ Церкви съ Синагогой. Вообще изображеніе спора о судьбѣ человѣческой составляетъ одинъ изъ любимѣйшихъ мотивовъ народной поэзіи; на немъ основаны легенды, сказки, легенды и лубочныхъ картинъ, которыя разнообразно изображаютъ мотивъ «Пренія живота со смертію.» Склонность къ введенію спора аллегорическихъ существъ надолго укореняется даже въ произведеніяхъ свѣтскихъ, постепенно выдѣляющихся изъ общаго цикла драмы: въ *jeu de Pierre de Broche* о судьбѣ его препираются *Dame Fortune* и *Dame Raison*; въ піесахъ Гренгора и общества беззаботныхъ (*Sans Souci*) приѣмъ этотъ встрѣчается весьма часто. Драматическая передѣлка евангельскихъ притчъ составляетъ уже собою шагъ впередъ къ полному выдѣленію моралей, какъ отдѣльной особи. По существу своему мистерія о блудномъ сынѣ, о Лазарѣ, о добрыхъ и злыхъ дѣвахъ суть морали, и приѣмами своими и аллегорическимъ изображеніемъ страстей человѣческихъ тождественны съ ними. Но съ упроченіемъ духовнаго театра, съ усиленіемъ вліянія на него разнообразныхъ братствъ, не рѣдко вмѣщавшихъ въ себѣ въ значительной степени интеллигенцію страны, отдѣльныя моральныя вставки въ большихъ мистеріяхъ, кое-гдѣ введенныя въ нихъ аллегорическія личности, наконецъ и драматическое переложеніе притчъ уступаетъ мѣсто стройнымъ произведеніямъ, строго законченнымъ и проникнутымъ лишь характеромъ нагляднаго наставленія въ вѣрѣ. Не ограничивая кругъ воплощеній одними отвлеченными качествами, добрыми и злыми началами, морали любятъ олицетворять въ одномъ существѣ весь родъ человѣческій, подвергаемый искушеніямъ и соблазнамъ всякаго рода. Мы встрѣ-

чаемъ такой собирательный характеръ въ таинственномъ *Every man*, герой соименной англійской морали; осужденный на смерть, онъ проситъ помощи у Зажиточности и Дружбы, никогда не оставлявшихъ его въ счастливые годы, но находитъ поддержку лишь въ Добродѣтели, которая одна улаживаетъ его въ смертный часъ. Подобный-же мотивъ встрѣчается и въ однородныхъ произведеніяхъ иныхъ литературъ; въ швейцарской драматургіи есть набожная исторія (*histoire pieuse*): *Le pauvre comtin*, исполненная въ Moudon, въ Вадтскомъ кантонѣ въ 1531 году. (\*)—Такую-же задачу преслѣдуетъ и у насъ аллегорическая мистерія Дмитрія Ростовскаго: *Кающійся Грѣшникъ*, содержаніе коей со словъ участницы въ ея исполненіи описано княземъ А. Шаховскимъ (\*\*). Въ собраніи мистерій Палатинской библіотеки одна *moralité* имѣетъ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ душу человѣческую (*Commedia spirituale dell'anima*). Душа является предметомъ спора Разума, Воли и Памяти съ Сатаной, сопровождаемымъ цѣлымъ полчищемъ, въ главѣ котораго Ненависть (*l'Odio*). Освободившись отъ натиска этихъ явныхъ враговъ, душа временно подпадаетъ искушеніямъ Чувственности; но на помощь ей спѣшаютъ посланные Богомъ *главныя* добродѣтели (Умѣренность, Опытность, Твердость, Справедливость, Милосердіе). Возникаетъ новая борьба; каждое олицетворенное свойство стремится склонить къ себѣ колеблющуюся душу. Наконецъ Правда одерживаетъ верхъ, адскія полчища спасаются бѣгствомъ, а спасенная душа возносится на небо. (\*\*\*) — Произведенія подобнаго рода, проникнутыя въ сильной мѣрѣ мистицизмомъ образованныхъ церковныхъ сферъ, вполнѣ пригодны были для

---

(\*) Leroy. Le théâtre en Suisse au moyen âge. Patrie, journ. suisse 18 Avril 1866 г.

(\*\*) Въ Репертуарѣ 1840 г. № 6.

(\*\*\*) Klein, Gesch. des Drama's. Bd. IV. S. 175—177.

духовно—образовательныхъ цѣлей, оттого при укорененіи духовной драмы въ школахъ, академіяхъ и коллегіяхъ, разсадникахъ проповѣдничества и набожной пропаганды, морали занимають одно изъ видныхъ мѣстъ въ школьной драматургіи; ими-же съ любовью пользуются іезуиты для своихъ исключительныхъ цѣлей, введя въ программу своихъ коллегій и драму духовную. Въ употребленіи олицетворенія для мистическихъ цѣлей средневѣковый театръ напоминаетъ своими приемами древній міръ индійской драмы, священнаго дара Брами людямъ,—гдѣ весьма нерѣдко вмѣшательство въ людскія дѣла коренныхъ началъ, двигающихъ міромъ. Указываемъ русскому читателю, какъ на образецъ древне-индійской *moralité*, на переведенную профессоромъ Коссовичемъ драму *Торжество Свѣтлой мысли*, гдѣ выведены олицетворенія Любви и Пріязни и даже Поклоненія Вишну и т. д. Но такое виѣшнее сходство произведеній двухъ разнородныхъ сферъ, сходство, объясняемое единствомъ цѣлей, не можетъ служить поводомъ къ построенію цѣлой теоріи о заимствованіи европейскимъ западомъ идеи *moralité* изъ индійскаго театра при посредствѣ византійскихъ аллегорическихъ піесъ того-же рода (доселѣ извѣстны лишь *девты*!) находившихся будто бы подъ прямымъ его вліяніемъ, — какъ это пытается сдѣлать Клейнъ.

Но морали не всегда служили только для символическаго изображенія непреложныхъ истинъ вѣры въ объективномъ смыслѣ; добродѣтели и недостатки человѣчества часто воплощались съ спеціальной цѣлью введеніемъ ихъ въ современную зрителю обстановку еще ярче отбѣнить темныя ея стороны, и примѣненіемъ евангельскихъ истинъ къ дѣйствительности возбудить въ ней обновленіе и исправленіе. Такова напр. *moralité de l'homme juste et de l'homme mondain*, гдѣ порицаются суетность свѣтской жизни: пиры, игра въ карты, волокитство, лихоимство, скупость, симонія выведены въ рядѣ сценъ, очевидно имѣющихъ отношеніе къ современности. Та-

кова *moralité des blasphémateurs*, написанная подъ вліяніемъ разсказа о повелѣніи Лудовика Святаго отмѣчать каленымъ желѣзомъ клеветниковъ; въ ней выведены клеветникъ, оскорбитель, отступникъ, куртизанка и наряду съ ними Война, Голодъ, Церковь, надъ которой они смѣются, и Смерть, уносящая ихъ съ собой, не смотря на позднее раскаяніе. Мы указывали уже на умышленное сопоставленіе отвлеченныхъ понятій съ живыми людьми въ историческихъ драмахъ, на воплощеніе рыцарства, народа, духовенства, добрыхъ и злыхъ совѣтниковъ короля въ видѣ вполне характерныхъ образовъ. Этотъ приѣмъ даетъ доступъ въ драму политической, религіозной и общественной сатиры, и оттого онъ въ такой мѣрѣ усвоенъ произведеніями, порожденными реформаціоннымъ движеніемъ.

Коллективныя мистеріи при всей грандіозности плана не представляютъ еще значительнаго прогресса въ развитіи духовной драмы; переходя отъ изображенія одиночнаго событія къ живописанію ряда главнѣйшихъ событій священной исторіи, они рѣдко соединяютъ ихъ внутренней связью, за то въ отдѣльныхъ, составныхъ частяхъ безпрепятственно доканчивается отдѣлка эпизодовъ, обрисовка характеровъ, развитіе сценическихъ средствъ и постановки. Піэсы эти походятъ на пространныя священно-историческія хроники, столь слабо соединенныя внутренними звеньями, что отдѣльныя ихъ части легко могутъ выдѣляться и составлять отдѣльныя самостоятельныя произведенія. Такъ изъ коллективныхъ рождественскихъ мистерій въ Англіи выдѣлились особыя піэсы, служившія развитіемъ только одной сцены первоначальной піэсы, — поклоненія пастуховъ. Это — насторальныя мистеріи, если можно такъ выразиться, — *paginae pastorum* (отъ *pageant* — названія мистеріи вообще), какъ ихъ называли въ старину въ Англіи, оживляющія эпизодическими вставками живописную и всегда близкую народному сердцу сцену. Народъ всегда и

ездѣ сочувствовалъ ей; онъ видѣлъ тутъ своихъ собратій простолудиновъ, призванныхъ первыми привѣтствовать великое событіе, и любилъ тѣшиться этимъ предпочтеніемъ, оказаннымъ бѣдности и простотѣ. Оттого сцены эти въ драмахъ всѣхъ народовъ составляютъ одну изъ наиболѣе живыхъ и правдивыхъ частныхъ и рано открываютъ доступъ свѣтскимъ народнымъ вставкамъ. Польскія маріонетныя сцены, живое и своеобразно-эффектное явленіе пастуховъ въ Украинской вертепной драмѣ,—подобная же сцена въ комедіи Дмитрія Ростовскаго, обязаны своей заботливой отдѣлкой тому—же чувству, которое сумѣло выдѣлить пастушескія піэсы изъ общаго фона англійскихъ коллективныхъ мистерій. Подобно имъ и другіе эпизоды выдѣлялись въ самостоятельныя піэсы; такъ напр. актъ мистеріи, изображающій потопъ (*Processus Noe cum filiis*) получаетъ видъ вполне своеобразнаго произведенія (см. піэсу, напечатанную Марріотомъ (\*)), гдѣ семейныя отношенія Ноя обрисованы съ тонкимъ и мѣткимъ сарказмомъ; эпизоды жертвоприношенія Авраама, Воскресенія Христа, Страшнаго суда, порывая связь съ прочими частями коллективной мистеріи, имѣли и отдѣльное существованіе. — Коллективныя мистеріи, получающія широкое развитіе въ Англіи съ начала XIV вѣка, благодаря участію въ нихъ разнообразныхъ средне-вѣковыхъ ассоціацій, цеховъ и артелей (въ ихъ средѣ они сумѣли сохраниться почти нетронуты до первыхъ годовъ XVII столѣтія), не чужды были духовной драматургіи Франціи и Германіи. Дальнѣйшее изложеніе укажетъ намъ на важное значеніе знаменитой, грандіозной сборной мистеріи страстей Господнихъ (*Mystère de la passion*), господствовавшей на поприщѣ французской драмы вплоть до возрожденія трагедіи подъ перомъ Жюдея и Гарнье, и современной основанію пер-

---

(\*) Marriot, W. *Miracle plays or Mysteries*. Baz. 1838.

ваго постоянного театра. Германия также насчитывает множество пространных мистерій—хроникъ. Со времени учрежденія набожныхъ корпорацій, поставившихъ себя исключительной цѣлью изображеніе въ лицахъ священныхъ событій, они развились и въ Италиі; всюду увеличеніе средствъ и численнаго состава исполнителей отражалось на распространеніи размѣровъ мистеріи и на расширеніи ея плана. Уже въ XIII вѣкѣ встрѣчаемъ въ хроникахъ Фріуля упоминаніе о пространной пьесѣ, охватившей событія отъ страданій Христа до страшнаго суда, исполненной духовенствомъ городка Чивидале; въ тоже время въ Падуѣ разыграна была въ честь новаго подеста *garrepresentazione* о Спасителѣ нашемъ Иисусѣ Христѣ (\*); подъ этимъ общимъ титуломъ, объемлющимъ всю земную жизнь Спасителя, могла скрываться лишь коллективная мистерія.

Отъ драматизированныхъ хроникъ недалеко переходъ къ хроникамъ историческимъ, между которыми соединительнымъ звеномъ служить либо вмѣшательство божественной силы въ дѣла людей, либо чудесное обращеніе невѣрующихъ или язычниковъ въ христіанство, или побѣда надъ врагами креста; это постоянное присутствіе духовнаго начала служитъ какъ бы предлогомъ для принятія новой особи въ среду чисто-духовнаго театра. Основой *историческихъ мистерій* была конечно всего менѣе подлинная, документальная исторія; легенда, сохранившаяся въ устахъ народа, порой полная мифологическихъ чертъ, апокрифическій рассказъ, уцѣлѣвшій въ разнообразныхъ сборникахъ, житіяхъ святыхъ, собраніяхъ новеллъ или произведеній наивныхъ лѣтописцевъ средневѣковой Европы; наконецъ нерѣдко и дѣйствительная обработка или переложеніе произведеній классическихъ авторовъ, касав-

---

(\*) Klein, *Gesch. d. Dramas*. IV, 153.

шихся исторіи христіанства, служили матеріаломъ при выработкѣ стили исторической мистеріи. Переходъ отъ мистеріи собственно къ исторической хроникѣ совершается незамѣтно; ученость духовныхъ писателей или стремленіе къ самостоятельному творчеству писателей—мірянъ, трубадуровъ, поэтовъ, заставляетъ ихъ искать сюжетовъ за предѣлами исчерпанныхъ многими главнѣйшихъ моментовъ Ветхаго и Новаго Завѣта; такъ напр. авторъ французской мистеріи середины XV столѣтія (изданіе ея Жаномъ Пти помѣчено 6 Марта 1493 г., но она исполнялась въ Метцѣ въ 1437): *Mystère de la vengeance de la passion de Jésus Christ* (\*) желая изобразить божественную кару, постигшую народъ еврейскій за муки, претерпѣнныя Спасителемъ, представляетъ въ четырехъ актахъ или дняхъ, по Юсіу Флавію и церковнымъ источникамъ, исторію взятія Іерусалима войсками Веспасіана, съ предшествовавшими частностями осады, сценами римскаго лагеря и двора императоровъ, и чертами изъ быта осажденныхъ. Вліяніе надземныхъ началъ сохраняется еще во всей силѣ; Сатана съ цѣлымъ полчищемъ подвѣдомственныхъ ему духовъ принимаетъ дѣятельное участіе въ сокрушеніи священнаго города и, тайно разжигая страсти Евреевъ, ускоряетъ ихъ гибель; въ тоже время посланнымъ отъ Бога архангеламъ Уріилу и Гавріилу нерѣдко удается спасти души людей, оставшихся вѣрными истинному Богу. Но историческія подробности, смѣшанныя съ легендарными вставками, заслоняютъ религіозный колоритъ, а многочисленныя народныя сцены придаютъ произведенію характеръ свѣтскій. Историческія личности Тиверія, Веспасіана, Гальбы и т. д. окружены толпой воиновъ, придворныхъ, гонцовъ; подлинныя дѣйствія римскихъ войскъ смѣшиваются съ чудесами или вол-

---

(\*) Экземпляръ Женевской публич. бібліотеки.

шебствами; то развивается подземная интрига демоновъ, то по смерти праведниковъ читается письмо ихъ изъ-за гроба, гдѣ они описываютъ все, видѣнное по смерти (сначала видѣли они пророка Исаію и патріарховъ, озаренныхъ великимъ свѣтомъ, потомъ Симеона, Іоанна Крестителя и наконецъ Христа, который ввелъ ихъ въ блаженнѣйшій міръ); то для излеченія Веспасіана разсылаются гонцы за убрусомъ Спасителя, совершающимъ на сценѣ чудесное исцѣленіе, а когда разгнѣванный на скрытіе Пилатомъ этой реликвіи императоръ посылаетъ его на плаху, Сенекѣ заступаетъ за него. Въ походѣ противъ Іудеевъ Веспасіанъ выступаетъ въ сопровожденіи герцога афинскаго, короля арменскаго, Діодима эфесскаго и другіе; они на кораблѣ и корабельщики коротаютъ путь народной пѣснью, гдѣ постояннымъ припѣвомъ является стихъ: «et vague la gallée tant que pougга vaguer, et vague la gallée nujt et iour sans cesser.» Въ этихъ корабельщикахъ, какъ и въ воинахъ, въ простолюдинахъ и т. д. схвачены живые, вѣрные характеры прямо изъ народа; авторъ не теряетъ ни малѣйшаго случая вывести подобную личность, снабдивъ ее значительной долей комизма. Такъ при Неронѣ состоитъ особый хирургъ или *tailleur de gens*, въ умышленно-забавныхъ рѣчахъ котораго осмѣяны жаргонъ современной врачебной практики; къ Пилату внезапно является юродивый, выражающійся загадочными латинскими тирадами, лишенными всякаго смысла; онъ производитъ предусмотрѣнный авторомъ контрастъ съ серьезными драматическими положеніями, среди которыхъ является.—Выборъ сюжета для исторической мистеріи рано переходитъ къ исторіи роднаго автору народа, и въ этомъ случаѣ еще въ большей степени преданіе выступаетъ на замѣну точныхъ фактическихъ данныхъ. Наиболѣе богата историческими мѣстами этого рода средневѣковая литература Франціи; крещеніе Хлодвигъ, жизнь Людовика Свя-

таго и короля Тьерри, подвиги Иоанны Д'Аркъ, взятіе Кале, приключеніе Оттона, короля Испаніи, наконецъ историко-аллегорическое изображеніе судебъ Франціи (въ мистеріи *La France*), составляютъ ихъ содержаніе. Въ «*Mystère come le roi Clovis se fist crestienner*» Клотильда, дочь короля Бургонскаго Гондебо, выходитъ за-мужъ за Хлодвига по передатчѣ черезъ вельможу Авреліана. Въ брачную ночь она убѣждаетъ его принять христіанство, но тщетно; послѣ смерти перваго сына онъ соглашается признать тайное крещеніе малолѣтняго Клодомира, а самъ обращается въ христіанство на полѣ битвы, тѣснимый Аллеманами и Саксами и исполняетъ обрядъ крещенія у Св. Реми, архіепископа Реймсскаго. Личность Клотильды съ любовью обрисована авторомъ; этотъ идеальный женскій типъ, проникнутый искренней вѣрой, которую она всѣмъ сердцемъ желала-бы передать человѣку, связавшему ея судьбу съ своею, — это воплощеніе набожнаго средневѣковаго идеала самоотверженной и любящей женщины граціозно проходить по всей пьесѣ, переносящей современные незатѣйливые нравы двора и рыцарства въ древнюю пору. Молитва, съ которою Клотильда обращается къ Богу, оставшись одна послѣ свиданія съ посломъ Хлодвига, и гдѣ она проситъ верховной помощи для обращенія въ истинную вѣру посланнаго ей судьбой мужа, полна неподдѣльной поэзіи. Нерѣдко драматическія situacii разнообразятся вводными сценами, болѣе легкаго характера; передъ появленіемъ Клотильды, выходящей изъ церкви, на паперти собираются нѣсколько нищихъ, спекулирующихъ на щедро раздаваемую ею милостыню; между ними начинается мелочной споръ; въ это время подходитъ къ нимъ Авреліанъ, и Клотильда, одѣлая всѣхъ подаяніемъ, угадываетъ въ немъ вѣстника о важномъ для нея событіи.

Обаятельное для современниковъ явленіе Иоанны Д'Аркъ породило въ мірѣ духовной драмы мистерію *Осады Орлеана*, гдѣ не безъ намѣренія взята сюжетомъ жизнь освободитель-

ницы Франціи до начала невзгодъ, и піеса заканчивается торжественнымъ шествіемъ Іоанны въ Орлеанъ и восторженной рѣчью ея къ народу. По свидѣтельству Лакруа мистерія страдаетъ излишнею близостью къ лѣтописному повѣствованію, за которымъ слѣдуетъ и въ распредѣленіи явленій, выходовъ и т. д.; послѣдній актъ представляетъ воспроизведеніе осады Орлеана, причѣмъ приложенныя сценическія указанія требуютъ чудесъ постановки, возможныхъ лишь въ наше время, разрушенія моста и башенъ, оживленной битвы со всѣми ея аксессуарами и пышной церемоніи вѣзда.

Исторія Іоанны Д'Аркъ въ мистеріальной литературѣ нерѣдко отождествлялась съ любимой средневѣковой легендой о святой Женевиѣ и отождествленіе это, вызванное близостью писателя къ описываемымъ событіямъ, имѣло вліяніе на появленіе драматическихъ произведеній, изображающихъ подъ видомъ Женевиѣвы Орлеанскую дѣву, память которой начинала принимать въ глазахъ народа чистый ореолъ мученичества. Таковъ міраклъ Женевиѣвы (1450 года), истинное значеніе котораго указалъ впервые Леруа (\*). Маскированіе историческихъ фактовъ въ этомъ произведеніи весьма прозрачно. Походъ англійскихъ войскъ къ Парижу изображенъ подъ видомъ нашествія полчищъ Аттилы(?) и жестокости ихъ слишкомъ близко передаютъ правдивые рассказы о насильственномъ владычествѣ Англичанъ надъ беззащитной и гибнувшей Франціей; тѣмъ не менѣе набожный характеръ піесы беретъ перевѣсъ надъ политическими намеками, и многочисленныя чудеса, совершенныя Женевиѣвой, занимаютъ большую половину піесы. Жизнь Іоанны была и въ позднѣйшую эпоху предметомъ духовной трагедіи, написанной аббатомъ Фронтонемъ въ

---

(\*) Въ его „Epoques de l'histoire de France en rapport avec le théat. franc. P. 1843.“

1580 году.—Время Людовика Святого, самымъ характеромъ своимъ пригодное для переложенія въ духовно-историческую драму, отразилось въ произведеніи Пьера Гренгора *Mystère de St. Louis*, или, въ подробномъ заглавіи: *vie de msgr. saint Loys, roy de France*, написанномъ Гренгоромъ по порученію братства Св. Лудовика. Братство это, избравшее своимъ патрономъ святаго короля, состояло изъ обойщиковъ и бахромщиковъ (\*). — Смѣлость приемовъ, которыми схвачены главнѣйшіе моменты тревожной жизни короля, дѣтство, проходящее въ добрыхъ дѣлахъ и молитвѣ, вопреки желанію воинственныхъ совѣтниковъ вдовствующей королевы, его плѣнь у Сарациновъ, раздоръ съ германскимъ императоромъ, болѣзнь и тихая смерть дѣлаютъ это произведеніе однимъ изъ лучшихъ проявленій историческаго направленія въ драмѣ духовной. Къ замѣчательнымъ особенностямъ піэсы принадлежитъ введеніе ряда воплощеній въ единичномъ образѣ различныхъ элементовъ населенія: рыцарства (*Chevalerie*), приближенныхъ короля (*Bonconseil*) и простаго народа (*Le populaire*); послѣдній удачно заканчиваетъ піэсу восклицаніемъ, въ которомъ слышится народный приговоръ надъ королемъ: «*Ha! le bon roy!*» Преобладаніе аллегорическаго начала дало уже намъ поводъ говорить объ этой піэсѣ Гренгора.—Къ разряду историческихъ піэсъ, основанныхъ на сплошной аллегоріи, должны быть отнесены и двѣ небольшія піэсы — разговоры: *La France*, произведеніе неизвѣстнаго автора, относящееся къ царствованію Карла VІІІ или Лудовика ХІ, и посвященное восхваленію дѣяній перваго изъ названныхъ государей; и *Vzятие Кале*, аллегорическій разговоръ Француза съ Англичаниномъ, въ лицѣ которыхъ была олицетворена вѣковая борьба двухъ державъ — соперницъ изъ за первенства, силы и богатства.

---

(\*) Pierre Gringoire, p. A. Chassang, въ Jahrb. für rom. Litt. 1861. III.

Нѣмецкая драматическая литература описываемаго періода уступаетъ французской драмѣ числомъ историческихъ произведеній, появляющихся въ Германіи несравненно позже и подъ перомъ ученыхъ авторовъ, уже въ схоластической оправѣ. Изъ наиболѣе замѣчательныхъ произведеній современныхъ описаннымъ выше, укажемъ на швейцарскую піэсу о Вильгельмѣ Теллѣ, исполненную въ кантонѣ Ури въ 1579 году.

Отъ главныхъ категорій мистеріальной драмы переходимъ къ другимъ ея родамъ, рѣзко разнящимся отъ остальныхъ своимъ характеромъ, происхожденіемъ и близостью къ народному творчеству. Это мистеріи, возникшія изъ народныхъ легендъ, повѣрій или сказокъ, отступающія отъ достовѣрнаго разсказа исторіи, дабы приблизиться къ нерѣдко апокрифическому сказанью или ходячей новеллѣ и повѣсти. Подобныя произведенія, время отъ времени появляющіяся въ различныхъ литературахъ Запада, образуютъ собою звено, соединяющее старый духовный театръ съ театромъ свѣтскимъ; лишь при существованіи этого предшествовавшаго періода мистерій съ легендарнымъ содержаніемъ, разрабатывающихъ любимыя народныя темы, стало возможно въ послѣдствіи постепенное образованіе новой европейской и преимущественно англійской драмы, драмы Форда, Грина, Марло и наконецъ Шекспира. Область источниковъ этого отдѣла мистерій безконечно обширна, разнообразна и, какъ все въ мірѣ старинной народной повѣсти или легенды, представляетъ смѣшенія, заимствованія и видоизмѣненія сказаній различныхъ временъ и народовъ. Легенда о Варлаамѣ и Іосафатѣ встрѣчается тутъ съ разсказомъ о Ченерентолѣ, младшей дочери красавицы, загнанной въ семьѣ, легенда о напѣ-женщинѣ съ трогательною исторіей Гризельды и рыцарскимъ сказаніемъ о Робертѣ-Дьяволѣ. Въ широкихъ размѣрахъ очерчивается тутъ взаимодѣйствіе новеллы, мистеріи, пѣсни, апокрифическаго житія; взаимныя дополненія, характеристическія измѣненія подъ вліяніемъ перемѣны обстановки и

жизненныхъ условій среды, въ которой возникаетъ или водворяется мистерія, открываютъ обширное поле догадкамъ и соображеніямъ высокаго значенія. Любимые мотивы народного творчества, которые оно воплощаетъ въ различныхъ образахъ, тѣсно связанные между собою единствомъ кореннаго принципа, проходятъ по всѣмъ драматизированнымъ легендамъ; сознание тяжкаго предопредѣленія, падающаго на беззащитную массу народа, его судьбы быть угнетаемымъ, подавленнымъ, приводить его къ воспроизведенію евангельской притчи о Лазарѣ и, увлекая далѣе за собой, побуждаетъ его брать сторону всѣхъ гонимыхъ, терпящихъ, угнетенныхъ; такъ напр. одна изъ общихъ темъ народного разсказа,—судьба гонимой женщины, по замѣчанію изслѣдователя, объяснившего сродство и органическую связь, соединяющую цѣлый циклъ народныхъ сказаній объ этомъ предметѣ (\*),—развиваясь, принимаетъ различныя формы и переходитъ отъ изображенія угнетенной дѣвушки въ семьѣ (Ченерентола, Крешенція), къ положенію замужней женщины, преслѣдуемой ревностью и подозрѣніями мужа, злобой мачихи (Гризельда, Генофева), или соединяетъ въ грустной послѣдовательности рядъ мученій, преслѣдующихъ женщину въ различныхъ видахъ ея общественнаго положенія (Св. Олива въ итальянской мистеріи того-же имени (\*\*)); страдающая въ семьѣ за противодѣйствіе сладострастнымъ намѣреніямъ отца, въ обществѣ за твердость добродѣтели, не уступающей предъ искательствомъ знатнаго сановника и могущественнаго патера, въ замужествѣ (какъ Генофева) отъ лютой ненависти къ ней свекрови). Французская мистерія о дочеряхъ венгерскаго короля (*Mystère des filles du roi de Hongrie* изд. Монмерке) повторяетъ тотъ-же типъ до мельчайшихъ по-

---

(\*) Слич. предисловіе къ *Novella della figlia del re di Dacia*. Pisa 1866. p.p. XI—XII.

(\*\*) *Rappresentazione di s. Uliva*. Firenze 1863.

дробностей. Обрубленные руки у красавицы, сопротивляющейся отцу своему, не вырастают по благости Мадонны, какъ въ одной изъ сказокъ южнаго Тироля или въ народной мистеріи объ Оливѣ, но приплываютъ, несомыя морскою волною къ Риму, гдѣ спаслась несчастная, и заличиваются молитвами папы. Подобные коренные типы донельзя живучи въ народномъ творествѣ и отражаются въ сказаніяхъ и народныхъ драмахъ противоположнѣйшихъ странъ. Такъ исторія Гризельды, принятая Боккачіо въ составъ Декамерона (день 10, новелла 20), драматизирована во Франціи въ видѣ «*Estoire de Grezeldis, la marquise de Saluces et de sa merveilleuse constance*,» напечатанной въ 1548, но написанной по мнѣнію братьевъ Парфе въ 1395 году; въ Германіи Гансомъ Саксомъ, въ Англіи (Patient Grissil) Декеромъ, Четтлемъ и Хотонемъ (\*). Грубыя и рѣзкія черты рыцарскаго быта, выразившіеся въ легендѣ о Робертѣ-Дьяволѣ, воплотились и во французской мистеріи 14-го столѣтія; злодѣйству Роберта дано объясненіе въ духѣ набожной легенды; мать, не домолившись отъ небесныхъ силъ ниспосланія потомства, просила дьявола дать ей дѣтей; отъ того-то въ Робертѣ столько демоническихъ сторонъ. Окончаніе мистеріи снова проникнуто религіознымъ настроеніемъ; грозный рыцарь чувствуетъ самъ раскаяніе въ грѣхахъ и предпринимаетъ паломничество въ Римъ, гдѣ открываетъ свою душу папѣ. Цикль эпическихъ сказаній о Карлѣ Великомъ и Роландѣ отразился въ мистеріи, изобразившей главныя черты несчастнаго Ронсевальскаго похода.—Прототипомъ драматизированныхъ позднѣйшихъ католическихъ легендъ является извѣстная нѣмецкая мистерія о папѣ Юттѣ (Іоаннѣ), основанная на преданіи о захватѣ папской власти молодою жен-

---

(\*) Заимствуемъ сводъ видоизмѣненій этой легенды въ „*France littéraire du XV s.*„ Брюне.

щиной, приобрѣвшей (благодаря широкому богословскому образованию, полученному ею подъ личиной мушчины), видное мѣсто въ высшей католической іерархіи и, на краткое время, папскій престолъ, съ котораго она свержена разсвирѣпѣвшимъ народомъ. Въ мистеріи мысль о вступленіи въ Парижскій университетъ внушаетъ Юттѣ самъ дьяволъ; съ свойственною мистеріямъ быстротой дѣйствія мы видимъ ее окончившею курсъ ученія (состоящаго въ прочтеніи *одной* толстой книги), идущею въ Римъ, избранною въ кардиналы и наконецъ въ папы. Новое достоинство невольно ставитъ Ютту снова лицомъ къ лицу съ демоническими силами, она принуждена произнести заклинаніе надъ сыномъ одного вельможи, одержимымъ бѣснованіемъ; съ трепетомъ произноситъ она страшную формулу заклинанія, а передъ Божиимъ судомъ идетъ уже рѣчь о немедленной кѣрѣ за поруганіе священнаго папскаго достоинства. Бающаяся Ютта избираетъ скорую смерть съ надеждой на помилованіе, предпочитая ее загробнымъ мукамъ; ея желаніе исполняется во время процессіи въ улицахъ Рима; по одному непреложному признаку, народъ узнаетъ полъ папы и, бросившись на него, умерщвляетъ его. Архангелъ Гавріилъ избавляетъ душу грѣшницы отъ когтей дьявольскихъ и приводитъ ее раскаявшуюся къ Спасителю.

Міръ сказки и стараго романа повліялъ на мистеріальную литературу созданіемъ ряда драматическихъ изложеній исторій о Варлаамѣ и Іосафатѣ, о Соломонѣ и т. д. Съ значительными измѣненіями противъ коренной редакціи сказанія о Варлаамѣ и Іосафатѣ пересказано оно во французской мистеріи о царѣ Авенирѣ. Послѣ вступительнаго акта, имѣющаго мало отношенія къ дѣлу, зритель переносится въ придворную обстановку Авенира, предающаго неслыханнымъ мученіямъ христіанъ и повелѣвающаго заключить единственнаго сына своего Іосафата въ высокую башню вмѣстѣ съ его учителемъ, дабы уберечь царевича отъ козней христіанъ и поддержать

въ немъ полное невѣдѣніе о смерти и болѣзняхъ, постигающихъ человѣчество. Напитанный уже христіанскими идеями, Іосафатъ приводитъ въ ужасъ своего наставника скептическими замѣчаніями объ языческомъ храмѣ, который виденъ ему изъ оконъ его башни, объ идолахъ—созданіяхъ рукъ человеческихъ. Несмотря на бдительный присмотръ, царевичъ имѣетъ случай разговориться съ прохожимъ нищимъ о жизни человѣческой, о смерти, о наказаніяхъ за грѣхи и адскихъ мукахъ. Въ подготовленному такимъ образомъ юношѣ приходитъ наконецъ Варлаамъ, переодѣтый купцомъ и окончательно обращаетъ его въ истинную вѣру. Іосафатъ не поддается болѣе ни какимъ искушеніямъ; споръ первѣйшихъ мудрецовъ языческихъ съ христіанами оканчивается, къ досадѣ Авенира, побѣдою послѣднихъ; соблазнительное появленіе въ покоехъ Іосафата цѣлой толпы молодыхъ красавицъ съ дочерью сосѣдняго короля во главѣ, падающей нарочно въ обморокъ на руки Іосафата, не производитъ на него никакого впечатлѣнія; онъ укоряетъ своихъ искустельницъ и обращаетъ ихъ на истинный путь, затѣмъ удаляется отъ міра въ пещеру Варлаама, гдѣ умираетъ послѣ того, какъ самъ Авениръ, увлеченный его примѣромъ, принимаетъ христіанство.—Итальянская литература также обладает мистеріею на ту же тему; текстъ этой мистеріи недавно открытъ былъ и изданъ впервые болонскимъ профессоромъ Д'Анконой (\*). Старо-французскій романъ *Miles et Amis*, отголосокъ легенды, общей какъ французской такъ и нѣмецкой старинѣ и идеализирующей торжество самопожертвованія во имя дружбы, претворился въ миражъ о двухъ похожихъ другъ на друга друзьяхъ Ami и Amile, подвергшихся нѣкоторой переработкѣ въ строго-христіан-

---

(\*) Отдѣльный оттискъ изъ обширнаго собранія мистерій, рассчитаннаго на 4 тома (въ томъ числѣ 1 томъ предисловія) и печатающагося во Флоренціи у Le Monnier.

скомъ духѣ и превратившись собственно въ рассказъ о чудѣ Богородицы. При помощи обоихъ витязей король французскій побѣждаетъ непріятеля у лѣса Сенклу и въ награду за храбрость даетъ Ами руку дочери одного вельможи; Амиль-же нравится королевской дочери и вступаетъ съ нею въ связь. Когда царедворецъ Hardré доноситъ объ этомъ королю, Амиль вызываетъ доносчика на поединокъ. Пользуясь своимъ сходствомъ съ другомъ, Ами заступаетъ мѣсто его на поединкѣ и умерщвляетъ противника; ему даютъ руку королевны, онъ обручается съ нею и произноситъ клятву, но за клятвопреступленіе Богъ наказываетъ его проказой; всѣ отступаютъ отъ него, жена изгоняетъ его изъ графства и, нищій, онъ приходитъ подъ окно Амиля. Этотъ по повелѣнію свыше убиваетъ двухъ своихъ дѣтей и кровью ихъ исцѣляетъ своего друга. Жена его вѣдъ себя отъ отчаянія, но посланные отъ Богородицы архангелы Гавріиль и Михаилъ исцѣляютъ дѣтей. Чудо завершается общимъ пѣніемъ *Te Deum laudamus*.

Выйдя изъ церковной ограды, мистерія была встрѣчена народомъ съ расprostертыми объятіями; свобода отъ условныхъ стѣсненій, свобода отъ тѣсной и неизмѣнной обстановки придавали ей силы и новые задатки развитія. Первымъ слѣдствіемъ пережитаго превращенія было созданіе своей самостоятельной сцены. Не можетъ быть сомнѣнія, что и драматическіе церковные обряды нуждались въ нѣкоторомъ приспособленіи алтаря къ сценическимъ цѣлямъ, хотя подробныя предположенія Эберта (\*) объ устройствѣ церковной сцены (такъ напр. о помѣщеніи Іерусалима на хорахъ и о распредѣленіи различныхъ изображаемыхъ мѣстностей по различнымъ придѣламъ и т. д.) нуждаются въ доказательствахъ. Сценическія указанія въ Турской драмѣ объ Адамѣ, относящейся

---

(\*) Die ältest. italienisch. Mysterien, v. Ebert, Jahrb. f. roman. Litter.

къ періоду выселенія мистеріи на кладбища, указываютъ на болѣе значительную степень развитія мистеріальной сцены. Но, если въ названный періодъ еще можно было прибѣгать къ помощи постороннихъ аксессуаровъ и для изображенія рая избирать стоящую о-бокъ церковь, такой порядокъ вещей не могъ продолжаться при полной эманципации драмы. Требовалось найти средство совмѣстить на небольшомъ пространствѣ изображенія троякаго мѣста дѣйствія передаваемыхъ событій: земли, рая и ада, имѣя въ виду необходимость нагляднаго представленія взаимныхъ отношеній силъ неба и тьмы къ земнороднымъ. Этой потребности удовлетворило трехъ-ярусное устройство мистеріальной сцены; земля, колеблющаяся между добромъ и зломъ, помѣщалась въ среднемъ ярусѣ, надъ которымъ возвышался рай, а внизу незатѣйливый механизмъ приводилъ въ движеніе двѣ громадныя челюсти, изображавшія зѣвъ ада и принимавшія внутрь себя отверженныхъ грѣшниковъ. Вся постройка возводилась надъ бревенчатымъ помостомъ, который въ первую пору по изгнаніи мистеріи изъ церкви служилъ единственною ея сценой. Каждый этажъ дѣлился двумя перегородками снова на три отдѣленія; въ нижнемъ ярусѣ, представлявшемъ жилище сатаны, собственно адъ находился въ среднемъ отдѣленіи его, сообщавшемся посредствомъ дверей съ другими. Изъ ада шли двѣ боковыя лѣстницы въ средній этажъ, изображавшій землю; устройство его было многосложнѣе другихъ по причинѣ большаго разнообразія въ представляемыхъ мѣстностяхъ и значительнаго числа вставочныхъ сценическихъ подробностей; только одна лѣстница сообщала этотъ этажъ съ верхнимъ, который возводился надъ самой глубиной сцены и отличался вообще небольшими размѣрами. Расположеніе это много способствовало оживленію дѣйствія, такъ какъ иногда случалось играть въ одно и тоже время въ нѣсколькихъ отдѣленіяхъ; сверхъ того, для поучи-

тельныхъ апофеозъ, перѣдко заканчивавшихъ мистеріи, оно было крайне удобно: въ глазахъ всѣхъ грѣшная душа низвергалась въ адъ, гдѣ демоны принимали ее съ злорадствомъ, въ то время какъ праведникъ занималъ уготованное для него мѣсто въ раю между святыми и исповѣдниками Христа. Описанное устройство сцены не было общицъ для всѣхъ мѣстностей; иногда (\*) не было вовсе яруснаго дѣленія, и рай и адъ располагались на одной плоскости съ землею. По бокамъ ея сцена значительно раздавалась въ ширину при незначительной глубинѣ, а адомъ иногда служила громадная бочка, въ которой имѣлъ свое пребываніе царь тьмы. Напротивъ того, при исполненіи англійскихъ коллективныхъ мистерій, не довольствовались размѣщеніемъ различныхъ мѣстныхъ подробностей на одномъ помостѣ, но, раздробляя пѣсу на отдѣлы, представляли ея исполненіе между нѣсколькими деревянными постройками, причемъ актеры, окончивъ одинъ актъ, переходили на другой помостъ и тамъ уже продолжали начатое дѣйствіе. При постановкѣ французской мистеріи de l'incarnation et de la nativité de notre S. Jésus Christ (\*\*) 1474 г., рынокъ въ Руанѣ былъ заставленъ эшафотами или помостами, изъ которыхъ крайній восточный изображалъ рай, а нижній его ярусъ Назаретъ; возлѣ него помѣщались помосты, изображавшіе Иерусалимъ и Вилеємъ и наконецъ Римъ, замыкавшій собою все протяженіе сцены. — Отдѣльные помосты, служившіе для исполненія цѣлаго акта пѣсы или самостоятельно — законченнаго, но не большаго произведенія, перѣдко снабжались колесами, и поэтому могли быть передвигаемы съ мѣста на мѣсто, сближаться между собою и удаляться, и кромѣ того давали возможность быстро переносить исполненіе одной и той-

---

(\*) См. Планъ мистеріальной сцены у Моне: Schauspiele d. M., томъ II.

(\*\*) Fr. Parfait: Histoire du th. franç. t. II., p. 94 и слѣд.

же мистеріи въ различные пункты. При подобномъ устройствѣ дробной сцены, возникло обыкновеніе обозначать надъ отдѣльными помостами придаваемое имъ сценическое значеніе посредствомъ досокъ съ надписями. Въ названной выше рождественской мистеріи встрѣчаемъ стихъ:

Affin d'ennuy fuir nous nous ta irons  
Present des lieux; vous les povez congnoistre  
Par *l'escritel* que dessus voyez estre.

Въ видахъ разъясненія трудно понимаемой сразу мѣстности актеръ нерѣдко, предварительно отрекомендовавъ себя публикѣ, называлъ мѣсто, гдѣ онъ будетъ дѣйствовать: такъ въ одной старой итальянской мистеріи татарскій военачальникъ говоритъ своимъ собесѣдникамъ въ объясненіе окружающей обстановки: «*Sia la città titolo Tarteria*» (\*). Въ пространствѣ между балаганами двигался народъ; процессіи, входившія въ составъ пьесы, получали вмѣстѣ съ тѣмъ большой просторъ и эффектность (\*\*). Сцена лишена была почти вовсе пособія декоративнаго искусства; весьма рѣдко рисованныя изображенія животныхъ разставлялись вокругъ колыбели святаго младенца — обычай, сохранившійся отъ маріонетныхъ рождественскихъ представленій въ церквахъ; въ одной честерской мистеріи животныя, собранныя Ноемъ въ его ковчегъ, были нарисованы и въ такомъ видѣ показаны зрителямъ; подобно этому предавалось повѣшенію рисованное изображеніе Іуды Искаріотскаго (\*\*\*).

Перемѣнъ, производимыхъ машинами, не было также; итальянскія рукописи мистерій прямо требуютъ сцены неподвижной, неизмѣнной (*scena stabile*). Исключенія изъ этого общаго

(\*) D'Ancona. Rappres. di s. Uliva. F. 1863.

(\*\*) Die englisch. Mysterien. Jahrb. für roman. Litter. 1859 s. 66.

(\*\*\*) Devrient, Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst. Bd. I, S. 52.

правила очень рѣдки, и, если въ итальянской мистеріи о св. Евстаѣи рожа смѣняется гаванью, наполненною судами, и затѣмъ городомъ, (\*) то эта смѣна всего вѣроятнѣе должна быть относима къ области фикціи и происходила болѣе на словахъ, чѣмъ на дѣлѣ, гдѣ несравненно труднѣйшія задачи театральной механики рѣшались первобытными способами. Такъ напр. въ драмѣ *Папа Ютта* (Papst [Frau] Jutta) конца XV столѣтія, Ютта, отправляясь изъ Англіи въ Римъ, переходитъ съ одного конца сцены на другой. Подобная наивная изобрѣтательность поражаетъ наблюдателя и въ прочихъ частностяхъ. Рождество Богородицы возвѣщается въ *Mystère de la passion* зрителямъ, а черезъ нѣсколько мгновеній, какъ значитъ въ піесѣ, «seга Marie en l'age de trois ans.» Избѣгая необходимой нынѣ смѣны декорацій, Рютебеоу заставляеть въ своемъ міраклѣ (\*\*) Теофила провести въ часовнѣ въ теченіи одной сцены *нѣсколько лѣтъ* въ раскаяніи о прежней жизни и, по окончательномъ обращеніи, вознести молитву къ Богородицѣ. — Когда въ позднѣйшій періодъ старой драмы, предшествующій Шекспиру, Филиппъ Сидней издѣвается надъ несовершенствомъ современной ему сцены, онъ даетъ тѣмъ яснѣйшее понятіе о сценическихъ средствахъ въ періодъ господства мистерій. «Наши трагедіи, говоритъ онъ, не слѣдуютъ правиламъ благоразумнаго приличія или искусной критики. На одной сторонѣ сцены вы находитесь въ Азій, на другой въ Африкѣ, а между ними помѣщается столько мелкихъ королевствъ, что актеръ, входя на сцену, долженъ прежде всего сказать, гдѣ онъ находится, чтобъ зритель могъ понять его. — Три женщины собираютъ передъ нами цвѣты, и мы должны вѣрить, что сцена изображаетъ садъ;

---

(\*) Klein, Gesch. des Drama's. Bd. IV. S. 175.

(\*\*) *Miracle de Théophilus* par Rutebeuf, publ. p. A. Jubinal. 1838.

но приходить вѣсти о кораблекрушеніи, и насъ покроютъ презрѣніемъ, если мы не увѣруемъ, что передъ нами утѣсь..... Обыкновенно бываетъ, что два молодыхъ существа княжескаго рода влюбляются передъ нами другъ въ друга; послѣ многихъ превратностей у молодой женщины родится сынъ, растетъ, мужаетъ, влюбляется и самъ не прочь имѣть дѣтей,—и все это въ теченіи двухъ часовъ.» (\*) — Если современные свидѣтельства говорятъ намъ, что въ miracle de st. Denis святой уходитъ со сцены, неся въ рукахъ свою голову; что въ martyre de st. Paul голова мученика три раза соскакиваетъ съ плечъ, при чемъ каждый разъ льются рѣки крови, «et à chacun yst une fontaine,» если даже любимая сицилійская мистерія *atto della pinta* рѣшается въ прологъ даже изобразить *хаосъ*, (\*\*) то въ разсказахъ о подобномъ совершенствѣ театральной механики скорѣе можно видѣть смѣлыя метафоры, чѣмъ отчетъ о дѣйствительномъ фактѣ. — Декорации и кулисы являются весьма поздно на сценѣ стараго театра; появленіе ихъ въ Англіи относятъ ко времени царствованія Іакова I; всѣхъ раньше вошло въ употребленіе спускать надъ сценой полотно выкрашенное въ голубую краску, нерѣдко со звѣздами на немъ; это изображало небо, the heavens, какъ говорилъ Гейвудъ. — Тѣмъ не менѣе мелкія сценическія принадлежности (предметы бутафорскіе, какъ говорится на нашемъ испорченномъ театральномъ языкѣ) повидимому отличались разнообразіемъ и вѣрностью; сценаріумы различныхъ временъ даютъ тому немало доказательствъ; послѣ наивнаго изображенія Геосиманскаго сада нѣсколькими деревьями, воткнутыми въ помостъ на извѣстномъ округленномъ пространствѣ, и изображенія горы, гдѣ происходило искушеніе Христа, дву-

(\*) Philar. Charles. Etudes s. W. Shakspeare etc. P. 1851 p. 98.

(\*\*) V. De-Giovanni: Delle rappresentazioni sacre in Palermo, въ Propugnatore 1868, I, 24.

мя большими бочками, оклеенными и раскрашенными сообразно съ изображаемыми предметами, (\*) настаетъ время, когда на сценѣ являются: позолоченный тронъ Ирода, всѣ орудія мученія Христа и пытокъ, претерпѣнныхъ мучениками, богатые сосуды, оружіе, разнообразная мебель фантастическаго образца и т. д. — Мистеріи обнаруживаютъ въ ярихъ чертахъ страсть современной публики къ введенію аксессуаровъ въ ихъ естественномъ видѣ; долженъ-ли былъ кто-либо изъ дѣйствующихъ лицъ вѣзжать на сцену верхомъ, лошадь была къ его услугамъ; Христосъ вѣзжалъ на ослѣ въ Іерусалимъ, во второмъ днѣ мистеріи страстей. Такое-же стремленіе руководило и при подробномъ заготовленіи всѣхъ орудій пытки, и по возможности точномъ изображеніи пытки и на дѣлѣ. Разумѣется, что когда во французской мистеріи Дѣяній Апостольскихъ палачъ приносить раскаленные желѣзные полосы для пытки апостола Ѳомы, онъ приносилъ дѣйствительно красныя полосы, но искусно подмѣнялъ ихъ другими. Средневѣковый зритель находилъ вообще удовольствіе въ наиболѣе вѣрномъ изображеніи мельчайшихъ подробностей священнаго разсказа. Такъ, если нужно было по ходу пьесы изобразить мученія родовъ, то они происходили передъ зрителемъ за пологомъ, являлась бабка (*ventrière*), которая и выносила къ толпѣ новорожденнаго. (\*\*) Точно также сотвореніе міра совершалось въ-очью въ одной изъ Тоунлейскихъ мистерій, гдѣ Богъ. Отецъ одухотворяетъ Адама и даетъ ему въ подруги Еву. — Первые костюмы въ мистеріи, еще свято хранящей свой духовный характеръ, сложились подъ исключительнымъ вліяніемъ иконописи и церковной скульптуры. Первоначально костюмами часто служили священническія ризы и иные

---

(\*) Dewrient, *Gesch. d. Schauspielkunst*. Bd. I., s. 52.

(\*\*) Въ *Mystère du roi Clovis*, у Монмерке.

церковные уборы, бравшіеся на поддержаніе. Въ 1384 году епископъ Уинчестерскій осуждалъ священниковъ своей епархіи, ссужавшихъ своими одеждами актеровъ мистерій; онъ ставилъ это преступленіе наравнѣ съ святотатствомъ. (\*) Указанія иконописныхъ подлинниковъ отражались на одеждахъ лицъ, изображавшихъ въ-очью разсказанныя на полотнѣ чудеса и священныя событія; многія черты мистеріальныхъ костюмовъ долго хранятъ сходство съ скульптурными изображеніями святыхъ, въ особенности въ блестящихъ орнаментахъ; въ дальнѣйшемъ развитіи костюма къ первоначальному рисунку прибавляются новые оттѣнки и видоизмѣненія подъ вліяніемъ наивныхъ нравственныхъ воззрѣній народа, случайныхъ сближеній, догадокъ и нерѣдко апокрифическихъ повѣрій. Такъ наприм. въ Альсфельдской мистеріи страстей Господнихъ Христосъ является въ вратахъ ада въ *красной* одеждѣ, какъ-бы обогранный кровью, пролитою имъ за чело-вѣчество, а на вопросъ сатаны:

So sage mer wovon ist  
Denn dyn kleit von Blude rot  
Als ob du syst geslagen dot?

ангелы, сопровождающіе Христа, возвѣщаютъ о страданіяхъ и смерти Его. — Въ другихъ случаяхъ Спаситель являлся въ бѣлой одеждѣ, иногда въ костюмѣ садовника. — Богъ-Отецъ изображался въ одеждѣ произвольнаго цвѣта, но, сообразно-укоренившемуся въ иконописныхъ подлинникахъ типу, съ длиною сѣдою бородой. Впрочемъ роль его исполнялась преимущественно за сценой согласнымъ *trio* баса, тенора и со-

---

(\*) Early english life in the Drama, by J. Skelton. Edinburgh Essays. 1856, p. 68.

прано, какъ это указано въ большомъ *Mystère de la Passion*, съ замѣчаніемъ, что «*en cette harmonie se doit dire toute la clause*» etc. — Праведныя и грѣшныя души являлись въ англійскихъ мистеріяхъ въ образѣ существъ въ бѣлыхъ и черныхъ одеждахъ, при чемъ платья грѣшниковъ были усыяны нашитыми на нихъ уродливыми изображеніями, сатанинскими фигурами и т. д. Освобождаемые Христомъ при сошествіи его въ адъ ветхозавѣтные грѣшники были одѣваемы лишь въ бѣлыя рубашки, что должно было означать ихъ наготу, а дѣти являлись совсѣмъ нагія. — (\*) Въ англійской піесѣ *The old and new testament* Адамъ и Ева являются на сценѣ безъ всякой одежды, строго согласно библейскому повѣствованію, и ведутъ между собою разговоръ о своей наготѣ, послѣ чего въ слѣдующей сценѣ они уже являются съ извѣстнымъ фиговымъ листкомъ. (\*\*) — Рабле въ своемъ Пантагрюелѣ рассказываетъ, что въ интермедіи, исполненной между актами мистеріи страстей въ Сентъ-Мексанѣ (въ Пуату) «демоны были одѣты въ шкуры волковъ, барановъ и козъ, усыянные бараньими головами, и бычачьими рогами; отъ пояса ниспадали грубо обдѣланные ремни, увѣшанные колокольчиками и гремушками, производившими страшный шумъ; они носили въ рукахъ зажженные фитили, на которые время отъ времени бросали горстями легко воспламеняющіяся вещества. (+)» Костюмы второстепенныхъ лицъ, народа, воиновъ, первосвященниковъ, продавца мазей, которыми умащается тѣло Христа, трехъ Марій, костюмы историческихъ личностей въ позднѣйшихъ мистеріяхъ, были съ тою-же легкостью, которая нерѣдко поражаетъ наблюдателя

---

(\*) Reidt. *Das geistl. Schausp. d. Mittelalters*. 1868, S. 409.

(\*\*) Malone. *Historical account*, p. 15.

(+) Pantagruel, livr. IV, chap. 13. указано въ *Diction. d. Myst.*

даже въ картинахъ величайшихъ итальянскихъ художниковъ вплоть до XVII вѣка, прямо взяты изъ собственной жизни народа и, несмотря на этнографическія и историческія противорѣчія, прилагались къ разнообразѣйшимъ типамъ. Въ изображеніи язычниковъ, жрецовъ ихъ, или властителей варварскихъ народовъ, прибѣгали къ отождествленію ихъ съ племенемъ, въ сношенія съ которымъ поставили Европейца крестовые походы, съ Сарацинами. Оттого-то въ большей части французскихъ мистерій язычники, принуждающіе христіанскихъ мучениковъ къ поклоненію идоламъ вѣрятъ въ Магомета (*leur seigneur est en Mahom*). Иродъ представленъ въ англійской мистеріи *Magnus Herodus* вѣрующимъ въ Sanct Mahomet (Магоупе), а въ иныхъ англійскихъ мистеріяхъ по странному совпаденію даже Пилать является въ одеждѣ Сарацина, съ турецкимъ ятаганомъ за поясомъ. Костюмы аллегорическихъ существъ открывали просторъ разнообразнымъ изобрѣтеніямъ; въ упомянутой уже мистеріи *atto della Pinta* (прозванной такъ отъ церкви s. Maria della Pinta, гдѣ она исполнялась) Природа являлась въ одеждѣ, на которой изображены были четыре стихіи; въ минуты невзгодъ она покрыта черной дымкой съ головы до ногъ, въ радостные-же часы ее покрываетъ бѣлое платье съ золотыми кистями. Дополненіемъ къ костюму, при первоначальномъ состояніи театральной гримировки служили нерѣдко маски (въ особенности для демоновъ и, по вѣрному предположенію Эберта, для женскихъ ролей, исполнявшихся первоначально мужчинами) и парики, при чемъ на актеряхъ, изображавшихъ Христа, былъ парикъ позолоченный. Во Франціи употребленіе масокъ при мистеріяхъ было воспрещено декретомъ парламента 20 мая 1536 года (\*).

Представленіе начиналось раннимъ утромъ, если піеса имѣ-

---

(\*) Fabre. Etude hist. sur les Clercs de la Bazoche 1856 p. 168.

ла обширный объемъ, вообще происходило днемъ и прекращалось при наступленіи сумерокъ; за долгъ до начала, одѣтые въ свои разнохарактерные костюмы, исполнители мистерій, безъ различія званія и достоинства изображаемыхъ ими характеровъ,—ангелы вмѣстѣ съ демонами, мученики за вѣру съ жестокими ихъ мучителями, Христосъ и апостолы съ Пилатомъ и первосвященниками, садились на скамьяхъ, за неимѣніемъ кулисъ, на авансценѣ главнаго помоста, въ ожиданіи начала представленія. Зрители располагались на мѣстахъ, подобныхъ трибунамъ, устраиваемымъ въ наше время при различныхъ процессіяхъ, т. е. состоявшихъ изъ ряда скамеекъ, повышающихся послѣдовательно одна надъ другой и расположенныхъ въ прямой линіи, или рѣже амфитеатромъ. Поэма Палермитанца Фоленго, XVI столѣтія, даетъ полное описаніе внѣшности стариннаго мистеріальнаго театра. Авторъ подробно описываетъ всѣ впечатлѣнія, возбужденныя въ немъ рѣдкимъ зрѣлищемъ. Представленіе шло подъ открытымъ небомъ; цвѣтушія деревья юга осѣняли своей тѣнью толпу; въ воздухѣ разлитъ былъ ароматъ померанцевъ, лимоновъ и кедровъ. Двѣ двери вели въ ограду, гдѣ полукругомъ сидѣли зрители; множество восковыхъ свѣчъ освѣщало сцену; наиболѣе свѣтлая часть ея изображала рай, актеры, мужчины и женщины въ разнообразныхъ костюмахъ видѣлись на сценѣ. Всѣ въ молчаніи ждутъ начала; занавѣсъ раздвигается въ двѣ стороны и зрителямъ представляется громадная туманная масса,—это Хаосъ; начинается актъ сотворенія міра (\*). Въ Валлисѣ, по словамъ Ричарда Кэрю въ его *Survey of Cornwall*, народъ воздвигалъ передъ сценой мистеріи большія земляныя насыпи амфитеатромъ, получавшія названія круговъ

---

(\*) Delle rappresentazioni sacre in Palermo, въ Propugnatore, 1868, I, 39-40.

(grounds) (\*). Нерѣдко, впрочемъ жители стояли передъ помо-  
стомъ; въ одной Нѣмецкой мистеріи герольдъ увѣщаетъ зри-  
телей: *Nu stehet stille und swiget schone*.—Герольдъ, вѣст-  
никъ, *le meneur du jeu* или *praecursor*, какъ онъ назы-  
вается иногда въ латинскихъ текстахъ, возвѣщалъ собрав-  
шимся о началѣ представленія, убѣждалъ ихъ соблюдать по-  
рядокъ и тишину и давалъ нѣсколько общихъ объясненій  
относительно послѣдующей пьесы. Этотъ обычай вызывался  
настоятельною необходимостью объясненій трудно понимаема-  
го латинскаго текста первыхъ мистерій; въ этомъ прологѣ,  
произносимомъ всегда на мѣстномъ нарѣчій, духовенство для  
большаго успѣха своей пропаганды, пересказывало въ про-  
стыхъ выраженіяхъ сложныя и нерѣдко проникнутыя сим-  
волическимъ смысломъ рѣчи и дѣйствія священныхъ личнос-  
тей драмы. И въ этомъ-то прологѣ всего ранѣе начинаютъ  
обнаруживаться народныя вставки и свѣтскіе, даже комическіе,  
обороты. Ниже увидимъ мы многочисленные примѣры этого  
въ старочешскихъ мистеріяхъ. При постепенномъ освобожде-  
ніи мистеріи отъ клерикальнаго вліянія и серьезный прологъ  
превратился въ широковѣщательное воззваніе, предсказывав-  
шее толпѣ чудеса и подробнѣ всякой аффиши неречислявшее  
дѣйствующихъ лицъ и событія, въ которыхъ они будутъ  
участвовать. Таковы такъ называемые *Crys*, предпосылавшіеся  
французскимъ мистеріямъ и получившіе особое развитіе у Ба-  
зошскихъ клерковъ. — Праесурсор не ограничивался однимъ  
лишь предварительнымъ обращеніемъ къ зрителямъ; ему при-  
надлежалъ и поучительный эпилогъ, въ которомъ онъ стре-  
мился вывести во всей наглядности практическую мораль  
всего изображеннаго; кромѣ того ему предоставлялось въ наи-  
болѣе важныхъ случаяхъ обращаться къ публикѣ и среди

---

(\*) Morley, H. English Writers. 1864, p. 748.

пѣсы съ совѣтомъ обратить особое вниманіе на указываемыя мѣста; или же онъ просто приказывалъ хранить молчаніе: Silete! говорилъ онъ, Silentium habete!

Въ исполненіи мистеріи принимали участіе лица всѣхъ сословій безъ различія званія; цѣль, казавшаяся угодною Богу, привлекала къ себѣ всѣхъ, внося жизнь и одушевленіе въ народный бытъ. Еще теперь въ ультра-католическихъ мѣстностяхъ Австріи и Баваріи, гдѣ духовно-народная драма, переживя вѣка, уцѣлѣла почти въ первобытной формѣ, можно составить себѣ понятіе о всеобщемъ энтузіазмѣ, нѣкогда возбуждавшемся мистеріями, по тому лихорадочному рвенію, съ которымъ старъ и младъ конкурируетъ въ исполненіи важнѣйшихъ ролей пѣсы, и часто восьмидесятилѣтній старецъ усердно молить распорядителей дать ему еще разъ сыграть Варраву.

Начало средне-вѣковой ассоціаціи, цехи, артели, братства, естественно способствовали усиленію средствъ постановки мистерій и давали стройный видъ исполненію. Коллективныя мистеріи Англіи многимъ обязаны участію въ представленіи ихъ различныхъ корпорацій,—черта, въ особенности характеризующая міръ стараго духовнаго театра въ Англіи. Исслѣдованіе о Ковентрійскаxъ мистеріяхъ, изданное въ первой четверти настоящаго столѣтія Шарпомъ, обнаружило всю мѣру непосредственнаго вліянія цеховъ на мистеріи; ихъ архивы полны указаній на матеріальную поддержку, оказанную ими постановкѣ, на живое движеніе, возбуждавшееся въ нихъ распредѣленіемъ ролей, устройствомъ сцены и развитіемъ дѣйствія. Сообразно малѣйшимъ упоминаніямъ объ участіи различныхъ ремеслъ въ событіяхъ, пересказанныхъ въ мистеріи, исполненіе ея поручалось тому или другому цеху. Ковчегъ Ноя былъ сочтенъ произведеніемъ плотничнаго искусства и поэтому пѣса, или актъ ея, въ которомъ говорилось о ковчегѣ, исполнялся плотниками;

пришествіе трехъ царей разыгрывалось золотыхъ дѣлъ масте-рами (отъ золотыхъ коронъ на царяхъ и отъ драгоцѣнныхъ подарковъ Спасителю); омовеніе ногъ—водовозами, свадьба въ Канѣ Галилейской винодѣлами (\*). Иногда цехи эти соединялись при исполненіи одной и той же піесы, иногда уступали принадлежащее имъ по праву участіе въ ней другимъ корпораціямъ. Кромѣ того, въ различныхъ городахъ приложеніе упомянутыхъ указаній къ степени участія цеховъ измѣнялось и рыбаки замѣняли плотниковъ при представленіи потопа, потому что ковчегъ посылся *по воду*. Съ перенесеніемъ мистеріи изъ одного города въ другой нерѣдко мѣнялись и извѣстные отѣнки ея характера, давая просторъ мелкимъ антипатіямъ и кознямъ. Такъ напр. въ одной нѣмецкой драмѣ, написанной повидимому въ Любекѣ, дьяволъ уноситъ съ собою въ адъ цѣлый десятокъ различныхъ ремесленниковъ. Когда же піеса эта была перенесена въ Висмаръ, одинъ изъ вендскихъ городовъ Ганзы, траги-комическое вверженіе въ адъ любекскихъ портныхъ, хлѣбниковъ и башмачниковъ, подало поводъ къ осмѣянію Нѣмцевъ. Дьяволы понимаютъ другъ друга только по нѣмецки, и адская добыча рекрутируется лишь между жителями ультра-нѣмецкаго Любека (\*\*).

Если весь народъ любилъ принимать участіе въ представленіи мистерій, если онъ охотно тѣшился набожными картинами и рассказами, то въ его средѣ были люди, специально посвятившіе себя, въ числѣ прочихъ поэтическихъ упражненій, и служенію цѣлямъ духовнаго театра. Ранѣе всѣхъ облечены этимъ значеніемъ трубадуры и труверы старой Франціи, вліяніе которыхъ на исполненіе мистерій и на развитіе духовной драматургіи приобрѣтало тѣмъ болѣе значенія, что, исходя изъ источника свѣтскаго, оживляясь подъ вліяніемъ

---

(\*) Ebert. Die engl. Mysterien. S. 56—58.

(\*\*) Mone. Schauspiele des Mittelalt. 1846. Bd. 2.

поэтического элемента и соприкасаясь въ циклы пѣсень трубадуровъ съ богатымъ матеріаломъ народныхъ легендъ, повѣрій, рассказовъ,—оно вносило и въ драму новыя и оживляющія начала. Въ связи съ жонглерами или менестрелями, какъ назывались эти вѣрные спутники трубадуровъ по отношенію къ мимической части ихъ ремесла, трубадуры дали особое развитіе мистеріямъ чудесъ святыхъ, такъ называемымъ мираклямъ. Потому-ли, что подобныя произведенія были наиболѣе близки къ народно-легендарному міру, столь сродному трубадурамъ, во всякомъ случаѣ особое предпочтеніе, оказанное ими мираклямъ, является весьма крупнымъ фактомъ. Древнѣйшая англійская мистерія (*Ludus de sancta Catarina*) написана труверомъ Готаредомъ де Сентъ-Альбанъ. Мираклъ (*jeu*) Св. Николая, отражающій въ себѣ одно изъ преданій *Золотой легенды*, написанъ аррасскимъ труверомъ Жаномъ Боделемъ; древнее сказаніе объ искушеніи мудреца, извѣдаваго всѣ тайны знанія, демонической силой, пережившее рядъ трансѳигурацій отъ греческаго рассказа Евтихія объ искушеніи Теофила до Гетевского Фауста, является въ XIII-мъ столѣтіи въ христіанской оболочкѣ набожнаго миракла, написаннаго труверомъ Рютебефомъ. Сѣверъ и Югъ Франціи, цвѣтущая поэзія восторженныхъ пѣвцовъ Прованса и остроумная находчивость горожанъ—поэтовъ французскаго Сѣвера, соперничали и въ мірѣ драмы, какъ и въ области поэзіи вообще. Центральныя области, испытавшія наиболѣе вліянія схоластической учености, воспріявшія латинское стихосложеніе и скрывающіе свободу мысли риторическіе приемы, хотя не могутъ считаться вполне пассивными въ дѣлѣ развитія театра, (какъ то полагаетъ Вильменъ), тѣмъ не менѣе неминуемо должны были подчиняться возбуждающему примѣру окраинъ государства, который увлекъ ихъ за собой. Цвѣтущія сѣверныя общины Франціи, Аррасъ, Дуэ, Камбрэ, были разсадниками поэтическихъ произведеній труверовъ; въ одной старо-

французской пьесы Богъ-отецъ нисходитъ на землю, чтобъ извѣдать въ Аррасѣ искусство поэзіи и пѣнія; (\*) живое начало гражданственности, развивавшееся все сильнѣе на сѣверѣ Франціи, увлекло за собой и труверовъ; въ произведеніяхъ Адама de la Halle и Жана Боделя духовное начало смѣшивается съ свѣтскимъ, и даже уступаетъ ему; политическіе намеки вмѣшиваются въ безстрастный строй драмы, или наконецъ ѣдкая сатира, насмѣшка надъ современными нравами, прикрытая отношеніемъ къ нравамъ отдаленнѣйшей эпохи, проходитъ по всему произведенію; драма и на этомъ пути шла къ сближенію съ жизнью и полному пересозданію. Но если труверы, увлекаемые духомъ времени, съ годами уклонились отъ первоначальнаго образца мистеріи, въ сѣверо-восточной Франціи и сопредѣльной ей Фландріи старое преданіе свято хранили набожныя братства, распространенныя по всѣмъ болѣе значительнымъ городамъ. Издавна они брали на себя устройство религіозныхъ процессій, церемоній и драматизированныхъ обрядовъ. Такъ напр. братство de Notre Dame du Ruу въ Валансиеннѣ устраивало даже въ 15-мъ столѣтіи ко дню успенія Богородицы цѣлый рядъ церемоній; наканунѣ торжества вносили икону Богоматери въ цѣрковь и ставили ее на что-то въ родѣ театра; эта икона поднималась на слѣдующій день при пособіи машинъ на верхъ свода церковнаго, изображавшаго небо, чѣмъ ясно представлялось взятіе на небо Богородицы. Для этой церемоніи нанимали дѣтей, которые въ костюмахъ ангеловъ произносили рѣчи и т. д. (\*\*). Не ограничиваясь подобными обрядами, братства принимали дѣятельное участіе въ исполненіи мистерій. Литературныя братства со-сѣдной Бельгіи, получившія названіе реторическихъ обществъ

---

(\*) Monmerqué et Michel. Théâtre Français. p. 22.

(\*\*) Onésime Leroy. Etudes sur les mystères. p. 42—45.

или *реторикъ*, вліяли и на развитіе творчества въ области духовной драмы, опредѣляли состязанія на преміи, устанавливая различныя темы для мистерій и моралей. Вліяніе схоластической науки отражалось впрочемъ весьма вредно на этихъ произведеніяхъ; указанія рутинны, строго соблюдаемыя учеными цѣнителями, налагали на состязующихся стѣснительныя условія, пригоняли ихъ произведенія въ условныя рамки; оттого въ духовной драмѣ фламандской такъ много схоластической сухости, отъ которой ее освобождаетъ лишь высокоталантливый Фондель, самъ авторъ нѣсколькихъ мистерій. — Какъ мистерія подъ руками схоластическихъ ученыхъ обращалась въ піитическое упражненіе, такъ въ придворныхъ сферахъ она часто подчинялась условіямъ церемоніальности и внѣшняго блеска и обращалась въ аксессуаръ торжественныхъ встрѣчъ, триумфальныхъ шествій и вообще празднествъ первой важности. При чрезмерномъ развитіи аллегорическаго начала во всѣхъ подобныхъ церемоніяхъ, въ мистеріи, приспособленной къ придворнымъ цѣлямъ, преобладаютъ мистическія олицетворенія и она принимаетъ характеръ чистой *moralité*. Таковъ напр. характеръ интермедій, исполненной въ 1453 году въ Лиллѣ передъ Филиппомъ Добрымъ, и названной *le voeu du faisan* (\*); слухи о взятіи Царьграда по дали поводъ къ этому представленію и въ немъ является великанъ, приводящій слона, на которомъ сидитъ женщина, изображающая собою Церковь; она горько сѣтуетъ на свою судьбу и онъ клянется спасти ее, а присутствующіе рыцари поддерживаютъ его. — Фроассаръ рассказываетъ о торжественномъ вѣгупленіи въ Парижъ Изабеллы (Isabeau) Баварской, что въ разныхъ пунтахъ города для нея были пригото-

---

(\*) John Foster Kirk. Histoire de Charles le Témér. Trad. p. F. O'Squarr. 1866.

ны различныя встрѣчи и неожиданныя представленія; близъ храма Св. Троицы исполнялась съ большимъ рвеніемъ сцена изъ крестовыхъ походовъ, дажѣ видѣлись на пышныхъ сѣдалищахъ Богъ-Отецъ и Богъ-Сынъ, а дѣти, одѣтые ангелами, пѣли соотвѣтствующіе стихи.

Кардиналы и епископы, собравшіеся на Констанцскій соборъ 1417 г., прибѣгли къ пособію духовно-драматическихъ представленій для увеличенія блеска своего съѣзда. Англійскіе уполномоченные поставили піэсу съ содержаніемъ изъ Новаго Завѣта и аллегорическими сценами; постановка піэсы отличалась необыкновенной роскошью и новизной вымысла; піэса также поражала современныхъ зрителей контрастомъ трагическихъ и комическихъ сценъ, въ особенности тирадами палача, вызывающагося выполнить избіеніе младенцевъ; жены Виолеттскія били его прялками и съ позоромъ изгоняли. — Подобныя представленія требовали нерѣдко по причинѣ множества дѣйствующихъ лицъ допущенія въ число ихъ движущихся куколъ, маріонетокъ или манекеновъ. Таково было грандіозное представленіе, данное по приказанію испанскаго двора въ Санъ-Себастьянъ по поводу пріѣзда кардинала Мазарина для переговоровъ о бракѣ Людовика XIV съ испанской инфантой (\*). Церемонія открылась шествіемъ ста одѣтыхъ въ бѣлое платье мужчинъ, вооруженныхъ мечами и увѣшанныхъ колокольчиками; за ними слѣдовала толпа другихъ лицъ въ разныхъ костюмахъ и пергаментныхъ маскахъ; среди толпы несли семь маріонетокъ, изображавшихъ мавританскихъ королей, и въ заключеніе колоссальную фигуру, представлявшую святаго Христофора, равнявшуюся вышиною двумъ копьямъ, поставленнымъ одно на другое, и значительно превышавшую крыши домовъ.

---

(\*) Grässe. Zur Geschichte des Puppenspiels, s. 640.

Маріонетки, сослуживъ важную службу духовному театру въ ранній періодъ его развитія изъ церковно-драматическихъ обрядовъ, долго поддерживали свою связь съ нимъ, несмотря на преобладаніе въ ихъ репертуарѣ народнаго, свѣтскаго направленія; связь эта отразилась въ особой, хотя и небогатой, мистеріальной литературѣ, усвоенной маріонетками. Во многихъ католическихъ странахъ исполненіе рождественскаго и пасхальнаго обрядовъ на долго закрѣпилось за маріонетками; естественно, что рѣчи, произносимыя скрытыми двигателями ихъ, не могли остаться, какъ это было первоначально, повтореніемъ подлинныхъ словъ евангелія, а постепенно выродились въ цѣлыя самостоятельныя сцены. Развиваясь далѣе, они отражали въ себѣ всѣ пережитыя духовной драмой видоизмѣненія, переходя отъ изображеній священныхъ событій высшаго разряда къ чудесамъ святыхъ и къ религіозно-мистическимъ аллегоріямъ. Піэсы изъ Ветхаго Завѣта, изображавшія сотвореніе міра, потопъ и т. д., существовали у маріонетокъ Англіи до середины прошлаго столѣтія, а Шекспиръ приводитъ заглавіе одной изъ любимыхъ маріонетныхъ піэсъ его времени (\*); піэса эта, излагая въ лицахъ притчу о блудномъ сынѣ, очевидно принадлежала къ разряду *moralités*. Нѣкоторые типы древнихъ англійскихъ маріонетокъ заимствованы изъ современныхъ *moralities* и *miracle-plays*; это напр. аллегорическія существа Old Vice и Old Vanity, нерѣдко вдающіяся въ докторальныя сужденія о добродѣтели и праведной жизни. — Піэсы, исполненіе которыхъ повѣрялось маріонеткамъ, находились въ тѣсной связи съ рождественскимъ обрядомъ, или, точнѣе сказать, съ тою его частью, которая въ Германіи носитъ особое названіе *Krippenspiel* и которая дала начало

---

(\*) Grässe, loco cit. p. 642. см. также „въ The Winter's tale, актъ IV, сцена II: „then he compassed a motion of the Prodigal son.“

польскимъ *яселькамъ* и нашему вертепу. Оттого преимущественно содержаніемъ названныхъ піесъ служить Рождество Спасителя, поклоненіе пастуховъ и волхвовъ, шествіе ихъ со звѣздой и т. д. и вокругъ этого основнаго начала постепенно группируется рядъ другихъ евангельскихъ событій и піеса принимаетъ характеръ хроники. Постепенно вытѣсняемая изъ церкви и теряющая притягательную силу въ сравненіи съ широко-развившеюся мистеріальной сценой, маріонетная драма находитъ на Востокѣ Европы и въ особенности у Славянъ выходъ изъ критическаго положенія и, усвоивъ себѣ миниатюрный подвижной театръ, скопированный по устройству съ театра мистерій, долго еще живетъ въ народѣ и, проникая въ отдаленнѣйшія человѣческія жилища и захолустья, поддерживаетъ какъ-бы пропаганду духовной драмы чуть не до нашихъ дней.

Распространенность употребленія маріонетокъ по Франціи при церковныхъ обрядахъ и драматическихъ сценахъ доказывается самымъ происхожденіемъ ихъ имени. *Marionette* есть уменьшительное отъ имени Дѣвы Маріи (*Marie, Marion, Marionette*); безъ сомнѣнія, это названіе дано механическимъ фигурамъ, по имени наиболѣе употребительной изъ нихъ статуетки, изображавшей Богородицу. Образецъ маріонетныхъ представленій въ церквахъ представляютъ сцены, исполнявшіяся въ большихъ размѣрахъ при участіи мірянъ и духовнаго персонала вплоть до половины XVII вѣка, въ церкви Св. Іакова въ Діептѣ въ день успенія Богородицы. Обширные размѣры, принятые этими представленіями, и постепенно усилившееся въ нихъ преобладаніе свѣтскаго начала вынудили Людовика XIV къ закрытію ихъ. Въ піесахъ маріонетокъ вообще мірское начало рано получило доступъ и со временемъ завоевало себѣ въ такой мѣрѣ право гражданства, что сатирическій элементъ одержалъ побѣду надъ поучительно-религіознымъ, и веселые пародные типы: Пульчинелло, Скарамучія,

Труффальдино, Punch и Hanswurst вытѣснили типы христіанскихъ легендъ и сдѣлали скромную сцену маріонетокъ во многихъ странахъ истинною школою нравовъ, нерѣдко несравненно важнѣйшею и полезнѣйшею, чѣмъ большіе постоянные театры, и ближайшею къ народной средѣ. Обзоръ старой комедіи сведетъ насъ еще разъ съ этимъ оригинальнымъ міромъ убогихъ деревяшекъ, хранителемъ свѣжаго народнаго юмора и (въ Россіи) почти *единственнымъ* видомъ народнаго театра.

Не менѣе братствъ, цеховъ и труверовъ имѣли вліяніе на развитіе стариннаго театра судебныя ассоціаціи средневѣковой Франціи, знаменитое Базошское королевство и Имперія Галилейская (Empire de Galilée). Современное по основанію съ окончательнымъ упроченіемъ въ Парижѣ парламента при Филиппѣ Красивомъ (1305 г.), общество клерковъ парламента получило названіе Базошскаго отъ Bazosche, испорченнаго basilica (судебная палата, помѣщеніе трибунала) сообразно тому зданію, въ которомъ, вѣроятно, парламентъ смѣнилъ древнюю римскую базилику. Корпоративный духъ, столь господствующій въ средніе вѣка, привелъ общество молодыхъ юристовъ и адвокатовъ къ стройной организаціи своихъ собраний, выработкѣ статутовъ и постепенному расширенію круга дѣйствій. Изъ среды клерковъ избирался глава общества, принимавшій сообразно обычаю, существовавшему во многихъ современныхъ корпораціяхъ, названіе короля, а впоследствии канцлера; при немъ находился многочисленный персоналъ должностныхъ лицъ, нѣсколько прокуроровъ, нотариусовъ и секретарей, рѣферентовъ, приставовъ, церемоніймейстеровъ и т. д. Базошское королевство имѣло свою собственную юрисдикцію, независимую администрацію и право бить монету. Привилегіи, щедро дарованныя обществу Филиппомъ Красивымъ, придавали его занятіямъ и предпріятіямъ особую самостоятельность и смѣлость замысла; развивая въ обширныхъ размѣ-

рахъ самоуправленіе, Базошъ составила вскорѣ государство въ государствѣ, и постепенно окрѣпшая официальная бюрократія не замедлила вступить въ борьбу съ самовольнымъ братствомъ нечиновной молодежи (членъ Базоши долженъ былъ быть холостымъ и не имѣть никакого судебного званія) и окончательно сломить его.—Но если Филиппъ Красивый положилъ основаніе организаціи Базоши въ видахъ дарованія большихъ льготъ возрождавшемуся судебному сословію, то въ тоже время онъ былъ виновникомъ того, что Базошъ съ самаго начала примкнула къ міру театра и зрѣлищъ, для котораго ея участіе стало впослѣдствіи столь драгоцѣнно. Онъ требовалъ отъ главы общества устройства разъ въ годъ общаго смотра всѣмъ его членамъ, который сопровождался торжествами, пышными процессіями и кавальјадами въ костюмахъ, исполненіемъ различныхъ піесъ современнаго репертуара сначала духовныхъ, впослѣдствіи и свѣтскихъ. На этихъ смотрахъ, по свидѣтельству современниковъ, собиралось нерѣдко отъ шести до восьми тысячъ людей. Кромѣ того въ извѣстные праздничные дни Базошъ имѣла свои частныя собранія, парады и представленія; какъ-бы въ память древняго народнаго обычая привѣтствовать пришествіе весны, все братство сходилось на принадлежавшее ему поле, прозванное въ слѣдствіе того *Pré aux clercs* или на дворъ парламента въ послѣднюю субботу Мая мѣсяца и водружало тамъ убранное и разукрашенное майское дерево, срубить которое клерки могли безвозмездно въ королевскихъ лѣсахъ на основаніи особой привилегіи. Майскій праздникъ длился нерѣдко цѣлую недѣлю; послѣ процессій, смотровъ и банкетовъ, занимавшихъ первые дни, остальное время посвящалось исполненію мистерій и моралей, нашедшихъ великое сочувствіе и поддержку въ многочисленномъ, богатомъ и сильномъ братствѣ. Совмѣщая въ себѣ на ряду съ беззаботной и мало начитанной молодежью и людей талантливыхъ, образованныхъ, поэтовъ, какъ Клеманъ

Маро, Гренгоръ, Jean d'abundance и др., Базошская конференція естественно не ограничивалась однимъ лишь внѣшнимъ вліяніемъ на развитіе духовнаго театра, поддержаннымъ ея численностью или значительными средствами, но непосредственно вліяла на внутреннее развитіе творчества, способствовала его прогрессу, и, заключая въ себѣ столько жизненныхъ началъ, быстро вела набожную драму къ подчиненію требованіямъ свѣтской, народной литературы. — Не менѣе содѣйствовали развитію въ братствѣ пристрастія къ драматическому началу публичныя судебныя пренія въ его средѣ, пренія, относившіяся не только къ дѣламъ, дѣйствительно докладывавшимся верховному Базошскому трибуналу, который имѣлъ право суда надъ своими подчиненными, но и къ дѣламъ воображаемымъ, нарочно придуманнымъ и выполненнымъ въ мельчайшихъ аксессуарахъ, допросѣ свидѣтелей, защитительныхъ и обвинительныхъ рѣчахъ, въ видахъ приученія Базошской молодежи къ ожидавшей ее судебной практикѣ. Это укорененіе драматической формы въ дѣловой сферѣ юриспруденціи не мало способствовало въ послѣдствіи (какъ будетъ показано ниже) къ образованію юридической сатиры, фарсовъ и *sotties* изъ судебного міра. Но оно же давало первоначальному театру Базоши, предпочтительно духовному (первые слѣды котораго становятся замѣтны съ половины XV столѣтія) готовыхъ и надежно приученныхъ къ дѣлу актеровъ. — Базошское общество въ Парижѣ было не единственнымъ въ этомъ родѣ учрежденіемъ въ средневѣковой Франціи; подобныя же ассоціаціи образовались и въ большихъ провинціальныхъ центрахъ, какъ наприм. въ Марселѣ, въ Турѣ, Руанѣ. Клерки парижскихъ нотаріусовъ образовали такъ называемую *Bazoche du Chatelet*, клерки счетной палаты составили Галлейскую имперію, съ избраннымъ изъ среды ихъ императоромъ во главѣ.

Всѣ эти общества преслѣдовали тѣже цѣли и имѣли тѣже

занятія, какъ и главное, основное Базошское общество. Къ мистеріямъ и костюмированнымъ шествіямъ Галилейская имперія присоединяла еще и особыя пляски, носяція названіе *danses morisques*, и имѣющія повидимому тѣсное отношеніе къ пляскамъ мертвыхъ, столь распространеннымъ во французскомъ средневѣковомъ искусствѣ, и, какъ положительно свидѣтельствуя памятники, нерѣдко исполнявшимся въ—очью на кладбищахъ (\*). Въ разнообразныхъ видоизмѣненіяхъ пляски мертвыхъ, сохранившихся въ лубочныхъ народныхъ изданіяхъ, важное мѣсто отведено изображенію Негра или Мавра (*Maure*, отсюда *morisque*) стоящаго на верху башни съ копьемъ въ рукахъ и громадной трубой, звукомъ которой онъ подаетъ знакъ къ общему веселью (\*\*). Этотъ характерный типъ причудливаго повѣрья занималъ главную роль и въ пляскахъ Галилейской имперіи; сообразно костюму его на иллюстраціяхъ лубочныхъ изданій, онъ являлся въ чалмѣ, короткой туникѣ, съ голыми руками и ногами и съ длиннымъ рогомъ, въ который онъ трубилъ, сзывая всѣхъ участниковъ пляски (\*\*\*), и (если рѣчи, вложенныя въ уста ихъ составителемъ народныхъ изданій, записаны непосредственно съ ихъ словъ) обращался по временамъ къ своимъ спутникамъ, ободряя ихъ, приглашая къ веселью. Толпа въ разнообразныхъ, фантастическихъ костюмахъ слѣдовала за нимъ.

Но старинная драма, встрѣчая повсемѣстно столь сильное сочувствіе, не могла ограничиться кругомъ дѣйствія различныхъ ассоціацій - и братствъ, для которыхъ составляла лишь частное повременное запятіе или любимое развлеченіе; въ набожной и искренно чтущей свои религіозныя идеалы средне-

---

(\*) Въ 1424 г. пляска мертвыхъ была исполнена въ лицахъ на Парижскомъ Кладбищѣ des Innocents.

(\*\*) Ch. Nisard. *Hist. des livres populaires*, t. II, p. 297.

(\*\*\*) Fabre, *Etude histor. sur les Clercs de la Bazouche*. 103—10.

вѣковой средѣ не могли не образоваться особыя общества, поставившія себѣ *исключительной* и всепоглощающею цѣлью заботиться о поддержаніи и развитіи духовнаго театра, содѣйствовать усиленію творческой дѣятельности въ этой области и наконецъ участвовать въ исполненіи мистерій. Италія въ этомъ отношеніи представляетъ нѣсколько образцовъ подобныхъ обществъ; въ Римѣ существовала съ 1264 г. *compagnia del'Gonfalone*, исполнявшая въ Колизеѣ (обычай давать духовныя представленія въ древне-римской аренѣ гладиаторовъ уцѣлѣлъ и до нашихъ дней) мистерію страстей Господнихъ. Почти одновременно учреждено было въ Тревизо общество Бичующихся (*de'Battuti*), избравшее себѣ спеціальностью исполненіе мистерій Благовѣщенія. Подобное общество существовало съ 1252 года и въ Падуѣ. Впослѣдствіи эти первичныя общества уступили мѣсто учредившимся подъ вліяніемъ идей Возрожденія, такъ называемымъ академіямъ *de Rozzi* и *degli' Intronati* (въ Сіенѣ, въ 16 столѣтіи), смѣшавшимъ въ своихъ представленіяхъ піесы свѣтскаго содержанія съ мистеріями. Но безмѣрно болѣе всѣхъ этихъ обществъ имѣло вліяніе на развитіе драматическаго искусства въ обновлявшейся Европѣ знаменитое парижское братство Страстей Господнихъ (*Confrérie de la Passion*). Еще въ 1398 году нѣсколько дилеттантовъ изъ бѣднѣйшаго класса парижскаго населенія исполнили своими средствами мистерію Страстей въ мѣстечкѣ *St. Maur*, около Парижа; внимательство парижскихъ властей положило предѣлъ дальнѣйшему развитію этого самостоятельнаго, свободнаго театра любителей, обошедшихся для своихъ представленій безъ необходимаго королевскаго разрѣшенія, но, стѣсненная подъ этимъ видомъ, дѣятельность ихъ съумѣла найти себѣ исходъ инымъ путемъ: самоотверженные актеры—охотники образовали изъ себя набожное братство, поставившее себѣ исключительною цѣлью исполненіе мистерій, преимущественно относящихся по содер-

жанію къ Страстямъ. Чуждаясь измѣнчивыхъ условій, которыми была дотогѣ обставлена сценическая техника, — случайности въ выборѣ мѣста для возведенія театра, зависимости отъ прихоти и воли стороннихъ участниковъ въ представленіи, и неувѣренности въ постоянномъ запасѣ необходимыхъ принадлежностей, — братство озаботилось пріисканіемъ помѣщенія, которое могло-бы служить неизмѣнною точкой опоры его предпріятія, готовой сценой, снабженною всѣмъ нужнымъ для успѣшной организациі театральнаго дѣла. Помѣщеніе это найдено было въ госпиталѣ св. Троицы, близъ Porte st. Denis, гдѣ устроенъ былъ нѣкогда двумя нѣмецкими дворянами страннопримный домъ, запущенный и покинутый по смерти учредителей. Братство наняло у монаховъ, завѣдывавшихъ остаткомъ прежняго благотворительнаго учрежденія, главную залу дома, и обратилось къ королю Карлу VI съ просьбою о разрѣшеніи постоянныхъ періодическихъ духовныхъ представлений. Разрѣшеніе это было дано 4 Декабря 1402 г.; король, «всегда расположенный къ братству и желающій ему блага, выгодъ и пользы,» давалъ на всегда представителямъ и старшинамъ братства право «исполнять какія-бы то ни было мистеріи, какъ относящіяся къ Страданіямъ или Воскресенію Спасителя, такъ и всякія иныя, изъ жизни святыхъ, праведниковъ или праведницъ»; онъ позволялъ давать представленія всюду, гдѣ захочетъ братство, не только передъ королемъ, но и передъ народомъ (*devant nostre commun*), сопровождать представленія музыкой и т. п. и наконецъ переносить ихъ въ различныя мѣстности и вокругъ Парижа. Получивъ дозволеніе, братство немедленно приступило къ открытію своей дѣятельности въ пріобрѣтенномъ имъ помѣщеніи, гдѣ въ каждый праздничный день при великомъ стеченіи народа исполнялись мистеріи. Такимъ образомъ было положено основаніе первому постоянному театру въ Европѣ. Репертуаръ его, сообразно главной цѣли учрежденія самаго братства, долженъ былъ вращаться вокругъ воз-

можно-вѣрнаго изображенія Страстей; но при значительномъ развитіи мистеріальной литературы, піэсы, исполнявшіяся братствомъ, не могли, безъ всякаго приступа, прямо и исключительно ограничиваться изложеніемъ событій послѣдняго періода жизни Спасителя; событія, подготовившія ихъ и имъ предшествовавшія, служили необходимымъ объясненіемъ основныхъ фактовъ; принципъ этотъ, руководившій при созданіи коллективныхъ мистерій, не остался безъ вліянія и на репертуаръ набожнаго братства. Постепенное нарастаніе новыхъ подробностей и расширеніе рамокъ вступительныхъ актовъ, въ началѣ игравшихъ лишь роль пояснительнаго введенія, привело наконецъ къ созданію гигантской коллективной мистеріи Страстей (*Mystère de la Passion*), раздѣляющейся на четыре дня и безсчетное множество актовъ и явленій; она какъ-бы распадается въ то-же время на нѣсколько отдѣльныхъ мистерій, заявляющихъ право на отдѣльное существованіе, и представляющихъ полную картину земной жизни Спасителя и событій, непосредственно предшествовавшихъ его пришествію. Эта громадная мистерія, стихи которой считаются десятками тысячъ, издавна составляла гордость французской литературы и многократно подавала поводъ къ различнымъ комментаріямъ. Прежде всего вопросъ объ авторѣ ея возбуждаетъ доселѣ разнорѣчивыя предположенія; существованіе ряда списковъ и изданій піэсы, во многомъ несходныхъ между собой, привело къ необходимости предположить рядъ поправокъ и переработокъ основнаго текста. Его нетронутые остатки трудно услѣдить въ непомѣрно-разросшейся мистеріи; вѣроятно, это была наивная незатѣйливая піэса въ стилѣ первобытныхъ мистеріальныхъ опытовъ; въ 1472 г., опытный духовный драматургъ Гребанъ (*Arnoul Gresban*), одинъ изъ авторовъ не менѣе обширной коллективной мистеріи Дѣяній Апостольскихъ, о которой уже было говорено нами, предпринялъ первую обработку мистеріи Страстей; затѣмъ, ко-

да извѣстность братства распространилась далеко за предѣлы Парижа и вызвала во многихъ мѣстностяхъ подражаніе дѣятельности братства, передѣлка Гребана предназначалась къ торжественному представленію въ Анжеръ. Въ этому случаю взялъ на себя пересмотръ и редакцію текста одинъ изъ образованнѣйшихъ людей тогдашняго общества, придворный врачъ короля Карла VIII, Жанъ-Мишель de Pierrevive (†1495) (\*); онъ, слѣдуя примѣру своего предшественника Гребана, не только пересмотрѣлъ текстъ, но и прибавилъ множество новыхъ явленій и сценъ (Маньенъ почему-то приписываетъ ему *середину* мистеріи); такимъ образомъ составилъ полнѣйшій изъ извѣстныхъ намъ видовъ этой любопытной пьесы. Представляя амальгамированное чисто-внѣшней связью соединеніе цѣлаго ряда мистерій, произведеніе это совмѣщаетъ въ себѣ всѣ виды мистеріальной литературы: въ то время какъ дѣйствія и чудеса Спасителя выражены общими приѣмами чистой мистеріи, вступительное явленіе и замѣчательный эпизодъ, предпосланный Рождеству Христа и названный «Райскимъ преніемъ» (*Procès du paradis*), представляетъ собою образецъ *moralité*; передъ судилищемъ Бога происходитъ состязаніе Истины и Справедливости съ Милосердіемъ и Миромъ. Богъ возвѣщаетъ имъ свое желаніе спасти человѣка; Миръ требуетъ соотвѣтствующаго випѣ покаянія, справедливость-же находитъ, что сотни тысячъ лѣтъ раскаянія не будутъ достаточны для искупленія человечества и требуетъ вѣковѣчнаго его осужденія; Мудрость, къ которой они обращаются за совѣтомъ, умиротворяетъ ихъ предложеніемъ избрать очистительной жертвой Богочеловѣка; Богъ—Отецъ молитъ Мудрость избрать иное существо для тяжкаго испытанія, но Мудрость остается непреклонна и архангелъ Гавріиль ниспускается на землю для

---

(\*) См. объ немъ статью Шорô: „J. M. de Pierrevive. 1-er médecin de Charles VIII, въ Bulletin du bibl. et biblioth. 1864 г.

благовѣщенія Маріи (\*).— Въ этихъ двухъ сценахъ столько признаковъ древнѣйшаго стиля мистерій, что нѣкоторые изслѣдователи склонялись къ мысли, что это обломки пьесы епископа Кенторберійскаго Стефана Лангтона, о романо-латинскихъ проповѣдяхъ котораго говорено было выше. Мистерія Страстей независимо отъ литературнаго своего достоинства видимо имѣла и непосредственное отношеніе къ современности. Трудолюбивому Леруа (\*\*) удалось прослѣдить нѣсколько весьма правдоподобныхъ намековъ на нравы и обстоятельства, современные второй обработкѣ мистеріи. Во всей пьесѣ можно, по мнѣнію его, уловить проявленія оппозиціи Іоанна Бургундскаго регенту, герцогу Орлеанскому. Подъ видомъ іудейскаго народа, сѣтующаго и подъ часъ открыто негодующаго на притѣсненія и безправіе Ирода, изображенъ французскій народъ. Иродъ живетъ съ женой своего брата, — новый намекъ; Іоаннъ—Креститель (Іоаннъ Бургундскій) смѣло укоряетъ въ томъ Ирода въ присутствіи всѣхъ его приближенныхъ и высказываетъ при томъ всѣ обвиненія, возводимыя на герцога Орлеанскаго. Критикъ идетъ еще дальше въ своихъ сближеніяхъ и догадкахъ, и въ названныхъ тирадахъ, направленныхъ противъ престола, видитъ начало той оппозиціи, которая въ неудержимомъ своемъ развитіи разрѣшилась наконецъ революціею 1793 г. Рѣзкія выходы различныхъ дѣйствующихъ лицъ мистеріи, энергичностью тона, объясняемую лишь настроеніемъ минуты, поддерживаютъ высказанное мнѣніе. Вотъ какъ напр. скептики въ синедріонѣ отрицаютъ наступленіе пришествія Мессіи. Признаки, которые могли-бы указать на несомнѣнность его, не сбываются.

---

(\*) Слѣдуемъ анализу братьевъ Парфе.

(\*\*) *Histoire comparée d. théâtre et d. moeurs en France.* 1844 p. 226 et pass.

Premièrement l'empereur soubz main dure  
 Nous tient subjectz, tout le peuple murmure,  
 Rien n'est en paix, tout est mal gouverné,  
 Erreurs croissent, la Synagogue endure,  
 Haynes pululent; et tout mal en procure.

Мессія принесетъ съ собой, по мнѣнію ихъ, славу и благоденствіе всему своему дому; миръ и справедливость всей семьѣ людей; не будетъ тогда богатый притѣснять или доводить до нищеты бѣдняка, тиранъ не будетъ смѣть изгнать своего свободолюбиваго вассала (подробность, очевидно вызванная какимъ либо современнымъ событіемъ); талантъ Виргилія и прорицательная способность Сивиллы стануть ничтожны передъ мудростью Мессіи. Въ сужденіяхъ другихъ членовъ совѣта старѣйшинъ слышатся сѣтованія на прекращеніе законнаго царствующаго дома и захватъ власти чужеземцами. — Но, какъ сказано выше, помимо историческаго значенія этой мистеріи, она представляетъ значительный прогрессъ стилистической обдѣлки и самостоятельной творческой дѣятельности. Слогъ часто измѣняетъ первобытно-наивному складу и допускаетъ литературное изящество, образность, часто реторичность. Большое разстояніе отдѣляетъ это произведеніе отъ раннихъ созданій трубадуровъ и духовныхъ писателей первичнаго, еще не сложившагося средневѣковаго общества, какъ будто съ осѣданіемъ и упроченіемъ народной и государственной жизни, отразившимся и на учрежденіи постоянного театра, и въ современной драматургіи настаетъ неминуемый переворотъ и все случайное въ вдохновеніи, поддерживаемомъ и питаемомъ сказаніями народа и священными текстами, смѣняется обдуманностью, органичностью плана, сравнительною свободой вымысла и стихотворной отдѣлкой слога. Достигнутый такимъ путемъ результатъ могъ-бы быть плодотворнѣе, еслибъ укоренявшееся направленіе болѣе воспользовалось

многими драгоценными свойствами прежнего мистериального цикла; тогда оно стало-бы на прочной почвѣ и было-бы способно и къ дальнѣйшему совершенствованію; легенда о Тео-филѣ нисколько не потеряла-бы и въ новой обстановкѣ, если-бы въ ней сохранены были нѣкоторые приемы Рютебефа, эти бесѣды съ колдуномъ Salatin, «qui parlait au diable quand il voloit,» сцены въ пещерѣ и т. д.; мѣраклъ о Робертѣ Дьяволѣ, представляя мрачныя стороны стараго рыцарства, своимъ простодушно-суевѣрнымъ тономъ вполне соотвѣтствовалъ избранному сюжету; такое безхитростное отношеніе къ легендарной сторонѣ предмета отстраняется отнынѣ на второй планъ и образы, свойственные народному творчеству, смѣняются искусственными, дѣланными. Такимъ образомъ, если съ либеральной, *гражданской* точки зрѣнія *mystère de la Passion* есть порожденіе оппозиціи, прогресса общественнаго сознанія, то по отношенію къ развитію драмы, какъ вида поэзіи, она является въ значительной степени лишенною живости и естественности, надежныхъ задатковъ совершенствованія всего склада драмы.—Въ нѣкоторыхъ монологахъ проглядываетъ истинное чувство, стихъ гладокъ и гибокъ; таково напр. обращеніе Іосифа и Маріи къ ихъ новорожденному Ребенку,—въ немъ много нѣжности, любви и ласки. Вводное явленіе, посвященное изображенію сладострастной жизни Маріи Магдалины (которую, слѣдуя нерѣдко замѣчаемому въ средневѣковыхъ литературахъ приему, мистерія смѣшиваетъ съ сестрою пекущейся о многомъ Марѣ), за коимъ слѣдуетъ разсказъ о ея обращеніи, напоминаетъ тономъ и мелкими подробностями эпизодическія сцены старыхъ мистерій (и кромѣ того, чему разумѣется мы приписываемъ лишь случайное сходство,—напоминаетъ сцену у прелестницы Таисы въ *Пафнуціи* Гросвиты); сцены воиновъ, *Arggrappart*, *arggrappart* и друг., которымъ поручено избіеніе младенцевъ, разговоры лицъ изъ народа, выведенныхъ въ нѣкоторыхъ мѣ-

стахъ піэсы, хранять традицію комическихъ интермедій въ духовной драмѣ; но на ряду съ этимъ, вмѣсто наивной, естественной сцены пастуховъ въ Виолеттѣ, служащей украшеніемъ многихъ мистерій, являются ложные, искусственные типы, достойные бужолической поэзіи; евангельскіе пастыри вздыхаютъ о томныхъ пастушкахъ, и испещряютъ свои рѣчи упоминаніями о Дриадахъ, Орфеѣ, Меркуріи, Елисейскихъ поляхъ; точно также Іуда, мучимый раскаяніемъ, призываетъ Плутона, Прозерпину, Харона, желаетъ быть вверженнымъ въ Лету или Ахеронтъ, и вмѣсто простыхъ и безыскусственныхъ выраженій ужаса и угрызений совѣсти, разражается напыщенными тирадами.—

Такова основная піеса репертуара братства страстей Господнихъ; слѣдуя разрѣшенію, данному Карломъ VI, братство включало въ свои представленія и піэсы инаго содержанія, расширяло кругъ привычныхъ зрителей духовнаго театра, своимъ примѣромъ возбуждало подражаніе въ подобныхъ-же областныхъ ассоціаціяхъ, и подтвержденіемъ первоначальныхъ своихъ привилегій разными государями, казалось, упрочивало на многіе годы существованіе религіозной драмы. Но вокругъ его, въ той самой средѣ, въ которой дѣянія Христа и святыхъ, набожныя легенды и историко-апокрифическіе рассказы, облачаемые въ драматическую форму, высоко чествовались и встрѣчали великое сочувствіе, начинаютъ слышаться иные звуки, постепенно водворяется иное настроеніе, непомѣрно живѣйшее и ближайшее къ народу; смѣхъ, шутки, остроты и колкости неудержимымъ потокомъ врываются на сцену, дотолѣ посвященную однимъ религіознымъ представленіямъ, живое и задорное народное сатирическое начало, покидая узкое поприще семейнаго кружка и обихода бродячихъ пѣвцовъ, захватываетъ себѣ драгоцѣнное право говорить съ подмостковъ театра не скрытую ничѣмъ правду и веселить цѣлыя тысячи зрителей. Духовная драма, дошедшая, какъ мы

видѣли, до крайне неблагопріятнаго для нея схоластическаго гнета, отнимала у себя возможность дальнѣйшаго прогресса; объективное, наивное творчество искренно-религіозныхъ писателей первоначальнаго періода, какъ—бы заслонявшее общимъ настроеніемъ личность автора, понемногу уступало творчеству субъективному; вдали предчувствовалось появленіе трагедій Жюделя и Гарнье. А въ это время народный юморъ, воплощаясь мало по малу въ разнообразныхъ, цѣльныхъ и живучихъ формахъ, развиваясь широко и неудержимо—быстро, полагая основаніе чисто-національному искусству, обязанному и содержаніемъ и формой, приѣмами и коренными идеями одной лишь народной стихіи. Живое движеніе увлекало за собой, одного за другимъ, вѣрныхъ дотолѣ органовъ духовнаго театра; Базошскіе клерки постепенно отставали отъ исключительнаго служенія мистеріи и усвоили своему репертуару направление сатирическое, посвятили себя исполненію фарсовъ и комедій; комедіи-же, смѣнивъ забавныя импровизаціи бродячихъ пѣвцовъ, водворились на сценахъ провинціи; представленія серьезныхъ мистерій прерывались шутивными интермедіями; слава братства страстей Господнихъ, репутація ихъ грандіозныхъ представленій блѣднѣетъ передъ умными, острыми, хоть и почти всегда циническими піесами водворившагося о-бокъ съ строгой конферіей братства, избравшаго себѣ отличительнымъ именемъ прямое указаніе на его характеръ, братства *Беззаботныхъ* (*Enfans sans souci*).

Подобный радикальный поворотъ народнаго мнѣнія и вкуса не могъ быть внезапнымъ, случайнымъ; въ литературѣ, вѣрной спутницѣ народнаго развитія, не бываетъ рѣзкихъ и неожиданныхъ скачковъ; всякое съ виду новое направленіе, водружаемое отдѣльными личностями, подготовлено совершившимся въ самомъ обществѣ переворотомъ. Такъ и въ данномъ случаѣ объясненія замѣтнаго преобладанія народной комедіи необходимо искать въ предшествовавшихъ явленіяхъ и отъ

времени борьбы двухъ противоположныхъ драматическихъ началъ необходимо оглянуться назадъ и окинуть бѣглымъ взоромъ всю исторію развитія комедіи отъ зачатковъ ея въ представленіяхъ жонглеровъ и гистріоновъ, и въ шутовскихъ обрядахъ разнообразныхъ ассоціацій, до полного утвержденія фарсовъ и *sotties* на сценѣ новѣйшаго театра. Сличивъ въ первомъ періодѣ начатки какъ духовнаго, такъ и народнаго драматическаго элементовъ, мы прослѣдили по сю пору постепенное развитіе перваго изъ нихъ. Возвращаемся по этому къ исходной точкѣ и послѣдуемъ за народною комедіей въ главныххъ фазахъ ея образованія.

Въ народныхъ пѣсенныхъ обрядахъ и праздникахъ драматическое начало было развито въ сильной степени; врожденное расположеніе народной среды поддерживалось и укрѣплялось ревностными служителями этого начала, — бродячими пѣвцами, жонглерами, которыхъ подъ различными именами, но въ одинаковомъ положеніи и почетѣ мы встрѣчаемъ у всѣхъ народовъ старой Европы. Своимъ участіемъ въ народныхъ празднествахъ, скоморохи придавали имъ жизнь и разнообразіе, своими импровизаціями нарушали они строгую рутину обрядности; постоянно сталкиваясь съ народной жизнью и имѣя множество поводовъ къ развитію наблюдательности, они съ оживленіемъ общественной и городской жизни, распространяли свои импровизованныя сцены, вводя въ нихъ большее число дѣйствующихъ лицъ, и изображая любимѣйшіе народные типы; случайныя сцены получали незамѣтно характеръ обдуманнхъ и выполненныхъ по извѣстному плану произведеній. Такъ какъ дѣятельность скомороховъ въ народномъ кругу была по преимуществу посвящена увеселенію массы, развлеченію ея посредствомъ забавныхъ и шутовскихъ игръ и сценъ, къ участію въ которыхъ привлекались и марионетки, даже въ сѣдой древности, въ дохристіанскомъ Востокѣ являющіяся спутницами всякаго народнаго веселья, то и

въ пору превращенія импровизацій въ пьесы и маріонетныхъ интермедій въ осмысленныя произведенія, преобладающимъ въ нихъ элементомъ является комизмъ; средства для произведенія желаемого эффекта не могли быть разнообразны и искусны; переряживание сначала въ звѣриныя шкуры, потомъ въ вымышленную одежду чертей, или даже въ нѣкоторые народные костюмы, наиболѣе возбуждающіе веселость зрителей, остроты, плоскости, часто циническія выходки, оскорблявшія общественную нравственность, — вотъ все, что могли дать народу переходящіе скоморохи. Но вкоренившаяся страсть къ этимъ грубымъ удовольствіямъ, привычка видѣть скомороховъ участниками всѣхъ важнѣйшихъ событій его жизни, привлекла народъ на представленія ихъ; онъ нерѣдко сознавалъ всю безнравственность ихъ, нерѣдко не могъ воздержаться отъ презрѣнія къ людямъ, для которыхъ бродяжничество и добровольное служеніе своими силами и умомъ всякому встрѣчному составляютъ цѣль всей жизни, онъ находилъ даже, что «Богъ далъ попа, а чертъ скомороха,» (\*) но, видя въ нихъ, несмотря на все это, людей, живущихъ полной и горячей жизнью, среди ровной тишины его собственнаго быта, онъ, забывая свое предубѣжденіе, очертя голову, бросался на встрѣчу любимой забавѣ. Эту притягательную силу скоморошества давно разгадало духовенство, ее имѣли въ виду законодательства, стараясь удержать всѣми возможными средствами народную массу отъ пристрастія къ пагубному для нея началу. Нѣтъ числа обличеніямъ и проклятіямъ, которыми духовенство всѣхъ странъ, временъ и народовъ громило гистріоновъ; отлученіе отъ церкви, лишеніе причастія является одною изъ обыкновенныхъ карательныхъ мѣръ въ этомъ систематическомъ преслѣдованіи; свѣтская власть лишала ихъ гражданскихъ правъ, стремясь разбогачить ихъ съ народомъ. Саксонское Зерцало

---

(\*) Даль. Пословицы русскаго народа. стр. 913.

(*Sachsenspiegel*, собраніе законовъ и юридическихъ обычаевъ сѣверной и средней Германіи начала 13 вѣка) лишаетъ ихъ всякихъ правъ и выморочное послѣ нихъ имѣніе присваиваетъ государству. Королевская власть непосредственно вѣнчивалась въ дѣло искорененія скоморошьяго промысла; уже въ 789 году Карломанъ запрещаетъ бродячимъ увеселителямъ народа продолжать ихъ недостойное занятіе; въ царствованіе англійскаго короля Генриха VI парламентъ запрещаетъ имъ собирать толпы народа вокругъ ихъ представленій. Французскій король Филиппъ II удалилъ отъ двора толпившуюся тамъ постоянно массу скомороховъ. Испанскій король Альфонсъ X открыто называетъ ремесло ихъ недостойнымъ.

Помимо обрядныхъ игръ, постепенно вытѣсняемыхъ цивилизаціей, представленія гистріоновъ пріурочивались къ важнѣйшимъ эпохамъ народной жизни; такъ веселый, неистово—разгульный нѣмецкій карнавалъ съ его переряживаньями, шутовскими процессіями, турнирами, привлекалъ къ себѣ скомороховъ, которымъ открывалось раздолье для ихъ сатирическихъ импровизацій; сцены, складывавшіяся среди масляничнаго шума и веселья, отражавшія схваченные прямо съ натуры типы, закрѣпили за собою названіе масляничныхъ представленій (*Fasstnachtspiele*). Этими положено было начало цѣлому отдѣлу народнаго театра, который, воспитывая въ обществѣ расположеніе къ сатирѣ, доразвился путемъ переработки подъ руками Ганса Сакса и мейстерзенгеровъ до новой нѣмецкой комедіи.—Скоморохи дѣйствовали по большей части не разрозненно, но стройными массами, образуя общества и ассоціаціи съ избраннымъ управленіемъ; по мнѣнію Флегеля, въ этомъ отношеніи побудительной причиной къ сближенію была не потребность сплотить силы для пользы дѣла, но общій и характеризующій средневѣковую среду корпоративный духъ. При дворѣ нѣмецкихъ императоровъ гистріоны были неизмѣнными участниками всѣхъ торжествъ. Мы узнаемъ

это напр. изъ разсказа лѣтописцевъ о свадьбѣ императора Генриха III съ Агнесой, дочерью аквитанскаго герцога; массы скомороховъ, по существовавшему изстари обыкновенію, стеклись на брачныя празднества и увеселяли гостей. Въ виду всеобщаго голода императоръ отпустилъ ихъ однако безъ обычныхъ даровъ (\*). Во Франціи жонглеръ является спутникомъ трубадура, подчиняя свое чисто-внѣшнее дарованіе поэтическому дару патрона. Извѣстенъ рядъ споровъ и препираний трубадуровъ по поводу присвоенія ихъ занятія бродячими пѣвцами—ремесленниками, которыхъ они считали безмѣрно ниже себя. Въ Испаніи, безъ сомнѣнія, рано являются гистріоны. Выше указанное распоряженіе короля Альфонса служитъ тому яснымъ доказательствомъ. При дворѣ Санхо IV, напротивъ страсть короля обнаружилась въ содержаніи на королевскій счетъ цѣлой толпы гистріоновъ. При позднѣйшихъ государяхъ это покровительство веселымъ juglares постепенно развивалось. Нѣтъ сомнѣнія, что въ послѣдствіи введенный съ великимъ успѣхомъ въ испанскую комедію gracioso, по всей вѣроятности, есть позднѣйшій отголосокъ типовъ піесъ этихъ juglares.—Парламентскій указъ временъ Генриха VI указываетъ намъ на ранніе слѣды скоморошества въ Англіи; переряживающійся и невѣроятно гримирующійся клоунъ стоялъ на скользкой грани между комическимъ актеромъ и шутомъ.—Итальянскіе буффы, всего ближе стоявшіе къ остаткамъ живаго міра римскихъ народныхъ комедій и мимовъ, перенявшіе традиціи смѣлой и нѣсколько грубоватой народной сатиры своихъ классическихъ предковъ, всѣхъ живѣе, энергичнѣе и своеобразнѣе дали ходъ развитію осмысленной комедіи изъ случайныхъ сценъ. Одно лишь отсутствіе большого числа записанныхъ и позднѣе изданныхъ піесъ лишаетъ возможности противоста-

---

(\*) Assmann, Gesch. des Mittelalter's 1857. I, 250.

вить рядъ старыхъ итальянскихъ народныхъ пѣсъ «шумному рою» нѣмецкихъ средневѣковыхъ *Fasstnachtspiele*. Но за жизнь и многосторонность первыхъ краснорѣчиво говорятъ многочисленные комическіе типы, живые на маріонетныхъ театрахъ и доселѣ, и сохранившіе повсюду, не смотря ни на клерикальный и цензурный гнетъ, смѣлость, энергію и неистощимую веселость. Отъ арлекина, прямого наслѣдника древне-римскаго народнаго театра, и не менѣе древняго Пульчинелла, развивается постепенно цѣлая семья комическихъ типовъ: толстый и скупой Панталонъ, Тарталья, Ковиелло, Джангургуло, Пьеротто, позже Скарамуччіа, Меццеттино и новѣйшія локализованія этихъ типовъ, римскій *Cassandrino*, Мео Патакка во Флоренціи, Стентарелло въ Миланѣ и т. д. О сравнительной древности этихъ типовъ нельзя судить по времени появленія ихъ на сценѣ итальянской комедіи; мы застаемъ ихъ тутъ до того окрѣпшими и вошедшими въ права гражданства, что не можемъ не предположить ихъ существованія несравненно ранѣе, въ эмбрионическомъ видѣ, въ мірѣ скомороховъ и исполнителей фарсовъ. Народъ, который съумѣлъ уже въ XV столѣтіи заставить говорить нѣмыя статуи и устами знаменитыхъ Пасквино и Марфоріо (\*) водрузить знамя политической сатиры, не могъ не дать широкаго развитія сатирѣ общественной въ пародіяхъ и фарсахъ своихъ любимыхъ скомороховъ. Въ старой Италіи существовалъ въ числѣ прочихъ особый родъ произведеній, усвоенный гистріонами; это такъ называемыя цыганскія пѣсы (*Zingaresche*), состоявшія изъ діалоговъ забавнаго содержанія, комическихъ прорицаній въ духѣ цыганскомъ и т. д.; они исполнялись на подмосткахъ, наскоро возводимыхъ на улицахъ

---

(\*) См. любопытное собраніе сатирическихъ выходокъ этихъ въ „*Pasquin et Marforio, histoire sat. des papes*,” trad. p. Mary Lafond. 1861.

и площадяхъ, и пѣлись непремѣнно подъ покровомъ маски. Вообще, какъ уже было указано не разъ, форма діалога, тема спора, пренія были однимъ изъ любимѣйшихъ приемовъ искусства бродячихъ пѣвцовъ (der Fahrenden, какъ типично слывуть они въ древней Германіи). Мы видѣли, что указанная форма служила и трубадурамъ при ихъ аллегорическихъ діалогахъ; она-же употреблялась во всей гибкости и разносторонности своей жонглерами, менестрелями; содержаніе въ этомъ случаѣ было цинично и остроты, щедро разсыпанныя по пѣсѣ, грубы и безстыдны. Таковы упоминаемые Леграномъ д'Осси: споръ двухъ публичныхъ женщинъ, споръ цирюльника и Шарло, споръ Лисы и Гуся (названіе двухъ менестрелей) и т. д.

Нѣмецкое скоморошество выработало, подобно итальянскому, національный типъ буффона, Hanswurst'a, сохранившійся въ нѣкоторыхъ мѣстахъ южной Германіи доселѣ, и впервые упоминаемый Лютеромъ въ его извѣстной полемической статьѣ противъ герцога Брауншвейгскаго. Внесеніе этого типа на сцену старой нѣмецкой комедіи немало способствовало ея оживленію.

Если начало скоморошества поддерживало и развивало въ насѣ вкусъ и пристрастіе къ комизму, къ легкой, но рѣзкой насмѣшкѣ, то обширная корпорація придворныхъ и барскихъ шутовъ, принадлежащая также къ числу наиболѣе характеристическихъ чертъ средневѣковыхъ нравовъ, съ своей стороны немало способствовала достиженію той же цѣли. Прироскошномъ дворѣ королей, въ каждомъ рыцарскомъ замкѣ, на турнирѣ, на пѣвческомъ праздникѣ, на сходкахъ горожанъ, въ толпѣ кривлялась и смѣшила всѣхъ забавная фигура, одѣтая въ странное платье сѣраго цвѣта, усѣянное красными изображеніями дурацкихъ головъ, а позже и сплошь разноцвѣтное; въ рукахъ у нея была небольшая трость съ рѣзной шутовской головой на концѣ; гремушки и колокольчики раз-

сыпаны по всему наряду, производя оглушительный шумъ при каждомъ движеніи; подъ покровомъ мнимой глупости, все извняющей, забавное существо это смѣло говорить съ сильными и власть имѣющими, засыпаетъ всѣхъ безъ вниманія къ соціальному положенію и достоинству, островами и рѣзкими шутками, затягиваетъ комическую пѣсню или вмѣстѣ съ собратомъ по ремеслу импровизируетъ цѣлую шутливую сцену. Институтъ шутовъ, дураковъ и дуръ былъ до того распространенъ въ средніе вѣка, что и шуты нерѣдко составляли корпораціи, у которыхъ былъ опредѣленный отличительный костюмъ, регалии: дурацкій жезлъ (*marotte*), знамя, значокъ, статуетка, олицетворяющая Глупость (*Folie*) и т. д. Подобныя же корпораціи образовались и изъ людей вполне свободныхъ и самостоятельныхъ, которыхъ ни нужда, ни подначальное положеніе не вынуждали посвящать себя дурачеству; одна страсть къ веселому занятію, открывавшему просторъ прихотямъ и затѣямъ молодого ума, привлекала въ эти оригинальныя общества множество юношей средняго сословія, занимавшихъ нерѣдко въ дѣйствительной жизни положеніе служебное и какъ-бы стремившихся вознаградить себя за соціальное неравенство, внося въ свои дружныя игры и упражненія цѣлый міръ блеску, парада, церемоній, превращаясь изъ клерковъ, подъ-діаконовъ и служекъ въ королей, хотя и дурацкихъ, въ папъ, аббатовъ, министровъ, церемоніймейстеровъ и т. д. Оттуда эта замѣчательная склонность всѣхъ подобныхъ обществъ принимать организацію, слѣпо скопированную съ монархическаго или клерикальнаго устройства. По поводу комическихъ представленій въ церквахъ, процессій, праздника дураковъ со всѣми его разнообразными формулами, мы имѣли уже случай коснуться организаціи шутовскихъ обществъ. Помимо духовной сферы, они обильно возникали и въ мірскомъ быту; обзоръ главнѣйшихъ изъ нихъ ознакомитъ съ сущностью ихъ и наиболѣе выдающимися чертами. Въ Валансенѣ суще-

ствовала *Principauté de plaisance*, собиравшаяся ежегодно для торжественнаго выбора своего князя, ознаменовывая это избраніе различными церемоніями и процессіями въ масках; въ Клевѣ съ 1381 года существовалъ шутовской орденъ (*Narthenorden*), основанный графомъ Адольфомъ Клевскимъ; на одеждѣ каждаго члена вышитъ былъ отличительный знакъ братства, изображавшій шута въ двухцвѣтной шапкѣ съ колокольчиками, держащаго въ рукахъ позолоченную вазу съ шодами. Ежегодно всѣ члены собирались на одну недѣлю для своихъ упражненій; на каждый годъ они выбирали себѣ новаго короля и десять его совѣтниковъ; всѣ сословныя различія, титулы и званія отбрасывались (\*); передъ избраннымъ властителемъ всѣ были равны, и это полное забвеніе щепетильныхъ приличій, удачно проведенное самимъ графомъ, не мало содѣйствовало оживленію дѣятельности общества. Дижонская *Инфантерія* представляла собою громадную ассоціацію горожанъ всѣхъ классовъ, организованную съ обычной копировкой мельчайшихъ подраздѣленій настоящей администраціи; глава ассоціаціи носилъ странное имя *Mère folle* или *sotte* (вѣроятно, происшедшее отъ олицетворенія глупости—*folle* вмѣсто *Folie*),—имя, усвоенное большею частью однородныхъ французскихъ обществъ; на знамени общества красовалась латинская надпись, избранная Дю-Тильо эпиграфомъ къ его книгѣ: «*Stultorum numerus est infinitus.*» Извѣстна классическая формула принятія новаго члена и присяги, приносимой имъ,—эти обѣщанія быть:

Fou folatrant, Fou lunatique,  
 Fou chimérique, Fou fanatique,  
 Fou jovial, Fou gracieux,  
 Fou courtisan, Fou amoureux и т. д.

---

(\*) Du Tilliot. Mémoire p. serv. à l'hist. de la Fête des Foux. p. 46.

Въ дни торжества пышный поѣздъ сопровождалъ Mère Folle къ мѣсту собранія; впереди шли герольды съ жезлами, за ними слѣдовали большія росписныя кареты, съ чьихъ колесъ проносились различныя комическія рѣчи, наконецъ ѣхала Mère Folle (\*) въ сопровожденіи двухъ герольдовъ, за нею пажы, дамы, офицеры и прочая свита, общее число коей перѣдко превышало 200 человѣкъ (\*\*). Собранія эти, происходившія обыкновенно во время масленицы, завершались веселымъ банкетомъ, полнымъ сатирическихъ спичей, пѣсней и декламаций. Иногда возили по улицамъ переносные театры, гдѣ номѣщалась Mère Folle и всѣ ея вѣроподобные. Дю-Тильо полагаетъ, что мысль объ организаціи Дижонской Инфантеріи заимствована была изъ Германіи и именно изъ Клева и устройство новаго братства скопировано съ описаннаго клеваго шутовскаго ордена. Въ Эврѣ, знаменитомъ своею духовно-народною черною процесією (procession noire), существовало братство или аббатство des Cornards (слово, переводимое иными *пѣсенниками*, другими *розоносцы*, третьими *рыцари хвоста*, отъ конскихъ хвостовъ, которые они носили на своихъ головныхъ уборахъ); всего вѣрнѣе, повидимому, второе толкованіе, потому что аббатство это поставило себѣ цѣлью осмѣивать закулисныя тайны жителей околосна, касаясь съ особою легкостью сокровеннѣйшихъ сердечныхъ отношеній и интригъ наиболѣе подлежащихъ осмѣянію личностей; цинизмъ именно этихъ нападокъ навлекъ на общество преслѣдованія со стороны духовнаго начальства, закрывшаго его въ срединѣ XV-го вѣка. Общество собиралось въ день Св. Варнавы и избирало себѣ аббата, котораго съ торжествомъ возило на ослѣ по улицамъ города, напѣвая макарони-

---

(\*) Женская форма имени главы Инфантеріи вовсе не обозначаетъ, что въ званіе это избиралась женщина.

(\*\*) Flögel, Gesch. des Grot. komisch. s. 367—70.

ческіе стихи. Въ Лиллѣ и Турне избирали съ большими церемоніями Царя Любви (Prince Amour). Въ Аррасѣ избирали abbé de Liesse, въ Поатье abbé de Maugouvert. Знаменитая, частью доселѣ уцѣлѣвшая въ Эясѣ (Aix), въ Провансѣ, процессія Божьяго Тѣла (Fête Dieu), хотя основанная Рене, графомъ Прованскимъ въ 1462 г. не съ цѣлью забавы, относится къ ряду описываемыхъ обрядовъ по важнымъ перемѣнамъ въ пользу комическаго и театральнаго начала, вкрившимся въ нее съ теченіемъ времени. Главною мыслью основателя этого обычая было изобразить торжество христіанства надъ язычествомъ въ цѣломъ рядѣ сценъ борьбы ихъ, завершаемой побѣдой христіанства. Но въ позднѣйшемъ видѣ процессія вмѣстила въ себѣ рядъ чисто-комическихъ сценъ, не имѣющихъ почти ничего общаго съ планомъ всей церемоніи; первыя два явленія заключались въ борьбѣ какого-то короля, позже—Ирода, а затѣмъ и невиннаго младенца противъ толпы чертей, одѣтыхъ въ смѣшныя гротескныя костюмы и вооруженныхъ вилами; затѣмъ въ числѣ другихъ видовъ Іуду съ корзиной, въ которой лежатъ его сребренники, Іоанна Крестителя, а въ то же время игру съ кошками, зашитыми въ мѣшки и высоко взлетающими надъ головами участниковъ въ шествіи; въ то же время идутъ пляски и эволюціи молодежи, сидящей на картонныхъ коняхъ; иногда одновременно съ процессіей, иногда наканунѣ, устраивалось другое шествіе, въ которомъ участвовали божества древняго міра, Плутонъ, Прозерпина, Вакхъ и др. Вообще вся процессія эта принадлежитъ къ числу многихъ особенностей средневѣковой жизни, причина и истинное значеніе коихъ остаются доселѣ загадочными. Повторяясь регулярно каждый годъ, она не могла не образовывать цѣлаго персонала постоянныхъ исполнителей; такъ какъ честь быть участникомъ въ процессіи возбуждала большое соревнованіе, то избраніе исполнителей сопровождалось обрядами и церемоніями, напоминающими обычай указанныхъ

выше братствъ; всѣхъ торжественнѣе было избраніе лицъ, которымъ даны были важнѣйшія роли; для сбора костюмовъ и атрибутовъ ихъ составлялось особое шествіе; молодые шерки избирали себѣ на все время торжества главу, который слылъ впослѣдствіи подъ названіемъ намѣстника Базоши; глава молодежи духовной носилъ названіе аббата (Abbé), а подъ именемъ князя Любви являлся старшина молодыхъ дворянъ,—по замыслу основателя процессіи эти лица олицетворяли собою среднее сословіе, духовенство и дворянство (\*). О характерѣ взаимныхъ отношеній между избираемыми главами шутовскихъ ассоціацій и ихъ вѣрноподданными можно судить по осмѣивающей ихъ *Sottie nouvelle*, изъ собранія Виоле-ле-Дюка (\*\*), гдѣ изображенъ приѣмъ королемъ дураковъ (*Roy des Sotz*) его подданныхъ. Король говоритъ:

Je suis des sotz seigneur et roy,  
 Pourtant je vueil par bon arroy  
 Maintenant (i)cy ma court tenir  
 Et tous mes sotz faire venir  
 Pour me faire la reverence  
 Et aussi que c'est grand plaisance  
 Quand frères habitent ensemble,  
 Comme on chante, se me semble

поетъ:

Ecce quam bonum et quam jucundum  
 Habitare fratres in unum.

На этотъ призывъ своего властителя являются одинъ за другимъ пять шутовъ, но ихъ рѣчи, ихъ смѣлыя и грубоватыя шутки не показываютъ чрезмѣрнаго развитія вѣрно-

(\*) Fabre, *Études histor. etc.* p. 165.

(\*\*) *Ancien théâtre franç.*—publié p. V. le Duc (Biblio. Elzévirienne) t. II, p. 223.

подданическихъ чувствъ; въ присутствіи короля они отстрѣливаются другъ отъ друга двусмысленностями и каламбурами; король принимаетъ живое участіе въ спорахъ; не забывая своего достоинства, онъ старается спуститься до ихъ уровня, быть съ ними за панибрата, каждый рассказываетъ про свои походы и планы, острить и смѣется надъ замѣченными человѣческими слабостями, а король, какъ человѣкъ, превышающій всѣхъ опытностью въ шутовствѣ, подаетъ изрѣдка свое мнѣніе; все дышетъ тою непринужденностью, которую всегда одушевлены были эти веселыя братства; король одинъ изъ первыхъ поднимаетъ бокалъ за единодушіе всѣхъ братьевъ и всѣ голоса сливаются въ общій хоръ во славу и честь «компаніи.»

Судебныя ассоціаціи, Базошскія общества, Имперія Галилейская и др. также много содѣйствовали развитію народно-комическаго начала; помимо мистерій и *moralités*, столь-мало согласныхъ съ стремленіемъ къ веселому проведению времени молодыхъ писцевъ и адвокатскихъ помощниковъ, у нихъ съ первой поры существованія ихъ обществъ, возникъ, какъ сказано было, обычай разыгрывать между собою пробныя сцены изъ судейскаго быта, изображавшія допросъ свидѣтелей, совѣщанія судей, защиту адвокатовъ.—Эти сцены давали просторъ остротамъ молодежи надъ своими патронами и поддерживали въ ней духъ независимой и смѣлой критики современныхъ обстоятельствъ. Насмѣшка надъ неправосуднымъ судопроизводствомъ, равно какъ и безсильнымъ и полнымъ шарлатанства ремесломъ врачей, была одной изъ любимѣйшихъ темъ средневѣковой сатиры. Поэтому изъ импровизованныхъ пародій Базошскихъ братьевъ въ послѣдствіи развилась самостоятельная комедія изъ юридическаго быта, лучшимъ выраженіемъ коей служить вѣчно свѣжій и блестящій наивнымъ юморомъ первобытной сатиры *Адвокатъ Пателенъ*. — Въ теченіи зимы совершалось согласно уставу Базоши, публичное

защитеніе *параднаго* или, по инымъ, *скоромнаго* процесса (cause solennelle, cause grasse), содержаніемъ котораго служило обыкновенно какое-нибудь соблазнительное, скандальное происшествіе, случившееся съ кѣмъ-либо изъ лицъ судебного міра. Подробности, въ которыя входили дѣйствующія лица при минимомъ судоговореніи, были пронинуты цинической откровенностью и смѣлыми нападками на лица и нравы. Ранняя общественная среда, понимая пользу подобныхъ упражненій будущихъ судей и защитниковъ, смотрѣла сочувственно на нихъ и нерѣдко устами высоко поставленныхъ личностей признавала ихъ законность и основательность. Но съ развитіемъ тщеславнаго монархизма и самовластия администраціи, всѣ бойкія проявленія сатирическаго направленія въ этой средѣ принуждены были смолкнуть. — Процессіи, парады, избирательныя торжества, приемы членовъ Базоши у своего короля, его судъ и расправа надъ ними, равно какъ и милость и отличія, даруемыя имъ со всѣмъ аппаратомъ величія и церемоній шутовскаго двора, дополняютъ собою обзоръ важныхъ заслугъ судебныхъ братствъ на пользу развитія народнаго, *свѣтскаго* театра.

И такъ, отовсюду народъ видѣлъ живые признаки зарождающейся новой комедіи: скоморохи, раздѣлявшіе съ нимъ всѣ важнѣйшія событія его жизни, развили въ немъ страсть къ скоромнымъ сценамъ, полнымъ остротъ, насмѣшекъ и прибаутокъ; придворные и городскіе шуты служили тому-же дѣлу; процессіи и комическіе обряды дурацкихъ братствъ и иныхъ странныхъ ассоціацій развивали въ обширныхъ размѣрахъ то, что отдѣльныя личности не въ силахъ были вознести надъ уровнемъ случайной декламации; въ судебномъ-же мірѣ все молодое и живое тѣшилось и пробовало силы въ осмѣяніи господствовавшихъ въ его средѣ пороковъ. Подъ такимъ одновременнымъ и дружнымъ вліяніемъ, вкусы народа не могли не подвергнуться съ ранней поры коренному измѣненію; на-

родъ не могъ сохранить платоническаго взгляда на единственный законный дотолѣ видъ театра, на драму духовную, на мистерію, когда вокругъ него, едва оторвавшася отъ зрѣлища мученій праведниковъ, раздавался звонъ колокольчиковъ дурацкой шапки, изъ подъ которой выглядывала уморительная маска, или съ комической торжественностью проходило шествіе дурацкаго братства, или слышался смѣхъ, возбуждаемый «скромнымъ дѣломъ» Базошскихъ клерковъ.... Естественная слабость восторжествовала и міряне, призванные (въ видахъ приданія большей торжественности мистеріи увеличеніемъ числа исполнителей) къ участию въ представленіи духовныхъ піесъ, незамѣтно ни для себя, ни для другихъ, привыкли добавлять подлинный текстъ піесы, ея сценическій распорядокъ своими вставками, рѣчами отъ себя, которыя мало шли къ назидательному тонѣ піесъ, но удовлетворяли понятной прихоти людей отъ міра сего. — Такъ какъ свѣтскимъ людямъ поручалось первоначально исполненіе второстепенныхъ ролей, то первые слѣды вторженія комическаго элемента замѣчаются въ тѣхъ сценахъ, гдѣ дѣйствуютъ эти второстепенныя личности. По странной случайности въ драмѣ средней Европы (нѣмецкой, славянской) первенствующею въ этомъ отношеніи сценою служить появленіе продавца мазей, предлагающаго Маріямъ и Іосифу благовонныя вещества для умащенія тѣла Спасителя. Этотъ продавецъ, *Quacksalber* въ Германіи, *Mastickàř* въ Чехіи, является нерѣдко въ сопровожденіи своей жены и горничной и ищетъ себѣ слугу, котораго паходитъ въ лицѣ плутоватаго Рубина; этотъ Рубинъ превосходитъ своего господина смышленостью, плутовствомъ и способностью сально и цинически острить. Не обращая вниманія ни на торжественность общаго настроенія, ни на святость личности, съ которою ведется разговоръ, оба шарлатана разражаются неудержимымъ потокомъ двусмысленностей, грязныхъ анекдотовъ, взятыхъ изъ современной жизни или

даже намековъ, относящихся къ лицамъ, дѣйствующимъ въ священной драмѣ. Нерѣдко Рубинъ являлся въ сопровожденіи двухъ помощниковъ, носящихъ граціозныя имена Rusterbalk и Lasterbalk, и вмѣстѣ съ ними пускался въ интриги, раздражался двусмысленностями, или обманывалъ до вѣрчиваго своего господина Иппократа, *meister Irocras de gratia divina*, какъ онъ его называетъ. Типъ продавца мазей былъ взятъ прямо изъ жизни; какъ это замѣтилъ еще Девріентъ, въ немъ воспроизведена та оригинальная фигура продавца универсальныхъ средствъ, обставляющаго свою торговлю пышными рекламами, комическими обращеніями къ толпѣ и къ сопровождающимъ его комическимъ личностямъ, фигура, еще недавно появлявшаяся на ярмаркахъ и храмовыхъ праздникахъ Италіи и южной Франціи и теперь постепенно исчезающая. — Такое-же распространеніе свѣтскими подробностями священнаго текста происходило и въ сценахъ, гдѣ выведена шумная и веселая жизнь Маріи Магдалины до ея обращенія. Завлекательныя рѣчи, обращаемыя ею къ собирающимся вокругъ нея молодымъ людямъ (солдатамъ Ирода, какъ это указано въ одной нѣмецкой мистеріи) дышетъ грубоватою чувственностью и несомнѣнно служить скопомъ съ рѣчей и манеръ куртизанокъ, современныхъ представленію. Выше было указано на позднѣйшее развитіе этой сцены, вошедшей въ составъ *Mystère de la passion*. — Чудесное исцѣленіе Малха, которому въ виду зрителей Петръ отрубаетъ ухо, обставлено нерѣдко эпизодическимъ разговоромъ его съ своимъ сподвижникомъ и Малхомъ; послѣдній забавно жалуется, что лишеніе уха унизило его въ глазахъ всего народа, который будетъ считать его дуракомъ; не менѣе комична просьба, съ которою впослѣдствіи Малхъ обращается къ своимъ товарищамъ, умоляя ихъ убѣдиться собственными глазами, точно-ли пристало къ нему ухо. — Изображеніе спасенія Ноя и событій, предшествующихъ потопу, превратилось въ одной

честерской мистеріи (\*) благодаря вліянню свѣтскаго начала, въ оригинальную картину семейнаго быта Ноева; Ной, обращаясь къ своей дорогой половинѣ, тщетно убѣждаетъ ее войти въ ковчегъ; онъ отдаетъ справедливость ея всегдашней энергіи и приглашаетъ жену доказать ее еще разъ на дѣлѣ, пока не поздно; она не хочетъ и слышать о вступленіи въ «какой-то ящикъ,» если съ нею не будутъ спасены все ея кумушки; если Ной не исполнитъ ея желанія, пусть уѣзжаетъ онъ куда хочетъ и достаетъ себѣ новую жену. Ной посылаетъ за ней своихъ сыновей, которые застаютъ ее распивающею послѣднюю чарку съ подругами въ виду наступающихъ волнъ; сыновья принуждаютъ ее войти въ ковчегъ, гдѣ она отвѣчаетъ на привѣтствіе своего мужа полноувѣсною пощечиной.—Весьма рѣдко мірская страсть къ разнообразному смѣшенію высокаго съ обыденнымъ, серьезнаго съ забавнымъ доводила до приписыванья словъ и рѣченій, возбуждающихъ въ слушателяхъ улыбку, важнѣйшимъ лицамъ священной исторіи и въ особенности существамъ Божественнымъ. Въ наивно вѣрующемъ кругу средневѣковой мысли, кототорый одинъ и могъ вынести и поддержать мистерію, рѣзкое обхожденіе съ святостью не могло доходить до крайнихъ предѣловъ.—Вообще возникновеніе сценъ свѣтскаго содержанія, равно какъ и введеніе цѣлыхъ постороннихъ піисѣ характеровъ замѣчается въ сравнительно-поздній періодъ духовной драмы; древнѣйшія произведенія еще проникнуты духомъ чистой, неподдѣльной набожности и передаютъ породившее ихъ настроеніе въ мельчайшихъ подробностяхъ. Купцы, продающіе масло умнымъ и неразумнымъ дѣвамъ (въ древней провансальской мистеріи) не менѣе добродѣтельны, чѣмъ прочія дѣйствующія лица; они спокойнымъ тономъ высказываютъ свой совѣтъ

---

(\*) Mariot. Miracle-plays or mysteries. Basel. 1838.

запастись масломъ у разумныхъ дѣвъ, пока не придетъ женихъ; позднѣйшая мистерія не преминула-бы воспользоваться введеніемъ на сцену кушцовъ, и на этомъ основала-бы всецелую интермедію, полную прибаутокъ и двусмысленностей, которыя умышленно контрастировали-бы съ нечалью дѣвъ. Утилизированіе всѣхъ вводныхъ (по требованію самого хода пьесъ) лицъ изъ народа, воиновъ, гонцовъ, вѣстниковъ, палачей, и т. д. въ видахъ доставленія отдыха и развлеченія зрителямъ и для комическихъ вставочныхъ сценъ, составляетъ характеристическій приѣмъ мистерій всѣхъ странъ и школъ, отъ коллективныхъ англійскихъ мистерій до комедій Симеона Полоцкого. Войны, сопровождающіе Христа на Голгофу или стерегущіе гробницу, тѣлохранители Ирода, воины, производящіе избіеніе младенцевъ, говорятъ грубоватымъ казарменнымъ жаргономъ; докторъ или бабка, часто появляющіеся на сценѣ мистерій, представляютъ любимую пародію на шарлатановъ, тщеславившихся своимъ полузнаніемъ и охотниковъ производить эксперименты надъ человѣческими организмами для пользы науки, — типъ, воспринятый позднѣйшими фарсами; представители медицины говорятъ постоянно туманнымъ или совершенно непонятнымъ, дикимъ языкомъ; таковъ разговоръ докторовъ *Maistre Odo* и *Maistre Antitus* въ мистеріи *de la Vengeance de la passion*, перемежаемый латинскими словами и ссылками на Галліена; являющійся въ послѣднемъ актѣ той-же пьесы докторъ, которому Неронъ приказываетъ вскрыть желудокъ своей матери, слыветъ подъ именемъ *tailleur des gens* (хирургъ). — Пастушескія сцены въ рождественскихъ мистеріяхъ составляли, какъ сказано было, преимущественно удѣлъ народнаго элемента; впрочемъ комизмъ, допускавшійся въ рѣчахъ простодушныхъ пастуховъ, былъ чуждъ сатирическихъ побужденій, и имѣлъ собственно цѣлью яснѣе отмѣтить безыскусственность той среды, которой первой довелось узнать о великомъ событіи. — Но, если по слу-

чайности или прихоти типы современной жизни прокрадывались въ неприкосновенную сначала сферу духовной драмы, то въ томъ, то въ другомъ видѣ, за то были неизмѣнные носители комическаго начала, которые своими похождениями служили постояннымъ противовѣсомъ одноформенному религіозному тону,—это были прежде всего дьяволы, духи тьмы, служители сатаны. Нижній этажъ мистеріальной сцены хотя предназначень былъ сперва для устрашенія робкаго зрителя картинами адскихъ мученій, скоро превратился въ источникъ безконечныхъ наслажденій для смѣшливой толпы, видѣвшей какъ всѣ ухищренія демоническаго лукавства разбивались дѣйствіями ангеловъ и праведниковъ, и какъ неудачи всегда производятъ злобное волненіе въ адскихъ кружкахъ, волненіе, доходящее до ссоръ и драки. Дѣйствительно вслѣдъ за какинъ-либо рѣшеніемъ Бога или намѣреніемъ, высказаннымъ однимъ изъ подвижниковъ истинной вѣры, сатана немедленно сзываетъ къ себѣ на совѣтъ всѣхъ подвластныхъ ему демоновъ; народная фантазія награждаетъ всѣхъ ихъ особыми именами: Астаротъ, Беліаль, Вельзевулъ, Форгинбусъ, Гаргаранъ и т. д.; въ нѣмецкой мистеріи о «папѣ Юттѣ» является даже бабушка Люцифера, по имени Лились, превосходящая хитростью все адское народонаселеніе. Всѣ они привѣтствуютъ своего властелина дикими восклицаніями и круговой пляской; затѣмъ каждый изъ нихъ даетъ свой совѣтъ, какое искушеніе челоувѣческой натуры избрать въ данномъ случаѣ, и общій хоръ заранее торжествуетъ свою побѣду. Но по мѣрѣ перенесенія дѣйствій демонической толпы въ средній, земной этажъ, большая часть смѣлыхъ ея надеждъ разбиваются и опозоренные, поруганные возвращаются мрачные духи въ свое логовище; за то велико ихъ торжество, когда несчастная душа, осужденная на вѣчныя муки, становится ихъ жертвой; съ злобной радостью накидываются они на нее, и, слѣдуя замѣченному уже въ мистеріяхъ пристрастію къ ультра-натуральному изображенію всѣхъ

подробностей пытокъ, страданій, казней, побоищъ, — возбуждаютъ невольный смѣхъ своими истительными ужимками. — Говорить съ этими демонами людямъ можно лишь на особомъ тарбарскомъ языкѣ; заклинатель духовъ (въ французскомъ мѣраклѣ о Теоѳилѣ) вызываетъ черта рядомъ дико звучащихъ словъ: Bagahi, Laca, Bachahé, Lamac, Cahi, Achabahé, и т. д. Прибавимъ къ комическимъ положеніямъ, въ которыя иногда попадаютъ демоны, забавный костюмъ ихъ, какъ его описывать Рабле и какую-то особенную фризировку ихъ волосъ, о которой особенно заботятся англійскія мистеріи (\*), и мы поймемъ, почему эти страшилища съ виду возбуждали искренній смѣхъ въ зрителяхъ. Нерѣдко злоупотребляли этимъ эффектомъ появленія чертей на сценѣ и время отъ времени поручали имъ исполненіе отдѣльныхъ вставочныхъ сценъ, не имѣвшихъ ничего общаго съ даннымъ моментомъ пьесы; это были чертовскія сцены по преимуществу (*diableries*) и многіе производятъ французскую поговорку *le diable à quatre* отъ того, что въ этихъ пьесахъ по большей части дьяволы являлись вчетверомъ. — Дѣло отдѣльныхъ комическихъ личностей въ мистеріи казалось недостаточнымъ, и приурочиваніе забавныхъ выходовъ къ опредѣленнымъ лишь сценамъ — безсильнымъ передъ страстью современнаго зрителя къ развлекающему зрѣлищу; желаніе восполнить этотъ недостатокъ привело къ введенію въ драматическую среду постоянного смѣшливаго ампула въ лицѣ шута, который не относился ни къ одной изъ сторонъ пьесы, вставляя свое слово всюду, гдѣ хотѣлъ, не обращая вниманія, что его прыжки и остроты приходились часто вразрѣзъ съ настроеніемъ зрителей. Какъ видно, и это нововведеніе навѣяно было привычкой, обычаемъ; шутъ, игравшій такую важную роль въ народной жизни, получилъ неза-

---

(\*) „Paid to Wattis for dressing the devil's head,“ значится въ одномъ спискѣ театральныхъ расходовъ. *Edinburgh Essays*, p. 68.

мѣтно доступъ и въ мѣрѣ современнаго театра. Какъ въ жизни, такъ и на сценѣ ему нельзя было указать опредѣленной роли и ограничить его декламаціей писаннымъ текстомъ; по большей части ему оставляли полную свободу рѣчи и появленіе его на сценѣ среди дѣйствія отмѣчалось въ режиссерской рукописи словами: *здесь говорить шутъ*. Оттого онъ не стѣснялся ни въ тонѣ, ни въ выборѣ выраженій и то открыто издѣвался надъ слабостью Ирода, то трунилъ надъ Іудой, то передразнивалъ дѣйствія и движенія святыхъ. Впослѣдствіи безличная фигура шута (клоуна) постепенно уступала мѣсто болѣе выдержанному комическому типу, заимствованному и въ этомъ случаѣ изъ обычныхъ народныхъ увеселеній; на сцену вторгается Hans Wurst нѣмецкихъ масляничныхъ шутокъ, въ испанскихъ духовныхъ драмахъ веселить зрителей неизмѣнный *gracioso*, разнообразные типы фарсовъ и маріонетныхъ представленій итальянскихъ мимовъ и скомороховъ получаютъ права гражданства въ сферѣ мистерій.

Укорененіе свѣтскаго элемента происходитъ постепенно, но вмѣстѣ съ тѣмъ дружно идетъ объ руку съ пробужденіемъ національнаго самосознанія въ другихъ областяхъ умственной дѣятельности народа. При ближайшемъ наблюденіи надъ историческимъ развитіемъ народа нельзя не замѣтить, что по временамъ словно электрическая струя пробѣгаетъ по разнообразнымъ созданіямъ человѣческаго ума, отражая повсюду зарожденіе извѣстной мысли, извѣстнаго направленія; такъ въ музыкѣ чисто-контрапунктическій элементъ, возведеніе теоретическихъ упражненій въ верховную цѣль всего искусства, постепенно уступаетъ мѣсто другому направленію и становится обычаемъ избранныхъ композиторовъ брать основой своихъ мотетовъ, мессъ и т. д. народные пѣсенные мотивы; такъ въ церковной живописи, и въ особенности въ картинахъ, которыми расписывались цвѣтныя готическія окна, начинаютъ вкрадываться свѣтскія подробности, костюмы, сюжеты; лубоч-

ная живопись получает особое развитіе; въ духовной драмѣ происходитъ укорененіе комическаго начала, подготовляющее полный расколъ въ міръ стараго театра.

Случайныя комическія сцены въ мистеріи или рѣчи obligatныхъ увеселителей массы, шутовъ, продавца мазей, демоновъ, не могли служить послѣднимъ, законченнымъ фазисомъ развитія комическаго начала; вторженіе свѣтскаго элемента въ духовную драму съ теченіемъ времени становится столь сильно, что приводитъ къ обособленію всѣхъ названныхъ явленій изъ разрозненнаго состоянія въ одно цѣлое, къ составленію изъ отдѣльныхъ сценъ небольшихъ комическихъ піесъ; исполняемыя между актами драмы, онѣ на время отвлекали вниманіе зрителя отъ серьезнаго и возвышеннаго ея строя и освѣжали умъ веселыми сценами изъ вседневной жизни. Эти піески, «между-вброшенныя, забавныя игральщица,» какъ они назывались на Руси, посиди нерѣдко характеристическое названіе интерлюдій (*entremeses* въ Испаніи). Англійскій театръ, всего шире развившій этотъ родъ, увѣковѣчилъ его въ лѣтописяхъ національнаго драматическаго искусства, передавая любовь къ нему изъ рода въ родъ. Слово интерлюдія рано дѣлается въ Англіи чѣмъ-то въ родѣ синонима драмы вообще; въ привиллегіяхъ, выданныхъ въ разное время бродячимъ труппамъ актеровъ, какъ равно и въ запрещеніяхъ, нерѣдко налагаемыхъ на свободное занятіе ихъ ремесломъ, интерлюдія упоминается какъ особый родъ драматическихъ и именно свѣтскихъ произведеній. При дворѣ Генриха VII находилась цѣлая труппа актеровъ, посвятившая себя исполненію однихъ интерлюдій; ихъ отличительнымъ именемъ было «*The players of interludes.*» Статутъ временъ Генриха VIII преслѣдуетъ всѣ «духовныя піесы, интерлюдія, баллады» и т. д.; въ патентѣ, данномъ въ 1603 году Шекспиру съ товарищами, интерлюдія все еще упоминаются наряду съ комедіями, траге-

діями и «історіями» (histories) (\*). Образовавшіеся первоначально изъ сценъ и рѣчей свѣтскихъ дѣйствующихъ лицъ въ містеріяхъ интерлюдіи сохранили отъ своего первообраза особенность частыхъ уклоненій отъ сюжета главной піесы, уклоненій, ничѣмъ не оправдываемыхъ, кромѣ стремленія развлечь слушателя. Какъ воины, дѣлящіе ризы Христовы, начинали, бывало въ містеріи препираться и укорять другъ друга различными семейными дѣлами и разговоръ принималъ характеръ уличной народной сцены, такъ и интерлюдіи, храня въ началѣ до нѣкоторой степени связь съ духовной драмой, постепенно освобождались отъ этой связи и лишь механически сопоставлялись съ актами набожной піесы. Въ старыхъ коллективныхъ містеріяхъ связь интерлюдій съ основнымъ текстомъ еще замѣтна; такъ напр., въ пастушескихъ сценахъ, предшествовавшихъ изображенію Рождества Христова и составляющихъ особый отдѣлъ коллективной містеріи подъ именемъ *Paginae pastorum*, слѣдующія согласно Евангелію рѣчи пастуховъ прерывались вставочной сценой, гдѣ передъ зрителями являлся великій плутъ и овцекрадъ Магъ, который, притворяясь бѣднымъ и удрученнымъ семейю, проситъ позволенія у пастуховъ провести съ ними ночь. Изъ предосторожности, они кладутъ его промежъ себя, надѣясь такъ устеречь свое стадо отъ его нападеній; но ловкій воръ успѣваетъ украсть лучшаго барана, снести его къ женѣ, которая не менѣе удачно хоронитъ концы въ воду. Магъ снова возвращается спать къ пастухамъ; развязка интерлюдіи нѣсколько напоминаетъ *Пателена*: жена Мага, стонущая за перегорождой послѣ родовъ и баранъ, лежащій въ колыбели и изображающій новорожденного, допелъзя напоминаютъ мнимую болѣзнь и разнорѣчивый бредъ Пателена. Похожденія пастуховъ съ Макомъ внезапно обрываются пѣснью ангеловъ, возвѣ-

---

(\*) Malone. Historical account. p. 52.

щающихъ рожденіе Спасителя и затѣмъ мистерія идетъ далѣе своей обычной чередой (\*).—Отъ такого, хотя уже по-верхностнаго подчиненія главной пѣсы, интерлюдія переходитъ къ полной независимости; такъ въ періодъ сравнительной возмужалости англійской драмы мы находимъ вставленную въ пѣсу о Дамонѣ и Пифѣ нѣкоего мистера Эдвардса (1562) интерлюдію, передающую вовсе не относящіяся къ дѣлу похождения какого-то угольщика (\*\*).—Отъ такого разъединенія одинъ шагъ къ выдѣленію изъ общей связи; такъ въ 1551 году встрѣчаемъ старѣйшую англійскую комедію Юдолля (Udall) *Ralph Roister Doister* (\*\*\*) осмѣивающую по слѣдамъ Плавта хвастливость и напыщенность воинскаго званія, олицетвореннаго въ героѣ комедіи; комедія—же эта еще носить названіе интерлюдіи. Самостоятельное существованіе выдѣлившись и лишь повременно сопоставляемой съ драмою, интерлюдіи расширяетъ и предѣлы ея источниковъ, проясняетъ ей кругозоръ и позволяетъ проникнуться серьезными цѣлями. Такъ въ пору ревностнаго протестантскаго усердія Генриха VIII, его любимый стихотворецъ и буффонъ Джонъ Гейвудъ въ интерлюдіяхъ своихъ далъ мѣсто религіозной полемикѣ и, какъ напр. въ приписываемой ему пѣсѣ *The four P's*, осмѣивалъ отпущеніе грѣховъ за деньги и наглую торговлю индульгенціями. Подобно этому интерлюдіи принимали иногда не вполне идущую къ нимъ окраску аллегорической *moralité* и въ своемъ небольшомъ объемѣ вѣщали прихотливѣйшія олицетворенія отвлеченныхъ понятій; такова интерлюдія, носящая мистическое названіе *Every man*, которую, по ея ха-

---

(\*) Ebert. Englische Mysterien. S. 135—136.

(\*\*) Moritz Rapp. Studien ü. d. engl. Theater. 1862, s. 4.

(\*\*\*) Лучшія изданія Вильяма Купера (для Шекспирова общества) въ 1847 году, и новѣйшее Эдуарда Арбера въ коллекціи English reprints, 1869 г.

рактарнымъ признакамъ, мы выше отнесли къ области чистыхъ моралей. — Тому же дѣлу, которому служили интерлюдіи въ серединѣ піесы, служили часто и небольшія сцены столь-же отрывочнаго характера, которыя исполнялись по окончаніи піесы, въ видахъ возстановленія веселаго настроенія въ зрителяхъ. Это были такъ называемыя *Джиги* (jigs), получившія это названіе, вѣроятно, вслѣдствіе того, что въ діалогамъ и рѣчамъ шута присоединялось и исполненіе стараго и понынѣ любимаго англійскаго танца *Джиги*. Эти піесы Де-ліусъ метко сравниваетъ съ тѣми веселыми *Chansonnettes*, которыя составляютъ отраду привычной публики парижскихъ бульварныхъ театровъ нашего времени, — «это была смѣсь речитатива, пѣнія и танца, уснащенная намеками на современные событія и шутками клоуна; увеселителя труппы, столь же необходимаго въ трогательной драмѣ, какъ и въ комедіи (\*).» Позднѣйшимъ видомъ стараго Джига была придуманная Бенъ—Джонсономъ и усовершенствованная Мильтономъ искусственная форма такъ называемаго *Mask* (*Mask of Comus* etc.), немногимъ пережившая впрочемъ своихъ изобрѣтателей.

Независимо отъ процесса выдѣленія комическаго элемента изъ мистерій и образованія интерлюдій, полагалось основаніе самостоятельному народному творчеству въ этой области тѣмъ-же странствующими пѣвцами—поэтами, труверами и мейстерзенгерами, которые оказали не мало услугъ и строго-духовной драматургіи. Задолго до многосторонняго развитія французскихъ фарсовъ и нѣмецкихъ масляничныхъ шутокъ, мы встрѣчаемся съ цикломъ веселыхъ комедій—оперетокъ, возникшихъ въ оживленномъ кругу сѣверо-французской городской жизни, плодомъ фантазіи и находчивости мѣстныхъ труверовъ. На первомъ мѣстѣ въ ряду этихъ смѣлыхъ нововводителей

---

(\*) N. Delius. Ueb. d. engl. Theaterwesen zu Shakesp. Zeit. Bremen, 1853, s. 16.

является типическая личность Аррасскаго трувера Адама де ла Нале, почему-то прозваннаго въ своемъ кружкѣ горбатымъ (Bochu). Судьба его полна странныхъ приключеній и во многихъ частностяхъ остается еще загадочною; вслѣдствіе семейныхъ обстоятельствъ и чрезмѣрнаго обремененія его родины тяжелыми податями, мы видимъ его постоянно мѣняющимъ мѣсто жительства; въ свитѣ Роберта II, графа Артуа, онъ переселяется въ Неаполь, гдѣ умираетъ около 1286. Въ піесахъ своихъ (въ особенности въ *Li Gieus de Robin et de Marion*) Адамъ является столь-же хорошимъ музыкантомъ, какъ и комическимъ писателемъ; удачно согласуя рѣчи съ напѣвами, имѣющими очевидное родство съ народными пѣснями, онъ является истиннымъ провозвѣстникомъ оперы, задолго до робкихъ опытовъ Пери и Каччини, считающихся родоначальниками опернаго стиля; онъ былъ одинъ изъ первыхъ музыкантовъ средневѣковой школы, которые рѣшились попробовать свои силы надъ многоголосною контрапунктическою композиціею (\*).— Въ первой своей комедіи (*Li jus de la feuillie*) онъ сказался весь какъ былъ, съ поразительной откровенностью выводя на судъ зрителей свои личныя и семейныя дѣла; ему не посчастливилось въ женитьбѣ, хорошенькая дѣвушка, которую онъ идеализировалъ до свадьбы, оказалось далеко не безупречною въ нравственномъ отношеніи, до того, что онъ рѣшается ее бросить, — и все это въ цѣлости переноситъ онъ въ свою комедію и рассказываетъ отъ своего лица исторію своей женитьбы; затѣмъ онъ переноситъ зрителя въ свою обстановку, знакомитъ съ кружкомъ, въ которомъ онъ вращался, съ своими товарищами и отцомъ; мы застаемъ его разочарованнаго въ любви и готовяго все кинуть и переселиться въ Парижъ, гдѣ онъ надѣет-

---

(\*) Ambros, *Gesch. der Musik*. Bd. II. S. 231—232.

ся вступить въ клерки. И по окончаніи піэсы онъ все еще не двинулся въ путь, и въ этомъ-то состояніи нерѣшительности, сомнѣнія и раздраженія, онъ сталкивается съ цѣлымъ рядомъ комическихъ личностей и выдерживаетъ нѣсколько смѣшныхъ сценъ,—быть можетъ, рядъ фактовъ дѣйствительно съ нимъ бывшихъ. Такъ является сначала докторъ, котораго друзья Адама просятъ излечить его отца отъ скупости, такъ какъ отецъ не хочетъ дать сыну денегъ на дорогу; докторъ приступаетъ къ самымъ щекотливымъ вопросамъ и рѣшаетъ, что у того *родильная болѣзнь*, происходящая отъ излишняго наполненія его бочки (желудка); такою же болѣзнью, по словамъ его, одержимы трое изъ жителей ихъ города (очевидно намеки на личности); тотъ же докторъ уличаетъ какую-то Douce-Dame въ любовныхъ похищеніяхъ. Среди общаго шума входитъ монахъ съ мощами св. Акира, излечивающаго всѣхъ задорныхъ, неистовыхъ и глухихъ (st. Asaige звучитъ сходно съ словомъ asagialge; извѣстно, что въ старой Франціи народъ вѣрилъ въ цѣлебность цѣлаго ряда сопоставленій имени святаго съ однимъ изъ людскихъ недостатковъ или болѣзней) (\*); онъ приглашаетъ всѣхъ поклониться святому и принести ему дары; того, кто болѣе отличается въ вещественныхъ приношеніяхъ, онъ высоко восхваляетъ и говоритъ, что онъ себя «хорошо зарекомендовалъ святому».—Къ нему приводятъ дурака, который говоритъ безсмыслицы и дерзости, но нисколько не стихаетъ отъ общенія съ праведникомъ; его дикія рѣчи даютъ однако автору поводъ къ рѣзкой сатирической выходкѣ, свидѣтельствующей, какъ постепенно накопало въ массѣ чувство презрѣнія и ненависти къ папству, какъ оно прорывалось время отъ времени въ самыхъ пас-

---

(\*) Nisard. Hist. des livres populaires. T. II. p. 81. „Saint Eutrope guerissait l'hydropisie, saint Atourni les étourdissements, saint Mein la gale aux mains“ etc.

сивныхъ съ виду формахъ, задолго до реформаціоннаго движенія. Папа Александръ IV особой буллою отнялъ у клерковъ-двоеженцевъ привилегіи духовнаго сословія; множество недовольныхъ громко вопіяло противъ этой несправедливости, не понимая излишней суровости въ одномъ случаѣ, когда главы монашества безъ труда и безнаказанно мѣняють своихъ любовницъ и женъ. Адамъ сдѣлался отголоскомъ этихъ сужденій; когда приведенный дуракъ случайно заводитъ рѣчь объ этомъ дѣлѣ, разговаривающіе на сценѣ одинъ за другимъ высказываютъ свое мнѣніе объ немъ. «Счастливъ папа, который тутъ всему виною, что успѣлъ умереть», говоритъ одинъ. «Какъ, прелаты имѣютъ преимущество имѣть женъ и мѣнять ихъ, не лишаясь привилегій, а клеркъ теряетъ свободу, обвинчавшись въ церкви съ женщиной, у которой есть другой мужъ! И тѣ, съ которыхъ мы должны брать образецъ, утопають въ развратѣ и въ такой стѣпени попирають достоинство своего сословія», говоритъ другой. Третій сообщаетъ, что въ ихъ городѣ готовится рядъ процессовъ, вызванныхъ новымъ распоряженіемъ, процессовъ, въ которыхъ оскорбленные клерки истощать всю свою ловкость и умъ, положить всѣ свои денежныя средства, чтобъ досадить деспотическому Риму. — Сцена постепенно пустѣетъ и рѣчи и характеры, схваченные съ натуры, смѣняются эпизодомъ романтическаго свойства, какъ будто взятымъ изъ современнаго легендарнаго сказанья. На мѣсто сродни Адама съ друзьями слѣтаются три волшебницы, Morgue, Arsile и Maglore; туда же шлетъ своего гонца рыцарь Hielekin, осужденный по смерти на вѣчное скитаніе по ночамъ съ цѣлою дружиной вѣрныхъ ему воиновъ, носящійся по горамъ и доламъ съ шумомъ, звономъ и бряцаньемъ мечей (Ф. Мишель (\*) сближаетъ легенду объ Гилекенѣ съ норманскимъ сказаніемъ о за-

---

(\*) Théâtre français etc. p. 74.

гробныхъ странствіяхъ Карла V, on les appelloit la Mesgnie Hennequin *en commun language*, говоритъ сказанье); рыцарь этотъ влюбленъ въ волшебницу Morgue и гонцу поручено испросить у нея свиданіе; феи знали, что за нѣсколько мгновеній до нихъ тутъ были люди и въ отыщеніе имъ за то, что, противно обычаю, они не покрыли для нихъ земли ковромъ, каждая обѣщаетъ имъ рядъ невзгодъ или утѣхъ, смотря по добротѣ феи; на долю Адама достается талантъ стихотворца и безграничная влюбчивость, но вмѣстѣ съ тѣмъ ему предрекаютъ, что путешествіе въ Парижъ, възванное жаждой знанія, не состоится, что онъ забудется въ объятіяхъ своей жены и покинетъ навсегда науку. Феи показываютъ посланному отъ Гилекена, какъ подъ взмахами колеса фортуны восходятъ и нисходятъ съ высоты счастья различные люди; это—новый случай сказать правду о своихъ землякахъ,—феи называютъ по именамъ лица, показывающіяся въ колесѣ и жѣтко очерчиваютъ ихъ прошлое.—Когда феи улетаютъ, боясь быть застигнутыми разсвѣтомъ, спрятавшіеся участники предшествовавшаго разговора приходятъ въ себя и сознаваясь другу, что имъ жутко, идутъ въ корчму. Піеса завершается сценой изъ нравовъ таверны; монахъ засыпаетъ за виномъ, пировавшіе съ нимъ друзья скрываются, сваливая на него весь счетъ, монахъ закладываетъ трактирщику мощи, не имѣя чѣмъ платить и выкупаетъ ихъ лишь, когда отецъ знакомаго уже ему дурака приводитъ ему вторично сына и оставляетъ нѣкоторое благое даяніе. Среди всѣхъ этихъ сценъ величаво проходитъ время отъ времени умная и грустная личность самаго Адама, стоящаго выше описываемыхъ нравовъ и томимаго жаждой выйти изъ тяжкаго положенія.—

---

(\*) Написана въ Неаполь для развлеченія Графа Артуа въ 1285 г. Fétis. *Biographie univers. des musiciens*. 1837—44. p. 10.

Другая комедія Адама построена на одномъ изъ популярнѣйшихъ во Франціи, даже по сю пору, сюжетовъ, на разсказѣ о любви пастушеской пары, торжествующей надъ интригой и искательствомъ рыцаря (\*). Извѣстно до тридцати-пяти моттетовъ и пасторалей, основанныхъ на разсказѣ о Робенѣ и Маріонѣ, а крестьяне въ Камбрѣ поютъ до сихъ поръ пѣсню, которую въ пѣсѣ Адама часто напѣваетъ счастливая Маріонъ:

Robin m'aime, Robin m'a  
Robin m'a demandée, si m'aga.

Очевидно еще разъ, что творчество Адама исходило непосредственно изъ народной стихіи и постоянно поддерживало свою связь съ нею. Если въ *Jus de la feuillie* онъ знакомитъ зрителя съ веселой городской толпой, то во второй своей пѣсѣ онъ переходитъ къ изображенію сельскихъ нравовъ своего времени. Содержаніе ея собственно не затѣйливо: рыцарь, который, возвращаясь съ соколиной охоты, застаётъ Маріонъ въ полѣ, пасущую овецъ, дважды выражаетъ ей свою любовь и встрѣчаетъ рѣшительный отказъ; наконецъ овладѣваетъ ею, несмотря на сопротивление Робена, увозитъ ее, но, убѣдившись въ ея несговорчивости, отпускаетъ; любящіеся снова сходятся и рѣшаются праздновать избавленіе отъ опасности веселымъ пиромъ съ друзьями подъ открытымъ небомъ; на зовъ Робена сходятся его пріятели съ своими по-другами, вооруженные различными инструментами тогдашнихъ менестрелей, съ припасами, какіе каждому удалось собрать, и съ виномъ. Всѣ усаживаются на травѣ и начинается непринужденная, искренно веселая болтовня молодежи, начнутся различныя игры; одного изъ себя они выбираютъ королемъ, который своею властью покровительствуетъ нѣжнымъ отношеніямъ между влюбленными парами,—онъ позволяетъ Робену обнять свою Маріонъ, снисходительно выслу-

шиваетъ любезности, которыя въ присутствіи его говорятъ другъ другу остальные. Когда принесенныхъ припасовъ оказывается недостаточно, молодежь дѣлаетъ набѣгъ на сосѣднюю деревню, гдѣ въ то время праздникъ, и подкрѣпивъ свои силы, снова отдается веселью, пускается танцовать, съ Робеномъ и его невѣстой впереди; съ замирающими звуками плясового мотива оканчивается пѣса.—При всемъ кажущемся сходствѣ ея общаго характера съ пастушескими идилліями позднѣйшей буколической поэзіи, она лишена вовсе ея фальшивой сентиментальности; она изображаетъ далеко не идеальные нравы, но напротивъ прямо беретъ свои типы съ натуры,—Робенъ весьма далекъ отъ томнаго и прекраснаго пастушка, онъ даже некстати попадаетъ подъ руку рыцаря и, какъ Мазетто, получаетъ отъ него немилосердные побои, которые также способствуютъ увеличенію сочувствія къ нему въ Маріонъ; на пиру чуть не происходитъ ссора между молодыми крестьянами; но все охвачено однимъ духомъ неподдѣльной естественности и простодушная, вѣрная любовь пастушки къ своему простоватому герою полна поэзіи.

Идя впередъ по пути, проложенному какъ комическими вставками въ мистеріяхъ, такъ и самостоятельными произведеніями въ стилѣ пѣсѣ Адама de la Hale, новая комедія постепенно распространяла свою область; почти одновременно, во всѣхъ пунктахъ новаго движенія, въ средѣ шутовскихъ братствъ, Базошей, на свободныхъ публичныхъ театрахъ водворяется новая литературная особь, фарсъ, шутка, *sottie*. Связь, соединяющая первоначальную комедію съ духовной драмой, долго остается ощутительною; весьма вѣроятно, что въ началѣ новый видъ драмы сложился подъ вліяніемъ тѣхъ—же строго моральныхъ цѣлей, которыя руководили авторами богобоязненныхъ мистерій и *moralités*; насмѣшка надъ пороками должна была непосредственно вести къ исправленію нравовъ, поученіе не затемнялось самимъ дѣй-

ствиемъ, а напротивъ должно было быть очевидно для каждого. Недовольствуясь одиночными типами для правоучительнаго осмѣянія ихъ и даже, быть можетъ, считая, что подобное индивидуализированіе общихъ пороковъ не достигло—бы цѣли, авторъ ранняго фарса употребляетъ приѣмъ, съ пользой предлагавшійся въ *moralités* и вводитъ на сцену олицетворенія самихъ пороковъ, потѣшаетъ свою публику непосредственно надъ ними. Таковъ по преимуществу характеръ такъ называемой *sottie*, образующей переходную ступень между старѣвшимъ направленіемъ и новой школою (строгое обособленіе подъ рубрику *sotties* всѣхъ фарсовъ съ аллегорическими приѣмами не можетъ быть допущено, такъ какъ многія подобныя пьесы обозначаются въ современныхъ рукописяхъ и позднѣйшихъ изданіяхъ подъ именемъ *фарсовъ*). Страсть къ чрезмерному обремененію пьесы аллегорическими личностями сильно нарушала-бы впечатлѣніе насмѣшки, еслибы этотъ ложный приѣмъ не искупался рѣзкимъ сатирическимъ направленіемъ, обличающимъ прямое отношеніе произносимаго порицанія къ политическимъ и общественнымъ обстоятельствамъ данной страны и народа. Въ *sotties*, равно какъ и въ фарсахъ, нерѣдко встрѣчаются подобные рѣзкіе намеки на современность, возвышающіе эти произведенія высоко надъ уровнемъ простой забавы. Такъ извѣстный Гренгоръ, авторъ ряда фарсовъ и *sotties*, въ *sottie du Nouveau Monde* смѣло нападаетъ на папу Юлія II за его противодѣйствіе автономіи французской церкви и подсмѣивается надъ всѣмъ напыщеннымъ окруженіемъ папскаго престола; прагматическій договоръ (санкція) пользовавшійся покровительствомъ короля и составляющій предметъ ненависти папы, является тутъ олицетвореннымъ наряду съ честолюбіемъ, превышеніемъ власти, обманомъ, тщеславіемъ, невѣжествомъ; папа представленъ Итальянцемъ плохо разумѣющимъ французскій языкъ и забавно смѣшивающимъ въ своемъ разговорѣ слова обоихъ языковъ. Онъ

повергаетъ на землю Прагматическій договоръ, ищущій себѣ убѣжища у Университета. Піеса заключается вызовомъ короля на энергическое противодѣйствіе насилію и на возстановленіе церковной автономіи. Въ фарсѣ о духовникѣ, шарлатанѣ и трактирщикѣ (\*), неизвѣстнаго автора, осмѣяна дерзкая торговля подложными реликвіями, которую открыто вели вплоть до реформации католическіе монахи; духовникъ (le rag-donneur), подъ видомъ котораго олицетворено все его сословіе, предлагаетъ на продажу обломокъ райской стѣны, гребень съ головы пѣтуха, пропѣвшаго трижды на дворѣ Пилата, остатокъ одной изъ досокъ Ноева ковчега, крыло одного изъ серафимовъ и т. д. Учрежденіе полковъ вольныхъ стрѣлковъ (des Francs-Archers) отразилось въ фарсѣ du Franc Archiez (\*\*), гдѣ представленъ типъ подобнаго наемника безъ дѣла, который клянется, что зло беретъ его теперь, когда не съ кѣмъ ему воевать; онъ вспоминаетъ свои прежнія похождения, трусость на полѣ битвы и храбрость въ мародерствѣ и нападеніяхъ на чужое добро, на птичьи дворы и курятники, вспоминаетъ, какъ угрозами достигалъ онъ своей цѣли у женщинъ, а самъ пользовался милостями своего капитана; онъ внезапно пугается привидѣнія, являющагося ему въ видѣ бретонскаго стрѣлка и рѣшается покаяться; но, начавъ исповѣдь, быстро прерываетъ ее, замѣтивъ, что страшилище исчезло, и снова начинаетъ прежнія рѣчи. — Таже наемная вольница осмѣяна въ фарсѣ о Новыхъ Людяхъ (Des gens nouveaux) (\*\*\*), гдѣ рѣзкость сатиры доходитъ до крайнихъ предѣловъ. Свѣтъ говоритъ объ этихъ пришельцахъ:

---

(\*) Ancien théâtre franc. publ. p. Viollet-le-Duc. II p. 50.

(\*\*) id. p. 326.

(\*\*\*) id. tom. III, p. 232.

Si ne sont mie gens d'armes  
 Qui soyent mis à l'ordonance,  
 Servans au royaulme de France,  
 Ce ne sont qu'un tas de paillars,  
 Mechans, coquins, larrons, pillars.  
 Je prie à Dieu qui les confonde (\*\*).

Отношенія между свѣтскою и духовною властью очерчены въ фарсѣ, озаглавленномъ ихъ названіями. — Разладъ между современной педагогіей, сплошь поддавшейся господству школьной латыни, представленъ въ рядѣ фарсовъ, гдѣ некстати щеголяющій латинскими фразами ученый забываетъ даже свой родной языкъ и прибавляетъ латинскія окончанія къ французскимъ словамъ, въ видахъ ихъ облагороженія; благодаря этому, его рѣчь становится непонятна и поднимается на смѣхъ, какъ мнимо-классическія *бабузъ*, *лопатусъ* Гоголевскаго семинариста. — Болѣе общими сатирическими напаками задаются два любопытныхъ фарса, исполненныхъ въ 1523 и 24 году въ Женевѣ при встрѣчѣ новобрачной супруги герцога Савойскаго (\*\*). Ожесточенность порицанія вкорежившихся пороковъ невольно обращаетъ на себя вниманіе. Приводимъ для образца выдержку одной тирады:

Monde, tu ne trouble pas  
 De voir ces larrons attrapars  
 Vendre et acheter benefices -  
 Les enfans es bras des nourrices

---

(\*) „Это не солдаты, которые, исполняя долгъ присяги, служатъ французскому королевству, — это толпа негодяевъ и воровъ! Да накажетъ ихъ Богъ.“ —

(\*\*) Эти фарсы изданы въ 1868 году въ Женевѣ Фикомъ, въ огранич. числѣ экзempl. См. *Revue crit. d'hist. etc.* 1868 p. 223.

Estre abbez, Evèques, Prieurs  
Tuer les gens pour leur plaisir etc. (\*\*)

Фарсъ (въ болѣе ограниченномъ смыслѣ этого слова) былъ продуктомъ естественной жажды веселья и, почти всегда чуждый поучительныхъ цѣлей, представляетъ рядъ веселыхъ сценъ, либо схваченныхъ прямо съ натуры, либо придуманныхъ досужею фантазіей автора; порожденный духомъ народного юмора, онъ открываетъ обширное поприще для введенія на потѣху современной публики любимыхъ ея сатирическихъ типовъ, тѣхъ личностей и характеровъ, надъ которыми любить смѣяться народъ. Какъ въ русскихъ интерлюдіяхъ и маріонетныхъ шѣсахъ непремѣнными членами является цыганъ, жидъ, барышникъ, раскольникъ, такъ въ старыхъ французскихъ фарсахъ является монахъ, простакъ—крестьянинъ, странствующій продавецъ химическихъ спадобій, плутъ—слуга, сержантъ-гуляка и бреттеръ, безконечный рядъ типовъ легкомысленныхъ женщинъ, обманывающихъ мужей, ищущихъ интригъ, сварливыхъ въ домашнемъ быту и исправляемыхъ плеткой, типовъ сплетницъ и разнаго рода аферистокъ и т. д. Насмѣшка и въ этомъ случаѣ колетъ глаза своей рѣзкостью, но свободна отъ моральнаго приложенія и достигаетъ своей цѣли сама-собою. Избравъ разъ цѣль своихъ нападокъ, фарсъ беспощадно глумится надъ нею; въ немъ формируется и крѣпнеть духъ народной оппозиціи противъ всѣхъ застарѣлыхъ язвъ соціальной жизни. Береть ли онъ развратное монашество предметомъ обличеній, онъ не забудетъ ни одной изъ его сторонъ: то онъ ставитъ скромничающихъ монаховъ въ

---

(\*) „О свѣтъ, ты не ужасаешься при видѣ этихъ воровъ и лихоимцевъ, которые предають и покупають доходныя мѣста, чутъ не дѣтей изъ рукъ кормилицъ, становятся аббатами, епископами и пріорами, убивають людей для своего удовольствія и т. д.

общество публичныхъ женщинъ, гдѣ мнимые праведники постепенно сбрасываютъ съ себя маску и являются до того открытыми развратниками, что собесѣдницы ихъ не могутъ удержаться отъ упрека имъ за обѣщаніе дѣвства, котораго они не въ силахъ сдержать (\*); то передъ нами сцена въ женскомъ монастырѣ, гдѣ открывается великій грѣхъ одной изъ сестеръ, произведшей неожиданно на свѣтъ маленькое существо отъ монаха, брата Руадине; настоятельница приготовляетъ строгій выговоръ провинившейся: «*Venite, et argochantes*, говоритъ она ей; *madamus, — agenouillate,*» — но вскорѣ прекращаетъ по неволѣ допросъ, потому что обнаруживается множество подобныхъ прецедентовъ и съ ея собственной стороны (\*\*). По неразвитости вкуса въ обществѣ и неразборчивости въ сюжетахъ и картинахъ нравовъ, допускаемыхъ въ фарсахъ, большая часть ихъ отличается любовью къ цинизму, двусмысленностямъ, оскорбительнымъ для слуха женщинъ и дѣтей, присутствовавшихъ при представленіяхъ; многіе изъ напечатанныхъ нынѣ вновь фарсовъ едва скрываютъ, подъ иносказательной формой, дѣйствія, немыслимыя на сценѣ, другіе вовсе неудобны къ печати. Но разница въ понятіяхъ, въ воззрѣніяхъ на нравственность и приличія двухъ поколѣній, раздѣленныхъ между собою вѣками, такъ велика, что неудивительна та страсть, то общее влеченіе, которое сдѣлало фарсъ, шутку любимымъ народнымъ увеселеніемъ, въ ущербъ многому множеству мистерій, міраблей и моралей, долженствовавшихъ всецѣло утѣшать массу. Это неудивительно уже потому, что духовная драма, съ ослабленіемъ искреннаго религіознаго чувства, согрѣвавшаго ее въ первые вѣка, постепенно утрачивала главную свою силу и притягивала къ себѣ болѣе вводными свѣтскими сценами, шутовскими выход-

---

(\*) *Leroux de Lincy et F. Michel: Recueil de farces etc. Tome 1-er.*

(\*\*) *Idem.*

ками, интермедиями, чѣмъ главнымъ своимъ содержаніемъ, въ то время какъ любезное народу безграничное раздолье смѣху, шуткамъ, веселья, открывавшееся фарсами и *sotties*, сулило и впереди неудержимое прогрессивное движеніе, вѣчно поддерживаемое неизсякаемыми источниками матеріаловъ сатиры. Миръ фарса есть миръ дѣйствительной, гражданственной жизни, пробудившейся къ самосознанію, жаждущей обновленія; миръ мистерій есть область неудавшихся попытокъ сдѣлать агіографію предметомъ драмы, миръ борьбы между наивною набожностью и свободной вѣрой, между узкими ограниченіями освященной морали и порывающеюся на свободу народной стихіей. Оттого за мистеріальной литературой остается въ нашихъ глазахъ лишь право на уваженіе, должное всякому археологически-важному памятнику.

Въ веселыхъ кругахъ молодыхъ судейскихъ клерковъ суждено было появиться лучшему созданію въ области кореннаго фарса, перлу изъ всѣхъ фарсовъ, возбуждающему и по спору справедливое сочувствіе и удивленіе, знаменитому *адвокату Пателену* (\*). Мы указывали уже на обычай, усвоенный членами Базоши, разыгрывать между собой импровизованныя сцены изъ судейскаго быта, вести въ лицахъ воображаемые процессы, содержаніе которыхъ по большей части бралось изъ судейской среды, причемъ уродливыя, отталкивающія явленія ея, тѣневныя стороны судейской или адвокатской практики съ особеннымъ жаромъ и рвеніемъ предавались на посмѣшище толпы. Къ числу подобныхъ импровизацій безъ сомнѣнія относится и *Пателенъ*; множество указаній въ текстѣ свидѣтельствуютъ о происхожденіи этого фарса изъ судейской сферы, о сочиненіи его лицомъ, близко сжившимся со всѣми мелочными частностями судебной практики. Создавшійся

---

(\*) Недавно онъ былъ поставленъ на сценѣ московскаго Малаго Театра съ замѣчательнымъ успѣхомъ.

дружными усилиями нѣсколькихъ молодыхъ людей, онъ былъ подхваченъ массою и не только спасенъ отъ забвенія, на которое обречены были подобныя мимолетныя импровизаціи, но и сталъ любимѣйшею основною темой для дальнѣйшихъ опытовъ въ томъ — же родѣ, центромъ, вокругъ котораго группировались позднѣйшія приставки, дополненія, дорисовки характеровъ и лицъ; изъ области чистой *commedia dell'arte* по немногу *Пателенъ* перешелъ въ сферу чисто литературную и принялъ подъ руку позднѣйшихъ исправителей и передѣльвателей видъ цѣльнаго произведенія съ эпилогомъ (*Le testament de Pathelin*), который приводитъ насъ къ развязкѣ земнаго странствія плутоватаго адвоката. Составляя долгое время наслажденіе французской толпы, *Пателенъ* былъ временно оттѣсненъ налетомъ трескучаго трагическаго жанра псевдо-классиковъ; но въ XVIII вѣкѣ онъ подвергся новой передѣлкѣ Брюеса и въ этомъ обновленномъ видѣ снова занялъ на сценѣ не только французской, но и на главнѣйшихъ театрахъ Европы высокое мѣсто. Вопросъ о времени появленія и авторѣ *Пателена* принадлежалъ доселѣ къ числу тѣхъ проблемъ, которыя открываютъ широкое поле догадкамъ и предположеніямъ, часто взаимно исключаящимъ другъ друга, противорѣчивымъ теоріямъ, открыто соперничающимъ одна съ другой. Изъ массы этихъ разнородныхъ соображеній успѣла однако обнаружиться истина; повидимому, не можетъ быть спору, что фарсъ этотъ возникъ въ средѣ Базоши и развивался тѣмъ путемъ, который мы сейчасъ прослѣдили; несомнѣнно, что настоящій авторъ останется и впредь неизвѣстнымъ, какъ онъ неизвѣстенъ въ настоящее время; что различные писатели, которымъ приписывалось сочиненіе фарса (Пьерръ Блаше, Адрианъ де-ла-Салль) могли быть искусными передѣльщиками, редакторами и безъ того уже своднаго текста. Предположеніе Женена (Genin), составителя лучшаго изданія *Пателена*, о томъ, что фарсъ этотъ впервые появился во Фландріи, при

дворѣ дофина Людовика, изгнаннаго Карломъ VII, гдѣ былъ написанъ для утѣхи принца приближеннымъ его, юристомъ и писателемъ Адрианомъ де-ла-Салль, врядъ-ли заслуживаетъ вниманія; тонъ всей пьесы, характеристика самого адвоката, техническіе термины, щедро разсѣянные повсюду, явно свидѣтельствуютъ о тѣсной прикосновенности этого произведенія къ парижской старѣйшей Базоши, въ чьемъ репертуарѣ оно всегда занимало первое мѣсто. Въ отдаленной Фландріи, для забавы скучающаго принца, весьма естественно было оживить любимую парижскую шутку, предварительно пересмотрѣвъ ее и дополнивъ новыми сценами. Что касается до времени появленія *Пателена*, можно безошибочно отнести его къ концу XIV или началу XV вѣка; нѣкоторые признаки, какъ напр. названіе различныхъ монѣтныхъ единицъ, бывшихъ въ разное время въ употребленіи и т. д., указываютъ на принадлежность нѣкоторыхъ частей пьесы ко времени короля Іоанна, другихъ—же ко времени Карла VI, что даетъ поводъ Фабру (\*) предполагать въ настоящемъ видѣ пьесы сліяніе двухъ отдѣльныхъ произведеній, изъ коихъ первая часть *Пателена* и *Завѣщаніе* составляетъ-де одну пьесу, а остальная половина фарса—другую. Эта догадка, быть можетъ, могла-бы освѣтить многое въ исторіи образованія этой классической шутки; но критикъ самъ отказывается указать границы соприкосновенія отдѣльныхъ частей.

Считаемъ не лишнимъ остановиться нѣсколько долѣе на разсмотрѣніи Пателена. Незатѣйливое въ сущности, содержаніе его живо переноситъ читателя въ отдаленную эпоху, современную появленію этого фарса; первобытныя общественныя от-

---

(\*) Нѣкоторые предполагаютъ, что фарсъ о Пателенѣ былъ исполняемъ на сценѣ, раздѣленной перегородками на два яруса, такъ что одинъ ярусъ изображалъ жилище Пателена, а другой суконную лавку; см. Besant. *Studies in early French poetry*. 1868 г. p. 202.

ношенія, судейскіе нравы, превосходно очерченный типъ плута-ходока по дѣламъ, обдѣлывающаго дѣла свои не сутяжничествомъ, но ловкостью, пронырливостью, кстати употребленнымъ остроуміемъ, и терпящаго поражение именно на этомъ поприщѣ, отъ противника, превосходящаго его находчивостью, — все это, согрѣтое неподдѣльной веселостью, чуждою натянутого или балаганно-непристойнаго юмора, придаетъ всему фарсу тонкій и законченный пошибъ истинно-*французской* народной комедіи, дѣлая его вмѣстѣ съ тѣмъ предметомъ справедливаго удивленія и для чуждыхъ національных литературъ.

Небогатый дѣлецъ средней руки Пателенъ, подобно нашему «плуту и мошеннику» Фролу Скабѣву, томится неопредѣленностью своего положенія, замкнутостью своей карьеры и худобою своего кармана; огорченная и отъ того нѣсколько сварливая жена его Guillemette, еще болѣе разжигаетъ его внутреннее недовольство и вынуждаетъ его къ смѣлымъ и энергическимъ дѣйствіямъ. Достойной парѣ не во что одѣться и надобно прежде всего добыть сукна на платье ему, на костюмъ ей. Въ головѣ Пателена мигомъ явился и созрѣлъ цѣлый планъ; выходя на поиски, онъ только спрашиваетъ жену, какого цвѣта сукно она предпочитаетъ: быть можетъ, сѣрое съ зеленымъ отливомъ, или тонкое Брюссельское, или какое другое?—Изумленная подобными вопросами при безденежѣ, жена не знаетъ, что подумать. Но Пателенъ уже стучится въ дверь лавки знакомаго ему по наслышкѣ продавца суконъ; издалека заводитъ онъ рѣчь; всѣхъ родныхъ суконщика зналъ онъ когда-то и обо всѣхъ теперь заботливо разспрашиваетъ, а въ чертахъ лица самого продавца онъ замѣчаетъ удивительное сходство съ любезными ему чертами его отца, величайшаго Пателенова друга. Въ старые годы и нравы были иные; старикъ отецъ суконщика былъ всегда готовъ помочь пріятелю, ссудить его деньгами, онъ никогда

не торговался изъ-за какой нибудь бездѣлицы, вовсе не былъ щепетилень въ торговыхъ дѣлахъ съ друзьями. Послѣ такого приступа, Пателень какъ бы невзначай протягиваетъ руку къ одной штукѣ сукна, наиболѣе ему приглянувшейся; онъ начинаетъ восторгаться ея добротностью и мастерскою выдѣлкой, льститъ хозяину и наконецъ, какъ бы убѣдясь въ своемъ безсиліи устоять отъ соблазна подобной покупки, объявляетъ ему, что до того плѣненъ красотой матеріала, что рѣшается изъ восьмидесяти су, сбереженныхъ имъ на черный день, истратить двадцать на покупку сукна. Когда сукно отрѣзано и обѣ стороны, поторговавшись, сошлись въ цѣнѣ, Пателень проситъ купца придти за деньгами къ нему, убѣждаетъ его продолжать и съ нимъ прежнія дружескія сношенія обоихъ семействъ; замѣтивъ неудовольствіе и за тѣмъ нерѣшительность купца, онъ приглашаетъ его къ себѣ на радушный пиръ, проситъ раздѣлить съ нимъ жирнаго жаренаго гуся, «посмотрѣть, какое вино пить онъ.»—Когда продавецъ начинаетъ подаваться на столь любезное приглашеніе, Пателень усиливаетъ свои просьбы и вызывается избавить гостя отъ тяжелой ноши и теперь—же отнести къ себѣ купленное сукно. Новая уловка удается и торжествующій Пателень спѣшитъ съ добычей домой, въ то время, какъ купецъ не наладится выгодной сдѣлкѣ. Всѣ случайности предвидѣлъ Пателень и на случай прихода своего новаго кредитора приготовидъ, опять же какъ плутъ Скабѣевъ, хитро придуманную сцену; когда тотъ стучится къ адвокату и надѣется тотчасъ же увидѣть его и получить деньги, его встрѣчаетъ растерянная и смущенная Guillemette и въ отвѣтъ на его нетерпѣливые вопросы, всхлипывая, отвѣчаетъ;

Pardonnez moy, je n'ose  
Parler haut: je croy qu'il repose,  
Il est un petit aplommé:

Hélas! il est si assommé

Le povre homme.....

*Le drapier.* Qui?

*Guillemette.* Maistre Pierre.

*Le dr.* Quoy! n'est il pas venu querre

Six aulnes de drap maintenant?

*Guillem.* Qui, luy?

*Le d.* Je en vient tout venant

N'a pas la moytié d'ung quart d'heure,

Delivrez moy: dea, je demeure

Beaucoup. Ça, sans plus flageoller,

Mon argent?

*Guillem.* Hé! sans rigoller,

Il n'est pas temps que l'on rigolle.

Во время этого спора за сценой раздаются стоны, причитанья и бредъ Пателена, который легъ въ постель и прикинулся опасно больнымъ. Чѣмъ недовѣрчивѣе выражается кредиторъ, тѣмъ стenanія за сценой становятся все сильнѣе; наконецъ, благодаря ловко разыграннымъ ролямъ, суконщикъ убѣждается въ ошибкѣ и, сконфуженный, уходитъ поспѣшно домой, чтобъ перемѣрять штуку сукна и убѣдиться, не во снѣ ли видѣлъ онъ все это странное происшествіе. Но приходъ домой еще болѣе убѣждаетъ его въ истинѣ случившагося обмана; снова спѣшить онъ къ супругамъ Пателенъ, но новыя сцены ожидаютъ его тамъ. Болѣзнь адвоката превратилась въ горячечный бредъ; самыя несообразныя, дикія вещи говоритъ онъ въ своемъ забытѣ, и то заговорить на одномъ областномъ нарѣчій французскомъ, то отъ него внезапно перейдетъ къ другому, или вдругъ заговорить по латини. — Несчастный суконщикъ въ ужасѣ убѣгаетъ, не слыша веселаго смѣха, раздающагося ему вслѣдъ. — Послѣ завершенія этой сцены, въ пѣсѣу вводится новый мотивъ, который, сплетаясь съ предъ-

идущей интригой, усложняет и еще болѣе разнообразить дѣйствіе. Такъ какъ въ этомъ моментѣ пѣсы замѣчается нѣкоторая грань, переломъ, отдѣляющій вступительную часть отъ послѣдующей, то многіе пытались уловить тутъ слѣды существовавшего будто-бы раздѣленія фарса на два дѣйствія. Но подобное предположеніе имѣетъ мало правдоподобія; единственная частность, въ которой усматривается раздѣльность пѣсы, — это внезапное введеніе новыхъ лицъ, новой интриги, — не можетъ быть принята тутъ во вниманіе: въ мірѣ стариннаго театра, гдѣ дѣйствіе въ продолженіе нѣсколькихъ минутъ развивается не по часамъ, а по годамъ и десятилѣтіямъ, гдѣ достаточно перейти съ одного угла сцены къ другому, чтобъ пройти громадное разстояніе отъ Іерусалима къ Риму или Парижу, подобная второстепенная вольность шла не взычетъ. Не ближе-ли къ истинѣ было-бы указать здѣсь грань двухъ невобытныхъ народныхъ или базошскихъ фарсовъ, слитыхъ воедино кѣмъ либо изъ передѣльвателей, фарсовъ, изъ коихъ одинъ познакомилъ насъ съ плутнями Пателена въ общественномъ быту, а другой передаетъ намъ о дѣяніяхъ его на юридическомъ поприщѣ?... Но вернемся къ фарсу. Вслѣдъ за непостижимой исторіей съ Пателеномъ, сукошника постигаетъ новое горе; входитъ пастухъ Аньеле, которому поручилъ онъ свое стадо и который пользовался этимъ для продажи шерсти съ овецъ и питался мясомъ ягнятъ, увѣряя хозяина, что всѣ они, одинъ за другимъ, околѣли, удрученные болѣзнями; Аньеле пришелъ требовать объясненія касательно посѣщенія, сдѣланнаго ему жандармомъ, который *что-то* говорилъ ему про судъ, куда-то звалъ его. Сукошникъ яростно укоряетъ его и грозитъ жестокимъ судомъ; пастухъ спѣшитъ ступешваться и ищетъ защиты у Пателена. Здѣсь-то впервые Пателень является въ качествѣ адвоката, здѣсь уже чувствуется жало сатиры, вложенное въ пѣсу базошскими братьями. Развѣдавъ о сущности дѣла, выслушавъ искреннее сознаніе пастуха, онъ спрашиваетъ:

Que donras-tu, si je renverse  
Le droit de ta partie adverse  
Et si je te renvoye absouz?

Я заплачу не какими нибудь су, а червоннымъ золотомъ съ коронами, отвѣчаетъ пастухъ.

*Pathelin.*

Donc, tu auras cause bonne

.....  
Si tu parles, on te prendra  
Coup a coup aux positions  
Et en tels cas, confessions  
Sont si très-préjudiciables  
Et nuisent tant *que ce sont diables*.  
Pour ce, vecy que tu feras  
J'a tost, quant on t'apelleras  
Pour comparoir en jugement.  
Fors *bée*, pour rien que l'on te die;  
Et, s'il advient qu' on te mauldie,  
En disant, hé cornart puant,  
Dieu vons mette en mal, truant  
Vous moquez—vous de la justice?  
Dy, bée! .....

Оба противника сходятся въ судѣ; появленіе Пателена въ качествѣ судебного защитника несказанно поражаетъ суконщика, двойственность преступленія, которое на бѣду тѣсно связано съ однимъ и тѣмъ-же предметомъ—овцами (съ одной стороны мясо, съ другой шерсть, обращенная въ сукно) окончательно спутываетъ въ головѣ его все понятія. Начнетъ-ли онъ излагать судѣ вину пастуха, онъ укоряетъ его въ кра-

жѣ шести аршинъ сукна,—а Пателена обвиняетъ въ злостномъ расхищеніи овецъ; эта куріозная обвинительная рѣчь ведена съ замѣчательнымъ умѣньемъ и дышетъ свѣжимъ, наивнымъ юморомъ. Судья выходитъ изъ терпѣнья и проситъ обвинителя возвратиться снова къ своимъ овцамъ (*Suz, reviens à nos moutons*), но и это убѣжденіе не помогаетъ. Пастухъ-же, вѣрный Пателеновой инструкціи, на всѣ вопросы судьи отвѣчаетъ овечьимъ блеяніемъ: *bée!* Разсерженный судья отнускаетъ обоихъ, полагая, что имѣлъ дѣло съ безумными или идіотами. Дѣло пастуха выиграно и Пателень ожидаетъ условленного барыша; но простоватый плутъ—пастухъ оказывается находчивѣе своего учителя и побиваетъ его собственнымъ-же его оружіемъ. На всѣ вопросы объ деньгахъ онъ энергически отвѣчаетъ: *Bée!* Пателень, замѣчая, что безвозвратно и безславно обмануть, онъ, который считалъ себя докторомъ плутовства, княземъ ловкаго обмана, усерднымъ расточителемъ честныхъ словъ и обѣщаній, исполненіе которыхъ послѣдуетъ развѣ послѣ втораго пришествія, и обмануть кѣмъ-же, простымъ деревенскимъ пастухомъ! *Bée*, слышится все тотъ-же отвѣтъ.

*Pathelin.*

Heu, bée! l'en me puisse pendre  
 Si je ne vois faire venir  
 Un bon sergent, mesadvenir  
 Luy puisse, s'il ne t'emprisonne

Добро-пусть онъ прежде найдетъ меня, восклицаетъ пастухъ и убѣгаетъ.

Слава, увѣчавшая эту веселую шутку и удержавшая ее въ народной любви въ продолженіе ряда вѣковъ, достаточно говорить въ объясненіе значенія ея въ исторіи развитія на-

родной комедіи; какъ всякое высоко-замѣчательное произведеніе, она немедленно перешла въ народную среду, цѣлыя выраженія и остроты ея стали любимыми пословицами, и нѣкоторыя уцѣлѣли до нашего времени; выше указано было выраженіе *revenir a ses moutons*, употребительное и доселѣ; Пателенъ называетъ себя *un avocat sous l'orme* (мелкій ходатай по дѣламъ, чающій движенія воды подъ тѣнью вяза, гдѣ нерѣдко по деревнямъ чинилась судебная расправа), — и это выраженіе живо и въ наше время; отъ самаго имени Пателена составилъ особый глаголѣ *patheliner*, вилять, изворачиваться, лукавить.

Фарсы, прототипомъ которыхъ служилъ вѣчно веселый и неувядающій *Пателенъ*, связаны, помимо Базошскихъ братствъ, съ возникновеніемъ особой ассоціаціи, специально посвятившей себя ихъ исполненію; это знаменитые *Enfans sans souci*. Это общество, какъ полагаютъ, образовалось при Карлѣ VI; въ него открытъ былъ доступъ лицамъ всѣхъ сословій, которыхъ соединяла одна цѣль — искренное и беззавѣтное дурачество. То безъ сомнѣнія маловажное обстоятельство, что въ числѣ членовъ этого братства встрѣчаются нѣкоторые базошскіе клерки, подало поводъ къ предположеніямъ, что братство *Беззаботныхъ* было учреждено парижскою Базошью или составляло подвѣдомственное ей учрежденіе и что глава его, носившій отличительное названіе *prince des sots*, входилъ въ составъ администраціи базошскаго королевства. — За отсутствіемъ положительныхъ подтвержденій этихъ догадокъ, можно не безъ основанія смотрѣть на это учрежденіе какъ на что-то въ родѣ театральнаго казачества, открывшаго ряды свои пришельцамъ со всѣхъ сторонъ. — Въ братствѣ *Беззаботныхъ* сосредоточилось развитіе фарса во всѣхъ его видоизмѣненіяхъ; въ его средѣ вырабатывались новые комическіе типы; таковы напр: Gros-Guillaume, любимая утѣха Генриха IV, dame Gigogne, Gautier—Garguille и т. д. Рѣзкость и цинизмъ на-

смѣшки беззаботныхъ братьевъ, привлекая къ себѣ массу, въ то же время навлекали на нихъ гоненія администраціи и парламента; исторія ихъ братства, завершающаяся 1612 годомъ, заключаетъ въ себѣ рядъ разнообразныхъ столкновеній его съ властями или съ соперничающими съ нимъ ассоціаціями, какъ напр. съ братствомъ Страстей, которое нашлось наконецъ вынужденнымъ искать компромисса, разграничить съ Беззаботными свой репертуаръ и отказаться въ ихъ пользу отъ исполненія *sotties* и фарсовъ. Постепенная централизація власти и смѣлость ея репрессивныхъ дѣйствій по немногу начала скрывать свободное развитіе театра Беззаботныхъ; ихъ сатирическіе приемы, характеръ ихъ піесъ, подвергались порицанію, почти цензурѣ, вызывали вышенія и угрозы; при Францискѣ I парламентъ принудилъ братство быть осмотнительнѣе въ своихъ дѣйствіяхъ. Воспользовавшись примѣромъ итальянскихъ комиковъ, водворившихся въ ту пору во Франціи, братство прибѣгло къ сосредоточенію комическаго элемента въ кругъ нѣсколькихъ избранныхъ и неизмѣнныхъ личностей, усвоило себѣ типы схожіе съ знаменитыми характерными масками итальянскаго театра; за ними должна была, въ видахъ безопасности скрываться насмѣшка надъ современными личностями и событіями. Отсюда тѣсное сближеніе французскаго фарса съ итальянской комедіей, повліявшее въ послѣдствіи съ такою силой на образованіе таланта Мольера.

Первое появленіе итальянской комической труппы во Франціи должно быть отнесено къ весьма раннему періоду; съ молодости Екатерина Медичи, по словамъ Брантома, любила смотрѣть комедіи и потѣшаться продѣлками Цанни или Панталона (\*); стало быть, уже въ второй половинѣ 16-го вѣка итальянскій фарсъ уже имѣлъ доступъ во Францію; въ 1570 г.

---

(\*) Molière et la coméd. italienne, p. Louis Moland. 1867 г. p. 33.

мы видимъ уже правильно организованную труппу подъ управленіемъ пѣлаго Ganassa, а въ 1576 г., къ открытію генеральныхъ штатовъ въ Блуа Генрихомъ III, была выписана изъ Италіи одна изъ лучшихъ труппъ, прозванная *Gli Gelosi*, вмѣщавшая въ себѣ избраннѣйшія комическія силы итальянской сцены. Полная жизненнаго огня и прирожденнаго итальянскому народу остроумія, народная комедія, вся основанная на импровизаціи исполнителей, которыхъ соединяла и удерживала въ извѣстныхъ границахъ одна лишь бѣгло написанная программа пьесы,—эта комедія, носящая типическое названіе *commedia dell'arte* въ отличіе отъ *сдержанной* комедіи (*commedia sostenuta*) т. е. комедіи писанной сплошь, сочиненной, искусственной,—не могла не привлечь къ себѣ французскую толпу, до такой степени падкую до бойкой насмѣшки, до сатирической выходки, въ какой-бы формѣ она ни воплощалась. Теперь же передъ нею предстала цѣлая фаланга забавныхъ масокъ, типы которыхъ выработалъ уже въ своемъ развитіи народный итальянскій фарсъ; то былъ Венеціанецъ Панталонъ, Арлекинъ, болонскій докторъ, Бригелла, Скапенъ (*Scapino*), Фрителлино, Франса—Тірра, и другія живыя воплощенія плутовства и надутости, нахальства и ложной учености, простоты душевной и торгашества, закоренѣлой отсталости и огненной рѣзвости; за ними гурьбой вторгнулись на сцену съ виду второстепенныя лица, но которыя нерѣдко и въ жизни и на сценѣ являются главными двигателями важнѣйшихъ событій; это — слуги и служанки, плутоватыя наперсники и сообщники своихъ господъ, интриганы и зачинщики разнообразнѣйшихъ хитросплетеній и интригъ,—слуги, прототипъ которыхъ представляетъ плутъ *Zanni*, порожденіе веселой Венеціи стараго времени, служанки, являющіяся предвѣстницами Мольеровскихъ субретокъ, узаконившихъ этотъ типъ въ позднѣйшемъ французскомъ театрѣ,—типъ знакомый намъ и жившій въ русской комедіи вплоть до Грибоѣдов-

ской Лизы. Кроме комедии dell'arte труппа *Dei Gelosi* и последовавшая за нею *Gli Fedeli*, славная своимъ Скарамушемъ, знакомила французское общество съ искусственной, писанной комедіей Италиі, и переходила отъ комедіи Аріоста къ цинически веселымъ шуткамъ Аретина, отъ ѣдкой сатиры знаменитаго Джордано Бруно къ тонкой насмѣлкѣ и прекрасному стиxu Мариавелли. Сближеніе, установившееся тогда между итальянскою и испанскою драмой, внесло въ репертуаръ названныхъ труппъ переводы и передѣлки съ испанскаго. Такъ была представлена въ 1657 году итальянская передѣлка Джиглиберти драмы Габріеля Теллеца «Каменный Гость» (*Il convitato di pietra*) (\*), впервые внесшая въ литературный міръ западной Европы легенду — родоначальницу необозримаго по колѣнιά обработокъ и вдохновеній ею. — Этотъ наплывъ новыхъ началъ, это сопоставленіе сыраго матеріала, который представляли собою народные фарсы или полу-ученныя драмы, колеблющіяся между идеаломъ мистеріи и классической трагедіи, — и стройнаго, уже выработавшаго свои характеристическія черты, литературно-обдѣланнаго и нерѣдко уже достигающаго художественности, драматическаго стиля, не могло остаться безъ вліянія на дальнѣйшіе развитіе французскаго театра. У пришельцовъ приходилось многому учиться, и мы видимъ, какъ лучшія силы французской комедіи идутъ къ нимъ прямо въ ученье; мы видимъ Мольера, черпающаго по своей обычной привычкѣ, въ богатомъ итальянскомъ репертуарѣ, основывающаго Тартюфа на одной изъ комедій Аретина, Донъ-Жуана на упомянутой выше обработкѣ испанской пьесы, берущаго у итальянскихъ буффонадъ типъ Сганареля, который подъ рукою его выносить столько различныхъ превращеній, подражающаго Итальянцамъ въ *Le dépit amoureux*, въ *l'A-*

---

(\*) Moland.—Molière et la com. ital. p. 191.

*mon medecin*, даже, по мнѣнію нѣкоторыхъ его современниковъ, и въ *Précieuses ridicules*.

Старый народный фарсъ, тѣснимый со сцены формирующеюся и вырабатывающею себѣ стиль и направленіе, новой комедіею, постепенно стушевывался; эдикты парламента, деспотическія мѣры властей не позволяли болѣе въ столицахъ веселости и насмѣшекъ на распахку,—и фарсъ удалился со сцены и пріютился у неизмѣнныхъ любимцевъ народа, — маріонетокъ. Нѣкогда бродячіе, гистріоны средневѣковой Франціи съ теченіемъ времени осыбли, группируясь вокругъ главнѣйшихъ, періодически-повторяющихся большихъ ярмарокъ, на которыя сходились и съѣзжались массы провинціального народа; на ярмаркахъ St. Germain, St. Laurent, St. Ovide протекла главнѣйшимъ образомъ вся жизнь народныхъ французскихъ маріонетокъ. Съ 1646 года дана была правительствомъ привилегія устроителямъ маріонетныхъ представленій на ярмаркахъ, позволявшая имъ безпрепятственно заниматься своею профессіею. Они усвоили себѣ коренные типы старыхъ фарсовъ, ввели снова комическія личности Готье—Гаргиля, Тюрюпена и др., присоединивъ къ нимъ позаимствованнаго у Итальянцевъ Полишинеля, который сталъ героемъ миниатюрныхъ театровъ—палатокъ. Приключенія Полишинеля, то влюбленнаго и страдающаго отъ любви, то волокитствующаго съ ловкостью и умомъ Донъ-Жуана, то справляющаго пышную свадьбу, то магика и чародѣя, то храбраго воина, и т. д. до безконечности, давали возможность, переходя изъ одной сферы въ другую, подмѣчать и осмѣивать многія разнообразныя стороны жизни; это было въ дѣйствительности цѣлью и стремленіемъ французскихъ маріонетокъ. Судя по небольшому, къ сожалѣнію, числу сохранившихся маріонетныхъ пьесъ и по многочисленнымъ свидѣтельствамъ современниковъ, убогій кукольный театръ отличался великой смѣлостью своихъ нападокъ и универсальностью своей сатиры; политическія неуда-

чи Франціи, грязныя интриги двора, уродливыя явленія общественной жизни, раздѣльность кастъ, на которыя распадалось общество, нравы знати, торгашества, солдаты, все одинаково осмѣивали бойкія маріонетки; а позже, когда ихъ піесы, привлекая къ себѣ сочувствіе образованнаго класса, начинали получать литературную обработку подъ перомъ Лесажа, Пирона, Фавара, сатира начинаетъ касаться ложныхъ явленій и въ литературной сферѣ, пародировать напыщенные трагедіи ложно-классической эпохи, издѣваться надъ различными Дидонами, Персеями и прочей париковщиной того времени.

Въ такомъ двойственномъ направленіи шло дальнѣйшее развитіе французской комедіи. Судьбы народнаго комическаго театра у другихъ народовъ Западной Европы въ общихъ чертахъ представляютъ повтореніе главнѣйшихъ фазисовъ этого развитія. Такъ въ Испаніи, въ сферѣ извѣстныхъ уже читателю *Juglares* рано развиваются изъ пантомимныхъ сценъ, комическихъ пѣсень и плясокъ цѣльныя произведенія въ стилѣ французскаго народнаго фарса; современники звали ихъ насмѣшливыми играми (*juegos de escarnios*), благодаря ихъ зазорной, часто не совсѣмъ приличной насмѣшкѣ надъ нравами. Это отсутствіе сдержанности вызвало съ раннихъ поръ запретительныя мѣры правительства; въ сборникѣ законовъ Альфонса X, составленномъ въ періодъ отъ 1252—57 года, находится одно изъ первыхъ свидѣтельствъ существованія этихъ фарсовъ или игръ, принимать участіе въ коихъ положительно запрещается духовнымъ лицамъ, которымъ совѣтуютъ исполнять только набожныя піесы или мистеріи. (\*)—Однако подобныя сатирическія произведенія нерѣдко имѣли доступъ и въ придворныя сферы; при дворѣ кастильскихъ королей часто давались фарсы и комедіи, конечно, вытер-

(\*) Ferd. Wolff. Studien z. Geschichte d. Spanisch. Litter. Berl. 1859 s. 578.

пѣвшія предварительную передѣлку подъ руками ученыхъ писателей; тутъ усвоивали они характеръ *sottie*, принимали аллегорическое направленіе, какъ это видно изъ шутки о борьбѣ Дона Карнавала съ дамой, изображающею постъ, шутки, по мнѣнію Вольфа, представляющей древнѣйшій образецъ приложенія аллегоріи въ испанской литературѣ. Эти представленія въ связи съ балетомъ и пѣніемъ рано принимаютъ не вполне приложимое къ нимъ названіе *Entremeses*. Существова отдѣльно, они не скоро достигли-бы самостоятельнаго развитія, еслибъ совершавшееся обычнымъ путемъ вторженіе свѣтскаго, комическаго начала въ мистеріи, не ввело-бы сначала въ нихъ ряда забавныхъ типовъ, а за тѣмъ не сдѣлало обыкновенною принадлежностью каждой мистеріи веселыя сцены въ промежуткахъ между актами, словомъ родъ интерлюдій; этими интерлюдіями послужили названныя *Entremeses*. Выходки клоуна, *gracioso*, какъ онъ слыветъ въ Испаніи, вмѣшивающагося въ представленіе серьезной сцены, и шуточныя вставныя *Entremeses*, пользуясь народной любовью, не могли однако, безъ прикосновенія опытной руки художника, безъ литературной огранки положить прочное основаніе самостоятельному комическому жанру. Народный характеръ первоначальнаго испанскаго театра явился тутъ спасительнымъ орудіемъ реформы; изъ его собственной среды вышли люди, съумѣвшіе собрать во-едино разрозненныя силы народной комедіи и дать впервые образецъ комедіи искусственной, литературной, но взятой прямо изъ современныхъ нравовъ, изъ живой народной жизни. Послѣ опытовъ Хуана де-ла Энсина въ сферѣ драмы, Вареоломей де-Торресъ-Наарро, самъ комическій актеръ и директоръ странствующей труппы, Лопе де-Руэда, золотыхъ дѣлъ мастеръ и потомъ собратъ Наарро по профессіи артиста, произвели переворотъ въ области отечественной комедіи. Пробиваясь сквозь цѣпи, которыми инквизиція сковывала всякое свободное умственное движеніе, Наарро стремился приложить

къ комическому роду всё замѣченныя имъ во время пребыванія въ Италіи нововведенія итальянской комедіи; онъ стремился вдохнуть жизнь и стройное развитіе дѣйствія въ свои произведенія, но, еще слишкомъ близкій отъ господствовавшего стиля безсвязныхъ, отрывочныхъ и безыскусственныхъ фарсовъ, онъ слишкомъ мало удалился отъ него. Его интрига безмѣрно проста, его приемы грубы, насмѣшка слишкомъ съ плеча, вызывающая, рѣзкая. Тѣмъ не менѣе появленіе его въ драматическомъ мірѣ Испаніи прошло далеко не безслѣдно, а его значеніе для современности признала сама инквизиція, наложивъ запрещеніе на изданіе его комедій и не снимая этого запрещенія въ теченіе цѣлой четверти столѣтія.—Лопе де Руэда, самъ замѣчательный актеръ, умѣвшій своею игрою придать тонкій смыслъ своимъ фарсамъ (*Pasos*), пошелъ дальше въ изображеніи повседневной жизни, и мастерствомъ веденія интриги, обрисовкой характеровъ, комическими положеніями дѣйствующихъ лицъ, доставилъ имъ видное мѣсто въ лѣтописяхъ испанскаго театра. Его близость къ народному творчеству была причиной этого успѣха; драмы его далеко не могутъ выдержать сравненія съ живыми и бойкими фарсами. Ими онъ поднялъ и облагородилъ старинныя *Entremeses*, что подавало поводъ его преемникамъ на драматическомъ поприщѣ, какъ напр. Лопе де-Вега, считать его изобрѣтателемъ этого рода комическихъ антрактовъ. Въ небольшомъ стихотворномъ трактатѣ, представленномъ мадридской академіи, Лопе де-Вега, излагая свой взглядъ на сущность, теорію и назначеніе комедіи, вспоминаетъ объ описываемомъ періодѣ испанской комедіи, взирая на него съ нѣкоторымъ пренебреженіемъ (\*) за излишнюю склонность къ вкусамъ

---

(\*) Ernest Lafond. Etude sur la vie et les oeuv. de Lope de Vega. 1857. p. 130—132.

толпы. Вотъ слова его: «я засталъ испанскую комедію не такою, какою ее замыслили ея основатели, но увидѣлъ въ ней порожденіе неразвитыхъ умовъ, которые представляютъ публикѣ всѣ выдуманныя ими причудливыя странности. Эти комедіи пользовались такимъ успѣхомъ, что всякому, кто вздумалъ-бы писать сообразно всѣмъ законамъ искусства, пришлось-бы умирать съ голоду. Я пробовалъ писать комедіи, соображаясь съ извѣстными принципами, но, когда видѣлъ, какъ чудовищныя произведенія, написанныя только для вѣшняго эффекта, привлекали изумленную толпу, я возвращался къ варварскимъ обычаямъ, запиралъ на ключъ всѣ принципы и отгонялъ отъ себя Плавта и Теренція... Лопе-де Руэда подалъ въ этомъ отношеніи примѣръ; его прозаическія комедіи до того низменнаго характера, что онъ выводитъ въ нихъ на сцену ремесленниковъ, и изображаетъ намъ любовь дочери кузнеца. Всѣ правила собственно тутъ соблюдены, такъ какъ дѣйствіе несложно, происходитъ въ средѣ людей плебейскаго происхожденія и никогда ни одинъ король не появляется на сценѣ.» Въ прежнее время, говоритъ далѣе Лопе, давались по три небольшихъ интермедіи между актами большихъ піесъ, а теперь исполняютъ лишь одну, а прочія замѣняютъ балетомъ.» — Этотъ бѣглый очеркъ, сдѣланный современникомъ, даетъ хорошее понятіе о тонѣ и характерѣ народной комедіи въ дни Лопе-де-Руэда; близость къ народному пониманію, изображеніе обыденныхъ нравовъ и воздержаніе отъ изображенія героическихъ, сверхъ-естественныхъ характеровъ и столь-же-исключительныхъ страстей, простота и естественность, быть можетъ, даже нѣсколько утрированныя, вотъ ея главные черты. Во всякомъ случаѣ подведеніемъ прочнаго фундамента бродящимъ силамъ народного фарса былъ сдѣланъ важный шагъ къ литературному развитію комедіи. Рядъ писателей, послѣдовавшихъ за Лопе-де-Руэда, въ числѣ которыхъ наиболѣе выдаются имена Алонзо-де-ла-Вега, Хуана де Тимонеда,

Хуана де ла Буэва (подтвердившаго, какъ на дѣлѣ въ своихъ комедіяхъ, такъ и въ теоретическихъ трактатахъ правоту національнаго направленія въ испанской комедіи), Сервантеса, автора нѣсколькихъ десятковъ комедій, весьма впрочемъ посредственныхъ, — этотъ рядъ писателей, постепенно довершавшихъ переворотъ, начатый севильскимъ золотильщикомъ, придалъ національной комедіи, равно какъ и драмѣ, начинавшей уже освобождаться отъ гнета духовно-символическаго направленія, самостоятельный колоритъ, большую законченность формъ, правильное дѣленіе на акты и порядокъ въ выходахъ и явленіяхъ, расширилъ горизонтъ творчества, приохотилъ его къ вдумчивому и глубокому изученію человѣческихъ характеровъ. Словомъ была уже готова почва, на которой созданъ новый испанскій театръ, новая національная драма Лопе-де-Вега и Кальдерона, появленіе коихъ составляетъ эру въ лѣтописи испанскаго драматическаго искусства.

Народная основа подготовляла и въ Италіи возможность развитія самостоятельнаго комическаго театра. Фарсы и импровизаціи гистрионовъ по призванію были провозвѣстниками позднѣйшей *commedia dell'arte*; въ средѣ самаго народа издавна укоренилось въ широкихъ размѣрахъ исполненіе собственными силами, подъ открытымъ небомъ, въ дорогіе народу дни стародавнихъ бытовыхъ празднествъ, піесъ полудуховнаго, полу-свѣтскаго содержанія, гдѣ библейскіе типы сталкивались съ героическими *Reali di Francia* и набожныя рѣчи съ веселыми мірскими шутками; это-тѣ *maggi* или *Giostre*, исполняемые по сю пору во многихъ мѣстностяхъ Италіи, какъ напр. въ горахъ вокруг Пистойи (\*), и хранящіе драгоцѣнный отголосокъ старыхъ духовно-народныхъ представлений (*rappresentazioni*) наиболѣе ранняго періода итальянской драмы. Изъ этихъ двухъ источниковъ, сельской, народ-

---

(\*) Tigri, Giuseppe. *Canti pop. tosc.* p. LIV—LX.

ной комедіи и скоморошьяго фарса, долженъ былъ-бы окончательно образоваться самостоятельный комическій театръ Италіи. Но простодушные *taggi* не дали прочныхъ результатовъ своего нѣкогда примѣчательнаго развитія и понинѣ остались отцвѣтающимъ, вянущимъ цвѣткомъ иной, давно забытой природы. Импровизація бродячихъ буффоновъ, создавъ справедливо — знаменитую комедію dell'arte открыли доступъ на сцену комическимъ типамъ, сложившимся въ народѣ, вводя ихъ при томъ, въ видахъ усиленія комизма, со всѣмъ разнообразіемъ ихъ мѣстныхъ діалектовъ; они дали исходъ накопившемуся въ массѣ чувству желчи и насмѣшливости и рано задались преимущественно сатирическими цѣлями. Но самое отсутствіе прочной почвы у этой сплошь импровизированной комедіи, зависящей отъ случайнаго, минутнаго вдохновенія актера, исключало возможность серьезнаго вліянія ея на развитіе комедіи вообще; прозрачность формъ и мимолетность вдохновенія не могли стать образцемъ для позднѣйшей литературной обработки, — они тѣшили собою и возбуждали живые восторги лишь въ современную имъ эпоху, когда жили и дѣйствовали тѣ высоко-талантливые актеры, которыхъ память обезсмертило ближайшее потомство, игру которыхъ воспѣвали поэты и въ трогательныхъ эпитафіяхъ оплакивали утрату незамѣнимыхъ увеселителей человѣчества. Когда одинъ изъ подобныхъ комиковъ, Фламиніо Скала, собралъ въпервые уже въ началѣ семнадцатаго столѣтія (1611) нѣсколько программъ комедій, исполнявшихся его труппой, то этотъ сборникъ представилъ лишь слабыя, блѣдныя очертанія, очерки сюжетовъ въ бѣглыхъ штрихахъ; которые дополнить, дорисовать и тѣмъ объяснить причину народнаго къ нимъ сочувствія, могли только современники. Вліяніе комедіи импровизированной на такъ называемую выдержанную или ученую (*erudita*) ограничилось лишь тѣмъ, что многіе сюжеты, послуживъ однажды темой для комедіи dell'arte превращались

вслѣдъ за тѣмъ подъ перомъ писателей въ ученую, т. е. собственно литературную комедію. Тоже совершалось и на оборотъ: вакъ напр. одна изъ любимыхъ въ свое время піесъ Луиджи Грото давалась одновременно на постоянномъ театрѣ и на сценѣ импровизированной комедіи (\*). И такъ, главнымъ оплотомъ развитія національнаго драматическаго искусства оставалась эта quasi-ученая комедія и драма; раннее знакомство или, вѣрнѣе, возстановленіе вкуса къ литературамъ классическимъ повліяло на первые-же серьезные опыты созданія итальянской комедіи; комедіи Плавта, Теренція были передъ глазами первыхъ итальянскихъ комиковъ, у нихъ заимствовали они до мелочей всѣ приемы, предметы насмѣшки, планъ и развитіе интриги. Первоначально только въ тѣсныхъ границахъ такого подражанія вращалась дѣятельность драматурговъ; подражанія и переводы классическихъ піесъ составляли услуду придворной жизни, любимое развлеченіе знати, герцоговъ и папъ; въ XIV столѣтіи уже подобныя представленія были въ нравахъ современнаго общества, въ XV-же они принимаютъ постепенно широкіе размѣры; извѣстно торжественное исполненіе въ Феррарѣ въ 1486 году, по желанію герцога Эрколе д'Есте *Менехмъ и Амфитріона* Плавта (\*\*) на театрѣ, специально для того построенномъ. Подъ вліяніемъ такого непосредственнаго ознакомленія съ древностью, естественно то рабство, съ которымъ раннія итальянскія комедіи копируютъ классическіе образцы. Этотъ періодъ подражательности, котораго не избѣжала ни одна литература, приводитъ слѣдомъ за собою спасительную реакцію національныхъ началъ, которая при сочетаніи благоприятныхъ условій можетъ разрѣшиться созданіемъ національнаго драматическаго искусства. Но эти благоприятныя условія, эта поддержка среды, счастливыя историческія обстоя-

(\*) Moland: Molière et la comédie italienne.

(\*\*) Klein, Gesch. des Drama's IV. 250.

тельства, высокій уровень народнаго самосознанія и нравственнаго развитія, дѣйствительно необходимы,— иначе борьба оригинальнаго съ подражательнымъ ограничится разрозненными, частными усиліями, которыя замолнутъ при первомъ сильномъ давленіи враждебныхъ стихій. Такова была однако грустная судьба итальянской комедіи. Конецъ XIV и первая четверть XV вѣка представляютъ собою временное торжество самобытнаго направленія въ комедіи, хотя еще не вылившіе отрѣшившагося отъ поклоненія древнимъ образцамъ. Точкой соприкосновенія двухъ разновременныхъ и, казалось, столь отдаленныхъ другъ отъ друга шлохъ были нравы современнаго общества, которые такъ живо и неподдѣльно напоминали полную деморализацію и паденіе Рима времени Плавта. Сходство предметовъ сатиры вело за собою введеніе болѣе близкихъ народу нравовъ на сцену итальянской комедіи. Такъ кардиналъ Биббіена, подражая въ своей цинической *Calandria* Менехмамъ, въ тоже время даетъ намъ образецъ семейной и общественной жизни въ Италіи его времени. Быть можетъ, потому и спискала себя эта комедія такой восторженный приѣмъ и папа Левъ X со всѣхъ сонмомъ Ватикана наслаждался ея плоскостями и сальностями,—что зрители узнавали впервые на сценѣ черты своей распушенной, сластолюбивой жизни. Намъ иначе непонятно теперь это чудовищное хитросплетеніе грязныхъ интригъ, сводничества, измѣны супружескому долгу, шутокъ, выраженій и даже тѣлодвиженій болѣе, чѣмъ двусмысленныхъ, — какъ въ связи съ уровнемъ среды, въ которой они возникли и которой они нравились. Высокія дарованія Аріоста и Маниавелли, посвятившихъ часть силы свои разработкѣ національной комедіи, не могли однако отрѣшиться отъ служенія идолу времени, и превосходили другъ друга въ сладострастности образовъ и двусмысленности положеній въ своихъ пьесахъ. Но помимо этого неизбежнаго недостатка въ нихъ уже проглядываютъ положительныя до-

стоинства, во многом искушающія его; гениальная шутливость пѣвца Орланда и ѣдкій сарказмъ, столь присущій Макиавелли, не могли не отразиться и на драматическихъ ихъ произведеніяхъ. Они имѣютъ непосредственное приложеніе къ жизни, типы ихъ взяты прямо изъ нея; въ своемъ *Negromante* Аріостъ жестоко осмѣиваетъ магиковъ, астрологовъ и чернокнижниковъ, имѣвшихъ еще тогда большое значеніе въ массѣ; шутки астролога, спекулирующаго суевѣріемъ и легкомысліемъ своихъ кліентовъ и въ одно и тоже время берушагося возвратить силы ослабѣвшему юношѣ и сдѣлать его неспособнымъ къ брачнымъ обязанностямъ, открытія, которыя дѣлаетъ Публий въ удачномъ монологѣ слуга его Ниббіо (напоминающій своимъ безстыднымъ хладнокровіемъ Рубина старонѣмецкихъ мистерій), повѣствуя о рядѣ обмановъ, уже совершенныхъ его господиномъ, который ловко принимаетъ разныя личины и скрываетъ свое еврейское происхожденіе за мнимымъ африканскимъ или египетскимъ, — эта безжалостная насмѣшка предастъ позору одно изъ крупнѣйшихъ проявленій суевѣрія и, хотя облеченная въ цѣлую сѣть скандальныхъ происшествій, имѣетъ и нравственное значеніе. — Въ своей *Scolastica*, Аріостъ выводитъ на сцену весь бытъ современныхъ ему академій и университетовъ съ схоластической узкостью преподаванія, косностью учителей, распушенностью и небреженіемъ науки въ учащейся молодежи. Въ другихъ его комедіяхъ щедро разсѣяны рѣзкіе, благородные намеки и указанія на несовершенство и недостатки политическаго, духовнаго и общественнаго устройства Италіи; съ замѣчательной ловкостью и осторожностью онъ затрогиваетъ продажу индульгенцій Львомъ X, свѣтскимъ талантамъ котораго отдаетъ впрочемъ горячія хвалы; съ большей смѣлостью возстаетъ онъ противъ несовершенства и грубости законовъ, противъ административнаго произвола и злоупотребленій низшаго духо-

венства (въ *Scolastica*) (\*). Сатира Макиавелли еще выше по тонкости и ядовитости своего жала; комедіи великаго политика, въ сочиненіи коихъ онъ извинялся, объясняя его желаніемъ усладить немногіе часы отдыха послѣ тяжелаго труда,—комедіи эти поражаютъ изумительной обдуманностью плана, замѣчательной обрисовкой характеровъ; казалось-бы позднѣйшей итальянской комедіи оставалось идти лишь по слѣдамъ, указаннымъ этими образцами, чтобъ самобытный стиль сталъ возможнымъ. Самый цинизмъ многихъ сценъ, пока еще неиабѣжный, — не шуточный цинизмъ Аріоста и не наглая распущенность Аретина,—онъ служитъ лишь орудіемъ въ рукахъ исправителя нравовъ павшаго общества, который какъ-бы пригвождаетъ къ позорному столбу безошибочно правдивую картину его паденія; бичъ сатиры поражаетъ безразлично и развратъ въ семейной жизни, достигшій ужасающихъ размѣровъ, и развратъ главнаго виновника общественной гибели,—духовенства, страдать отъ котораго такъ долго была обречена несчастная Италія. Передъ нами зіяетъ во всемъ зловѣщемъ своемъ мракѣ темное царство; если изъ его пучины вырывается слабый свѣтлый лучъ, то онъ мгновенно гаснетъ и подавляется гнетомъ среды; такъ въ *Мандраголлѣ* честная и преданная мужу Лючія, не въ силахъ будучи болѣе противиться сложной интригѣ, которую ведутъ противъ нея и мать ея и хитрый духовникъ и даже глупый и легковѣрный мужъ, принуждая ее прикоснуться къ волшебному напитку, лечащему отъ безплодія и затѣмъ отдаться на время первому встрѣчному и спасти тѣмъ мужа, для котораго первый періодъ дѣйствія элексира можетъ быть вреденъ,—эта бѣдная женщина отдается наконецъ этому встрѣчному, который ни кто иной какъ давно преслѣдующій ее любовникъ, подкупив-

---

(\*) Изученіе комедій Аріоста съ этой стороны см. у K. Hillebrand. *Etudes italiennes*. 1868. 310—316.

шей всѣхъ названныхъ ходатаевъ,—она отдается ему, предавая проклятію глупость мужа и продажную низость всѣхъ близкихъ. Характеры главныхъ двигателей всѣхъ интригъ, *Fra Timoteo* въ Мандраголѣ и *Fra Alberico* въ шлѣ того же имени довершаютъ отталкивающее впечатлѣніе всей картины; двуличность, ипокритство, ханжество и глубочайшій развратъ кажутся олицетворенными въ этихъ двухъ типахъ, вызывающихъ при мастерской обрисовкѣ невольный, но грустный, болѣзненный смѣхъ; этотъ *Timoteo*, убѣждающій Лючіо со всею казуистическою аргументаціею опытнаго въ убѣжденіяхъ духовника, это ловкое примѣшиваніе божественнаго и назидательнаго къ грязной интригѣ, это усовѣщиваніе необходимости покорится Божьимъ велѣніямъ и положить предѣлъ безплодію, противному законамъ естества, — и съ другой стороны не менѣе достойный *Fra Alberico*, который удачно заключаетъ интригу съ замужней женщиной, умѣетъ ловко вывернуться изъ бѣды быть пойманнымъ на мѣстѣ, уличаетъ въ мнимомъ развратѣ мужа, и въ заключеніе съ лукавымъ и самодовольнымъ видомъ читаетъ имъ обоимъ правоучительную проповѣдь, — эти два колоссальные типа, отражая въ себѣ созрѣвавшее реформаціонное стремленіе въ массѣ, принадлежать къ числу лучшихъ образцовъ характеристики во всей итальянской комедіи.—Но на нихъ почти обрывается этотъ краткій періодъ процвѣтанія итальянской комедіи; если къ комедіямъ Маріавелли присоединимъ и единственное драматическое произведеніе знаменитаго философа—страдальца Джордано Бруно, комедію *Il Candellajo*, произведеніе юношескихъ годовъ, въ которомъ онъ по слѣдамъ Аріоста осмѣялъ волхвованіе астрологовъ и магиковъ, и педантизмъ схоластиковъ,—за этимъ, казалось, столь прочнымъ началомъ образованія самостоятельнаго стиля начинается долгій, тяжкій по своей безплодности періодъ безцвѣтныхъ, безличныхъ произведеній, то рабски подражательныхъ, то низкихъ по уров-

ню своихъ задачъ, лѣстивыхъ и порочныхъ, какъ и самъ опустившійся народный характеръ; мноземное господство, гнетъ политическихъ обстоятельствъ, постепенно разрывающихъ государственную связь и нравственное единство Италіи, губя политическое будущее ея, пагубно отразились и въ мірѣ драмы. Въ послѣдующіе вѣка мы видимъ лишь частныя явленія, разрозненныя попытки къ возрожденію, видимъ временное оживленіе патріотической трагедіи Альфіери и его послѣдователей, но въ области комедіи ни невинный, хотъ и веселый лепетъ шутокъ Гольдони, ни реставрированная Гоцци *commedia dell'arte* не могутъ возвратитъ короткихъ золотыхъ дней минувшаго. Прошли вѣка и Италія наконецъ *ha fatto da se*, а ея національная комедія не дожила еще до своего освобожденія. — Да простится намъ это невольное выступленіе за предѣлъ предположеннаго обзора; историческія явленія не могутъ быть понимаемы внѣ связи съ предъидущимъ и послѣдующимъ періодамъ; разъ выказавшееся вліяніе нерѣдко преслѣдуетъ развитіе извѣстнаго литературнаго рода до крайнихъ предѣловъ; ненормальность или неблагопріятная группировка условій гнететъ его до конца; естественно стремленіе бѣгло прослѣдитъ страницы долгой и грустной повѣсти о неудавшемся развитіи многообщавшей и благотворной стихіи.

Переходя къ средневѣковой Германіи, мы встрѣчаемъ большее соотвѣтствіе органическому ходу развитія народной комедіи. Импровизаціи скомороховъ нѣмецкихъ, разнообразныя представленія ихъ, сопровождаемыя мимикой, танцами и играми маріонетокъ, рано уже привели къ обособленію масляничныхъ представленій, какъ генерическаго типа народной комедіи. Оставаясь долго въ области чистой *commedia dell'arte* и составляя удѣлъ бродячихъ безвѣстныхъ майстерсенгеровъ, нѣмецкій народный фарсъ ранняго періода ускользаетъ отъ изслѣдованія, заставляя предполагать и въ немъ тѣ-же первичныя, неясныя, грубоватыя черты, тотъ же сырой мате-

рагъ, ожидающій искусной обработки, который встрѣчается въ первый періодъ разлитія фарса и у другихъ народовъ. Историки нѣмецкой литературы (\*) относятъ лишь къ четырнадцатому вѣку первые признаки литературной обработки масляничныхъ представлений, полагая, что найденная Массманомъ сцена спора семи женъ одного мужа, изложенная въ драматической формѣ, есть образецъ такой обработки. — Истинный же ходъ пересозданія первобытнаго лепета народной комедіи въ стройныя формы осмысленнаго произведенія былъ данъ лишь съ пятнадцатаго столѣтія и исходилъ отъ одного изъ главнѣйшихъ центровъ нѣмецкаго мастерства, веселаго и охочаго до поэтическихъ упражненій Нюрнберга, гдѣ цѣлый рядъ талантливыхъ пѣвцовъ-авторовъ, начинающійся Розенплютомъ и Фольцомъ и заканчивающійся знаменитымъ Гансомъ Саксомъ и его послѣдователемъ Петромъ Пробстомъ, постепенно вырабатываетъ опредѣленный комическій стиль. У начинающихъ этого движенія, какъ и естественно было ожидать, приемы крайне безхитростны; данное комическое происшествіе, (какъ въ старые годы, въ зародышѣ фарса, — въ отрывочныхъ комическихъ пѣсняхъ скомороховъ) распредѣлялось между членами пѣвческаго братства и изъ едва связанныхъ воедино рѣчей этихъ составлялась пѣса; понятное опасеніе, чтобъ при подобной механической формовкѣ произведенія, зритель не утратилъ общей связи и способности распознаванія частныхъ, вызвало введеніе въ эти пѣсы, подобно мистеріямъ, вѣстника или герольда съ неограниченнымъ полномочіемъ разъяснять присутствующимъ все мельчайшія подробности дѣйствія. Такъ у Розенплюта нерѣдко за каждымъ выходомъ или входомъ дѣйствующихъ лицъ мы слышимъ воззваніе герольда къ публикѣ, объясняющее цѣль

---

(\*) Wackernagel. Gesch. der deutsch. Litt. s. 314.

этого прихода и выхода, и названіе прибывшихъ лицъ. Содержаніе фарсовъ этого начальнаго періода обновленія еще ясно отзывается связью съ мейстерзенгерствомъ; любимые мотивы пѣсенъ и діалоговъ мейстерзенгеровъ встрѣчаются и тутъ: въ одной изъ піесъ Фольца видимъ драматизованное изложеніе спора церкви съ синагогой, служащаго часто содержаніемъ не только пѣсенъ мейстерзенгеровъ, но, какъ указано выше, и разработаннаго трубадурами. Какъ въ этомъ случаѣ, такъ и вообще форма пренія, словеснаго состязанія, одна изъ древнѣйшихъ формъ народной поэзіи, была столько же любимой формой и масляничныхъ піесъ. Мы уже видѣли, что древнѣйшая подобная піеса уже носитъ этотъ характеръ спора. Какъ авторскіе приемы такъ и содержаніе піесъ вообще весьма не затѣйливы; сцены изъ крестьянскаго или мѣщанскаго быта, плутни слугъ, коварство и интриги женъ, насмѣшка надъ неправдами торговли, частныя намеки на лица и событія современности, понятные и живые въ свое время, но нынѣ утратившіе почти все свое значеніе,—все это, неизмѣнно окрашенное оттѣнкомъ какого-то добродушнаго цинизма, той безобидной безцеремонности, которую развѣ встрѣтишь на иныхъ картинахъ фламандской школы. Прибавивъ къ этому полную разрозненность фарса отъ духовной драмы и въ отношеніи къ внѣшней обстановкѣ сцены, чуть не пробавляющейся первобытными махинаціями гистріоновъ при ихъ переносныхъ спектакляхъ,—мы будемъ имѣть приблизительно-вѣрное понятіе объ истинномъ характерѣ произведеній описываемой эпохи. Появленіе высокоталантливой личности Ганса Сакса на полѣ драматургіи производитъ рѣшительный переворотъ въ рокомъ стилѣ народной комедіи; этотъ истинный реформаторъ нѣмецкой поэзіи, (котораго со времени удачнаго замѣчанія Гервинуса всѣ его біографы сравниваютъ съ Лютеромъ въ области религіи и съ Ульрихомъ Гуттенемъ въ мірѣ политики), этотъ смѣлый, хотя и полубобразованный новаторъ

первый придавъ фарсу, масляничному представлению, какъ и драмѣ нѣмецкой вообще прочный и устойчивый видъ; случайнымъ сценамъ изъ обыденной жизни онъ противопоставилъ несравненно болѣе обдуманнныя произведенія, связанныя извѣстною связью содержанія, съ попытками на добросовѣстную характеристику, обличающими, при всей недоконченности, вдумчивость автора и знаніе человѣческаго сердца; онъ освободилъ какъ народную комедію, такъ и драму, — которой также посвящалъ свои досуги, хотя и съ меньшимъ успѣхомъ, — отъ царившаго въ ней хаоса разнообразныхъ понятій, смѣшенія временъ и лицъ, старался избѣгать анахронизмовъ, хотя, повинувшись своему вѣку, часто выводилъ своихъ согражданъ и въ фарсахъ, гдѣ это было еще уместно, и въ драмахъ міеологическаго содержанія; онъ освободилъ драму и отъ хаотическаго состоянія техническаго ея устройства, ввелъ дѣленіе на акты, явленія, словомъ подставилъ болѣе стройныя формы растянutoму, безсвязному строенію старой містеріи или эмбрионическому состоянію фарса. Въ драмѣ, не составлявшей истиннаго его призванія, онъ благотѣльно повліялъ на расширеніе горизонта для позднѣйшаго творчества; отвращаясь все болѣе отъ обычнаго источника вдохновенія, духовной исторіи, духовной легенды, онъ обращается къ заповѣднымъ, дотолѣ областямъ, доступнымъ лишь схоластическимъ авторамъ ученыхъ драмъ, къ древней міеологіи, проводя передъ зрителемъ въ лицахъ миѳы о Венерѣ, Палладѣ и т. д., изучаетъ, насколько позволяютъ его силы, классическія трагедіи и комедіи, распространяющіяся по Германіи въ нѣмецкихъ переводахъ, обращается къ любимой народомъ повѣствовательной литературѣ среднихъ вѣковъ, къ новеллѣ, повѣсти, свѣтской апокрифической легендѣ. Легендарныя и новеллистическія сборники, столь распространенныя въ старину и замѣнявшіе собою толпѣ беллетристику и волнующуюся періодическую печать нашихъ временъ, открывали Гансу Саксу богатый источ-

никъ живыхъ, разнообразныхъ сюжетовъ. Такъ познакомили онъ впервые на сценѣ нѣмецкое общество съ новеллами Боккачю и въ трогательной и отличающейся несомнѣнными красотами драмѣ передалъ исторію Гризельды. Общее число произведеній Сакса было чрезвычайно велико; живительная конкуренція мастерства и та особенно сложная до зрѣлищъ обстановка нюрнбергской жизни, которая вывела на свѣтъ рядъ примѣчательныхъ драматурговъ, были виной этой плодovitости, которая не могла не допустить въ массѣ многія, сравнительно слабѣйшія произведенія. Въ своемъ стихотвореніи *Summa all meiner Gedicht*, Саксъ насчитываетъ 208 своихъ піесъ; въ числѣ ихъ, какъ говоритъ онъ

....fund ich frölicher komedi  
Und dergleich trawriger tragedi,  
Auch kurzweiliger spil gesundert  
Der war gleich achte und zwei hundert  
Der man den meisten teil auch hat  
*Gespilt* in Nürenberg, der statt, etc.

Это число, впрочемъ, считалъ уже Готшедъ преувеличеннымъ. — Фарсы собственно (такъ принуждены мы называть ихъ здѣсь, потому что слово *комедія* прилагалось долго, какъ Саксомъ, такъ и его послѣдователями до Айрера, ко всѣмъ піесамъ, гдѣ ни одно изъ дѣйствующихъ лицъ не умираетъ на сценѣ), маслянистые фарсы, какъ сказано выше, стоятъ въ этомъ громадномъ драматическомъ цѣлѣ цѣлой головой выше всѣхъ остальныхъ произведеній, какъ по искренней и увлекательной веселости, принимающей ихъ, такъ и по меткому юмору, по язвительности насмѣшки надъ пороками и недостатками современнаго общества; ни одной стороны его жизни не оставилъ Саксъ безъ вниманія и, несмотря на кажущуюся наивность формы, далъ образцы истинной политической

и реформаціонной сатиры. Развратъ семейной жизни, обманы женъ, измѣны мужей, ловкое хожденіе по сердечнымъ дѣламъ разныхъ тетушекъ, матушекъ и невѣдомыхъ праведному міру старушекъ, гульба сыновей, обманывающихъ отца, который въ свою очередь тайно развратничаетъ и т. д., вотъ мотивы фарсовъ общаго содержанія, какъ видно, унаслѣдованные Саксомъ отъ Розенплюта, Фольца и другихъ его предшественниковъ; но уже есть громадная разница въ ихъ воззрѣніяхъ на названные пороки. Въ то время, какъ Розенплютъ и его братія представляютъ ихъ съ тѣмъ скрытымъ удовольствіемъ, съ какимъ вѣрно показывали соблазнительныя сцены русской темной толпѣ захожіе нѣмецкіе скоморохи-маріонетщики, о которыхъ рассказываетъ Олеарій,—въ то-же время у Ганса Сакса при очевидно преднамѣренномъ торжествѣ порока, а не добродѣтели въ его піесахъ, правдивое изображеніе его производитъ невольно отталкивающее впечатлѣніе; такъ напр. въ фарсѣ *Die kurler schwieger mit dem alten kauffman* безстыдный обманъ старика молодою женой, которой помогаютъ ея отецъ и мать, та хитрость, уступающая вскорѣ мѣсто дерзости, съ которою они продолжаютъ игру свою чуть не въ его присутствіи и потомъ, пользуясь его минутной слабостью, издѣваются надъ его старостью и безпомощностью, бьютъ его и оскорбляютъ,—все это, не смотря на шутливый тонъ многихъ рѣчей, болѣзненно дѣйствуетъ на читателя.—Но отъ подобныхъ фарсовъ общаго содержанія Гансъ Саксъ переходитъ къ піесамъ, имѣющимъ специальную цѣль насмѣшки надъ беззаконіемъ суда, грубостью военныхъ нравовъ, злоупотребленіями католическаго духовенства и т. д. Всего замѣчательнѣе въ числѣ ихъ антипапистскіе фарсы, служащіе отголоскомъ живаго реформаціоннаго движенія, постепенно охватившаго современную Саксу Германію. Еще въ ранней юности онъ съ горячностью молодого ума увѣровалъ въ истину стремленій Лютера, заботливо собиралъ всѣ обнародованныя имъ сочиненія и въ особомъ

стихотвореніи въ честь его впервые воспользовался аллегорическими приёмами для осужденія епископовъ и прелатовъ подъ видомъ хищныхъ волковъ, монаховъ и монахинь подъ видомъ квакающихъ лягушекъ. Въ позднѣйшій періодъ онъ развивалъ тѣже взгляды въ любимой имъ драматической формѣ; рядъ сатирическихъ стихотворныхъ рассказовъ или шутокъ (*Schwänke*), посвященныхъ этому предмету, служить переходомъ къ фарсамъ, направленнымъ противъ пораженного католицизма. Въ наиболѣе типическомъ изъ нихъ, названномъ *Der Ketzermeister mit vielen Kesselsuppen* предана на поруганіе толпы инквизиціи въ лицѣ стараго и хитраго монаха, разсѣявшаго всюду по городу своихъ шпионовъ для подслушиванья малѣйшаго нескромнаго слова, особенно если оно сказано зажиточнымъ обывателемъ; тогда бѣдняка приводятъ предъ грознаго судью, который грозитъ ему мукой кромѣшной, посылкой его живьемъ въ Римъ, гдѣ еретиковъ безъ жалости топятъ въ Тибрѣ; весь аппаратъ монастырскаго искуса пускается въ ходъ, звучитъ органъ, раздаются угрюмыя пѣсни клироса и съ кафедры слышится громовая проповѣдь; на дѣлѣ вся махинація имѣетъ лишь въ виду *подоить корову*, какъ выражается кустость инквизитора, сдѣлать пожирнѣе монастырскую похлѣбку. Въ добычу инквизитору попадаетъ богатый трактирщикъ, который какъ-то въ пріятельской бесѣдѣ похваливая свое вино сказалъ, что и самъ Господь, да и его Предтеча не побрезговали-бы имъ. Съ грубоватымъ и необразованнымъ трактирщикомъ повторяются всѣ испытанія, но изъ состязанія съ плутовствомъ инквизитора онъ выходитъ совершенно чистъ, прочтя передъ уходомъ своему мучителю нѣсколько жесткій урокъ.

Реформаціонное движеніе, постепенно охватившее Европу, глубоко отразилось на судьбѣ старѣвшаго духовнаго театра. Независимая народная сатира, порицаніе общественныхъ и государственныхъ неустройствъ, получило сильную поддержку

въ снѣмѣ духъ отрицанія, овладѣвшемъ обширнымъ міромъ господствующей церкви.—Въ борьбѣ народной комедіи съ старой драматургіею явился новый факторъ, быстро склонившій успѣхъ на сторону свѣтскаго, жизненнаго искусства; разладъ, возникшій въ средѣ духовной, внесъ борьбу и въ духовную драму, раздѣливъ ея дѣятелей на два враждебные лагеря, ослабивъ ея силы и окончательно лишивъ ее возможности дальнѣйшаго развитія. Наплывъ реформаціонныхъ началъ образуетъ кризисъ въ существованіи мистеріи, изъ котораго она выходитъ далеко не торжествующею, далеко не обновленною.—Какъ открытому провозглашенію свободы совѣсти предшествовали вѣка постепенно крѣпнущихъ сомнѣній, частныхъ отрицаній, единичныхъ протестовъ, какъ Лютеру и Кальвину предшествовалъ Виклефъ и Гуссъ, такъ и въ мірѣ стараго театра издавна накоплялся матеріалъ для послѣдующей борьбы; негодованіе противъ того или другаго злоупотребленія папской власти или безнаказаннаго, дерзкаго обмана, насилія и разврата мелкаго духовенства невольно прорывается изъ стѣсненной груди народа, выражаясь въ сатирической новеллѣ, комической пѣснѣ жонглера, комедіи Базоши или нѣмецкихъ мейстерзенгеровъ, въ народномъ фарсѣ. Сатирическіе нападки на развратное и лживое духовенство въ драмѣ и комедіи вторятъ существеннымъ мотивамъ народнаго сказанія, легенды, сатирическаго памфлета, новеллы; странствіе Рейнеке-Фукса въ Римъ, походы рыцаря Тангейзера, Декамеронъ, рассказы объ Эйленшпиگلѣ, сатиры Фисшарта, проникнуты по отношенію къ папизму тѣмъ же духомъ, какъ и большая часть до-реформаціонныхъ народныхъ пѣснь. Не разъ уже въ теченіе настоящаго труда приходилось отмѣчать подобные поврежденные, частные протесты противъ излишествъ католицизма: вспомнимъ рѣзкій тонъ рѣчей братіи Адама de la Halle о папѣ (въ *jus de la Feuillie*) по поводу несправедливаго распоряженія о вѣркахъ; вспомнимъ типъ монаха съ мощами

св. Акира (въ той же піесѣ), духовника, спекулирующаго продажей крыла одного изъ серафимовъ (въ *farce du pardonneur* etc.) или скандальныя сцены въ женскомъ монастырѣ; вспомнимъ нападки Гренгора на Юлія II за его противодействие автономическимъ стремленіямъ французскаго духовенства. Англійскіе фарсы рано предають осмѣянію развратъ духовенства; они возстають при этомъ преимущественно противъ злоупотребленій служителей алтаря, рѣдко касаясь чисто догматической стороны вопроса. Взявъ-же себѣ извѣстный типъ предметовъ насмѣшки, они тѣшились надъ нимъ въ волю. Знаменитый фарсъ *the four P's* заставляетъ исповѣдника (*pardoner*) произносить слѣдующую тираду, близко похожую на рѣчи французскаго *pardonneur* въ описанномъ выше фарсѣ; въ числѣ различныхъ священныхъ предметовъ онъ рекомендуетъ:

.... a boxful of humble bees,  
That stange Eve as she sat on her knees,  
Tasting the fruit to her forbidden.  
Who kisses the bees within this hidden,  
Shall have as much pardon. Of right,  
As for any relic he kiss this night.

Въ нѣмецкихъ *Fasstnachtspiele* насмѣшка надъ пороками духовенства является также однимъ изъ любимыхъ мотивовъ. Существуетъ преданіе о представленіи, устроенномъ при дворѣ Карла V какими-то смѣльчаками—актерами, которые рѣшились заступиться за едва водворявшуюся реформацию и преподать могучему королю примирительные совѣты, и едва спаслись отъ грознаго его гнѣва,—преданіе, нуждающееся въ подтвержденіи. Въ то зловѣщее время, когда на Констанцкомъ соборѣ съѣздъ высшихъ церковныхъ іерарховъ произносилъ приговоръ надъ Яномъ Гусомъ и, казалось,

торжествовать надъ гидрой реформаціи, мистерія еще явля-  
ется сильнымъ орудіемъ католической пропаганды; собравшіе-  
ся кардиналы стараются затмить другъ друга блескомъ и тор-  
жественностью устроенныхъ ими представлений и какъ будто  
въ виду костра мученика за правду усугубляютъ рвеніе во все-  
народномъ возвеличеніи своей доктрины. Но вскорѣ тому-же  
удобно направленному орудію суждено было обратиться противъ  
непоколебимой дотолѣ официальной святыни. Постепенно крѣп-  
нувшее и раздающееся въ ширь реформаціонное движеніе нео-  
ставило безъ вниманія и эту область, столь много послужив-  
шую нѣкогда упроченію католицизма въ Европѣ; оно вступило  
и тутъ въ борьбу съ старымъ началомъ. При малѣйшей возмож-  
ности, въ каждомъ уголкѣ, открыто ставшемъ за реформацію,  
устроивались представленія тенденціознаго характера, прямо  
поражавшія католичество и всё его неурядица; такъ уже  
подъ 1524 годомъ встрѣчаемъ (въ собраніи Готшеда) (\*)  
«масляничное представленіе въ Бернѣ, въ господскую масля-  
ницу (нѣсколько позже крестьянской) исполненное сынами го-  
рожанъ, гдѣ истина представлена въ хулѣ на папу и его  
священство.» То была піеса Николая Мануэля, талантливаго  
воина-художника, искреннаго ревнителя реформаціи. Одарен-  
ный богатымъ запасомъ бойкаго юмора, искупающаго нерѣд-  
ко отсутствіе драматизма и живаго развитія его піесъ, Ма-  
нуэль открываетъ въ своихъ масляничныхъ фарсахъ жесто-  
кую борьбу противъ папской власти и общихъ злоупотребле-  
ній духовенства. Любимый тогдашнему полемической литера-  
турой протестантизма приѣмъ сопоставленія Христа или апо-  
стола Петра съ развратными и изнѣженными іерархами, на-  
зывающимися продолжателями ихъ дѣла, съ величайшимъ  
умѣньемъ развитъ здѣсь; къ нему примыкають фантастичес-

---

(\*) Gotsched'sche Sammlung alter Mysterien. Weimarisches Jahr-  
buch 1856. s. 205.

нія воплощенія мессы, страждущей и замѣтно хриѣющей отъ жестокаго съ нею обращенія, и другіе аллегорическіе образы. Церковь воинствующая, падшая до мірскихъ заботъ, ея продажныя и низкіе духомъ служители,—все встрѣчаетъ въ піесахъ Мануэля рѣзкое порицаніе и насмѣшку.—Память о мученикахъ за свободу совѣсти представляла готовый матеріалъ для оппозиціонной драматургіи; такова исполненная въ Виттенбергѣ въ 1537 году мистерія объ Іоаннѣ Гуссѣ.—Главы новаго движенія прямо высказывались за театръ, не только духовный, но и свѣтскій, какъ за средство бороться съ предрассудкомъ, господствующими пороками, развратомъ; Лютеръ считалъ комедіи прекраснымъ педагогическимъ пособіемъ при воспитаніи будущихъ проповѣдниковъ въ духовныхъ школахъ и академіяхъ; но еще болѣе цѣнилъ ихъ исправительное и образовательное значеніе для всей народной массы. Если Кальвинъ въ своемъ аскетическомъ идеалѣ общественнаго устройства не давалъ мѣста театру и даже духовнымъ представленіямъ, то его послѣдователи смѣло прибѣгали къ пособію драматическаго начала для своей полемической и пропагандистской дѣятельности. Теодоръ Безъ (Bèze) одинъ изъ лучшихъ и ученѣйшихъ представителей реформаціи въ Швейцаріи, глубоко изучившій греческій языкъ и литературу, положилъ прочное основаніе протестантской мистеріи, если можно такъ выразиться, въ своей піесѣ *Sacrifice d'Abraham*, отличающейся серьезностью замысла и стройностью формъ; онъ щеголяетъ въ ней отмѣнно-чистымъ и пластически-правильнымъ французскимъ языкомъ, идя въ этомъ случаѣ, какъ замѣтилъ Леруа, по слѣдамъ вѣрныхъ стражей чистоты французскаго языка, отцовъ гельветической реформаціи, Кальвина и Фареля.—Когда это приспособленіе театра къ протестантскимъ цѣлямъ возбудило неудовольствіе нѣкоторыхъ пуританъ, напались люди, которые счумѣли отстоять права обновленной драмы; нѣкто Давидъ Веттеръ изъ Санктъ-Галлена напечаталъ въ

1629 году въ Базелѣ разговоръ между тремя учеными объ этомъ предметѣ: одинъ изъ нихъ защищалъ оспариваемое нововведеніе, говоря, что отцы реформациі никогда не противились ему, ни Бьюсеръ въ Англіи, ни Безъ и Вире въ Женевѣ; второй ученый, представитель враждебной партіи, возставалъ противъ освященія высшими цѣлями суетныхъ зрѣлищъ, третій, стремясь умиротворить обѣ крайности, предлагалъ отбросить изъ протестантскихъ пьесъ названіе драмъ или комедій и оставить за ними скромное названіе діалоговъ, болѣе указывающее на ихъ поучительное назначеніе (\*).

Театръ являлся на помощь реформаціонной пропагандѣ не на одномъ лишь Западѣ. Въ недавнее время открыта, и Францемъ Толбди представлена въ мадьярскую академію наукъ одна изъ старѣйшихъ мадьярскихъ комедій, написанная въ защиту реформациі; эта comedia lepidissima de vero sacerdotio: Az igaz papságról, сочиненная въ 1559 году Михаиломъ Стараемъ (Sztaray) однимъ изъ ревностѣйшихъ проповѣдниковъ реформациі въ Венгріи и суперъ-интендентомъ въ южныхъ задунайскихъ комитатахъ. — На дальнемъ сѣверѣ, въ Швеціи и Даніи, мы также видимъ мистеріи однимъ изъ средствъ реформаціонной пропаганды. Одинъ изъ видныхъ дѣятелей и проповѣдниковъ реформациі, датскій пасторъ Іеронимъ Раахъ, написалъ двѣ духовныя драмы, *Царь Соломонъ* и *Самсонъ*; протестантскій епископъ Хегеландъ оставилъ пять драматическихъ произведеній духовнаго содержанія, представляющихъ переложенія евангельскихъ притчъ и важѣйшихъ библейскихъ событій. Ученикъ Меланхтона, шведскій священникъ Олай Петри извѣстенъ также какъ авторъ двухъ драмъ, отличающихся стремленіями къ крайней символикѣ (\*\*). Пора

(\*) См. указанная выше статьи Leroy въ *Patrie, journal suisse*. 1866. 20 Avril.

(\*\*) *Revue Germ.* 1861, *Un Mystère en Bavière*, par E. Seinguerlet.

временнаго отрезвленія отъ ультра—католическаго настроенія умовъ въ Италіи, пора сгущенія давно накопившагося негодованія на безнравственность и продажность служителей алтара (которыхъ итальянскій народъ во всѣ времена умѣлъ отдѣлять отъ отвлеченнаго понятія о религіи), когда среди блестящей Флоренціи Медичисовъ раздался изъ устъ Савонаролы суровый аскетическій призывъ къ покаянію, къ презрѣнію всей мірской суеты, къ искорененію пороковъ, глубоко въѣвшихъся въ міръ духовенства, — мистерія, вѣрный отголосокъ народнаго чувства, отразила въ себѣ возбужденное состояніе умовъ. Не имѣя чисто реформаціонныхъ мистерій, Италія въ произведеніяхъ, современныхъ Савонаролѣ, заплатила дань порѣ религіозныхъ волненій. Въ мистеріи о блудномъ сынѣ (*Figliuolo prodigo*), Кастеллани, въ прологѣ выведенъ споръ двухъ молодыхъ людей о монашеской жизни; одинъ изъ нихъ въ заманчивыхъ чертахъ изображаетъ веселое монастырское житье, другой подъ видомъ насмѣшки противопоставляетъ ему строгій, нравственный и высоко-воздержный образъ жизни истинныхъ иноковъ, — и въ лицѣ этихъ послѣднихъ изображаются до очевидности друзья и послѣдователи Савонаролы. — Въ піесѣ, названной *La vita e morte di San Giovanni Battista*, личность Савонаролы еще болѣе возвеличена; подъ личиною Іоанна Крестителя онъ введетъ въ сферу Иродова двора, — изображающаго на дѣлѣ развратный дворъ папы Александра VI; проповѣдь его, обращенная къ отступникамъ и казнь его становятся при этомъ приложеніи къ современности еще знаменательнѣе. Искреннее презрѣніе къ блеску и властолюбію Ирода, къ шарлатанству духовенства, къ общественнымъ порокамъ, коихъ отъявленные служители, часто близкіе къ Ироду по родству, стоятъ у ступеней трона и служатъ образцомъ для жизни народа, — это аскетическое презрѣніе къ гибнущей мірской жизни звучитъ живымъ отголоскомъ проповѣдей Савонаролы; его-же голосъ, раздающійся изъ-за гроба

взываетъ къ паствѣ съ увѣщаніемъ неизмѣнно хранить чистоту нравовъ, и этимъ воззваніемъ поучительно завершается мистерія (\*).—Рано сказывающееся въ итальянской драмѣ стремленіе къ порицанію пороковъ духовенства не умолкаетъ вслѣдъ за реакцію, послѣдовавшей за гибелью флорентинскаго Кальвина; съ обособленіемъ свѣтскаго театра стремленіе это наследуетъ новая комедія, и уже Аріостъ въ прологѣ къ одной изъ своихъ комедій злобно издѣвается надъ Львомъ X, продающимъ индульгенціи дешевле цѣны артишковъ въ маѣ мѣсяцѣ.

Общіе мотивы собственно-полемиическихъ протестантскихъ піесъ имѣютъ сильное и естественное сродство съ основными темами богословской полемики протестантизма. Въ одной изъ подобныхъ піесъ осмѣяна продажа индульгенцій (Tetzelsamie), въ другой изображается роскошная и изнѣженная жизнь римскихъ первосвященниковъ въ сравненіи съ простотой образа жизни апостола Петра, чьимъ послѣдователемъ они тщатся быть на словахъ, въ третьей порицается фанатизмъ и нетерпимость Рима въ дѣлѣ религіозныхъ убѣжденій, наглядно изображаемая въ преслѣдованіяхъ, которымъ подвергается несчастный церковникъ, осмѣлившійся высказать свое сочувствіе реформаціи. Тонъ нападокъ, хотя рѣзкій и энергическій, но удерживающійся въ границахъ человѣческаго достоинства; вмѣсто грубой брани избирается болѣе тонкое и меткое оружіе, призывается на помощь діалектика, вводится рядъ символическихъ образовъ; борьба изображается нерѣдко въ аллегорическомъ образѣ неудержимо пылающаго костра и т. д. Ясно, что перевѣсъ строго-логической, докторальной стороны долженъ былъ значительно стѣснять свободу фантазіи и смѣнять смѣлые порывы народнаго юмора или остроумной наблюдательности полемическими приемами,

---

(\*) K. Hillebrand. *Etudes italiennes*. P. 1868, pp. 253—263.

облеченными лишь въ драматическую форму. Подобныя произведенія, хотя и принесли своимъ появленіемъ великую пользу расширенію народнаго кругозора и въ драматической сферѣ, тѣмъ не менѣе самую невольнo-схоластическую формой своей заранѣе обрекли себя на удѣлъ лишь избранной среды протестантскихъ ученыхъ, богослововъ, педагоговъ, словомъ лицъ, оторванныхъ своимъ развитіемъ и образомъ мыслей отъ народной массы; народъ оставался въ сторонѣ уже потому, что рѣдко постигъ-бы тонкій смыслъ и меткіе намеки, скрытые въ этихъ произведеніяхъ. Оттого-то, постепенно уступая духу времени, протестантская драма замолкла и вымерла, а до нашихъ дней, странно примиряясь съ живымъ движеніемъ обновленной цивилизаціи, кое-гдѣ уцѣлѣла драма католическая, потому что она была народна, снисходила до уровня пониманія низшихъ сферъ всякаго общества, давала доступъ выраженію наивной вѣры самаго неразвитаго класса.

Протестъ реформаціи не могъ не вызвать возраженія со стороны старой церкви и на побочномъ поприщѣ духовной драмы. Въ отвѣтъ на полемическія протестантскія драмы возникъ цѣлый рядъ сценическихъ произведеній, проникнутыхъ ультра-католическимъ духомъ, и отражающихъ нападенія противника. Невольно сознавая неминуемость гибели своего авторитета, католицизмъ былъ неразборчивъ въ средствахъ мести и оскорбленія мятежно возставшей противъ него школы. Такъ и въ контръ-реформаціонныхъ драмахъ преобладаетъ тонъ желчный, полный брани, угрозъ и проклятій, какъ всякое заступничество за неправое, завѣдомо гибнущее дѣло. Въ одной нѣмецкой мистеріи вотъ какъ напр. ангелъ предостерегаетъ людей именемъ Христа отъ ученій новѣйшихъ лже-пророковъ: «берегитесь, говорить онъ

Такихъ прорицателей и ложныхъ учителей,  
Смущающихъ душу и извращающихъ писаніе,

Какъ Мартинъ Лютеръ и Кальвинъ,  
Изъ которыхъ одинъ — бѣглый монахъ, а другой —  
бѣглый попъ.

О, да будутъ они прокляты» и т. д. (\*).

Замѣчательно, что тонъ этихъ нападокъ съ поразительной живучестью сохраняется въ защитительныхъ католическихъ драмахъ до позднѣйшаго времени; чрезъ посредство польскихъ піесъ онъ передается даже южно-русскимъ школьнымъ драмамъ; въ нѣкоторыхъ стихахъ отставшей среди блеска двора Елизаветы мистеріи Лацевского слышится тонъ, проникшій приведенный выше отрывокъ. — Борьба была открыта на всей линіи, повсемѣстно выступали новые бойцы за неприкосновенность католическаго догмата и духовныхъ привилегій; въ католическихъ академіяхъ и коллегіяхъ вошло въ обычай, въ видахъ утвержденія учащейся молодежи въ истинной вѣрѣ, слагать драмы, возвеличивающія ее и разящія еретиковъ и отступниковъ всѣми возможными карами; какъ въ протестантскомъ лагерѣ, такъ и здѣсь драматическая форма, какъ наиболѣе наглядная, избиралась лишь для придачіи внѣшне-привлекательной оболочки богословскому диспуту. Но дѣло не ограничивалось защитой догмата лишь лицами, принадлежащими къ церкви и вступающими въ борьбу *ex officio*, — защиту католицизма противъ новой ереси нерѣдко принимали на себя первенствующіе свѣтскіе писатели. Въ Испаніи, упоенной долгимъ торжествомъ символическихъ Autos sacramentales, за это дѣло берется Кальдеронъ и въ своей драмѣ *La cisma de Inglaterra* (недавно съ успѣхомъ игранный въ Москвѣ подъ названіемъ *Ересь въ Англии*) энергически возстаетъ противъ реформациі. Усиленное, словно лихорадочное умноженіе и процвѣтаніе произведеній, возвеличивающихъ

---

(\*) Hase. Das geistl. Schauspiel. s. 106.

католицизмъ всѣми силами мистической символики и аллегоріи, служить въ Испаніи не менѣе краснорѣчивымъ протестомъ противъ заявленныхъ сомнѣній въ непогрѣшимости римской церкви.—Борьба торжествующей реформациі съ католицизмомъ въ Англіи также отражается на современномъ театрѣ, хотя преимущественно на фарсахъ и интерлюдіяхъ; страстность, съ которою велись взаимныя нападенія, была причиною энергическаго вмѣшательства полицейской власти, постепенно все болѣе и болѣе сдерживавшей задоръ борющихся и подъ вліяніемъ восторжествовавшаго пуританства, преграждавшей путь развитію драмы вообще. Въ мистеріальной формѣ протестъ реформациі является въ произведеніяхъ епископа Бея, писанныхъ въ срединѣ XVI вѣка въ Ирландіи (\*); изъ числа католическихъ отвѣтныхъ демонстрацій замѣчательна латинская піеса, исполненная учениками духовной школы при соборѣ Св. Павла въ присутствіи Генриха VIII, еще не выказавшаго тогда своихъ реформаціонныхъ стремленій, и иностранныхъ посланниковъ. Піеса превозносила до небесъ папу и выставляла въ шутовскомъ видѣ Лютера и его жену (\*\*). Въ царствованіе королевы Маріи Тюдоръ тенденціозная піеса, подъ названіемъ *Respublica* предала на общее посмѣяніе реформацию и возвеличила правовѣрность королевы. Наивная вѣра утрачивалась и въ рядахъ оставшихся вѣрными католицизму сторонниковъ его; постепенное перерожденіе всего строя жизни, обширное развитіе народнаго комическаго театра, торжество сатиры надъ догматической пропагандой въ драматической сферѣ, наконецъ отрицательный элементъ, внесенный въ духовный театръ реформатскими піесами,—всѣ эти разнообразныя причины вели старую мистерію къ неминуемому паденію. Кое-гдѣ, усвоенная сельскимъ людомъ, сжившимся

---

(\*) Ebert, Die engl. Mysterien. s. 169.

(\*\*) Doran, I. Their majesties' servants. Lond. 1865. p. 2.

съ нею въ теченіе вѣковъ, она пріютилась въ разныхъ ультра-католическихъ захолустьяхъ Европы, войдя въ кругъ ежегоднаго обихода народныхъ обрядовъ; гильдіи и цехи Англіи изрѣдка продолжали представленія своихъ громаднхъ коллективныхъ мистерій. Но все это были лишь слабые отзвуки былой славы; общественное значеніе мистеріи было утрачено. Въ этомъ положеніи ей открытъ былъ пріютъ, на долгое время сохранившій ея существованіе, хотя при ненормальныхъ условіяхъ, исключавшихъ всякое развитіе, и въ средѣ, которая безстрастностью и холоднымъ равнодушіемъ къ драмѣ собственно лишь замедлила, отсрочила ея окончательную гибель. Этой средой послужили многочисленныя католическія и протестантскія академіи, семинаріи, духовныя училища, принявшія мистерію въ кругъ педагогическихъ пособій на томъ основаніи, что она укрѣпляла въ ученикахъ коренныя догматы вѣры, поддерживала въ нихъ главнѣйшія свѣденія изъ церковной исторіи и мартирологіи и наконецъ, невольно пріучая исполнителей къ развязности, быстротѣ дѣйствій и соображеній, находчивости, развивала въ молодыхъ людяхъ всѣ качества хорошаго проповѣдника, руководителя пропаганды или даже простаго служителя алтаря. Таковъ послѣдній періодъ существованія мистеріи, послѣдній видъ ея, гдѣ она получаетъ названіе школьной или учебной драмы (Schuldrama). Въмѣсто пестрой народной толпы, вносящей свои страсти и симпатіи въ складъ духовной драмы, поддерживающей ее своимъ сочувствіемъ, является неопытная толпа школьниковъ, разыгрывающихъ подъ указкой учителя піесу, написанную по всѣмъ правиламъ латинскаго синтаксиса и піитики. Латинскій языкъ является преобладающимъ въ подобныхъ піесахъ, давая возможность присоединить къ упражненію способностей учениковъ и затверживанію фактовъ священной исторіи полезное филологическое упражненіе. Духовной драмѣ отводится подобающее ей мѣсто въ общей про-

граммъ учебнаго курса; она причислена къ вѣдомству преподавателя поэзіи, которому вмѣняется въ обязанность отъ времени до времени сочинять духовныя піесы въ подобающемъ стилѣ и давать ихъ разучивать своимъ ученикамъ; нерѣдко представленія драмъ сливались съ реторическими и проповѣдническими упражненіями; школьная драма и пробная проповѣдь сливались воедино, и Готшедъ требовалъ отъ хорошаго проповѣдника добросовѣстнаго исполненія ролей въ школьныхъ драмахъ. Форма, избираемая для школьной драмы, постепенно отдалаялась отъ своего прототипа и, подъ вліяніемъ усиливавшагося гуманистическаго движенія и возрожденія вкуса къ классическимъ образцамъ, стала подражаніемъ формамъ и стиху древней трагедіи; нравоучительныя-же піесы, *moralités*, выходившія за предѣлы этого стиля, въ душевной школьной обстановкѣ утратили тѣ неотъемлемыя достоинства простоты, искренности религіознаго чувства и наивности аллегорій, которыя дѣлали этотъ родъ драмы однимъ изъ любимѣйшихъ въ народѣ. Олицетворенія отвлеченныхъ понятій отзываются схоластическимъ мудрствованіемъ или вѣютъ туманнымъ мистицизмомъ. Не довольствуясь необходимыми по ходу піесъ олицетвореніями главнѣйшихъ, кардинальныхъ добродѣтелей и пороковъ, авторы школьныхъ драмъ нерѣдко олицетворяли католицизмъ и протестантство, догматы вѣры, тончайшія видоизмѣненія страстей человѣческихъ или разнообразнѣйшіе атрибуты Божества. Испанскія *autos sacramentales*, возникшія подъ сильнымъ вліяніемъ духовенства и школы, довели до крайнихъ предѣловъ эти странныя аллегоріи. — Іезуиты были одними изъ первыхъ руководителей школъ, которые воспользовались возможностью употребить духовную драму какъ подспорье пропагандѣ и поддержку основательнаго лингвистическаго и проповѣдническаго образованія. Опытные въ искусствѣ эффектно дѣйствовать на человѣческую природу, они окружали свои представленія всѣмъ блескомъ и пышностью

свѣтскихъ торжествъ, прибѣгая къ содѣйствию музыки и сценическихъ эффектовъ. При такомъ умѣньѣ искусно привлекать и молодой персоналъ исполнителей и постороннюю публику, присутствіе которой часто бывало необходимо для скрытыхъ плановъ братства, не удивительно, что іезуитскія піесы сьумѣли сохраниться едва не до нашихъ временъ и встрѣчать сочувствіе знати и общества въ минувшее столѣтіе, несмотря на видимое торжество въ массѣ европейской публики идей энциклопедистовъ. Смѣшеніе понятій, стилей, событій, смѣсь христіанскаго настроенія съ міеологическими картинами, подлаживающаяся подъ вкусы общества и литературы середины прошлаго вѣка (средство, еще разъ оправдываемое цѣлью) всего нагляднѣе представляются въ іезуитской драмѣ объ Авраамѣ, программа коей по рукописи вѣнской библіотеки издана Девріентомъ. Вслѣдъ за повелѣніемъ Бога Аврааму принести въ жертву своего сына, въ интермедіи являются морскія нимфы, Меркурій, привязывающій Андромеду къ скалѣ; за тѣмъ снова являются Сара, Исаакъ и прочія библейскія лица, а въ интермедіяхъ продолжается развитіе міеологическаго сказанья; оба сюжета, попеременно чередуясь, идутъ параллельно одинъ возлѣ другаго, и, когда Авраамъ уводитъ домой любимаго сына, восхваляя Бога, появляется Персей, освобождаетъ Андромеду и признаетъ ее женой своей.—Понимно сюжетовъ изъ священной исторіи драматургии-іезуиты заимствовали ихъ изъ исторіи свѣтской, по скольку избираемые событія могли служить во славу истинной вѣры; съ такимъ побужденіемъ пражскіе іезуиты въ сороковыхъ годахъ прошлаго вѣка переложили въ драму исторію Маріи Стюартъ, въ которой желали восхвалять въ особенности ея приверженность къ католицизму и защиту его отъ ковъ богоотступной Елизаветы.

Старая форма драмы очевидно отживала свой вѣкъ, не удовлетворяя новымъ требованіямъ общества, искавшаго исхода

изъ тяжкаго застою драматургін. Возрожденіе занятій классическими литературами, начало свѣтлой поры гуманистическаго движенія, рано указало этотъ искомый исходъ въ подражаніи древнимъ образцамъ; еще въ концѣ 15-го столѣтія появляются переводы греческихъ и латинскихъ трагедій и комедій; уже въ 1486 году являются переводы Теренція на нѣмецкій языкъ, сдѣланные Гансомъ Нидгартомъ, въ 1511 выходятъ переводы Плавта; первый переводъ трагедій Сенеки на англійскій языкъ является около 1566 года; Теренцій-же былъ переведенъ на французскій языкъ въ Швейцаріи подъ руководствомъ отцовъ реформациі; казалось, и на этомъ пути они нѣтались внести новый свѣтъ въ міръ драмы, подавленной господствомъ католическаго ученія, проникнутой ультра-папистскимъ міросозерцаніемъ. Вліяніе классическихъ образцовъ драмы естественно не остановилось на переводахъ и отдѣльных изданіяхъ; по своей образовательной силѣ и по легкому и удобному поводу изучить на практикѣ древніе языки, классическія піесы скоро вошли, какъ важнѣйшее и неизбѣжное пособіе при преподаваніи, во всѣ школы, безъ различія ихъ вѣроисповѣднаго характера и направленія. Если реформаты съ особою любовью ставятъ въ своихъ училищахъ Плавта, Теренція, Аристофана, то католическія и въ особенности іезуитскія коллеги на этихъ представленіяхъ вскорѣ сосредоточиваютъ всѣ силы, употреблявшіяся до того для постановки духовныхъ драмъ. Въ стѣнахъ школъ возникаетъ борьба одряхлѣвшей мистеріи съ аттической комедіей или кровавой трагедіей Сенеки; борьба неровными силами, потому что рутинному пошибу мистеріи, ея грубоватому стику и дебелымъ формамъ противостояла новая стихія, дышащая своею вполне своеобразною жизнью, но жизнью горячѣй, одаренная прекрасными формами стиха и стилистически-безупречная, сіяющая смѣлыми и возвышенными мыслями, которыхъ не допускало строгое приличіе духовной драмы и которыя смѣло вторглись те-

перь въ заботливо-оберегаемыхъ учрежденіяхъ, лишь прикрываясь ореоломъ классическихъ образцовыхъ произведеній, встрѣчаемыхъ повсюду съ распростертыми объятіями: Благодаря этому неравенству силъ, классическая драма постепенно водворяется повсемѣстно въ школы и жизни, стремясь къ неограниченному господству, давая тонъ и направленіе мѣстной литературной дѣятельности. Доступная первоначально лишь людямъ ученымъ, въ строгомъ смыслѣ этого слова, она въ средѣ ихъ находитъ отголосокъ, подражаніе; пользуясь вниманіемъ и расположеніемъ безчисленныхъ мелкихъ германскихъ дворовъ, нѣмецкіе ученые вносятъ обычай исполнять классическія піесы въ придворную жизнь, обставляя ихъ роскошной постановкой, дорогими костюмами и декораціями, или рабски подражаютъ древнимъ и приспособляютъ нерѣдко старый миѳъ къ требованіямъ новой среды, давая его развитію аллегорическій оттѣнокъ, который пріятно щекочетъ тонкіе нервы сіятельной публики. Хроники, мемуары и иныя повѣствованія въ теченіи 16 и 17 вѣковъ полны разсказами о замѣчательныхъ латинскихъ или нѣмецкихъ представленіяхъ классическихъ піесъ и позднѣйшихъ подражаній имъ въ различныхъ школахъ и академіяхъ или при владѣтельныхъ дворахъ по случаю различныхъ торжествъ и церемоній. *Eunichus* Теренція, *Aulularia* Плавта и *Геркулесъ* Сенеки были одними изъ первыхъ піесъ, исполненныхъ въ вѣнскомъ университетѣ и восхитившихъ слушателей до того, что они смѣло утверждали, что никогда еще не видѣли ничего подобнаго (\*). Конрадъ Целтесъ, одинъ изъ передовыхъ гуманистовъ, былъ двигателемъ подобныхъ представленій; онъ-же поставилъ въ 1501 году въ Линцѣ, въ присутствіи австрійскаго двора свою піесу *Ludus Dianae*, съ музыкой, гдѣ исполнялъ самъ одну изъ главныхъ ролей; въ 1504 г. была исполне-

---

(\*) D'Elwert. Theatergesch. von Mähren. s. 19.

на новая піеса его по случаю побѣды императора надъ Чехами, въ присутствіи императора и семи курфирстовъ (\*\*). Іезуиты прилагали не мало стараній для великолѣпной монтровки подобныхъ спектаклей; представленія, удостоенныя посѣщенія императора и называвшіяся потому *ludi caesarei*, доводили до крайнихъ предѣловъ блескъ и пышность постановки. По провинціальнымъ городамъ, по мелкимъ резиденціямъ архіепископовъ, владѣтельныхъ князей и т. д. происходило тоже, хотя въ меньшихъ размѣрахъ. Подражанія образцамъ, снискавшимъ къ себѣ сочувствіе, не могли не развиться въ широкихъ размѣрахъ. Эти подражанія, сначала суевѣрно близкія, затѣмъ постепенно обособляющіяся, завоевывающія себѣ самостоятельное существованіе, даютъ сначала незамѣтный, но богатый великими послѣдствіями ходъ развитію новой національной драмы. Первые опыты естественно кажутся теперь блѣдными копіями съ образцовъ, но этотъ недостатокъ при данныхъ условіяхъ былъ вполне неизбеженъ. Драматическіе опыты такъ называемой первой силезской школы поэтовъ, труды Мартина Опица, Грифіуса и другихъ сѣмѣли до извѣстной степени выработать вышнюю стихотворную форму, но не могли ее оживить внутреннимъ прочувствованнымъ содержаніемъ. Во Франціи гуманистическое движеніе отразилось на драматургіи возникновеніемъ новой французской трагедіи Жюделя, Ронсара и Баифа; *Клеопатра* Жюделя, наряду съ напыщенными тирадами, въ которыхъ авторъ подражаетъ стилю Сенеки, представляетъ уже многія искреннія и правдивыя рѣчи и выраженія. Образцовыя произведенія слишкомъ привлекали къ себѣ драматурговъ-правдоискателей; формы ихъ казались вѣковѣчными прототипами, къ которымъ приближаться, кониъ подражать даже въ второстепенныхъ, мелочныхъ частностяхъ, было главною цѣлью всякаго авторства. Ложный классицизмъ

---

(\*\*) Aschbach. Roswitha und Conrad Celtes, s. 37.

понежному водворился въ обновлявшихся при помощи его литературахъ; но, если вскорѣ суждено было великимъ французскимъ трагикамъ водрузить и на этой основѣ знамя самостоятельнаго творчества, то въ Германіи еще долго длится періодъ блужданія драматическаго стили за указаной классическихкихъ образцовъ, невольно преграждающихъ тѣмъ путь развитію новаго драматическаго искусства; этотъ періодъ есть тяжелая, душная пора въ исторіи нѣмецкой драмы; за драмой этой, подпавшей подъ власть ученыхъ, схоластиковъ, въ Германіи урѣшилось названіе ученой схоластической драмы (*Gelehrten-drama*), въ отличіе отъ драмы школьной, учебной, подчиненной педагогическимъ потребностямъ. Отъ этой новой особи невозможно ожидать новаго слова; не основанное на меткой характеристикѣ и драматизмѣ дѣйствія произведеніе является продуктомъ этого движенія, но въ дѣйствительности лишь стилистическое, болѣе или менѣе удачное упражненіе въ драматическомъ родѣ. Въ ученыхъ драмахъ за событіями и лицами новѣйшей исторіи, какъ равно за библейскими и евангельскими характерами, едва скрываются черты, заимствованныя изъ античной трагедіи; христіанскій характеръ піесъ не является слѣдствіемъ искренняго вѣрованія, которое нѣкогда вызвало появленіе мистерій, но есть только благовидный предлогъ для драматическихъ упражненій, подражающихъ классикамъ. Когда въ піесѣ швейцарскаго поэта Тибольда Гарта *Юсифъ*, жена Путифара скорбитъ о холодности къ ней Юсифа чуть не буквально словами Дидоны объ Энеѣ у Виргилія (\*), это вавилонское смѣшеніе языковъ далеко еще не достигаетъ своихъ крайнихъ предѣловъ.

Но за болью послѣдовало и исцѣленіе; застой не можетъ быть хроническимъ въ литературѣ, такъ какъ и она не можетъ отстать отъ постепенно крѣпнущей внутренней переработки

(\*) Heinr. Kurtz. Gesch. der deut. L. Bd. 2. S. 110.

въ сознаніи самого общества; темное стремленіе оцупью добратся до идеала народности, своеобразности въ поэзіи и искусствѣ незамѣтно подпаивалось подъ эрудицію ученыхъ пуристовъ. Примѣры освобожденія изъ подъ классической ука-  
 зки, появлявшіеся все чаще и чаще въ литературахъ сред-  
 ней и южной Европы, находили живое сочувствіе и отголо-  
 сокъ въ наиболѣе пассивныхъ, какъ казалось дотогѣ, сфе-  
 рахъ; этими попытками шелъ взаимный обмѣнъ между лите-  
 ратурами французскою, итальянскою, нѣмецкою; въ чуждыхъ  
 уснѣхахъ каждая изъ нихъ находила поддержку начатому ею  
 обновленію; кругъ сюжетовъ для драмы постепенно расширял-  
 ся, отрѣшаясь отъ исключительности драматизированія класси-  
 ческихъ мифовъ или христіанскихъ легендъ и житій; леген-  
 да народная, двоевѣрное сказаніе, родная исторія, событія  
 прямо изъ окружающей жизни становились ближе, доступнѣе  
 таланту драматическаго писателя. Монополія драмы, которой  
 противопоставлялся лишь фарсъ во всей рѣзкости своихъ формъ,  
 уступаетъ мѣсто обоюдному образованію новыхъ особей; тотъ-  
 же Опицъ, котораго мы видѣли однимъ изъ поборниковъ уче-  
 ной драмы, создаетъ нѣчто въ родѣ оперы или по крайней  
 мѣрѣ піесы съ усиленнымъ сопровожденіемъ словъ пѣніемъ и  
 музыкой; во Флоренціи кружокъ дилеттантовъ, группировавшихъ  
 вокругъ Якова Корси и графа Вернио, положилъ начало  
 оперѣ, свергнувъ съ себя иго моднаго стиля мадригаловъ,  
 который для драматической музыки былъ тѣмъ же тормазомъ,  
 какимъ для драмы схоластическое направленіе; первыя оперы  
 Перри, Каччини и Монтеверде писаны на тексты итальянскіе,  
 въ которыхъ классическіе сюжеты (Дафнисъ, Орфей) смѣши-  
 ваются съ легендами христіанства (Св. Алексѣй) и постепен-  
 но сближаются съ современной жизнью. Такъ повсемѣстно  
 закомыхалось, пошло живымъ ходомъ развитіе новаго драма-  
 тическаго искусства. Предвидѣлась въ близкомъ будущемъ бла-  
 готворная катастрофа, которая положить предѣлъ неопредѣ-

леннымъ исканіямъ и указать на истинныя, неизблемыя основы новой европейской драмы. Этотъ моментъ дѣйстви-тельно приближался, и на этотъ разъ движеніе исходило изъ вполне непредвидѣннаго источника, изъ той сферы, изъ которой, какъ изъ Назарета, никто не ожидалъ спасенія; оно дано было міру старой веселой Англіей, *old merry England*, тою великою англо-саксонскою расой, которая столько разъ доставляла человѣчеству своими открытіями на полѣ науки, завоеваніями своихъ великихъ мыслителей и поэтовъ въ сферѣ разума, вѣковѣчное и неувядающее торжество надъ брэнной и слабой человѣческой природой, оживляя ее высшими силами духа.

Послѣ долгаго господства придворной льстивой и преувеличенно манерной драмы и ученыхъ произведеній, копирующихъ классическіе образцы, среди высокопарныхъ, ультра-блгозвучныхъ піесъ Лили и его послѣдователей, въ Англіи началась спасительная революція въ драмѣ во имя романтизма, народности, свободы творчества. Первые произведенія Марло подняли знамя этой революціи, великой и замѣчательной уже потому, что она даровала міру Шекспира. Страстный, горячій, порывистый характеръ Марло не давалъ ему удовлетво-ряться тѣсными рамками условныхъ сюжетовъ, академич-ностью позъ и дѣйствій героевъ; его влекло на просторъ, на встрѣчу живому міру народныхъ сказаній, фантастическихъ средневѣковыхъ преданій, великихъ историческихъ событій; тамъ онъ видѣлъ впереди богатую жатву для драматурга, тамъ онъ надѣялся создать рядъ характеровъ неподдѣльно человѣчныхъ, живыхъ, безъ прикрасы ихъ недостатковъ и страстей внѣшнимъ благообразіемъ. Движимый необуздан-ностью своихъ стремленій, отличающею всю его жизнь, онъ, быть можетъ, преступалъ часто границы дозволеннаго на сценѣ изображенія ужаснѣйшихъ, отталкивающихъ событій дѣйстви-тельной жизни; быть можетъ, онъ находилъ какъ-бы удо-

вольствіе въ этомъ живописаніи ужаснаго, но эта крайность вполне извиняется тою благородною страстью къ драматической истинѣ, которая неизмѣнно руководила авторомъ. Марло вмѣстѣ съ тѣмъ расширилъ стилистическія средства драмы и, снявъ съ нея оковы тяжеловѣсной прозы или рифмованнаго стиха, сковывавшаго своею мѣрностью естественность въ рѣчахъ дѣйствующихъ лицъ, первый употребилъ въ дѣло бѣлый стихъ, удалившій драму отъ скудныхъ средствъ прозы, но и охранившій ее отъ не менѣе стѣснительныхъ путей современнаго стихосложенія (\*). Выборъ сюжетовъ для пьесъ его уже показываетъ, какой смѣлый шагъ былъ сдѣланъ для освобожденія драмы и для созданія новѣйшаго драматическаго искусства на народныхъ началахъ. Первой пьесой Марло была трагедія *Tamburlaine the great*, гдѣ во всемъ дикомъ величіи изображенъ былъ *восточный* царь-завоеватель, деспотъ и въ то-же время замѣчательный (по своему) мыслитель; вся новая для глазъ европейской публики, странная, пестрая восточная обстановка, воинственные сцены, колесница Тамерлана, везомая плѣнными царями востока, триумфы и героизмъ, смѣшивающійся съ звѣрствомъ, въ Тамерланѣ,—все это пролагало путь на сцену новымъ стихіямъ. Отъ сценъ восточнаго погрома Марло перешелъ къ кровавой драмѣ, не задолго передъ тѣмъ разразившейся во Франціи на глазахъ его современниковъ, и въ драмѣ изобразилъ ужасы Варооломеевской ночи; перешелъ къ отечественной исторіи и въ своемъ *Эдуардъ II* былъ провозвѣстникомъ историческихъ хроникъ Шекспира; обратился къ легендѣ и создалъ два капитальнѣйшихъ своихъ произведенія, *Мальтійскаго еврея*,—первообразъ *Венеціанскаго купца*, и знаменитаго *Доктора Фауста*. Эти пьесы, завершившія собою плодотворную дѣятельность Марло, окончательно упрочили существованіе новой школы. Вопросы, ко-

---

(\*) Mézière. Prédécesseurs et contempor. de Schakspeare. p. 114.

терыми задавался молодой авторъ (онъ умеръ, едва достигнувъ тридцатилѣтняго возраста), поражаютъ своей смѣлостью и грандіозностью; зачатая религіозная ненависть Еврея-фашистика къ христіанамъ, дѣлающая его какимъ-то чудовищемъ, отравителемъ своей дочери и подругъ ея, христіанокъ, дважды клятвoprеступникомъ, измѣнникомъ родинѣ и въ то-же время мстителемъ Туркамъ, которымъ самъ-же онъ предалъ Мальту, — эта необузданная ненависть, быть можетъ, нѣсколько уже слишкомъ открытая и это звѣрство, не скрывающееся подъ личиной ложнаго смиренія или ядовитой, спокойной діалектики, было сильнымъ противоядіемъ противъ облигатно возвышенныхъ страстей, свойственныхъ героямъ отжившаго цикла драмъ; Марло и въ этомъ случаѣ нѣсколько неуравновѣшенъ въ изображеніи ужаснаго, и современный зритель не могъ не содрогаться при видѣ такого скопленія злодѣйствъ, щедро расточаемыхъ предъ нимъ; но многія сцены, особенно монологи Еврея, или рѣчи его къ христіанамъ, полныя упрековъ и жестокихъ укоризнъ, замѣчательны и по энергіи выраженій и по выдержанности характера. — Въ *Докторъ Фаустъ* Марло впервые драматизировалъ суевѣрную нѣмецкую легенду, придавшую сотруднику Гуттенберга, Майнцскому печатнику Іоанну Фаусту, мрачный характеръ черно-книжника, бого-отступника, предавшаго душу свою дѣмонамъ и гибнущаго за то безвозвратно; онъ не могъ вдохнуть въ это таинственное сказаніе высоко-символическаго смысла, какъ сдѣлалъ то Гете, онъ не скрылъ за аллегорическими образами величайшихъ идей человѣчества, не довелъ до высокой пластичности олицетвореніе плодотворнаго возврата современной ему науки къ древнему міру, — въ любви Фауста и Елены; но, если примемъ во вниманіе безмѣрное растояніе, отдѣляющее общественный уровень и уровень цивилизации конца XVI вѣка отъ XIX вѣка, воспользовавшагося всѣми результатами умственной работы человѣчества за этотъ тревож-

ный періодъ, унаследовавшего въ особенности область философскую воздѣланною трудами великихъ новѣйшихъ мыслителей, если вавѣсимъ всю неизмѣримую бездну историческихъ и общественныхъ условій, отдѣляющую двухъ писателей, обработавшихъ драматически легенду о Фаустѣ, невольное удивленіе возбуждаетъ въ насъ образъ неукротимаго правдомскателя, какимъ воспроизводитъ его Марло. Именно, онъ правдоискатель во всемъ смыслѣ этого старообрядческаго термина, несмотря на приданную ему, сообразно легендѣ, фальшивую личину магика, астролога и вызывателя духовъ; его томить жажда знанія, она увлекаетъ его въ заповѣдныя, недоступныя человѣческому разумѣнію области; если Марло заключаетъ пірсу свою гибелью и проклятіемъ Фауста, то *только* за этотъ дерзновенный порывъ; онъ уважаетъ въ немъ и громадность знаній и пылливость, но налагаетъ на нихъ предѣлъ, переходъ за который увлекаетъ человѣка въ бездну. «Преломилась вѣтвь, которой суждено было разростись до полной зрѣлости, поетъ о немъ хоръ; истѣбли лавры вѣнка Аполлонова, уришавшаго нѣкогда этого ученаго мужа. Нѣтъ болѣе Фауста! Вдумайтесь въ его адскую погибель и пусть судьба его заставитъ мудрецовъ чувствовать впредъ одно лишь удивленіе къ тѣмъ запретнымъ вещамъ, глубокое изученіе коихъ увлекаетъ смѣлые умы въ преступныя дѣйствія, казнимыя небомъ». Фаустъ Марло вообще не дюжинный чародѣй, который за свои нечистыя чары подвергается карѣ вѣчной справедливости; онъ истинный провозвѣстникъ Фауста Гете и Пушкина (въ его знаменитомъ отрывкѣ); получивъ власть надъ Мефистофелемъ, онъ переходитъ отъ одного изъ томившихъ его вопросовъ къ другому; такъ мы застаемъ его въ Римѣ среди блестящей обстановки папскаго двора напавъ казнь одного священника за мнимое его отступничество; низость и жестокосердіе высшей католической іерархіи всегда возмущала его, — лживость набожности оттапливала его; когда

демонъ является впервые на его зовъ, онъ отказывается видѣть его въ настоящемъ его видѣ и велитъ ему явиться въ одеждѣ стараго Францисканца, потому что «святая одежда всего болѣе пристала черту;» такъ и въ Римѣ онъ съ восторгомъ издѣвается надъ папой и его совѣтниками, спасаетъ отъ смерти осужденнаго и подвергаетъ наказанію его судей. Влеченіе къ вѣчной красотѣ и правдѣ просвѣтляетъ его образъ несравненно болѣе, чѣмъ всѣ подобныя гуманныя стремленія, и его восторженное, пламенное обращеніе къ Еленѣ, когда прекрасное видѣніе ея проносится предъ его изумленными взорами, полно истинной поэзіи и страсти. —

За Марло, невольно увлекаемые успѣхомъ его трагедій, пошли слѣдомъ многочисленные подражатели, которые нерѣдко измѣняли усвоенной ими рутинѣ школы Лилли, чтобъ примкнуть къ страстно-романтическому порыву молодого новатора; Гринъ, Лоджъ и Пиль представляютъ въ этомъ отношеніи наиболѣе разительный примѣръ; недовѣріе и даже презрѣніе къ нововведеніямъ скорѣ смѣняются у нихъ ревностнымъ подражаніемъ или самостоятельными опытами, вдохновленными стилемъ Марло. Та-же любовь къ потрясающему и вмѣстѣ съ тѣмъ эффектному и то-же стремленіе къ истинѣ и естественности въ драмѣ, то-же расширеніе поэтическаго горизонта, тотъ-же просторъ въ выборѣ сюжетовъ: исторія и легенда всѣхъ странъ раскрыты передъ англійскими драматургами, роскошная природа и пылкія страсти юга, равно какъ и сѣверъ съ его суровыми картинами, сосредоточенными характерами, рѣзкими страстями, — всё доступно имъ: поэтическое чутье подсказываетъ имъ многое невѣдомое имъ о жизни дальнихъ странъ, о людяхъ иной, чуждой имъ среды; и если у Марло въ Арденскомъ лѣсу растутъ апельсины, а по Шекспиру Чехія находится у морскаго берега и т. д., то эти второстепенные недосмотры не лишаютъ самыхъ произведеній ихъ неотъемлемой правдивости и отъ *Мальтійскаго жида*, какъ и отъ *Ромео и*

*Юли*, какъ и отъ *Викторіи Коромбоны* и *Герцогини Амальфской* Вебстера вѣсть югомъ, котораго на дѣлѣ не видалъ ни одинъ изъ названныхъ писателей. — Такимъ образомъ, трудами талантливой фаланги послѣдователей Марло открыта была новая эпоха въ исторіи англійской драмы; нужно было смягчить шероховатыя неровности въ рѣзкихъ контурахъ новой драмы, съ излишне-аффектированного основнаго тона свести ее къ формамъ, прямо говорящимъ человѣческому сердцу, нужно было вдохнуть въ нестройное еще созданіе искру поэтическаго генія, проникнуть его высокими общечеловѣческими идеями, чтобъ драма эта, создавъ англійскому народу національный театръ, каковаго не имѣло еще ни одно европейское племя, стала предметомъ вѣчнаго удивленія всѣхъ грядущихъ поколѣній и образцомъ для творчества всѣхъ странъ. Въ шумномъ и многочисленномъ рядѣ драматурговъ, которыми такъ богата вторая половина XVI столѣтія, явился наконецъ этотъ желанный избавитель, этотъ великій основатель новой европейской драмы, истиннаго созданія новаго міра и новой цивилизаціи, драмы освобожденной отъ сладостнаго ига классицизма; онъ явился и съ первыхъ же произведеній вступилъ въ ряды послѣдователей Марло, чтобъ быстрымъ порывомъ впередъ окончательно эманципироваться отъ крайностей усвоеннаго имъ направленія и, торжествуя надъ замирающими силами классицизма въ лицѣ Джонсона, пойти на встрѣчу безсмертной славы... Нужно ли называть этого великаго реформатора?

Прежде всѣхъ и сильнѣе подпала влиянію новой англійской драматургіи Германія. — Въ числѣ бродячихъ компаній актеровъ, которыя время отъ времени стали образовываться по различнымъ городамъ ея и, переѣзжая съ мѣста на мѣсто, популяризовать новый свѣтскій театръ, еще не вышедшій изъ подъ опеки классицизма, въ послѣдней четверти XVI столѣтія начинаютъ появляться особые труппы, которыя на-

родная молва присвоила названіе англійскихъ комедіантовъ. Не будемъ вступать въ обсужденіе вопроса, были-ли эти комедіанты дѣйствительно Англичане или они заслужили это названіе исключительнымъ исполненіемъ пьесъ новаго англійскаго репертуара; вопросъ этотъ не разъ уже былъ возбуждаемъ со временъ Тика и привелъ уже къ нѣкоторымъ положительнымъ результатамъ. — Невѣроятно, чтобъ эти актеры (если дѣйствительно они были Англичане) исполняли свои пьесы по англійски среди толпы, для которой языкъ этотъ былъ совершенно непонятенъ; вѣроятнѣе предположить, что они брали на себя трудъ изучать нѣмецкій языкъ и исполняли свои пьесы въ переводахъ. Что въ составъ этихъ труппъ входили и Англичане, — это не подлежитъ сомнѣнію; даже въ одной изъ первыхъ нѣмецкихъ театралныхъ компаній, водворившихъ въ Россіи новый европейскій театръ видимъ нѣсколько англійскихъ именъ актеровъ; подобный сборный составъ этихъ обществъ привлекъ въ ихъ среду и народныхъ голландскихъ актеровъ; они внесли съ собою въ репертуаръ голландскіе фарсы, дѣйствіе коихъ вращается вокругъ любимой комической личности *Pickelhäring'a* (слич. «Принцъ Пикельяринтъ» и т. п. пьесы Петрова времени), который виѣстъ съ клоуномъ, неразлучнымъ спутникомъ англійской драмы и комедіи, водворился на долгое господство въ нѣмецкомъ театрѣ. — Время появленія этихъ бродячихъ *soit disant* англійскихъ комедіантовъ также трудно опредѣлить; Тикъ относитъ его къ 1600 году, другіе же изслѣдователи этой поры (\*), основываясь на дрезденской рукописи драмъ Айрера, въ которой указаны англійскія пьесы, послужившія ему образцами, справедливо относятъ время появленія Англичанъ за нѣсколько лѣтъ передъ началомъ 17 столѣтія, почти къ 1590 году. Историческія-же данныя, свидѣтельствующія о дѣятель-

---

(\*) Jacob Ayrer von K. Schmitt. Marburg 1851. S. 21.

ности ихъ, являются гораздо позднѣе и указываютъ на значительно укоренившуюся уже въ массѣ привычку къ ихъ репертуару, на почетъ и покровительство, которыми они пользуются со стороны свѣтскихъ и духовныхъ властей и знати. Такъ напр. въ Ольмюцкомъ архіепископскомъ архивѣ найдено рекомендательное письмо эрцгерцога Карла, епископа бреславльскаго къ кардиналу Дитрихштейну, архіепископу ольмюцкому, писанное въ 1617 году; эрцгерцогъ свидѣтельству-етъ, что «англійскіе комедіанты, исполнявшіе еще при жизни его матери дѣло свое честно и благопристойно (они играли въ Грацѣ подъ управленіемъ директора Спенсера), теперь ѣдутъ въ Ольмюцъ изъ *Польши* гдѣ при дворѣ его королевскаго величества играли въ продолженіе нѣсколькихъ мѣсяцевъ (\*).» Репертуаръ англійскихъ актеровъ того времени состоялъ изъ произведеній предшественниковъ Шекспира и знакомилъ съ поднятою ими реформой въ драматургіи. Какъ всюду, такъ и въ этомъ случаѣ это ознакомленіе имѣло большой успѣхъ и серьезныя послѣдствія; въ пробужденіи дремлющаго нѣмецкаго творчества къ новой жизни, въ избавленіи его отъ господства безформенности и благопріимчива въ пѣсахъ стараго порядка чувствовалась настоятельная необходимость; англійскіе образцы драмы явились кстати. Появленіе ихъ было до того желаннымъ событіемъ, что переданныя пришельцами нѣмецкому зрителю невѣдомыя и полныя жизни пѣсы распро-странялись во множествѣ списковъ, а въ 1624 году появи-лось и печатное изданіе избранныхъ пѣсъ англійскаго репер-туара подъ заглавіемъ «*Englische Comedi und Tragödie-Spiele....sampt dem Pickelhäring.*» — И такъ репертуаръ этотъ былъ двойственнаго характера; бурныя героическія трагедіи новой англійской школы смѣшивались въ немъ съ комедіями, фарсами и интерлюдіями на половину англійскаго, на поло-

(\*) D'Elwerf, Theatergesch. von Mähren. 1852 S. 26.

вину голландскаго происхожденія; не смотря на живое сочувствіе, съ которымъ были встрѣчены въ Германіи новыя чужеземныя комедіи, они не оказали такого-же сильнаго вліянія на развитіе нѣмецкой драматургіи, какъ драмы и трагедіи Марло и его послѣдователей; подобно обычаю англійскаго театра, фарсы вставлялись въ промежутки между дѣйствіями серьезной пьесы и клоуны или пикельгеринги имѣли безвозбранимый доступъ на сцену въ важнѣйшіе моменты трагедіи. Въ противоположность этому второстепенному, подначальному значенію занесенной комедіи, новая англійская трагедія сразу стала на видное, первенствующее мѣсто въ Германіи. Величавостью и фантастичностью своихъ образовъ и характеровъ она увлекла за собой молодое литературное поколѣніе, не довольствовавшееся дебелыми твореніями Опица и его школы, все живое и талантливое ринулось на встрѣчу новой стихіи и съ жадностью вдыхало въ себя освѣженный, живительный творческій духъ, улыбавшійся имъ въ произведеніяхъ англійскихъ трагиковъ. На этотъ разъ подражаніе привело къ счастливѣйшимъ результатамъ и дало Германіи одного изъ талантливѣйшихъ писателей ея стараго театра въ лицѣ Якова Айрера, торговца желѣзомъ, а впоследствии королевскаго нотаріуса въ Нюренбергѣ (\*). Не подлежитъ сомнѣнію, что въ Айрерѣ было до его знакомства съ англійскимъ театромъ влеченіе къ историческимъ драмамъ, какъ равно и къ произведеніямъ съ основой легендарной, народной. Такъ въ первый періодъ его дѣятельности онъ драматизировалъ три сказанія изъ ломбардскаго эпическаго цикла; это—комедія *Hugdietrich* и трагедіи *Ottmit* и *Wolffdietrich*; въ то же время мотивами его дѣятельности служили и характерные эпизоды древнѣйшей римской исторіи на-

---

(\*) Его сочиненія изданы въ 1865 г. Келлеромъ: „Ayger's Dramen.“ Stüttgart. 5 Bde.

равнѣ съ любимыми современностью средневѣковыми новеллами (трагедія о Мелюзинѣ и ея сынѣ Жоферу).—Это самопроизвольное влеченіе къ тѣмъ началамъ, на которыхъ основана была новая англійская драма, значительно облегчило естественное сближеніе таланта Айрера съ модными драматическими образами. Въ первую пору дѣятельности его внутренняя работа надъ собой затруднена была отсутствіемъ поддержки и недостаточною энергіею съ его стороны; одновременно съ легендарными своими драмами онъ еще не отстаесть отъ старинныхъ мистеріальныхъ традицій и слагаетъ комедію о блудномъ сынѣ или о богатомъ и Лазарѣ, наивно выставляя въ заглавіи послѣдней пьесы, что она взята изъ 16-й главы Евангелія отъ Луки. Ознакомленіе-же съ Англичанами расширяетъ внезапно его кругозоръ, онъ еще смѣлѣе и отважнѣе вторгается въ области, дотогѣ заповѣдныя для нѣмецкаго драматурга, обращается къ исторіи и преданіямъ иныхъ народовъ, древнихъ и новыхъ, и въ нихъ находитъ богатый источникъ сюжетовъ для дальнѣйшихъ произведеній. Такъ наряду съ трагедіею о греческомъ императорѣ и его дочери Пелимперіи мы видимъ комедію о королѣ кипрскомъ, о двухъ сиракузскихъ братьяхъ, о взятіи Константинополя, «Зеркало женской добродѣтели въ лицѣ прекрасной Фениціи» и т. д. Англійскіе образцы были отнынѣ постоянно передъ его глазами; въ трагедіи *Пелимперія* онъ открыто подражалъ пьесѣ Томаса Киды (Kyd) озаглавленной *The spanish tragedy*, въ то время классической пьесѣ англійскаго ренертуара; подобно этому комедія о королѣ кипрскомъ есть подражаніе пьесѣ Мечина и Маркама (Machin and Markham) *The dumb knight*, взятіе Константинополя въ комедіи того-же имени, какъ полагаютъ, тоже изображено по указаніямъ пьесы Джорджа Пила (Peele).—Занимая общія мысли и драматическія положенія, Айреръ развивалъ ихъ своеобразно, поэтическимъ чутьемъ угадывалъ тон-

нія психологическія движенія и хотя далеко былъ отъ истинной драматической характеристики, но этою самодѣятельностью, внесенною имъ въ область драмы и трагедіи, этимъ стремленіемъ додуматься, добраться до истиннаго изображенія страстей и характеровъ, онъ внесъ новую жизнь въ нѣмецкую драматическую литературу; отъ наивнаго переложенія въ сценическія формы историческаго событія или народной легенды съ соблюденіемъ лишь стихосложенія и вѣрности основному тексту, сдѣланъ былъ важный шагъ къ обдуманной и выдержанной характеристикѣ, общности плана и стройному его развитію. Комедіи (въ настоящемъ смыслѣ слова, такъ какъ Айреръ нерѣдко давалъ это названіе пьесамъ трагическаго свойства) и масляничные фарсы Айрера значительно слабѣе, хотя обнаруживаютъ много ума и признаки несомнѣннаго дарованія. — И на этотъ драматическій родъ англійскій театръ возымѣлъ сильное вліяніе; появленіе клоуна и Пикельгеринга вслѣдъ за трагедіею стало необходимою и соединеніе высокаго съ смѣшнымъ было узаконено и въ этотъ новый періодъ нѣмецкой драмы; Пикельгерингъ сталъ героемъ цѣлыхъ пьесъ, посвященныхъ его разнообразнымъ похожденіямъ; подобно тому, какъ въ народныхъ пьесахъ современной Италіи Стентарелло является то адвокатомъ, то кушомъ, то храбрымъ полководцемъ или монастырскимъ служкой, такъ и Пикельгерингъ принималъ многоразличныя трансфигураціи; нѣмецкіе актеры въ Москвѣ въ концѣ того-же столѣтія играли пьесу, гдѣ онъ являлся принцемъ. Интерлюдіи и фарсы мѣстнаго происхожденія, подирѣвленные наплывомъ сродныхъ произведеній чужеземной письменности, получаютъ новое развитіе; въ тихомъ дотогѣ мірѣ нѣмецкаго театра поднимается сначала едва слышное, за тѣмъ все усиливающееся и крѣпнущее движеніе, котораго не въ силахъ были остановить и (что было-бы также весьма возможно) окончательно пресѣчь всѣ ужасы тридцатилѣтней войны.

Вліянія англійскаго театра не избѣжала почти ни одна драматическая литература Европы, только хронологически вліяніе это было разновременное; при различныхъ условіяхъ одинъ народъ испытывалъ его раньше, другой цѣлыми десятилѣтіями позже. Въ ту пору, когда англійскіе трагикі стали давно уже образцами для нѣмецкихъ драматурговъ, ознакомившихся наконецъ и съ Шекспиромъ (въ послѣднее время почти доказано, что Шекспиръ остался неизвѣстенъ Айреру), во Франціи царил ложно-классическая трагедія, столь разительна противоположная возрождавшемуся народному драматическому искусству Англіи. Но и при этихъ обстоятельствахъ положено уже было начало тому сближенію театра обоихъ сосѣднихъ народовъ, которое въ дни Вольтера уже было упрощено, чтобъ въ первой четверти нынѣшняго столѣтія произвести коренной поворотъ во французской драмѣ. — Французскіе эмигранты, спасшіеся въ Англію отъ религіозныхъ преслѣдованій, становились живыми свидѣтелями поразительнаго развитія національной англійской драмы; они передавали на родину рассказы о ней или, увлекаемые ея примѣромъ, сами испытывали свои силы въ подражаніи ей. Однимъ изъ первыхъ ея читателей былъ Сентъ-Эвремонъ (\*); горячія похвалы, которыя онъ расточаетъ Шекспиру, невинная комедія, написанная имъ «на англійскій манеръ», прилежное изученіе всѣхъ тонкостей и богатствъ англійскаго языка, ставшее общимъ занятіемъ многочисленныхъ протестантскихъ эмигрантовъ въ Англіи, служить характеристическою чертой зарождавшагося направленія. За Сентъ-Эвремономъ идетъ сначала малочисленный рядъ сподвижниковъ на этомъ пути, подкрѣпляемый впоследствии многими путешественниками, посѣщающими Англію уже не поневолѣ, не случайно, но съ яс-

---

(\*) Alb. Lacroix. Histoire de l'infl. de Shaksp. sur le théâtre français. Bruxelles. 1856. p. 1—9.

ною цѣлью изученія ея государственнаго строя, ея литературы и искусства.

Господство англійскаго драматическаго стиля въ мірѣ нѣмецкаго театра привело съ годами къ выдѣленію отдѣльнаго рода произведеній, содержаніе которыхъ избиралось преимущественно изъ числа важнѣйшихъ эпизодовъ древней и новой исторіи, вращаясь вокругъ героическихъ, рѣзко выдающихся личностей; по важному и возвышенному общему тону этихъ произведеній, за ними закрѣпилось нѣсколько странное названіе *Haupt-und Staatsactionen*. При всей кажущейся замкнутости сферы этихъ піесъ, ограничивающейся лишь избраннымъ высшимъ народнымъ слоемъ, въ нихъ нѣтъ той мертвенной исключительности, которую это предпочтеніе героизма внесло съ собой въ ложноклассическую французскую трагедію. Всякая выходящая изъ ряду вонъ личность уже имѣла доступъ въ новый видъ нѣмецкой драмы; великій полководецъ, великій король и великій мошенникъ сходились тутъ чуть не на равныхъ правахъ; шутъ, носящій уже народное названіе Гансвурста (такъ какъ примѣръ англійскихъ актеровъ, водворившихъ клоуна на драматической сценѣ, побудилъ и къ возвышенію національнаго нѣмецкаго Гансвурста до видной роли на театрѣ), нарушаетъ также своими рѣзкими выходками чопорную монотонность общаго характера піесъ. Содержаніе этихъ героическихъ драмъ также не останавливается преимущественно на событіяхъ древнеклассической жизни, но ищетъ себѣ пищи въ разнообразнѣйшемъ мірѣ всеобщей исторіи, преданія или даже духовной легенды. По своему общему типу эти *Haupt-und Staatsactionen* служатъ антиподами постепенно забывавшейся тогда ученой драмѣ. Слѣдуя указаніямъ усвоеннаго Германією чужеземнаго репертуара, они идутъ еще далѣе и перенятые приемы и обычаи развиваютъ въ наиболѣе доступныхъ народному пониманію формахъ; связанныя по времени своего образованія съ

усиленнымъ распространіемъ частныхъ ночевыхъ труппъ, они разносятъ по всѣмъ концамъ нѣмецкой земли обновленную драму; быть можетъ, ради этого сближенія съ вкусомъ народа, они приносятъ ему въ жертву многія существенныя достоинства драматическаго произведенія, доводятъ до грубой осязательности изображеніе ужасовъ, выводятъ на позорище толпы ярые, разнузданныя страсти, или допускаютъ среди серьезнаго и торжественнаго впутываться циническимъ выходкамъ шута,—но тѣмъ не менѣе это исканіе почвы для драмы, покидающей исключительно-ученую или свѣтскую сферу для иной всенародной заслуживаетъ особаго уваженія.—Наибольшее число пьесъ названнаго рода находится въ вѣнской придворной библиотекѣ, гдѣ сохранилось въ рукописи 15 Haupt-und Staatsactionen (\*). Изъ нихъ едва-ли не болѣе замѣчательна пьеса-мистерія о святомъ Іоаннѣ Непомуки, гдѣ лица и событія исторически достовѣрныя смѣшиваются съ вымышленными въ стилѣ этихъ произведеній, (такъ тутъ встрѣчается какая-то дочь воеводы von Klein-Serbien, Ahalibama); многія мѣста трагедіи, по свидѣтельству Вейсса, истинно поэтичны; такова напр. молитва Непомука въ тюрьмѣ, начинающаяся словами:

Wilkommen, finstrer Ort,  
Wilkommen, süsse Ketten! и т. д.

Когда на небѣ восходятъ пять звѣздъ въ ознаменованіе славной смерти Непомука, должна слышаться «пріятная музыка.» Въ заключеніе предлагались зрителю разнообразныя картины, изображался старый пражскій мостъ, съ котораго низверженъ былъ святой, келья Іоанна, пять звѣздъ на небѣ и т. п.

---

(\*) Weiss, K. Die Wiener Haupt-und Staatsactionen. Wien. 1854.

Съ годами развитіе и этихъ оригинальныхъ піесъ становится все шире; съ постепеннымъ водвореніемъ бродячихъ труппъ на осѣдлыя мѣста, съ приурочиваніемъ ихъ дѣятельности къ отдѣльнымъ городамъ и владѣтельскимъ столицамъ, усиленіе остойчивости, гражданственности въ характерѣ этихъ труппъ отражается и на облагороженіи ихъ репертуара; онъ лишается многихъ прикрасъ, выросшихъ на немъ вслѣдствіе вящаго желанія угодить ярмарочной или вообще провинціальной публикѣ и болѣе озабочивается правдивостью и естественностью рѣчей, характеровъ и положеній. Дѣятели на пути скрѣпленія кочевыхъ актерскихъ компаній и консолидированій постоянныхъ театровъ были въ тоже время и главными виновниками прогресса въ Haupt- und Staatsactionen. — Фельтенъ, отличавшійся большимъ образованіемъ и истиннымъ артистическимъ призваніемъ, образовавъ примѣчательную для своего времени труппу исполнителей, поднялъ уровень этихъ піесъ, передалъ актерамъ роли, нерѣдко исполнявшіеся въ нихъ маріонетками и вообще много потрудился на этомъ поприщѣ; Страницкій, самъ авторъ многихъ Staatsactionen, воззвалъ снова къ жизни любимаго народомъ Ганса Вурста, но ужъ не въ качествѣ исполнителя интерлюдій, но на равныхъ правахъ съ остальными дѣйствующими лицами; изгналъ изъ драмъ и трагедій комическія между-дѣйствія посторонняго содержанія и тѣмъ не мало способствовалъ стройному и законному обособленію комедіи, какъ вполнѣ законченнаго и самостоятельнаго литературнаго рода, избавивъ въ тоже время и серьезную драму отъ тормозившихъ въ ней развитіе дѣйствія вставокъ. — При такихъ условіяхъ подвигалось впередъ театральное дѣло въ Германіи; бросая взглядъ впередъ, мы видимъ постепенное умноженіе драматическихъ ассоціацій, сосредоточеніе власти въ нихъ въ рукахъ опытныхъ и просвѣщенныхъ дѣятелей, усовершенствованіе технической стороны, — исполненія, постановки, декоративнаго

искусства и труднаго дѣла костюмировки, — словомъ приходить къ той грани, гдѣ проблески, прообразованія становятся фактами, достояніемъ новаго искусства, гдѣ конецъ отжившей стихіи сливается съ началомъ новой, гдѣ устанавливается прочное начало тому театру, тому истинно-гражданскому институту оживающей и борющейся за свободу Европы, который, по своему образовательному и облагораживающему значенію, составляетъ предметъ справедливой гордости для современной цивилизаціи.

На этомъ важномъ моментѣ мы прерываемъ нашъ обзоръ судебъ *стариннаго* театра на западѣ. Онъ привелъ насъ къ тому, хотя и нѣсколько разновременному положенію его у различныхъ западныхъ народовъ, которое впервые возымѣло вліяніе на младенчествующій русскій театръ. Во Франціи мы видѣли первые опыты Мольера, чей *Донъ Жуанъ*, *Лекарь по неволѣ* и *Précieuses ridicules* вошли въ составъ первоначальнаго русскаго репертуара; англійскіе комедіанты дали намъ ключъ къ пониманію оригинальнаго явленія блуждающихъ актерскихъ обществъ, разносящихъ по бѣлу свѣту, даже въ далекую варварскую Польшу и Русь, классическія шѣсы своего репертуара, какъ равно разъяснили происхождение и значеніе любимца нашихъ предковъ, шута-клоуна; нѣмецкій театръ переходной эпохи, съ его отголосками мистериі и романтическими *Staatsactionen* отражается какъ на комедіи объ царицѣ Олофернѣ (*sic!*) царю голову отсѣвшей, такъ и на шѣсахъ въ родѣ Баязета и Тамерлана, Исторіи Александра Македонскаго и Дарія, Геновевы и т. д. Эта преимущественность результатовъ западнаго литературнаго движенія, унаслѣдованныхъ и усвоенныхъ при посредствѣ славянскаго театра нашею едва складывавшеюся драмой, этотъ живой импульсъ, который такъ часто шевелилъ дремлющій міръ нашей словесности, послужить намъ естественнымъ переходомъ къ изученію собственно-русской театральной старины.

## II.

Исторія стариннаго театра у западныхъ Славянъ до сего времени весьма мало разработана и обзоръ ея не можетъ претендовать на полноту и подробность. Нѣсколько статей, разбросанныхъ по разнымъ журналамъ, и одно, сколько нибудь систематическое изслѣдованіе, составляютъ всю литературу этого предмета у Чеховъ; отрывочныя свѣденія о сравнительно-позднѣйшемъ періодѣ исторіи театра, сильно подвергшагося уже итальянскому вліянію, представляетъ хорвато-далматинская словесность; печальныя страницы исторіи сербскаго народа не повѣствуютъ намъ о зрѣлищахъ и играхъ, мѣсто которыхъ занимали кровавыя сѣчи или ужасы турецкаго плѣна; одна лишь польская литература, которой многимъ обязана была Русь въ начальный періодъ развитія драмы, представляетъ нѣсколько болѣе благодарную и заботливѣе воздѣланную почву для изслѣдователя. Міръ драматическихъ народныхъ обрядовъ, связанныхъ съ чествованіемъ силъ природы, открываетъ намъ и у Славянъ рядъ могучихъ задатковъ драмы, которымъ недоставало лишь благопріятныхъ условий для успѣшной выработки. Въ этомъ кругѣ обрядовъ, какъ и въ соотвѣствующихъ имъ общихъ чертахъ быта, народная жизнь всѣхъ отдѣльныхъ славянскихъ племенъ представляетъ множество сходныхъ сторонъ, и какъ жизнь одной большой семьи, можетъ быть разсматриваема одновременно и подъ однимъ угломъ зрѣнія. Въ нижеслѣдующемъ мы попы-

таемся собрать воедино главнѣйшія проявленія драматическаго начала въ обрядовой славянской жизни.

Встрѣча весны и связанная съ нею игры, пѣсни и обряды всего болѣе вмѣщали въ себя готовыхъ мотивовъ для драматическаго, оживленнаго дѣйствія. Борьба смертоносной зимы съ свѣтлымъ всеосвѣщающимъ солнцемъ, торжество весны, радостныя ощущенія, вызываемыя въ человѣкѣ тѣсно сблизившемся съ природою, ея пробужденіемъ, игры и празднества, связанные съ различными земледѣльческими работами и начинаніями, всѣ эти разнообразныя факторы сходились тутъ. Весна ведетъ за собою слѣдомъ рядъ плодоносныхъ грозъ, — и древній Славянинъ, чествуя богиню грозъ, вызывая къ ней о ниспосланіи на землю дождя, олицетворялъ ее въ видѣ молодой дѣвушки, убранной растеніями и цвѣтами, какъ символомъ возбужденія всѣхъ растительныхъ силъ земли; какъ при наступленіи весны, такъ и при всякомъ бездождіи онъ водилъ въ особой процессіи эту избранницу, получавшую названіе *додолы* или *пеперуги*, вокругъ своихъ поселеній; кругомъ шли женщины, исполнявшія рядъ пѣсень, обращенныхъ къ божеству въ видахъ его умиловленія. Время отъ времени процессія останавливалась и живое дѣйствіе обрядоваго моленія, сопровождаемаго пѣніемъ и плясками, какъ-бы само собою переходило въ драматическую сцену. Каждый домохозяинъ выходилъ встрѣчать пеперугу; въ рукахъ у него бѣлый котелъ съ водою, въ которой плаваютъ цвѣты; водою этой онъ обливаетъ додолу (\*). — Западныя Славяне разенили съ особой любовью празднества мая, сохранивъ и понынѣ въ народныхъ пѣсняхъ и нѣсколько измѣненныхъ уже играхъ отголосокъ прежнихъ обрядовъ. Они распадались на два отдѣла; встрѣчу весны собственно и торжество побѣды ея надъ

---

(\*) Любенъ Каравеловъ. Памятники народнаго быта Болгаръ. М. 1861. стр. 242.

зимою. Первый отдѣлъ заключаетъ въ себѣ майскія игры, напоминающія во многихъ чертахъ итальянскія народныя *taggi* и нѣмецкіе майскіе походы (*Mairitte*). Съ 1-го мая молодежь въ Чехіи рубитъ въ лѣсу стволы для майскихъ деревъ, которыя, разукрашенные флагами, водружаются на наиболѣе важнѣйшихъ мѣстахъ, не говоря уже о тѣхъ *май-калѣ*, которыя каждый влюбленный долженъ поставить передъ домомъ своей милой. Когда декоративная часть этого праздника устроена, по деревнѣ снаряжается шествіе молодежи въ нарядныхъ одеждахъ, съ пѣснями, и музыкой впереди. Оно останавливается передъ каждой майкой и вызываетъ особой пѣсней ту, въ честь коей она поставлена; между вызванною и хоромъ завязывается шуточный разговоръ, при чемъ она должна подарить чѣмъ нибудь пришедшихъ. Они благодарятъ новой пѣсней, за чѣмъ слѣдуетъ танецъ; тѣ-же сцены повторяются при каждомъ майскомъ деревѣ. — Въ связи съ этимъ весеннимъ празднествомъ находится характеристическая чешская народная игра *въ короля*. По словамъ Эрбена (\*), игра эта, подвергавшаяся въ различныхъ мѣстностяхъ разнообразнымъ измѣненіямъ, сводится въ главныхъ чертахъ къ тремъ основнымъ моментамъ: сверженію стараго пастушьего короля, возведенію новаго, и пастушьему суду. Сверженію подвергался обыкновенно не человекъ, но соломенная кукла, одѣтая въ платье; ее кидали въ воду или отсѣкали ей голову. Когда-же наставалъ выборъ новаго короля, пастухи одѣвались въ особыя одежды, желая походить на рыцарей, брали въ руки деревянные мечи, возлагали на голову избраннаго корону и устраивали праздничное шествіе. Обойдя съ пѣснями всю деревню, они становились въ рядъ и одинъ изъ нихъ, которому присвоено названіе *vyvolavač*,

---

(\*) *Prostonárodní písně a říkadla*. P. 1864. s. 72.

произносили одну за другою рѣчи къ собранію, въ которыхъ воленъ былъ подвергать осмѣянію всякаго, кто заслужилъ это, касаться домашнихъ и личныхъ дѣлъ каждаго; хоръ, къ которому онъ обращается за вопросомъ, такъ-ли говорить онъ, согласны-ли они съ его приговоромъ, подтверждаетъ его слова.—Въ Моравіи (\*) избраніе короля происходитъ нѣскольکو иначе; вся деревенская молодежь съѣзжается на коняхъ къ извѣстному мѣсту, гдѣ букетъ цвѣтовъ водруженъ на высокой шестъ; кругомъ шеста ѣздоки должны проскakatъ три раза и королевъ провозглашается тотъ, кто послѣ третьяго раза достанетъ цвѣты. Король одѣвается тамъ въ бѣлое платье, съ короной изъ сусальнаго золота; въ рукахъ у него палашъ, украшенный красными полосами, и носящій характеристическое названіе *právo* (держава?). Молодежь выбираетъ иногда изъ своей среды и королеву или королевну, образуя тогда королевскую конную свиту. Во время процессіи исполняются различныя пѣсни въ честь короля, а во время остановокъ повторяются діалоги, подобные описаннымъ выше.—Въ лицѣ королевны этотъ обрядъ соприкасается съ любимой и распространенной въ большей части славянскихъ земель игрой, носящей въ Сербіи до сего времени характеръ древняго обряда. У Сербовъ (\*\*) сходятся нѣсколько дѣвушекъ въ нарядныхъ платьяхъ, украшенныхъ цвѣтами, избираютъ красивѣйшую *красилицей*, другую королевъ, третью *барьяктаромъ* (знаменосцемъ) и четвертую королевскою ключницей. Шествіе, останавливаясь, размѣщается коломъ (хороводомъ) вокругъ Красилицы. Король, потрясая мечемъ и сопровождаемый знаменосцемъ, стремится проникнуть внутрь кола, которое ихъ не пускаетъ, отвѣчая на вызовы пѣсня-

(\*) Sušil. Moravské národní písně. Br. 1860. VIII. 760.

(\*\*) Челаковскій. Slovanské národ. písně II. Kanitz. Serbien etc. 1868. s. 77.

ни, припѣвъ которыхъ *Дельо* (у Словаковъ *Донда*, русское *Дудо*), свидѣтельствуесть о связи этого обряда съ первобытнымъ вѣрованьемъ народа и, по объясненію Гануша, представляетъ намъ всю игру изображеніемъ брачнаго союза весенней богини Дѣвы, царицы небесъ, съ юнымъ Дивомъ. — Борьба между добромъ и зломъ (жизнью и смертью, зимнимъ оцѣпенѣніемъ и весенней теплотой) живописуется въ распространенной въ Чехіи и Моравіи игрѣ на *Hřimbabu* (\*). Миѣческой этой личности противопоставлена Яга-баба (*ježi-baba*), представительница зла. Въ позднѣйшей полу-христіанской формулѣ стараго обряда слугами обѣихъ богинь являются ангелы и демоны. Ангела (душу) т. е. молодую дѣвушку ведетъ Яга-баба съ завязанными глазами, требуя отъ нея воздержанія отъ смѣха, что-бы смѣшное ей ни пришлось слышать. Она ведетъ этого ангела въ рай, тогда какъ противница ея старается недопустить его туда и заставить нарушить обѣщаніе, возбуждая въ дѣвушкѣ смѣхъ; когда ей удастся это, она увлекаетъ за собой душу въ адъ. Сцена кончается борьбой полчищъ свѣтлыхъ и мрачныхъ духовъ за преобладаніе. Очевидно, что несмотря на позднѣйшую передѣлку, мы имѣемъ здѣсь дѣло съ стародавнимъ символическимъ обрядомъ, который сказывается и теперь въ общемъ туманномъ и загадочномъ характерѣ юношеской игры. Тотъ отдѣлъ ея, гдѣ Яга-баба старается умышленно разсмѣшить испытуемую, превратился разумѣется, въ рядъ смѣшливыхъ выходовъ, дающихъ уже какъ-бы перевѣсъ забавной сторонѣ игры. Въ распросахъ фигурируетъ напр. жидокъ, сидящій въ конурѣ верхомъ на ранцѣ съ колбасами въ рукахъ, носящими на себѣ надпись, что они очень вкусны и т. п. Рождественна съ этою чешская народная игра въ *небо и адъ*, гдѣ участвующіе распадаются на два строя, изъ которыхъ одинъ изображаетъ небо, другой —

---

(\*) Hanuš. Nástin báječných bytostí Baby a Děda. 1864. 34—36.

адъ. Пѣсни, исполняемыя при этомъ, первоначально изображали по всей вѣроятности загробныя странствія души, которая въ одной пѣснѣ обращается напр. къ святому Петру съ мольбой отворить ей врата рая (неба).—Общій всѣмъ славянскимъ племенамъ обрядъ похоронъ жизни или смерти, изображаемой въ лицѣ Мораны, Моржаны (отъ *моръ*, *умирать*) и т. д., давалъ также поводъ къ шествію, полному драматической жизни и даже не лишенному въ нѣкоторой долѣ эффектныхъ переходовъ. Чучело смерти или Моржаны клалось въ гробъ, который съ плачемъ несли къ рѣкѣ, кидали въ воду, и какъ будто въ знакъ обрѣтенія весны, возвращались отсюда въ противоположномъ настроеніи, полнымъ радости. Одна польская пѣсня изъ Горной Силезіи (\*) наглядно рисуетъ намъ эту наивную пѣсенную антитезу. Неся Моржану, дѣвушки спрашиваютъ

Dokądże ja nieść mamy  
Gdyż dróżenki nie znamy?

ОТВѢТЪ:

Wynieście mię dziewczeczki  
Tu na te pagóreczki  
Potem wrzućcie do wody  
O! do głębokiej wody.

Когда-же смерть поглощена рѣчными волнами, пѣсня отражаетъ въ себѣ возбуждаемую тѣмъ радость:

Wynieśliśmy mór ze wsi  
Latorośl niesiem do wsi  
Nasz gaik zielony  
Pięknie przystrojony и т. д.

---

(\*) Pieśni ludu polskiego w górnym Szląsku, zebr. Jul. Roger, 1863. 205.

Пора, посвященная чествованію русалокъ, вилъ и другихъ стихійныхъ духовъ, все существованіе которыхъ связано съ порой блеска и разцвѣта природы, ознаменовывалась рядомъ веселыхъ обрядовъ. Запретъ, наложенный на нихъ въ Чехіи (+) духовенствомъ, осуждаетъ ведущійся изстари обычай во время русальныхъ празднествъ избирать королей, водить танцы, одѣваться въ старыя одежды (переряживаться) и инымъ образомъ бѣсноваться и т. д.—Одинъ сербскій обрядъ даетъ нѣкоторое понятіе о томъ, какого рода были эти русальные игры. Три лица наряжались въ фантастическіе костюмы: одинъ человекъ надѣвалъ на себя косматую одежду, увѣшанную звѣриными хвостами, а лицо скрывалъ подъ маской; другой изображалъ собой вилу, одѣвался въ бѣлое платье, увитое цвѣтами; бѣлое покрывало также было все въ цвѣтахъ. Третій представлялъ собой чудовищное животное съ конской головой и птичьими ногами (\*). Всѣ вмѣстѣ эти ряженые обходили вокругъ селъ при звукахъ бубенъ, символически выражая собой желанное народу пришествіе весеннихъ тучъ, обильныхъ дождемъ, которыя, по замѣчанью г. Афанасьева, олицетворялись народной фантазіей то въ видѣ бѣлыхъ дѣвъ, то въ видѣ существъ, одѣтыхъ въ звѣриныя шкуры, то въ формѣ животныхъ, коровъ, коней.—Моравская масляничная игра (\*\*) обнаруживаетъ нѣкоторое сходство съ только что описаннымъ сербскимъ шествіемъ; въ ней участвуютъ медвѣдь, весь обмотанный листовою гороха, парень, одѣтый въ женское платье и наконецъ (очевидно новѣйшее превращеніе) *тусаръ*, дѣлающій видъ, что ѣдетъ верхомъ, при чемъ спереди прикрѣплена къ нему конская голова. Въ одной рукѣ у него сабля, въ другой кнутъ. Въ такомъ видѣ они ходятъ

(+) Поэтич. воззрѣнія Славянъ и т. д. Томъ III, 143.

(\*) Тамъ-же, стр. 163.

(\*\*) Moravské národní písně. VIII. 732.

по домамъ, исполняютъ комическія сцены и діалоги и танцуютъ. — Зимнія, святочные игры и обряды сравнительно отличаются меньшею живостью и драматическимъ характеромъ. Сопряженные часто съ переряживаньемъ, они впрочемъ достигаютъ большаго развитія лишь у восточныхъ, православныхъ Славянъ. Канунъ Рождества (*Божича*), самый день праздника и затѣмъ 31 декабря суть главные моменты обрядовой святочной программы Сербовъ и Болгаръ. Начиная съ того дня, когда въ окрестныхъ лѣсахъ нарублены такъ называемые *бадняки*, изъ которыхъ долженъ быть сложенъ священный костеръ, вся домашняя жизнь принимаетъ какой-то мѣрный, сосредоточенный, торжественный характеръ. Всѣ трапезы сопровождаются набожными рѣчами, пожеланіями счастья дому; вечера проводятся молодежью въ хороводныхъ пѣсняхъ. Ночь на Рождество проходитъ въ цѣломъ рядѣ обрядовъ; вокругъ огня долго сидятъ всѣ домашніе, молодежь поетъ пѣсни, дѣвушки обыкновенно исполняютъ при этомъ дуэты съ аккомпаниментомъ хора; наконецъ наступаетъ пора складыванія костра. Одинъ за другимъ бадняки вносятся въ домъ; каждый, входя съ ношей, обязанъ произнести какое-либо пожеланіе, взаменъ чего его посыпаютъ зернами пшеницы, приговаривая при томъ особое присловье. Стрѣльба изъ ружей возвѣщаетъ всѣмъ о началѣ торжества. Окончательная складка костра вызываетъ радостныя восклицанія; костеръ зажигаютъ, а въ это время присутствующіе снова предаются пѣснямъ, играмъ на гусяхъ и т. д. На разсвѣтѣ розговѣнье обращается снова въ рядъ молитвъ, рѣчей и условленныхъ обрядовыхъ формулъ (\*). Въ наиболѣе чествуемый Болгарами *будни вечеръ* 31-го декабря дѣвушки и парни собираются, выносятъ бѣлый тазъ съ водой, въ которой плаваютъ цвѣты, отсѣкутъ

---

(\*) I. Памучина. „Славене Божиѣ у Ердеговинѣ“. Сербо-далмат. Магазины. 1866.

сугъ отъ грушеваго дерева, кладутъ его въ тазъ, затѣмъ раздѣляются на двѣ стороны и начинаютъ пѣть попеременно пѣсню, состоящую изъ вопросовъ и отвѣтовъ. «Месѣченко, виторожко,—спрашиваютъ одни,—чѣ е хоро най хубаво?» Вторая сторона отвѣчаетъ имъ напр.

Орашко-то—най хубаво  
Съ остене е преградено  
Сусть рала е заградено  
Съ палешници—напулено и т. д.

Одно за другимъ обсуждаются въ такомъ родѣ всѣ людскія занятія (\*). Въ дѣтскихъ играхъ, какъ и въ дѣтскихъ пѣсняхъ, сохраняются нерѣдко отголоски древнихъ игръ, пѣсенъ и обрядовъ, случайно ставшихъ ребяческой забавой; разсмотрѣнiе ихъ съ этой стороны еще ждетъ изслѣдователя, трудъ котораго былъ-бы высоко любопытенъ и обилень результатами (\*\*). По словамъ г. Раковского, въ дѣтскихъ играхъ Болгаръ очевидно подражанiе стародавнимъ военнымъ играмъ или упражненiямъ; когда дѣти играютъ *на царь юс-подарь* или *на робы* и стрѣляютъ изъ лука, пускаютъ пращу и дѣлаютъ различныя эволюціи, «невольнo открывается весь чинъ староболгарскаго ополченiя (†).»

Хороводы и игры, хотя-бы и независящія отъ обряднаго строя, открывали такой-же просторъ развитiю драматизма, какъ

(\*) Каравеловъ. Памяти. народн. быта Болгаръ. М. 1861. I, 282.

(\*\*) Дѣтскія пѣсни заслуживаютъ подобнаго-же изслѣдованiя и съ музыкальной стороны, при чемъ обнаружится, на сколько старыя пѣсни удѣляли въ дѣтскихъ припѣвахъ. Достойно сожалѣнiя, что общинами г. Безсоновымъ въ 1868 г. напѣвы къ собраннымъ имъ дѣтскимъ пѣснямъ, записанные В. Н. Кашперовымъ, по сию пору еще не напечатаны.

(†) Показалець или руковод. и т. д. Одесса. 1859, I, 99.

и сродныя имъ явленія въ русскомъ пѣсенномъ мірѣ. Приверженность народа къ этимъ дорогимъ ему остаткамъ стародавняго быта, удерживавшаяся несмотря на видимое преобладаніе другаго порядка, не только сохраняла и не давала заглухнуть прежнимъ обычаямъ, но съ любовью развивала и разнообразила ихъ. Какъ въ западной Европѣ, какъ въ Россіи, такъ и у Славянъ духовенство не уставало громить проклятіями, протестами и обличеніями страстную преданность народа играмъ и пѣснямъ стараго времени. Еще въ концѣ девятаго вѣка болгарскій пресвитеръ Козьма (†) въ своей *Бесѣдѣ на новоявившую се ересь богомилу* свидѣтельствуетъ, что въ его время многіе люди паче на игру теки, нежели въ церковь и любили сказки и живые вымыслы паче книгъ. «Какіе это христіане, продолжаетъ онъ, которые съ гуслями и псканіемъ и пѣснями бѣсовскими вино пьютъ и встрѣчаютъ и снамъ и всякому ученью сатанину вѣрують!» Сходныхъ обличеній можно-бы привести множество; но не только по нимъ есть возможность судить о характерѣ предаваемыхъ осужденію игръ и пѣсень,—пѣсни эти сами хранятся доселѣ у многихъ племенъ и, служа отголоскомъ стараго быта, краснорѣчивѣе всѣхъ догадокъ говорятъ за себя.

Любимое сербское *Коло*, въ которомъ пѣсня, пляска и драматическое движеніе соединяются между собою, занимаетъ въ ряду необрядовыхъ игръ одно изъ важныхъ мѣстъ; съ нимъ можно сравнить галицкія гаивки, совмѣщающія въ себѣ плясовые эволюціи, гдѣ исполнители подражаютъ движеніями ходьбѣ по лѣсу, съ цѣлыми діалогами и сценами; остатокъ прежняго обряда, нынѣ утратившій ритуальную сторону, обычай праздновать послѣдній день жатвы (обжинки, дожинки, толоки), сохраняетъ въ народномъ быту рядъ эффектныхъ въ

---

(†) *Historija književnosti naroda hrvatskoga*, napisao V. Iagić. Z. 1867. I. 79.

драматическомъ отношеніи сценъ. Сборникъ Головацкаго (\*) представляетъ цѣлый рядъ гаивокъ, которыя являются какъ-бы миниатюрными картинками народнаго быта, рассказанными въ лицахъ. Поставивши напр. одну дѣвушку посередѣ, проція, взявшись за руки, ходя вокругъ ея, поютъ:

Чернушко-душко, вставай раненько,  
Вставай раненько, выывай личенько!  
Хотятъ ты люди взяти,  
Хотятъ ты замуъ дати.

«За кого, матусенько, за кого, любусенько?» спрашиваетъ она. Они четыре раза даютъ ей отъ имени матери различные отвѣты; они сватаютъ ее за сына господаря, за цыгана, за поповича, «за дѣдовина, за его сына», наконецъ за молодого гончара. Она трижды отвѣчаетъ отказомъ, мотивируя его тѣмъ, что за господаремъ нужно рано вставать, обѣдъ варить, за цыганомъ нужно его мѣшокъ носить, за поповичемъ книжку читать, за дѣдовиномъ торбы латать; за гончара-же она идетъ съ радостью,—за нимъ

Тра долго спати, нерано встати.  
Опъ зробить горнецъ, возьме червонецъ.  
Ой пойдю, матусенько  
Ой пойдю, любусенько!

Въ другой гаивкѣ размѣры изображаемыхъ житейскихъ событій расширяются и въ пѣснѣ проходитъ передъ нами почти цѣлая жизнь человѣка. Одна изъ дѣвушекъ, стоящая посреди круга и представляющая парня, сначала высказываетъ намѣреніе искать себѣ жену, выбираетъ изъ числа присут-

---

(\*) Чтенія въ Общ. Ист. и Древн. 1866. III. 687—698.

ствующихъ тестя, свекровь, брата, сестру и наконецъ «свою миленькую». Затѣмъ мы видимъ парня уже женатымъ и уже распорядившимся дома; тесть долженъ взять горѣлки, мать печь калачи, братъ варить пиво и т. д., а жена оставаться всегда при немъ. Въ семьѣ возникаютъ раздоры, онъ грозитъ роднымъ и даже велитъ женѣ уйти съ нимъ; на мгновеніе опомнившись, проситъ онъ извиненія у нихъ, ссылаясь на то, что былъ пьянъ и сгоряча нагрубилъ имъ. Но жена уже готовится имъ и скрывается; онъ ищетъ ее на торгу, не находитъ, обращается къ дѣвушкамъ, общая имъ всякаго рода подарки, если онѣ найдутъ ему жену. Онъ сердится на ихъ упорство, стремится прорвать кругъ, не успѣваетъ, а дѣвушки, пряча за собою его жену, отвѣчаютъ ему смѣхомъ. — Въ иныхъ гайвахъ дѣйствующія лица изображаютъ птицъ, животныхъ, подражая имъ тѣлодвиженіями, въ другихъ напротивъ проводится насмѣшка надъ старостью въ лицѣ стараго дѣда, безпомощнаго въ виду цѣлаго стада гусей, порученныхъ его надзору, или въ живой пѣснѣ изображается туалетъ деревенской щеголихи. Наконецъ въ одной гайвѣ содержаніе напоминаетъ нѣкоторыми чертами древній обрядъ погребенія зимы, которая, какъ и въ иныхъ мѣстахъ Великой Россіи, олицетворяется въ видѣ страннаго существа, носящаго имя *Кострубоньки*. Въ гайвѣ впрочемъ имя его звучитъ лишь въ видѣ отголоска стараго обряда; кострубъ является женихомъ одной изъ дѣвушекъ, но отсутствуетъ къ крайнему ея прискорбію; она ищетъ его повсюду, хотя горе ея очевидно напускное, что обнаруживается, когда узнаетъ о его смерти; грусть смѣняется радостью; она затаптываетъ его могилу ногами, плещетъ руками. — Земледѣльческій праздникъ обжинокъ также въ большей или меньшей степени отправляется драматически. Во время работы въ полѣ въ Сербіи поются особыя пѣсни, соответствующія порѣ жатвы (*пѣсме*

*жстелачке* (\*); ихъ содержаніемъ является то состязаніе парня и молодой дѣвушки въ жнитвѣ, то сцена между дѣвойкой и овчаромъ въ полѣ, то наконецъ пѣсней сопровождается родъ мѣрнаго движенія жницъ вокругъ одной изъ нихъ, держащей снопъ, причѣмъ вся масса женщинъ въ пестрыхъ костюмахъ вьется, перевивается, какъ свѣтлая лента то въ одну сторону, то въ другую. Галиція обжинки представляютъ нѣсколько иныя формы; пѣсенное дѣйствіе распадается какъ-бы на три отдѣла: рядъ пѣсенъ поется на ходу къ дому хозяина; придя къ нему, жницы пѣснями вызываютъ его къ себѣ и передаютъ вѣнецъ (вѣнокъ), свитый изъ колосьевъ, поютъ нѣсколько похвальныхъ пѣсенъ хозяину или замѣняютъ ихъ юмористическими стихами; наконецъ съ пѣснями-же удаляются. У Словенцевъ въ Хорутаніи сохраняется обычай собираться въ особо чтимые праздничные дни всей молодежи подъ тѣнью старыхъ липъ и тамъ предаваться разнымъ играмъ. Подъ одной липой близъ Горицы уже нѣсколько сотъ лѣтъ совершаются народныя игры. На возвышенномъ мѣстѣ становятся музыканты. Парни становятся по одну сторону, дѣвушки по другую сторону липы въ праздничныхъ одеждахъ. Праздникъ начинается пѣснью, исполняемою мужчинами; это похвала липѣ; затѣмъ слѣдуетъ пѣсня въ память Марка Бралевица и наконецъ третья, замѣчательная по своему драматическому характеру, передающая исторію несчастной любви двухъ молодыхъ людей, впервые сошедшихся подъ липой въ обществѣ веселья, и потомъ на вѣки разлученныхъ судьбой. Последняя пѣсня есть веселое вступленіе къ танцамъ, завершающимъ праздникъ. — Каждый годъ въ опредѣленный день исполняются всѣ поименованныя пѣсни, съ точностью стара-

---

(\*) Народне српске пјесме, скупио Вук. Караджич. Лейпц. 1824.  
I. 42—46.

го обряда, значеніе коего для насъ утратилось (\*). Несмотря на большую или меньшую примѣсь драматическаго элемента къ описаннымъ народнымъ обрядамъ, играмъ и хороводнымъ пѣснямъ (*мироводамъ*, какъ ихъ удачно зовутъ въ Болгаріи), первенствующее значеніе въ ряду ихъ безспорно принадлежитъ свадебному обряду со всѣми его многоразличными обиходами, особое развитіе котораго составляетъ характеристическую особенность славянскаго народнаго быта. Распределеніе ролей, участіе хора, смѣна однихъ драматическихъ эффектовъ другими, грустнаго настроенія веселымъ и прочитанія комической присказкой составляютъ богатый матеріалъ для почти-сценической постановки; темы разставанья, горя невѣсты, утѣшенія ея подругъ, вмѣшательство дружки какъ верховнаго блюстителя за порядкомъ и неприкосновенностью обряда, раздѣленіе сторонниковъ обоихъ брачующихся на два лагеря, вступающіе нерѣдко въ серьезное столкновеніе между собой, наконецъ остатки древнѣйшихъ формъ заключенія брака, полныхъ драматической жизни, — похищенія невѣсты или купли ея и приданого, — такова общая канва развитія свадебнаго обряда. Главнымъ двигателемъ, безъ котораго не могла-бы удержаться вся послѣдовательность обрядоваго чина, является, какъ сказано, лице, соответствующее русскому дружкѣ. Въ Чехіи онъ слыветъ подъ именами *plamrač*, *družba* и *mládenec*, при чемъ ему парюю служить дружка или дружичка. Остальные гости называются сватами и свахами, а старшая женщина, попеченію коей поручается невѣста, получаетъ названіе *staro-svatbi*. Въ дружки выбирается наиболѣе рѣзвый крестьянинъ изъ околodka; у Чеховъ, какъ и у Галичанъ, онъ не столько имѣетъ цѣлью (какъ въ Россіи) своими комическими выходками и веселыми присловьями оживить общій унылый тонъ обряда, но напротивъ отличается своими пространными

---

(\*) Národní slavnost Slovinců v dolní Žilské. sděl. B. Němcová. 311.

цѣлѣтисными рѣчами, изобилующими цитатами изъ Св. Писанія и отличающимися строгимъ соблюденіемъ всѣхъ условныхъ формъ родственной вѣжливости и тонкаго приличія. Въ этомъ отношеніи наиболѣе замѣчательны рѣчи старосты у Галицкихъ Русскихъ. Такъ напр. на обрученіи онъ начинаетъ свою рѣчь съ сотворенія міра, созданія Евы и т. д. и послѣ длиннаго вступленія переходитъ къ сличенію отношеній прародителей между собою съ завязывающеюся связью жениха съ невѣстой. «И мы маеме єднѣго челоуѣка, говоритъ онъ, который-бы ся хотѣвъ женити; а оновъ (онъ) насъ просить, жебы мы єму жену вырѣбили;—бо еденъ вовъ (воля) не наробить хлѣба, по-два упрягавуть до ярма,» и т. д. При другомъ случаѣ онъ проводитъ подобную-же параллель между настоящимъ сговоромъ и библейскою исторіею объ Исаакѣ и Ревеккѣ, или къ слову рассказываетъ о Ноѣ, о томъ, какъ святой Андрей видѣлъ Пречистую Дѣву на воздухѣ, «якъ она своихъ апостоловъ прикрывала хусточками; а мы худобны люде», говоритъ онъ далѣе, «та вы насъ прикройте хоть лемъ рушничками.»—Обрядъ запрошенія (просидьбы) невѣсты у ея родителей бываетъ въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ сопряженъ съ иными формальностями. Такъ въ Далмаціи братъ невѣсты выводитъ ее и спрашиваетъ пришедшихъ, кто изъ нихъ хочетъ принять ее.—Вмѣсто жениха одинъ изъ сватовъ отвѣчаетъ: «принимаю.» Принимаешь-ли доводи и до не воли, переспрашиваетъ и онъ.—«Принимаю и въ волю и въ неволю,» отвѣчаетъ сватъ. Въ понедѣльникъ передъ свадьбою у Чеховъ ведется обыкновеніе приходитъ жениху и дружбѣ подъ окна невѣстина дома и приводитъ съ собой двухъ музыкантовъ; подъ аккомпаниментъ ихъ игры дружба поетъ нѣчто въ родѣ серенады, а невѣста, сидя въ своей комнатѣ, плачетъ, отвѣчая жалобными пѣснями. — Поѣздъ, отправляющійся за невѣстой, и состоящій нерѣдко изъ цѣлаго ряда вооруженныхъ пищалями людей, ѣдущихъ верхомъ, и хора дѣвушекъ,

ихъ сопровождающихъ, при приближеніи къ дому невѣсты, находятъ двери его закрытыми. Здѣсь повсемѣстно происходитъ оживленная сцена. Пришедшіе требуютъ выдачи невѣсты, ея подруги извнутри отвѣчаютъ или отказомъ или радостнымъ согласіемъ; у Словаковъ-же два раза обманомъ выводятъ вмѣсто невѣсты другую дѣвушку. «Зачѣмъ-бы намъ ее не выдать,» поется въ Чехіи; «когда мы для васъ ее выныняли, — пойдите, пойдите къ намъ!» — Въ Болгаріи напротивъ требуютъ объясненія, зачѣмъ пришли сваты; «тихій вѣтеръ подулъ и насъ сюда занесъ, отвѣчаютъ они.» «Ничего еще не готово, отвѣчаютъ имъ тогда, ничего не сшито, не скроено и подарки не срезаны.» Стоящіе извнѣ отвѣчаютъ упреками. — Галицкая свадьба богато развила обрядъ расплетанія косы и наложенія на невѣсту вѣнка; дружба, ведущій всю церемонію, расплетаетъ косу и раздѣляетъ ее гребнемъ, дѣвушки поютъ рядъ пѣсень, обращенныхъ то къ отцу, то къ матери, то къ остальной роднѣ невѣсты; наложеніе вѣнка, сіяющаго, по словамъ пѣсни, какъ золото, какъ пылающій огонь, также сопровождается пѣніемъ; дружба придѣлываетъ вѣнокъ, послѣ чего произноситъ новую рѣчь отъ имени невѣсты, заявляя ея намѣреніе вступить въ супружество. При послѣднихъ словахъ этой рѣчи, невѣста падаетъ въ ноги матери, кланяется своимъ подругамъ, которыя призываютъ на нее Божье благословеніе. Печеніе королавъ снова связано съ рядомъ пѣсень, вслѣдъ за чѣмъ слѣдуетъ комическая интермедія старосты или дружки съ дѣвушками по поводу подарковъ, коими обмѣниваются молодые; дѣвушки требуютъ себѣ вознагражденія за сплетенные ими вѣнки, пристають съ шутивными пѣснями къ дружбамъ, дружка, пришивъ къ себѣ одинъ вѣнокъ, надѣваетъ на себя шапку дружки и исполняетъ комическій танецъ подъ пѣніе дѣвушекъ: «подивися дружбонько, на мене; не красивый я козакъ отъ тебе?» и т. д. — Въ день свадьбы, какъ предшествующія ей церемоніи, такъ и слѣдующій за нею пиръ

представляют великое разнообразіе въ подробностяхъ.— Въ болгарской свадьбѣ замѣчательна сцена купли невѣсты или точнѣе ея приданого; его покупаетъ одинъ изъ родственниковъ жениха. На сундукѣ сидитъ невѣстинъ братъ; между ними происходитъ торгъ, при чемъ требованіе выкупа начинается съ огромной суммы 90,000 піастровъ и кончается девятью *парами* или 3 коп. Лице, выкупившее невѣсту, сохраняетъ во весь день нѣкоторую власть надъ нею и особое значеніе; такъ по окончаніи всѣхъ церемоній, передъ удаленіемъ молодой пары, упомянутый родственникъ подходитъ къ невѣстѣ, которая кланяется ему три раза; каждый разъ онъ отдергиваетъ закрывающее ей лицо красное покрывало, а въ третій разъ срываетъ его, показывая невѣсту всѣмъ. — Въ Сербіи во время обряда купли поютъ: Мили Боже, чуда гоголего! Где брат сестру деверу предаѣ: «Аманет ти, девере, сестра моја.» — Подобный-же торгъ ведется въ Лужицѣ, заключающійся питьемъ обоимъ изъ чаши и подаркомъ со стороны невѣсты купившему ее вѣнца, вѣтки розмарина и полотенца.—Передъ началомъ свадьбы, въ Бокѣ Которской дѣвушки обращаются къ невѣстѣ съ совѣтами, какъ вести себя въ новой обстановкѣ, быть добраго нрава и заранѣе предоставить мужу власть надъ собою. Когда-же сваты уже на дворѣ, жалость беретъ верхъ въ дѣвушкахъ и они новою пѣснью выражаютъ желаніе, какъ свое, такъ и родителей невѣсты, чтобъ она не покидала роднаго дома; но противиться долѣе нельзя, и онѣ какъ-бы за невѣсту отвѣчаютъ ей близкимъ, что исправить дѣло нельзя, что время разлуки уже наступило и т. д. Когда поѣзжане двинутся уже по пути въ церковь, предводимые или дружкой верхомъ, или (въ Галиціи) *хоружимъ* съ свадебнымъ знаменемъ (хоругвью), всю дорогу идетъ попеременно пѣніе дружекъ съ парнями и свахъ съ дѣвчатымъ хоромъ. По возвращеніи, когда подъѣзжаютъ къ дому молодого, въ Болгаріи ведется обычай новобрачной

остановиться на конѣ передъ хатой; ей приносятъ двухъ мальчиковъ, которыхъ она обнимаетъ, ласкаетъ, целуетъ, приговаривая разные ласковыя слова. Съ новыми символическими обрядами сводятъ ее съ коня.—У Галичанъ на порогѣ дома молодой ее ожидаетъ мать, одѣтая въ козую, вывороченный шерстью вверхъ и подаетъ зятю воду, изображающую водку. Два раза онъ долженъ вылить за себя воды, когда-же выпьетъ ее въ третій разъ, всѣ присутствующіе желаютъ ему такой-же полной доли, какъ полна была чарна.—Слѣдуетъ брачный пиръ, и указанный уже мотивъ защиты невесты ея братомъ отъ притязаній жениха снова повторяется, только не куплею разрѣшается споръ, а настоящимъ состязаніемъ, сначала словами, остротами, насмѣшками, потомъ столкновеніемъ мужниной и жениной партій, напомиающимъ въ отдаленныхъ чертахъ древнее умыканье невестъ. Въ толпѣ происходитъ сильное волненіе, молодой стремится пробиться черезъ строй парней и дѣвушекъ, защищающихъ молодую, наконецъ они умышленно оставляютъ молодую почти одну; беззащитную; молодой съ товарищами послѣ нѣкотораго сопротивленія овладѣваетъ ею, и, обнявъ, подводитъ къ столу.—У Словаковъ во время пира дружба, поднося блюда, декламируетъ стихи, а тотчасъ-же по окончаніи обѣда начинаются танцы: дружба пляшетъ съ молодой, послѣ чего снимается съ нея вѣнецъ, ленты и цвѣты съ головы; этимъ танцемъ оканчивается вся брачная церемонія (\*).

(\*) Источники: Народ. српске pjesme, Караджича стр. 1—25. Пѣсни, собранія Головацкимъ стр. 625—676. Эрбена *Písňe a říkadla* 287—34. Сушиля *Moravské národní písně* 420—465. Bogišić, *O važnosti sakupljanja narod. običaja*. Književnik 1866, 167 — 232. Hauptund Schmalzer, *Volkslieder der Lausitz* 231—240. Кралицкій. Свадебн. обряды у Лабарскихъ Русиновъ. Науков. сборникъ 1865, III 138—160. Оятъ-же: Свадебныи звычай у Шаршскихъ Словаковъ, Галичанъ, 1868. Раковский: Показалець 101—133. Миладинов. Болгар. народ. пѣсни. Иліѣ. *Narodni slavonski običaji*. Zagreb. 1846. 33—76 и т. д.

Таковы были въ общихъ чертахъ проявленія драматическаго начала въ обрядной и пѣсенной стихіи древняго быта Славянъ. Въ самомъ характерѣ Славянина какъ-бы лежитъ предрасположеніе къ драмѣ, онъ всюду любитъ придавать драматическую форму своему разсказу, пѣснѣ и т. д.; чешскія духовныя пѣсни имѣютъ доселѣ драматическій оттѣнокъ и по сю пору въ русской раскольниковей литературѣ отчетливо сказывается подобное-же стремленіе; не говоримъ уже о южныхъ Славянахъ, живая, огненная природа конхъ, согрѣтая благодатью южнаго климата, развила и въ пѣснѣ и въ разговорѣ живое, взволнованное и почти-драматическое движеніе. Древнѣйшіе сербо-хорватскіе законы не избѣжали вліянія этой замѣчательной склонности къ драматизму; они часто изложены въ формѣ разговоровъ двухъ лицъ между собою, при чемъ слова закона звучатъ какъ-бы рѣчью третьяго лица, стоящаго выше ихъ и строгаго судьи. Таковы напр. слѣдующія мѣста; «еслибъ кто сказалъ тебѣ: братъ мой, я хочу дать тебѣ участокъ земли, обижайся со мной» или «слѣдуетъ призвать хозяина и сказать ему: господине, всё это Божье и твое (\*),» и т. д.—Постепенное усиленіе христіанства застало въ полномъ развитіи міръ народныхъ обрядовъ и игръ; слѣдуя и въ славянскихъ краяхъ той-же системѣ дѣйствій, какъ и на Западѣ, католическое духовенство оцѣнило все значеніе этихъ остатковъ старины для новообращеннаго народа, увидѣло себя въ необходимости какого-либо компромисса съ страстью массы къ зрѣлищамъ и столь-же скоро рѣшилось противопоставить полу-языческимъ зрѣлищамъ ниня, освященныя всѣмъ обаяніемъ церковнаго величія. Въ пору прежнихъ зимнихъ календъ оно учредило храмовую церемонію вертепа, встрѣчу весны оно почти допустило въ новой

---

(\*) Iagić, Historija književnosti. I. 133.

обстановкѣ, многочисленныя процессіи, принаровленные къ тому или другому празднику, привлекая толпы народа, нерѣдко видѣли въ числѣ своихъ участниковъ и старинныхъ увеселителей народа, скомороховъ. — Введенный почти повсемѣстно у Славянъ-католиковъ рождественскій обрядъ нигдѣ не получилъ столь широкаго развитія, какъ въ Польшѣ, которая въ послѣдствіи въ измѣненномъ видѣ передала его на Русь. Съ кануна Рождества и до новаго года ставились въ церквахъ небольшія ясли, въ которыхъ лежала статуетка, изображавшая Спасителя; возлѣ находились изображенія вола и быка, нерѣдко даже поставленные за особые загородки или стойла; наконецъ размѣщались изображенія Богородицы, пастуховъ и трехъ царей. Въ церквахъ Литвы до позднѣйшаго времени сохранился этотъ обрядъ, конечно въ измѣненномъ видѣ: въ крещенскій сочельникъ въ церквахъ вѣшаютъ на лентахъ люльки съ восковымъ младенцемъ, около которыхъ стоятъ восковыя-же изображенія Богородицы, Іосифа и трехъ царей. Подходящія къ люлкѣ сначала качаютъ ее три раза и потомъ молятся (\*). Сценическое изображеніе Рождества и связанныхъ съ нимъ событій дополнялось и разъяснялось либо духовными пѣснями раздававшимися изъ-за алтаря, либо сказываніемъ молодыми церковнослужителями, скрытыми тамъ-же, отдѣльныхъ тирадъ изъ Евангелія, съ строгимъ распредѣленіемъ ролей и рѣчей. Изъ этихъ діалоговъ, сопряженныхъ съ декоративной сценой, образовался тотъ любимый въ Польшѣ и ставшій въ ней народнымъ, діалогъ который слыветъ въ ней подъ названіемъ *szopka* или *jasielki*. Благодаря своему общепонятному характеру и въ особенности участію въ немъ лицъ изъ народа (пастуховъ) рождественскій обрядъ быстро сообщился народу, перешелъ въ него и съ одной стороны

---

(\*) Терещенко, Бытъ русск. народа. VII, 43.

отразился въ образованіи цѣлаго ряда духовныхъ стиховъ, и съ другой въ развитіи чисто-народныхъ представленій Рождества Христова, но весьма слабо повліялъ на образованіе рождественской мистеріи. — Драматическое изображеніе Воскресенія Христова, во всемъ сходное съ принятой на Западѣ формулой, было несравненно важнѣе по вліянію своему на пасхальную мистерію; по случайности, неполнѣе разъяснимой, большинство извѣстныхъ доселѣ чешскихъ мистерій посвящены изображенію Воскресенія Христова, явленія Спасителя Ѳомѣ, путникамъ въ Эммаусѣ и т. д. — Въ понедѣльникъ святой недѣли въ Прагѣ искони существовалъ обычай исполнять въ лицахъ въ древнемъ Эммаусскомъ монастырѣ явленіе Христа путникамъ въ Эммаусѣ. По мнѣнію Гапуша (\*), деревянные рѣзные фигуры, украшающія понынѣ алтарь этого монастыря, служатъ какъ-бы живымъ воспроизведеніемъ прежняго представленія. И теперь въ этотъ день собираются къ монастырю несмѣтныя массы богомольцевъ и праздникъ получаетъ видъ встрѣчи весны, быть можетъ, дѣйствительно вытѣснивъ собою въ старину народный весенній праздникъ. — Наконецъ съ процессією Тѣла Господня, повсюду отличавшеюся разнообразіемъ постановки, блескомъ костюмовъ и драматическими моментами, въ Чехіи исполнялись какія-то духовно-театральныя представленія; объ нихъ по крайней мѣрѣ свидѣтельствуетъ постановленіе пражскаго епископальнаго синода 1366 года, бросающее между прочимъ свѣтъ и на начинающееся въ подобныхъ піесахъ, организованныхъ и поддерживаемыхъ церковью смѣшеніе духовнаго начала съ исконнымъ, народнымъ, языческимъ. Синодъ возстаетъ противъ участія въ процессіи скомороховъ (*fistulatores vel jocolatores*), предавая осужденію и самыя представленія (*ludos theatrales*), конечно за

---

(\*) Die lateinisch-böhmisch. Osterspiele des 14—15. Jahrhunderts. Pr. 1863, s. 73—74.

наличне-мірское ихъ направленіе.—Но отъ участія скомороховъ во всѣхъ важнѣйшихъ обрядахъ нелегко было отъучить народъ; испоконъ вѣку на свадьбы, тризны, пиры являлись они и были избранными гостями. Изученіе старинныхъ памятниковъ чешской литературы дало поводъ Іосифу Иречку угадать въ быту пѣвцовъ былаго времени такое-же различіе занятій, какое существовало между трубадурами и жонглерами во Франціи. По его мнѣнію *joculatores* 12 и 13 столѣтія были собственно пѣвцы; особый классъ людей составляли затѣмъ гистріоны въ полномъ смыслѣ слова, называвшіеся *jher-ci*. Двойственнымъ трудомъ этихъ личностей составлялись первоначальныя скоморошья представленія. Изъ 12 вѣка уцѣлѣло даже упоминаніе объ отдѣльной личности изъ этого кружка, которой придано названіе *Kojata histrio*. Обычнымъ путемъ пошло развитіе литургической мистеріи изъ церковныхъ обрядовъ у католическаго Славянства (о православной части Славянства мы не говоримъ здѣсь, такъ какъ православная обрядность давала мало пищи выработкѣ драмы); первоначально явились краткія піэсы, безъ сценическихъ эффектовъ, съ сохраненіемъ въ цѣлости многихъ мѣстъ и изреченій Священнаго Писанія, піэсы, входящія въ составъ богослуженія по наиболѣе важнымъ праздникамъ и особенно торжественнымъ днямъ. Въ извѣстный моментъ литургіи служеніе прерывалось, исполнялось нѣсколько явленій піэсы, представлявшей въ лицахъ событіе, чествуемое въ тотъ день; послѣ чего снова возобновлялась литургія, чтобъ черезъ нѣсколько времени быть еще разъ прервальною такою-же вставкой. Нѣкоторыя чешскія мистеріи еще носятъ слѣды почти утраченной связи съ литургією. Такъ одна изъ пасхальныхъ мистерій была найдена въ видѣ составной части полнаго церковнаго канціонала, поставленною вслѣдъ за богослужебными пѣснями. По всѣмъ признакамъ рукопись, заключающая въ себѣ и канціоналъ и мистерію, составляла собственность какой-либо церк

ви (\*). Служа той-же назидательной цѣли, какъ и увѣщаніе проповѣдника, литургическія мистеріи часто соприкасались съ проповѣдями, въ которыхъ другими приѣмами развивалась основная мысль торжества церкви; нерѣдко проповѣдь завершала собою театральное представленіе. Въ концѣ чешской мистеріи Воскресенія Христова стоитъ особая о томъ пометка для руководства священнослужителей: послѣ того, какъ Іисусъ исходитъ изъ ада, значителенъ *Deinde fiat sermo*. — Являясь продолженіемъ и развитіемъ латинской литургіи, мистеріи составляютъ въ ранній періодъ исключительно на латинскомъ языкѣ, исполняются младшими клириками, послушниками, пѣвчими и прочимъ служебнымъ людемъ. Старшее духовенство не гнушается впрочемъ принятіемъ участія въ ихъ исполненіи, но стремится какъ-бы освятить, поднять его своею игрой. Старая народная страсть къ зрѣлищамъ, ко всему, что носитъ драматическія формы, увлекала за собою проповѣдниковъ воздержанія отъ мірскихъ утѣхъ, самоуглубленія и благочестиваго размышленія; съ едва скрытой радостью они надѣвали на себя тѣ или другіе костюмы, слѣдовавшіе по піесѣ, они закрывали свои лица масками, какъ въ былые годы молодости дѣлали то на народныхъ играхъ, они забывали всю мирную и чинную плавность церковной латини и изрѣдка, какъ будто ненарокомъ вставляли отъ себя слова на родномъ языкѣ, оправдывая себя въ своихъ-же глазахъ тѣмъ, что подобныя вставки несравненно болѣе будутъ способствовать разъясненію началъ вѣры въ массѣ, чѣмъ всевозможные непонятныя ей латинскіе гимны. — Незамѣтно сглаживался первобытный тонъ и направленіе литургическихъ мистерій и съ тѣмъ вмѣстѣ росло и недовѣріе къ нимъ высшей католической іерархіи и римской курии. Въ верховныхъ сферахъ, сильно уже отдалившихся отъ народной среды, теат-

---

(\*) Ганушь, Osterspiele. стр. 42—43.

ральныя представленія въ церквахъ, сопряженныя съ употребленіемъ сценическихъ аксессуаровъ, костюмовъ, масокъ, и т. д., казались чѣмъ-то во всѣхъ отношеніяхъ предосудительнымъ, языческимъ и подлежащимъ немедленному искорененію. Съ раннихъ поръ папское правительство отнеслось съ строгими мѣрами къ возрождавшемуся польскому театру. Еще въ началѣ XII вѣка папа Иннокентій IV писалъ къ Генриху, архіепископу Гнѣзденскому, предлагая ему обратить особое вниманіе на театральныя представленія, даваемыя въ Польшѣ по церквамъ; папа въ особенности указываетъ на то, что въ эти представленія часто вводятся на сцену различныя лица въ маскахъ (*monstra larvarum*), что въ числѣ играющихъ находятся и духовныя лица, «діаконы, пресвитеры и субдіаконы,» забывающіе все достоинство ихъ сана и выступающіе на позорищѣ передъ мірскими зрителями (\*). Позднѣйшія запрещенія подобнаго-же характера свидѣтельствуютъ о продолжительности исполненія мистерій въ церквахъ. Подобно тому, какъ соборныя и синодальныя постановленія католическаго Запада возставали (какъ указано было выше) даже въ XVI столѣтіи противъ театральныхъ игръ *in ecclesiis et cimiteriis*, такъ и въ Польшѣ встрѣчаемъ въ XIV вѣкѣ постановленіе архіепископа Гнѣзденскаго, воспрещающаго и клирикамъ и мірянамъ переодѣваться въ различныя одежды и давать представленія въ церквахъ и на кладбищахъ, *особенно, когда на нихъ идетъ божественная служба*, такъ какъ всѣ представленія этого рода оскорбляютъ ея величіе. Въ случаѣ послушанія архіепископъ грозилъ отлученіемъ отъ церкви (\*\*).

Разумѣется, не одному лишь тяготѣнію самого низшаго духовенства къ народнымъ обычаямъ, отразившемуся на цер-

(\*) K. Wojcicki. Teatr starożytny w Polsce. 1841. I. 42.

(\*\*) W. A. Macejowski. Piśmiennictwo polskie. 1853.

ковной драмѣ, она обязана была усиленіемъ подозрительности высшей іерархіи, гоненіямъ и окончательному удаленію изъ предѣловъ церковныхъ. Личный составъ приходскаго причта или даже монастырской братіи нерѣдко не удовлетворялъ всѣмъ требованіямъ развивающагося въ ширь стили мистерій, и устроители представленій поневолѣ обращались за помощью къ свѣтскимъ людямъ. Съ новой стихіей въ личномъ составѣ вносился и новый духъ, новое направленіе въ самыя піесы, чему указано выше немало примѣровъ на Западѣ. Въ мірянахъ, приносившихъ съ собою свои исконныя привычки и обычаи, живой народный языкъ съ его меткими оборотами и присловьями, сильно становившимися въ разрѣзъ съ важнымъ теченіемъ латинскаго стиха,—въ мірянахъ духовныя лица находили поддержку своимъ стремленіямъ оживить драму, придать ей способность къ быстрому росту и свободному развитію, и, окончательно поддавшись своему влеченію, ставшему отнынѣ общимъ, возбуждали необходимость кореннаго переворота.—Съ этимъ движеніемъ, составляющимъ общую черту въ исторіи театра у всѣхъ народовъ, естественно связывается и борьба первоначальнаго литургическаго текста мистерій съ народнымъ языкомъ, борьба, слѣды которой замѣчаются уже съ ранняго времени и въ малѣйшихъ народныхъ вставкахъ, прокрадывающихся между латинскими строками. Уступки народности нерѣдко внушались духовенству желаніемъ достигнуть большей вразумительности излагаемыхъ имъ въ той или другой формѣ мыслей. Одною изъ первыхъ уступокъ, современныхъ почти началу христіанской пропаганды, была проповѣдь на народныхъ языкахъ. Съ раннихъ поръ являются въ католической литургіи у Чеховъ отдѣльныя молитвы на народномъ языкѣ, а наконецъ и цѣлыя чешскія проповѣди. Стремясь съ первыхъ временъ по введеніи христіанства имѣть переводы Св. Писанія на свой языкъ, Поляки къ началу 15-го столѣтія имѣютъ уже многія польскія молитвы и набожныя

пѣсни, каковы наприм. внесенныя въ *Аемиду* архієпископа Николая Трубы и въ канціональ Пржеворщика (\*). Самостоятельными произведенія духовныхъ лицъ, посвященныя возвеличенію Богородицы (какова напр. древняя польская пѣснь, написанная св. Войтѣхомъ и т. д.) или переложенію набожныхъ легендъ на мѣстныхъ нарѣчія, появляющіяся отъ времени до времени, не мало облегчали постепенное вторженіе народного слога и въ драму. Такимъ образомъ уже къ концу XIII вѣка мы имѣемъ несомнѣнныя доказательства существованія полу-чешскихъ, полу-латинскихъ мистерій, а въ XII столѣтіи, если вѣрить Кадлубку, смерть короля Казимира Справедливаго подала поводъ къ придворному діалогу, гдѣ дѣйствующими лицами были Веселость, Горе, Вольность, Расторопность, Справедливость и т. д. Впрочемъ подобныя аллегорическіе приемы, выработанныя стилемъ *moralités*, свидѣтельствовали-бы о несравненно раннемъ существованіи мистеріи собственно, чуждой аллегоріи и только съ теченіемъ времени дающей ей къ себѣ доступъ, — это-же трудно предположить.

Чехо-латинскія драмы первоначальнаго періода живо свидѣтельствуютъ о той незавершенной еще борьбѣ двухъ діалектическихъ стихій, которой они обязаны существованіемъ. Слогъ ихъ неровенъ, латинскій текстъ еще преслѣдуетъ освобождающуюся народную рѣчь, примыкая къ чешскимъ оборотамъ въ видѣ переводовъ, поясненій, а режиссерскія помѣтки и сценическія указанія все еще остаются латинскими. Вотъ образецъ такого смѣшаннаго слога, взятый изъ мистеріи Воскресенія, носящей у Ганки названіе *Hrob boží*: «первая персона» открываетъ піесу слѣдующими словами: «*Omni-potens pater altissime, angelorum rector mitissime, quid*

(\*) Кондратовичъ. Истор. польск. литературы. 1861. I. 221.

(\*\*) *Starobylá Skladanie. Památ. XIII a XIV věku 1818. D. III. 82.*

faciamus, nos miserrime, heul quantus est noster dolor!» Затѣмъ то-же лице произноситъ написанный въ рукописи сбоку переводъ этихъ словъ: «Hospodine vsiemohuci! andielsky krali zaduci! co nam neboham zdeti, kdyz tebe nemozem jmieti. Ach! kaka jest nasie nuze, nebude-li tebe nadluze.»— Какъ видно, чешскій переводъ гораздо многорѣчивѣе, объясняя малѣйшее, могущее быть непонятнымъ, мѣсто.— Все, что исполнялось пантомимой и безъ рѣчей, отмѣчено также по латини, тогда какъ лирическія, пѣсенныя мѣста остаются нерѣдно въ чешскомъ переводѣ безъ оригинала.

Какъ уже было замѣчено выше, большинство извѣстныхъ нынѣ старочешскихъ мистерій относится къ классу пасхальныхъ драмъ, обнимающихъ собою всѣ событія отъ Воскресенія Христа до Вознесенія. Сравнительная древность ихъ съ трудомъ можетъ быть опредѣлена, такъ какъ относительно каждой изъ нихъ существуетъ цѣлый рядъ предположеній различныхъ изслѣдователей, ими занимавшихся и выставившихъ въ оправданіе своихъ мнѣній болѣе или менѣе вѣсныя аргументы. Догадки Гануша, наиболѣе опирающагося на филологическія данныя, на присутствіе въ текстахъ различныхъ словъ, формъ и оборотовъ, завѣдомо употребительныхъ въ томъ или другомъ столѣтіи, заслуживаютъ повидимому наиболѣе вниманія. Мистерію, изъ которой выше приведенъ отрывокъ, онъ относитъ къ концу XIII вѣка; болѣе освобождающуюся отъ давленія латини піэсу о Трехъ Маріяхъ къ XIV вѣку, къ которому также относится и цѣлый рядъ пасхальныхъ піэсъ, образующихъ родъ сборника въ пражской университетской библіотекѣ. Общій распорядокъ всѣхъ этихъ мистерій составляетъ сколокъ съ общеупотребительнаго на Западѣ сценаріума. Въ піэсѣ *Hrob vozi* дѣйствіе открывается *ex abrupto*, безъ вступительной рѣчи, обращенной къ зрителямъ; остальные-же піэсы снабжены прологомъ, произносимымъ герольдомъ или *gracsigvogl'omъ*, краткими вступленіями

къ отдѣльнымъ актамъ и перѣдко и эпилогомъ, который произносился часто однимъ изъ дѣйствующихъ лицъ. Въ этихъ обращеніяхъ къ народу, часто полныхъ юмора и грубоватой шутовскости, проглядываетъ съ перваго разу національный колоритъ, выступаютъ наружу даже мелкіе политическіе и этнографическіе оттѣнки, которые наравнѣ съ разсѣянными по пьесѣ подобными-же мѣстами дѣлають столь драгоценными для Чеха эти мистеріи. «Слушайте, говоритъ ораторъ, напрягите слухъ, чтобъ услышать новости, которыя я вамъ разскажу: я усталъ, бѣжалъ издалека, такъ какъ мнѣ очень было нужно сказать вамъ, что здѣсь будетъ дѣяться. Вы не обратите словъ моихъ въ насмѣшку, — ничего и близкаго къ смѣху не найдете. Сначала тутъ изображено будетъ безпокойство апостоловъ, потомъ будемъ воспоминать о радостномъ благовѣстіи ангельскомъ, о мукахъ и воскресеніи Спасителя. И такъ раздайтесь-же въ ширь, дайте дорогу пѣвцамъ» и т. д. На такихъ общихъ разъясненіяхъ и серьезномъ тонѣ не останавливается развитіе пролога. Въ ипой мистеріи *praecursor*, котораго по его болтливости справедливо сравнивають съ ораторомъ свадебныхъ обрядовъ въ Славянствѣ, дружкой, *plamraťemъ* (подъ послѣднимъ именемъ онъ является и въ мистеріи), обращается съ энергическимъ призывомъ къ толпѣ, предваряя, чтобъ въ нее не вмѣшивались лица нелюбимыхъ народностей «(не вертись тутъ ни Мадьяръ, ни Швабъ);» онъ требуетъ полного вниманія и тишины, грозя, что ослушникъ будетъ побить имъ; «долго мы были въ горѣ, сорокъ дней постились, продолжаетъ онъ дальше, ѣли похлебку и грибы, такъ что чуть не сгнили у насъ зубы, запивали Литомержицкимъ пивомъ (любимое доселѣ пиво), которое всегда такъ пахнетъ дымомъ. Будемъ-же снова веселы!» — Рѣчь оканчивается рядомъ шутокъ игрой словъ; плямрачъ насмѣхается надъ однимъ изъ присутствующихъ, который смотритъ на него, выпуча глаза, слишкомъ заслушавшись его

рѣчей, и грозитъ ему надвинуть шапку на глаза. — Въ вступленіи ко второму акту той-же піесы слышится скрытый намекъ на скупость одного изъ чешскихъ королей, современныхъ піесѣ; намекъ этотъ собственно обращенъ къ Пилату, котораго мистерія называетъ достойнымъ и мудрымъ королемъ, который такъ щедръ, что всякаго одарить, какъ пса лакомаго... Съ усиленіемъ чешскаго элемента въ мистеріи число подобныхъ мѣстныхъ и историческихъ намековъ увеличивается, и приобрѣтая все большее значеніе и выражая болѣе высокія народныя чувства, доходитъ до истинной поэзіи, проникнутой живымъ патріотизмомъ. Марія Магдалина, полная радости при видѣ воскресшаго Спасителя, горячо молитъ его принять подъ свой покровъ Чеховъ. Въ латинскомъ оригиналѣ это обращеніе звучитъ лишь: «*Da salutem Bohemis tuis!*» — По чешски-же Марія, вспомнивъ о томъ, что Спаситель облегчаетъ страданія всѣхъ томящихся и измученныхъ, молитъ его «утвердить въ правдѣ всѣхъ его вѣрныхъ Чеховъ.» — Съ перевѣсомъ народной стихіи въ слогѣ мистерій связано и постепенное усиленіе свѣтскихъ и преимущественно комическихъ вставокъ, развивающихся наконецъ до преобразования въ цѣлыя вводныя сцены или интерлюдіи. Эти вставки отличаются такимъ-же неразборчивымъ цинизмомъ, какъ и интерлюдіи западныхъ мистерій; въ сцену трехъ Марій вставлена бесѣда Маріи Магдалины съ Спасителемъ, являющимся въ одеждѣ садовника, проникнутая, противно общему настроенію мипуты, грубымъ юморомъ. Въ піесѣ, содержаніе коей составляетъ явленіе Христа апостолу Ѳомѣ, невѣріе Ѳомы, тѣ насмѣшки и сомнѣнія, которыми онъ отвѣчаетъ на рассказы о воскресеніи Спасителя, снова даютъ въ піесу доступъ рѣзкимъ и насмѣшливымъ тирадамъ чисто мірскаго характера. Первый актъ пасхальной мистеріи (подъ литерой Е въ собраніи Гануша), изображающій совѣщанія апостоловъ между собой по смерти Христа, ведетъ весь въ наивнѣйшемъ тонѣ, какъ-

бы удерживая за описываемой сценой характеръ переговоровъ десятка-другаго крестьянъ о своихъ домашнихъ дѣлахъ. «Хорошо сказали тѣ, говорить одинъ изъ присутствующихъ, которые совѣтуютъ намъ, если хотимъ быть цѣлы, ждать здѣсь и, говоря между собою, не кричать,—а не то бѣда! Какъ-бы Жиды не узнали, что мы здѣсь и не изгнали-бы насъ отсюда. Будемъ-же тихо сидѣть, и посмотримъ, не узнаемъ-ли чего-нибудь новаго?» — Путники, идущіе въ Эммаусъ, поспѣшая, торопятъ одинъ другаго, стараются другъ друга обогнать, такъ какъ до Іерусалима все еще остается добрая миля; одинъ выбивается изъ силъ и проситъ товарища убавить шагъ и лучше завести набожный разговоръ, который навѣрно скоротаетъ имъ дорогу. — Демоны, подвластные Люциферу и являющіеся въ полномъ числѣ въ интерлюдіи, изображающей адскій бытъ передъ сошествіемъ Христа въ адъ, и воины, стерегущіе гробъ, какъ всюду, являются неизмѣнными исполнителями комическихъ сценъ. Обращаясь къ собраннымъ вокругъ злыхъ духамъ, Люциферъ даетъ имъ наставленія, какъ они должны мстить за изгнаніе ихъ изъ рая и за лишеніе всѣхъ небесныхъ блаженствъ; онъ предписываетъ имъ разсѣяться по всей землѣ, водвориться между жидами и язычниками, панами и крестьянами, брать бродячихъ скомоороховъ, гудцевъ, бубеньщиковъ, свирѣльщиковъ, брать портныхъ, кожевниковъ, ростовщиковъ, брать бабъ-колдуній и всѣхъ нести въ адъ. Въ отвѣтъ на этотъ призывъ предлагаютъ свои особыя услуги духи Сатана, Врбата, Бельзезубъ, Астарохъ и Демонъ; каждый восхваляетъ свою хитрость и ловкость въ возбужденіи раздоровъ, вражды между людьми и разнообразныхъ преступленій: одинъ беретъ на себя любодѣйство и почное убійство, другой повелѣваетъ колдунами и ворожеями, третій «сводницами и разводницами» и т. д. Вызвавшись доказать на дѣлѣ свои способности, духи слетаютъ на землю, съ тѣмъ, чтобъ черезъ мгновеніе снова вернуться, каждый

съ своей добычей. Начинается допросъ приведенныхъ душъ, пародирующий, по замѣчанію издателя пѣсы, католическую исповѣдь. Люциферъ, обращаясь къ первой подводимой къ нему душѣ, спрашиваетъ: «Ну-же, загубленная душа! Мужъ-ли ты или жена, говори намъ всѣ свои дѣла, что дѣлала ты на томъ свѣтѣ?». — Душа оказывается принадлежавшей нѣкогда мельнику, который обмѣривалъ и обвѣшивалъ своихъ кліентовъ и кормилъ своихъ коровъ и свиней чужимъ солодомъ. — Дальнѣйшіе разспросы проводятъ передъ нами цѣлый рядъ насмѣшекъ и обличеній наиболѣе досаждавшихъ народу личностей, составляющій любопытную иллюстрацію современнаго быта, преисполненную мѣстныхъ и временныхъ оттѣнковъ. За мельникомъ идетъ шинкарь, который всегда давалъ мало пива за *halef* (мелкая монета—*Heller*); когда придутъ бывало мужики съ женами, онъ давалъ имъ прокисшаго пива и тутъ-же ихъ обсчитывалъ,—не могъ онъ только никогда досадить школярамъ, которые, придя, всегда требуютъ полныхъ кружекъ. Далѣе является душа портнаго, который всегда шилъ скверно и гнило, вмѣсто одного мѣха подшивалъ другой и т. д.; за это Люциферъ велитъ чертямъ разодрать его на части и потомъ натягивать его кожу. Пекаръ, слѣдующій затѣмъ, покупалъ всегда дешево зерно и муку, и дѣлалъ для продажи слишкомъ малые хлѣбы. Рыцаръ, промышлявшій ночнымъ разбоемъ и нападавшій безъ милости на подвластныхъ ему мелкихъ собственниковъ, идетъ въ томъ, что никогда не пропускалъ случая поразбойничать, отнималъ у крестьянъ хлѣбъ, обиралъ ихъ дома, не оставляя женамъ ихъ даже рубашекъ, а самъ ходилъ въ богатой одеждѣ; за это глава демоновъ велитъ залить ему ротъ смолой. Въ заключеніе является своею охотой колдунья Ребекка, которая наивно заявляетъ, что она такая злая баба, что хуже всякаго гада или жабы, великая чародѣйница, съ звѣздами летала на распутіи, учила людей чародѣйству и совращала ихъ съ истиннаго пу-

ти; теперь она сама пришла въ адъ, это ея настоящее мѣсто: она хитре всѣхъ чертей и какъ и всѣ бабы должна быть въ аду. — Вся эта сцена, не имѣющая собственно тѣсной связи съ остальными частями пьесы, является какъ-бы самостоятельнымъ цѣлымъ, которое можетъ быть при случаѣ отдѣлено отъ мистеріи и исполняться отдѣльно; эта интерлюдія по всѣмъ признакамъ обнаруживаетъ сходство съ старо-французскими *diableries*, посвященными исключительно представленію разнообразныхъ продѣлокъ чертей.

Изъ всѣхъ комическихъ вставочныхъ сценъ, встрѣчаемыхъ въ извѣстныхъ нынѣ чешскихъ мистеріяхъ, безспорно первое мѣсто, по большей выработкѣ всѣхъ частныхъ и по значительному вліянію на подобныя-же интерлюдіи не только въ мѣстной литературѣ, но и въ произведеніяхъ иныхъ народовъ, занимаетъ знаменитая сцена трехъ Марій съ продавцемъ маселъ въ саду, сцена, подражаніе которой мы уже видѣли въ нѣмецкихъ мистеріяхъ. Эта сцена, носящая въ исторіи чешской литературы названіе *Mastickář*, по главному въ ней лицу, сохранилась въ одной рукописи чешскаго музея, образуя какъ-бы обломокъ пространной мистеріи. Ганка, издавшій ее впервые въ своихъ *Starobyli Skladanie* замѣтилъ уже, что хотя почеркъ въ рукописи указываетъ какъ-бы ея мѣсто на грани между XIII и XIV столѣтіемъ, но самое происхожденіе пьесы должно быть отнесено къ несравненно раннему времени. Ганушъ, относя пьесу къ концу XIII вѣка и какъ-бы соглашаясь такимъ образомъ съ первымъ мнѣніемъ, вывелъ отсюда смѣлое заключеніе, могущее бросить нѣкоторый свѣтъ на древнѣйшій періодъ чешскаго духовнаго театра. Если будетъ принято, говоритъ онъ, что *Mastickář* относится къ концу XIII вѣка, то что-же сказать о давности другихъ латино-чешскихъ мистерій, чуждыхъ комическихъ вставокъ? — Извѣстно, что первообразъ мистеріи повсюду отличается серьезнымъ, почти сурово-строгимъ характеромъ, не-

доступнымъ мірскому вліянію, составляя недѣлимое цѣлое съ литургіею, и только постепенно, а никакъ не вдругъ, подпадаетъ подъ это вліяніе, все болѣе и болѣе освобождаясь отъ литургической связи. Стало быть, если къ концу XIII вѣка успѣла уже образоваться столь самостоятельная и округленная интерлюдія какъ Mastičkář, то не въ правѣ-ли мы предположить, что хотя нѣкоторыя изъ дошедшихъ до насъ піесъ безъ свѣтскихъ и забавныхъ рѣчей должны быть отнесены по крайней мѣрѣ къ XII столѣтію?—Этотъ трудно разрѣшимый пока, за скудностью данныхъ, но высоко-важный вопросъ сопрягается съ другимъ, который былъ поднять остроумною догадкой Вацлава Небесскаго; въ статьѣ своей о *Мастичкаржѣ* (\*) онъ обратилъ вниманіе на связь, соединяющую эту интерлюдію со сценами такого-же содержанія въ нѣмецкихъ мистеріяхъ. Издателей послѣднихъ не разъ поразало въ печатаемыхъ ими текстахъ присутствіе непонятныхъ для нихъ словъ, или характеристическая неправильность правописанія. Такъ напр. Моне съ недоумѣніемъ остановился на двукратномъ повтореніи слова *dobroytra*, Гофманъ на словахъ *kram*, *mazance* и т. д. Желая такъ или иначе опредѣлить значеніе этихъ словъ, они приписывали ихъ то польскому нарѣчію жителей Силезіи, то даже называли забытыми формами средненѣмецкаго языка; въ другомъ случаѣ, когда на вопросъ торговца мазями второй слуга его Пустербалкъ отвѣчаетъ: «Here ich heisse *Pastueche*,» Моне объяснилъ послѣднее слово сокращеніемъ собственнаго имени слуги, тогда какъ изъ дальнѣйшаго видно, что слово это именно слѣдуетъ понимать въ смыслѣ *пастуха*. Иные примѣры, какъ напр. употребленіе словъ *калачь*, *мазанцы* (булки), игра словомъ *Otmachau* (будто-бы названіемъ города,—на дѣлѣ же происходящимъ отъ чешскаго *odmachnu*, такъ какъ дѣло

---

(\*) Václav Nebeský. Mastičkář см. Časopis česk. museum. 1847. III.

идеть о пощечинѣ) и т. д. подтверждали естественную догадку о присутствіи чешской стихіи въ слогѣ упомянутыхъ мистерій. Догадка еще болѣе подвердилась при сличеніи чешскаго отрывка съ соотвѣтствующими ему нѣмецкими сценами; сличеніе это обнаружило поразительное сходство ихъ не только въ порядкѣ сценъ и явленій, но и въ нѣкоторыхъ буквально тождественныхъ рѣчахъ и въ особенности въ выборѣ однихъ и тѣхъ-же латинскихъ гимновъ, пѣніемъ которыхъ перемежаются комическія выходы торговца назями со всею его шутовской челядью; не говоримъ уже, что имена ихъ (Северинъ Ипократъ—самъ Mastickář, Рубинъ и Пу-стербаджъ, его слуги) повсюду одинаковы.—Изъ всѣхъ этихъ сличеній невольно возникла у наблюдательнаго критика мысль, что вся столь любимая средневѣковой драматической литературой вводная сцена Марій съ шарлатаномъ зародилась впервые въ Чехіи и имѣла столь сильный успѣхъ, что стала извѣстна и за предѣлами ея и была занесена въ Германію въ наскоро сдѣланной передѣлкѣ, до того небрежной, что многія слова оставлены буквально, безъ передачи ихъ по нѣмцамъ, — небрежность, быть можетъ, вызываемая, скажемъ мы, спѣшностью работы, желаніемъ скорѣе удовлетворить любопытству современной публики. Такимъ образомъ выяснился бы любопытный фактъ заимствованія, сдѣланнаго *нѣмецкой* литературой изъ чешской въ отдаленный періодъ ихъ существованія. Нѣтъ сомнѣнія, что найдутся люди, которые въ этой догадкѣ заподозрятъ увлеченіе, вполне впрочемъ прости-тельное, патріотическими цѣлями, нерѣдко дѣйствительно ведущее Чеховъ до утопическихъ предположеній и усилій доказать даже въ мелочахъ независимость чешскаго языка, литературы, права, быта отъ чужеземнаго, а тѣмъ болѣе нѣмецкаго вліянія. Но на нашъ взглядъ упомянутаго выше сличенія и рѣдкаго сохраненія чуть не цѣлыхъ чешскихъ фразъ въ нѣ-

мецкомъ текстѣ вполне достаточно, чтобы убѣдить и скептика въ вѣрности догадки.

Mastică, какъ уже замѣчено, составляетъ отрывокъ большой мистеріи Воскресенія; въ этомъ убѣждаютъ насъ нѣсколько рѣчей трехъ Марій, сѣтующихъ о кончинѣ Спасителя, рѣчей, еще наполовину латинскихъ и нѣсколько сходныхъ съ такими-же рѣчами въ другихъ цѣльно сохранившихся піесахъ. Изъ ближайшаго наблюденія надъ этой интерлюдіей выходитъ, что она составляла не вполне самостоятельное, легко отдѣляемое, цѣлое, но что она мѣстами какъ-бы вплеталась снова въ общую канву піасы, чтобы черезъ нѣсколько времени снова отдалиться отъ нея. Такъ начало интерлюдіи выводитъ на сцену весь внутренній бытъ продавца мазей, его перебранки съ женою и слугами, а среди самого разгара болтовни одинъ изъ нихъ обращаетъ вниманіе на трехъ грустныхъ женъ, показывающихся вдаль и предвѣщаетъ хозяину хорошіе барыши; на этомъ пунктѣ снова какъ-бы водворяется строгій тонъ мистеріи, слышатся сѣтованія Марій, ихъ просьбы продать имъ благовоинныхъ мазей; они сравниваютъ себя съ овечками, лишившимися пастыря и т. д. Но Северинъ Ипократъ подходитъ къ нимъ съ обычными своими шарлатанскими приѣмами, въ разговоръ вмѣшиваются приходящіе новые его кліенты, жена, слуги, — и отрывокъ снова принимаетъ характеръ шутовской сцены. — Главный интересъ всего вводнаго явленія въ сущности сосредоточивается не на личности продавца мазей, но на слугѣ его Рубинѣ, безмѣрно потѣшающемъ зрителей своими прибаутками. Съ первыхъ-же словъ мы присутствуемъ при вступленіи его на службу къ Ипократу. Онъ оказывается вполне сговорчивымъ, проситъ немного и дѣло слаживается. Рубинъ вызываетъ хозяина своего приступить къ заявленію публикѣ о своемъ прибытіи, къ рекламѣ, прежде чѣмъ открыть продажу. Рубинъ и Пустрпалъ исполняютъ слѣдующій дуэтъ,

напѣвъ котораго къ счастью сохранился доселѣ, записанный особыми нотными знаками (такъ называемыми *pedes muscaturum*) на четырехъ линіяхъ подѣ словами:

Ted'wem prišel mistr Ipocras de gratia divina,  
Neniet' horsieho w tento čas in arte medicina  
Komu ktera nemoc škodi a chtělby rad žiw byti  
On jeho chce uzdrawiti, žet' musí duše zbyti (\*).

Эта живая сцена, положенная на мотивъ чисто-народной пѣсни невольно кажется какъ-бы первообразомъ любимой въ наше время сцены появленія Дулькамары въ оперѣ Доницетти,—столь-же живо рисующей передъ нами забавное, уже вымирающее безвозвратно, характерное явленіе ярмарочнаго шарлатана, какъ видно, не утратившее популярности въ теченіе цѣлаго ряда вѣковъ. — Слѣдующая за дуэтомъ стихотворная реклама Рубина еще болѣе напоминаетъ похвалу итальянскаго шарлатана: когда Рубинъ возвѣщаетъ, что его хозяинъ славенъ повсюду, что нѣтъ ему подобнаго «ni u Rakusiech ni u Uhriech ni u Baworiech a ni w Rusiech, ni u Polaniech, ni w Kogutaniech, что короче говоря весь свѣтъ полонъ его славы, — такъ и слышится Дулькамара, провозглашающій, что такой, какъ онъ—*benefattor degli uomini*,—извѣстенъ во всемъ свѣтѣ.....*e in altri siti!*..... Рубинъ перечисляетъ всѣ болѣзни и немощи, отъ которыхъ излечиваютъ мази его господина и вызываетъ болящихъ прійти и принести ему дары. Еще не началась продажа, а Рубинъ, какъ второй Лепорелло, успѣлъ выѣшаться въ толпу, найти себѣ пріятелей, ухаживать за крестьянками, лечить на свой пай; съ трудомъ Ипократъ возвращаетъ своего помощника на мѣсто. Торговля

(\*) Výbor z literat. česk. 1845. s. 67.—Ambros. Gesch. d. Muslk. II. 206.

возобновляется и Рубинъ выступаетъ съ новою декламациею, въ которой подробно описываетъ приготовленіе и свойства каждой мази и состава; трудно представить себѣ такого курьезнаго, отчаяннаго смѣшенія двусмысленныхъ остротъ, намеконъ, выходовъ изъ паяса, игры словами, щеголянья смѣшными созвучіями. При всей болтливости своей, Рубинъ не можетъ долго выдержать напряженной рѣчи и снова пробирается въ толпу; безъ пособія его шутилой рекламы, торговля не двигается ни на шагъ и продавецъ хочетъ уже собрать свою палатку и удалиться. Въ это время показываются три Маріи и Рубинъ устремляется къ нимъ, зазывая ихъ въ лавку. Но какъ-бы для противодействія могущему водвориться излишне-серьезному настроенію, — съ другой стороны показывается какой-то старикъ Авраамъ съ сыномъ, котораго онъ считаетъ мертвымъ, но который на дѣлѣ мертвеца спитъ. Сообщая вратцѣ его біографію, Авраамъ проситъ воскресить сына, обѣщая за то «три гриба и полкруга сыру.» Продавецъ, зная къ чему имѣетъ дѣло, мажетъ мнимо-умершаго въ такомъ мѣстѣ, что онъ невольно вскакиваетъ. — Но первоначальное трагическое настроеніе уже ослаблено, явленіе Авраама съ сыномъ сослужило свою службу, — и они оба исчезаютъ, а Маріи снова выдвигаются на первый планъ. Ипократъ предлагаетъ имъ съ обычной похвалой, одну за другою, свои мази, восхваляя ихъ дѣйствіе на красоту женскую. Убѣдясь же, что товаръ его нуженъ совсѣмъ для другой цѣли, онъ становится уступчивъ въ торгѣ, и, спросивъ три гривны, ради *большаго юря* отдаетъ мазь за двѣ, за что получаетъ жестокий выговоръ отъ жены. Слѣдуетъ площадная сцена между обоими супругами; изъ словъ жены видно, что Ипократъ таскаетъ ее передъ зрителями за ухо, даетъ ей пощечины и д. т. Слуги его въ это время затѣваютъ между собою споръ о давности своего рода и едва не доходятъ до такого-же раздраженія; но Ипократъ водворяетъ наконецъ

спокойствіе и, обращаясь къ Маріамъ, оставшимся дотогѣ безмолвными, просить ихъ не смущаться тѣмъ, что они видѣли..... Но, къ сожалѣнію, на этихъ словахъ прерывается уцѣлѣвшій списокъ этого старѣйшаго чешскаго фарса.

Мы собрали здѣсь главнѣйшія характеристическія черты стараго театра у Чеховъ. Чувствуемая почти сплошь зависимость его отъ латинскихъ первообразовъ дѣлаетъ для изученія его съ національной точки зрѣнія наиболѣе важными комическія мѣстныя вставки или немногія указанія на политическое и общественное положеніе страны.—Нѣтъ сомнѣнія, что придетъ время, когда и въ этой области чешской литературы пролить будетъ новый свѣтъ на минувшее, и живое движеніе, охватившее собою изслѣдованія о старой драмѣ на Западѣ, коснется и Славянъ. Прошелъ-же рядъ годовъ, и многіе чешскіе ученые, занимавшіеся въ университетской библіотекѣ, пропускали безъ вниманія обширный сборникъ мистерій, пока извѣстный врагъ чешскаго дѣла ультра-нѣмецкій историкъ Гефелеръ, указалъ важность этого сборника и покойный Ганушъ издалъ его!—Такъ неиздана доселѣ чешская рождественская мистерія, хранящаяся, по словамъ многихъ, въ публичной библіотекѣ (*veřejnej knihovně*, какъ говоритъ Небесскій) въ Прагѣ. Оговариваемся и въ этомъ случаѣ, что рукопись эта существуетъ *по словамъ* многихъ, такъ какъ одна мистерія, о существованіи которой свидѣтельствовала большая часть историковъ литературы, по тщательномъ розысканіи не была найдена. Эрбенъ (\*) упоминаетъ еще о найденномъ профессоромъ Гиндели на оберткѣ одной рукописи пражскаго капитула началъ чешской мистерій, озаглавленной *Ludus palmarum*. Происхожденіе ея связано повидимому съ старинной процессією шествія въ Іерусалимъ. За отсутствіемъ рождественскихъ драмъ,

---

(\*) Výchor, Díl II. s. 30. Также Šembera: Dejiny liter. česk. 1859, str. 114.

вся сумма старыхъ чешскихъ мистерій сводится къ изображенію Воскресенія Христова; при этомъ отдѣльные эпизоды евангельскаго разсказа развиваются въ цѣлыя пространныя сцены и какъ-бы въ отдѣльныя піесы. Такова напр. сцена, изображающая явленіе Спасителя Ѳомѣ. Ниже увидимъ, что судя по участвовавшимъ въ народѣ отголоскамъ мистерій можно положительно утверждать, что у Чеховъ были въ ходу всѣ роды мистеріальной литературы, что наравнѣ съ главными событіями священной исторіи, получали драматическую форму житія святыхъ, обращаясь въ настоящіе міракли; позднѣйшій періодъ школьной драмы усвоиваетъ себѣ и типъ *moralités*.

Относительно мѣста исполненія извѣстныхъ намъ піесъ, ихъ постановки, сценическаго устройства и т. д. сохранилось весьма мало данныхъ. Частью они исполнялись еще въ церквахъ, такъ какъ въ одной піесѣ находится указаніе, что апостолы должны съ пѣніемъ священнаго гимна выйти изъ *придѣла* (капеллы): «*apostoli canentes responsorium de capella exeunt.*» На то-же указываетъ и обычай завершать представленіе мистерій проповѣдями. — Слѣдуя общепринятому обыкновенію, католическое духовенство первоначально допускало къ участию въ представленіяхъ преимущественно низшихъ и молодыхъ церковнослужителей, равно какъ и воспитанниковъ духовныхъ школъ; дѣйствующія лица одной піесы неразъ упоминаютъ о школѣ, ученикахъ и т. д. Устройство сцены несомнѣнно слѣдовало общему типу сцены мистерій; рай, адъ и земля представлялись отдѣльно, по всему вѣроятію особыми ярусами, одинъ надъ другимъ. По окончаніи представленія въ одномъ ярусѣ, дѣйствіе переносилось въ другой: такъ за разговоромъ воиновъ съ Кайафой непосредственно слѣдуетъ сцена сошествія Христа въ адъ. Этажи должны были сообщаться между собою лѣстницами, иначе невозможно понять, какимъ образомъ демоны, отзываясь на требованіе своего повелителя, уходятъ на землю и возвращаются

увлекая за собой души грѣшниковъ. Перемены декорацій не было, и разъ данная обстановка съ немногими измѣненіями въ аксессуарахъ должна была изображать послѣдовательно синагогу, садъ и палаты первосвященниковъ. Объ этой переменѣ мѣстности зрителямъ возвѣщалъ герольдъ; часто-же дѣло обходилось безъ этого, — въ такомъ случаѣ дѣйствіе прерывалось на нѣсколько мгновеній при общемъ молчаніи: «*deinde fiat silentium*,» гласитъ требованіе автора. Затѣмъ дѣйствіе возобновлялось уже въ новой мѣстности. — Относительно костюмовъ указанія неменѣе скудны; въ сценѣ съ Марією Спаситель является въ одеждѣ садовника, въ эммаусскомъ путешествіи онъ является сначала въ одеждѣ паломника, потомъ въ иной, болѣе изысканной, но ближайшія подробности коей не обозначены. — Продавецъ мазей долженъ непременно быть бородатый, вслѣдствіе чего онъ иногда носитъ краткое названіе *barbatus*. — Если однаковъ рукописныя свѣденія о костюмахъ и постановкѣ небогаты, то духовныя драмы, еще живыя въ народѣ и заботливо собранныя Фейсаликомъ (\*), дополняютъ въ этомъ отношеніи наши свѣденія: нѣтъ сомнѣнія, что традиціонные костюмы народнаго театра перешли къ нему по наслѣдству отъ старыхъ литургическихъ представленій, потерпѣвъ, безъ сомнѣнія, съ теченіемъ времени нѣсколько измѣненій въ народномъ вкусѣ. Въ пісѣхъ о трехъ восточныхъ царяхъ, записанной въ Рессницѣ, въ Моравіи, находимъ слѣдующія описанія костюмовъ: пророкъ имѣетъ на головѣ шляпу городского образца, закутанъ въ голубой плащъ, опирается на трость; цари — Баспаръ, Мелихаръ и Валтазаръ имѣютъ на головахъ богато позолоченныя короны, одѣты въ лѣтнія платья, отороченныя чернымъ мѣхомъ; одинъ имѣетъ обыкновенный цвѣтъ лица, другой отличается блѣдностью, третій густою бородой. Дьяволы, напоминая по словамъ очевидца,

---

(\*) Volksschauspiele aus Mähren. 1864.

трубочистовъ, скрываютъ лица свои подъ уродливой маской съ рогами, ослиными ушами и длиннымъ языкомъ изъ красного сукна, высунутымъ изъ рта; на веревкѣ придѣланъ сзади хвостъ, приводимый сотрясеніемъ плечь въ движеніе; смерть одѣта съ головы до ногъ въ бѣлое полотно, въ рукахъ у нея коса. Пастухи, на которыхъ всюду съ любовью останавливается народная рождественская драма, являются въ обычныхъ своихъ одеждахъ, часто въ тулупахъ, иногда даже вывороченныхъ на изнанку; въ валахскихъ деревняхъ Моравіи они прибавляютъ къ своему наряду страннаго вида шапочки изъ разноцвѣтной бумаги, и опираются на длинные посохи, которыми стучать въ аккомпаниментъ къ своимъ пѣснямъ.—Музыка мистерій, въ которыхъ большая часть речитативовъ исполнялась нараспѣвъ, слышалось антифонное и хоровое пѣніе, приближается частью къ богослужебнымъ напѣвамъ, частью является плодомъ самостоятельнаго творчества. Изысканія Амброза, имѣвшего подъ руками всѣ сохранившіеся напѣвы чешскихъ мистерій и слычавшаго ихъ съ западными мотивами, привели къ открытію извѣстнаго рода безсмѣнности напѣвовъ, сопровождающихъ въ различныхъ странахъ, часто вовсе не соприкасавшихся между собою, изображеніе того или другаго священнаго событія; словомъ, выяснилось, что само собою установился какъ-бы постоянный пѣсенный обиходъ мистерій! Иначе невозможно объяснить, какимъ образомъ мелодія грустной пѣсни трехъ Марій въ чешской мистеріи XIV вѣка оказывается совершенно сходною съ напѣвомъ, на который положено соответствующее мѣсто во французской мистеріи того-же столѣтія, найденной въ Сень-Бентенской библіотекѣ (\*).

Сближаясь постепенно съ народомъ, усвоивая себѣ и народный языкъ и приемы народного творчества, духовный

---

(\*) Ambros. *Gesch. der Musik.* II. 299.

театръ подготовлялъ себѣ возможность перейти вполне въ обладаніе массы, такъ какъ усиливавшаяся строгость высшей духовной іерархіи по отношенію къ нему мало по малу вытѣсняла его изъ церковной сѣеры, изгоняя его съ обычной постепенностью сначала на кладбища, церковные дворы, потомъ и за ограду, высылая его какъ-бы на встрѣчу давнимъ стремленіямъ и симпатіямъ народа къ зрѣлищамъ. Народъ принялъ радушно любимый имъ набожный театръ, но поспѣшилъ наложить на него свою руку и переименовать его по своему вкусу. Остатки стараго латинскаго текста онъ вовсе отбросилъ, внесъ въ пѣсы новыя дѣйствующія лица изъ своей среды и расширялъ всё болѣе и болѣе размѣры чисто свѣтскихъ, комическихъ сценъ, доступнѣйшихъ его пониманію. — На укорененіе духовной драмы въ чешскомъ народѣ имѣлъ также значительное вліяніе элементъ, роль котораго въ этомъ случаѣ недостаточно оцѣнена, — именно духовныя пѣсни, соотвѣтствующія во многомъ русскимъ духовнымъ стихамъ. Однимъ изъ самыхъ любимыхъ мотивовъ чешскихъ духовныхъ пѣсенъ, звучащихъ еще теперь по селамъ, было всегда воспѣваніе Рождества, пришествія трехъ царей-волхвовъ со звѣздой, избіенія младенцевъ, явленія ангела пастухамъ и т. д. Въ старину, а отчасти и теперь пѣвцы этихъ рождественскихъ стиховъ имѣли обыкновеніе исполнять ихъ въ лицахъ; обходясь безъ костюмовъ и сцены, они тѣмъ не менѣе уже слагали въ общихъ очертаніяхъ форму рождественской мистеріи. Естественно, стало быть, что когда къ этому элементу прикоснулось вліяніе болѣе стройной литературной формы духовной драмы, смѣшеніе двухъ этихъ началъ быстро развилось, обособилось и, какъ видимъ нынѣ, умѣло пережить вѣка, пережить и самый образецъ свой, старинный театръ. Тѣ-же духовные стихи, сохранившіе въ пѣсенной формѣ сказанія о наиболѣе чтимыхъ народамъ святыхъ, какъ напр. о святой Доротѣ, дали возможность укорениться въ

народномъ быту и мираклямъ одного съ ними содержанія.— Въ колядовыхъ пѣсняхъ, которыя теперь поются въ Моравіи, всегда существуетъ распредѣленіе партій; парень и двѣ дѣвушки ходятъ по селу, неся въ рукахъ вѣтви; сначала каждый изъ нихъ поетъ отдѣльно, называетъ себя, выражаетъ желаніе восхвалить Бога, затѣмъ они поютъ всѣ хоромъ. Рожденіе Спасителя передается ими драматически; одинъ за другимъ моменты его проходятъ передъ слушателями: то слышатся слова Богородицы къ Іосифу, выражающія предчувствіе, что великая минута наступаетъ, то изъ разговоровъ ихъ узнаемъ о замѣшательствѣ, раздумьѣ куда положить, гдѣ поставить колыбель Младенцу; то слышны рѣчи пастуховъ, изумленныхъ появленіемъ ангела; наконецъ, когда Спаситель увидѣлъ свѣтъ, слышатся нѣжныя, ласковыя слова, съ которыми къ нему обращаются родители (\*); къ подобнымъ пѣснямъ и духовнымъ стихамъ (легендамъ) легко могли примкнуть спустившіяся невольно въ народъ духовныя драмы. Но было еще посредствующее между ними звено: это были тѣ славленія по домамъ съ вертепомъ или яслями, которыя совершались учениками церковныхъ школъ, разнесившими съ собою по народу всѣ приемы мистерій и драматическихъ обрядовъ, совершавшихся въ большихъ размѣрахъ въ церквахъ. Легкіе слѣды книжнаго вліянія чувствуются еще въ пѣсняхъ, сопровождающихъ это славленіе, хотя отъ тренія около народныхъ сферъ, въ нихъ невольно происходитъ коренное измѣненіе и подлаживанье подъ извѣстный вкусъ. Вплоть до нашихъ дней во всей Чехіи происходитъ особое колядованье или игра съ яслями, которую Эрбенъ (\*\*) описываетъ слѣдующимъ образомъ: «Отъ щедраго вечера до Но-

(\*) Moravské národní písně. VIII. 736—39.

(\*\*) Prostonárodní české písně. 43.

ваго года молодежь ходить по вечерамъ изъ дома въ домъ съ яслями, гдѣ виденъ новорожденный Спаситель, спереди его Іосифъ и Марія, сзади быкъ и оселъ. Вертепъ весь сдѣланъ изъ бумаги или дерева и плотно утвержденъ на деревяшкѣ. Парни ходятъ обыкновенно вчетверомъ, при чемъ одинъ одѣтъ ангеломъ, а остальные пастухами. Входя въ домъ, они въ дверяхъ еще начинаютъ свои пѣсни.» — Пѣсни эти однако мало по малу развиваются въ цѣлое оживленное дѣйствіе; его открываетъ хоръ пастуховъ, изумляющихся пѣнію ангеловъ (забавно при этомъ, что пастухи отчетливо различаютъ въ этомъ пѣніи *gloria in excelsis Deo*). Слѣдуетъ соло ангела съ отвѣтами пастуховъ. Речитативъ ихъ, слѣдующій затѣмъ, дышетъ неподдѣльной наивностью; одинъ пастухъ напоминаетъ, какъ нѣсколько лѣтъ тому они пасли своихъ овецъ и говорили промежъ себя, что непременно родится Спаситель, другой предлагаетъ обсудить, что принесутъ они младенцу въ даръ, третій удивляется своимъ намѣреніемъ принести ему самого тучнаго барана; дальнѣйшая пѣснь изображаетъ ихъ идущими въ Вифлемъ и отъ веселья играющими на свирѣляхъ, дудахъ и гусяхъ. — Изображеніе пастушеской сцены является столь-же любимымъ мотивомъ и въ народныхъ стихахъ, какъ и въ мистеріяхъ; всѣ сборники пѣсенъ полны образцами этого рода; удивленіе, смѣняющееся восторгомъ, толки и споры о подаркахъ, привѣтствія Спасителю, съ бѣлыми или меньшими видоизмѣненіями ярко живописуются въ нихъ.

O Ježíšku spanilý  
 Jestli jsme v čem chybili  
 Odpust' naší sprostnosti  
 Přijmi od nás s vděčnosti  
 Ty malé dary naše.....

Такъ оканчиваются привѣтныя рѣчи пастуховъ. — Сцены, сопровождающія подобное славленіе въ Моравіи, обнаружива-

ють стремленіе расширить предѣлы свои, коснуться не только главнаго событія дня, но и всѣхъ другихъ, связанныхъ съ нимъ; поклоненія пастуховъ уже недостаточно,—передъ нами является дворъ Ирода, приѣмъ трехъ царей при дворѣ и т. д. Последнее изображается посредствомъ весьма несложнаго сценическаго аппарата; входитъ Иродъ въ пестромъ плащѣ и садится на стулѣ посреди комнаты, — это его тронъ и его дворъ; волхвы, входя, обращаются сначала къ хозяевамъ съ обычными колядовыми пожеланіями и затѣмъ уже переходятъ къ самой пѣсѣ.—Отъ такихъ игръ переходъ къ рождественскимъ мистеріямъ весьма недалекъ. Пастушескія сцены въ послѣднихъ встрѣтились съ указанными колядовыми пѣснями въ лицахъ,—и возникли цѣлыя пѣсы, напоминающія собою англійскія *raginae pastorum*; любопытнѣйшимъ образцомъ ихъ является пѣса, записанная въ Великой Кунчицѣ (\*). Дѣйствующія лица—пастухи Бача, Мичуда и Вакула. Мы застаемъ ихъ въ полѣ подъ Виелеежомъ, пляшущими подъ припѣвъ веселой пѣсни; шутки и острофы сыплются одна за другой. Наконецъ они ложатся спать; раздается пѣніе небесныхъ силъ.... «Что это за чудная музыка, спрашиваетъ одинъ,—такъ поютъ, что у меня ноги заходили и я-бы пустился въ плясъ.» Онъ принимается будить другихъ, расталкиваетъ ихъ, снова поднимается хохотъ, наконецъ дѣло разъясняется, начинаются сборы въ Виелеежъ, пересыпанные смѣшными и островами; всё завершается танцами и цѣлымъ рядомъ народныхъ пѣсенъ.—Но эта чисто-свѣтская интерлюдія входитъ въ составъ мистеріи въ точномъ смыслѣ этого слова. Въ Россицкой пѣсѣ есть даже нѣчто въ родѣ пролога, въ которомъ хоръ возвѣщаетъ объ открытіи представленія, объ его цѣли и содержаніи, а вслѣдъ за тѣмъ выступаетъ *пророкъ*, дѣлающій предвѣщаніе по поводу рожденія Спасителя. Слѣдуетъ

---

(\*) Volksschausp. aus Mähren, s. 10.

быстрый переходъ къ самому дѣйствию; вслѣдъ за сценой волхвовъ мы снова останавливаемся на всесвѣтной пасторали. На этотъ разъ она несравненно разнообразнѣе; пастухи Валента, Микешъ и Кмохъ, коротая ночь, рассказываютъ другъ другу про небывалые сны, видѣнные каждымъ изъ нихъ; сны эти имѣютъ иносказательное отношеніе къ наступающему событію и полны чудесныхъ, таинственныхъ подробностей. Волненіе, посѣянное этими снотолкованіями, они разсѣиваютъ плясками и пѣснями.—Когда наступила минута появленія ангела, рѣчи пастуховъ превосходятъ наивностью все подобное въ другихъ мистеріяхъ:

Mikeš.

Slyším kohosi spivati  
Piseň nikdy neslýchanou  
A na housle nehudanou.

Kmoch.

Snad jsou nějací zloději  
Kterí nás *oloupit* chtějí.

Anděl.

Nebojte se, pastuškové...

Развитіе остальнаго дѣйствія также прерывается разнообразными интерлюдіями; почти нѣтъ ни одной сцены, гдѣ не присутствовало-бы какое-либо комическое лицо. Ясно, что съ такимъ перевѣсомъ свѣтскаго начала драма должна была выдти изъ церкви и сжиться съ народомъ. Изобрѣтательность въ введеніи комическихъ личностей необыкновенно велика; водворится-ли глубоко-созерцательное настроеніе, — въ отдаленіи уже показывается толпа демоновъ, которые пристають къ пастухамъ, дергаютъ ихъ за полы, подслушиваютъ рѣчи Іосифа и Маріи, вступаютъ въ борьбу съ ангелами; являются ли волхвы и Иродъ призываетъ еврейскихъ мудрецовъ и велитъ

имъ найти въ священныхъ книгахъ пророчества, относящіяся къ пришествію Мессіи,—авторъ мистеріи и здѣсь не упускаетъ случая; мудрецы вмѣсто сосредоточенныхъ и серьезныхъ рѣчей ведутъ между собой разговоръ на ужасномъ еврейскомъ жаргонѣ, смѣшивая и въ чтеніи испорченныя чешскія фразы съ еврейскими,—и мудрецы превращаются во что-то въ родѣ факторовъ, которые въ добавокъ спорятъ между собой о дѣлѣжѣ платы, которую даютъ имъ за успѣшное предсказаніе волхвы. Демоны играютъ большую роль; они скрежешутъ зубами при вѣсти о рожденіи Христа, они нашептываютъ Ироду во время сна совѣтъ умертвить всѣхъ младенцевъ, они издѣваются надъ нимъ въ предсмертныя его минуты, они принимаютъ его душу, выходящую изъ несовѣмъ обыкновеннаго мѣста его тѣла, когда старуха Смерть скашиваетъ его.

Остальныя піесы собранія Фейфалика представляютъ собою единственные образцы чешскихъ библейскихъ піесъ и мираклей. Къ первому разряду относится необыкновенно краткая *Райская игра*, которая однако не входила въ составъ коллективной мистеріи, а имѣла отдѣльное существованіе, такъ какъ въ прологѣ-же, произносимомъ ангеломъ, возвѣщается желаніе ограничиться *только* изображеніемъ искушенія Евы. Въ вступленіи, произносимомъ Богомъ-Отцемъ, предлагается постепенный обзоръ сотворенія міра и человѣка; сцена искушенія и спора дьявола съ Адамомъ имѣетъ еще нѣкоторую жизнь, развязка-же отзывается книжнымъ вліяніемъ и слишкомъ строго слѣдуетъ библейскому разсказу.—Житія святыхъ подали поводъ только къ двумъ драматическимъ переложеніямъ въ стилѣ мираклей: это именно піеса о св. Доротеѣ и піеса о св. Григоріѣ; отъ послѣдней остался впрочемъ крайне-слабый отголосокъ въ видѣ не большой сцены, которую исполняютъ ученики, ходя по домамъ въ день этого святаго и славя благодаренія его для школъ. Къ тому-же сцена эта имѣетъ почему-то военный характеръ, дѣйствующія лица игра-

ють военачальниковъ, капрамовъ, литавричниковъ и т. д. И такъ большаго вниманія заслуживаетъ драматизированіе первой легенды, которое является намъ въ 10-ти различныхъ вариантахъ. Всѣ они въ большей или меньшей степени слѣдуютъ изложенію жизни мученицы въ старѣйшихъ чешскихъ пассіоналахъ; собственныя имена, званія дѣйствующихъ лицъ и проч. потерпѣли нѣкоторыя измѣненія; судья (префектъ) Фабрицій превратился въ короля Априціуса, одинъ изъ придворныхъ, Теоомиль обратился въ Деофила и наконецъ въ Дуфила, введена новая личность *лепта*, который въ иныхъ вариантахъ отрывается королемъ на поиски за Доротеей, и въ то-же время служить какъ-бы руководителемъ всего представленія, произнося передъ зрителями прологъ и эпилогъ, раскрывающіе поучительное значеніе легенды. Всецѣло принадлежить народной фантазіи введеніе дьяволовъ и обрисовка характеровъ палачей, казнящихъ Доротею. Вводя ихъ въ роли комиковъ, увеселителей публики, авторъ однако, какъ-бы желая выказать всю мѣру народнаго презрѣнія къ позорному ремеслу заплочнаго мастера, поставилъ его въ тѣсную связь и даже дружбу съ чертями; мы постоянно присутствуемъ при ихъ совѣщаніяхъ, пересмѣшкахъ, перебранкахъ. Они дѣйствуютъ сообща: когда палачи склоняютъ Доротею покориться королю, демоны имъ усердно помогаютъ; когда-же пѣса близится къ развязкѣ и поучительная цѣль представленія требуетъ наказанія порока, между друзьями начинается ссора изъ за вопроса, кому достанется король. Не сходясь въ уговорѣ, они рѣшаются сыграть въ карты на короля и представить рѣшеніе спора игрѣ. Въ иныхъ случаяхъ партію составляютъ одни дьяволы. Слова, которыми сопровождается игра, испещрены старинными техническими игорными терминами; имъ безъ сомнѣнія служилъ образецъ карточный разговоръ въ какомъ-нибудь шинкѣ того времени, и притомъ ведущійся лицами, изъ которыхъ каждый подозреваетъ своего

партнера въ мошенничествѣ и старается уловить его на дѣлѣ. Часто сцена кончается горячимъ споромъ, среди котораго карты летятъ въ лице одному изъ играющихъ. Въ вариантахъ же, не имѣющихъ этой сцены, она замѣняется препираниемъ дьяволовъ съ королемъ, гдѣ снова повторяется общезвѣстный мотивъ спора съ смертью, передъ которой остаются безсильны обѣщанія сокровищъ, угрозы, хвастовство силой и т. д. Отдѣльно взятые, типы палачей мало обработаны и служатъ второстепенными, служебными характерами въ отношеніи мрачныхъ духовъ. Грубость и неумолимость по отношенію къ казнимой составляютъ главное содержаніе ихъ рѣчей. Эта грубость подаетъ поводъ къ характерной игривости фантазіи автора одного изъ вариантовъ; Доротея, чей образъ неизмѣнно соединяется во всей піесѣ съ понятіемъ о женственной скромности, стыдливости, терпѣніи, въ сильномъ негодованіи на увѣщанія старшаго палача покаяться, даетъ ему пощечину, приговаривая при томъ: «Вотъ тебѣ за напоминаніе, за твою проклятую ложь: перестань, иди отъ меня прочь съ такими рѣчами, — иначе получишь еще и другую!» — Съ такими-же словами она обращается къ дьяволу; выраженія ея въ этомъ случаѣ становятся еще рѣзче, она называетъ его гадомъ, отверженнымъ отродьемъ, грозитъ ему своей борьбой, которая должна окончиться ея побѣдой, такъ какъ Богъ далъ Доротеѣ власть надъ демонической силой. За исключеніемъ однако этихъ рѣдко вырывающихся рѣзкихъ выходокъ, характеру Доротеи придано много чертъ самоотверженія, преданности вѣрѣ; нельзя сказать, чтобъ, обрисовывая личность своей героини, авторъ далъ полную волю самостоятельности своего творчества: его цѣлью было только развитіе въ большей подробности черты ея характера, указанныя въ житіи и въ многочисленныхъ духовныхъ стихахъ, пользующихся и донинѣ особливо народною любовью въ Моравіи. Сочувствіе, которымъ вообще легенда о Доротеѣ пользовалась всегда въ

чешскомъ народѣ, весьма любопытно; подъ вліяніемъ его образовался въ Чехіи какъ-бы центръ всѣхъ драматическихъ передѣлокъ этой легенды; нѣмецкія мистеріи того-же содержанія или писаны были въ подражаніе чешскому оригиналу или даже принадлежали перу чешскихъ писателей, какъ это доказано о нѣмецкой мистеріи 14-го вѣка, хранящейся въ монастырской библіотекѣ города Кремсмонстера (\*). Въ числѣ второстепенныхъ личностей, являющихся въ чешской піесѣ, наиболѣе замѣчательнъ придворный Теофилъ; и Золотая легенда и пассіональ воспользовались его лишь вскользь, передавая почти въ одинаковыхъ выраженіяхъ, какъ, встрѣтивъ идущую на казнь Доротею и слыша ее говорящую о райскихъ садахъ, куда она готовится вступить, онъ просилъ ее прислать ему и изъ садовъ тѣхъ розу; какъ по смерти Доротеи ангелъ принесъ сомнѣвающемуся Теофилу цвѣтокъ среди зимы и какъ это чудо превратило Теофила въ ревностнаго христіанина, пострадавшаго впоследствии за вѣру. Мистерія желала долѣе остановиться на этомъ обращеніи язычника и казнь мученицы наглядно облизить съ страданіями новообращеннаго. Вымыселъ, къ которому прибѣгаетъ въ этомъ случаѣ авторъ, не лишентъ извѣстной доли поэзіи и эффектности. Теофила требуютъ къ отвѣту; онъ приговоренъ къ смерти, его отдали уже въ руки палачамъ, въ грубыя понуканья которыхъ вмѣшивается свое злобное шипѣніе чортъ. Палачъ уже занесъ топоръ, но Теофилъ отстраняетъ его, медленно снимаетъ съ себя мечъ, становится на колѣна, поетъ хвалебную пѣснь Богу, предавая во власть Его душу, и затѣмъ спокойно ждетъ смерти.—Какъ видно изъ краткаго обзора вариантовъ, міраклъ этотъ, не изъясняя особой претензіи на оригинальность или художественность, принадлежитъ къ лучшимъ образцамъ этого рода; отзвукъ современной народной жизни,

(\*) Václav Nebeský: Mstičkář. časop. česk. mus. 1847. III. 340.

многія народныя выраженія и грубоватыя шутки, объясняя причину удаленія мистеріи изъ церковной сферы, обличаютъ въ ней произведеніе переходной эпохи. Языкъ все болѣе близится къ живому говору толпы, хотя въ дошедшихъ до насъ редакціяхъ уже вкрадываются изрѣдка позднѣйшіе германизмы.

Какъ на Западѣ духовный театръ, выйдя на волю, встрѣтилъ сильную поддержку въ разнообразныхъ средневѣковыхъ братствахъ, такъ и въ Чехіи онъ получилъ твердую опору въ такъ называемыхъ литературныхъ обществахъ, покрывшихъ страну съ XV столѣтія и служившихъ центрами образованности и надежнѣйшими руководителями въ дальнѣйшемъ развитіи искусства (музыка и пѣніе значительно обязаны имъ сохраненіемъ высокаго положенія въ народѣ, не утраченнаго ими, несмотря на многія общественныя невзгоды). Люди добровольно сходящіеся во имя просвѣщенія, люди набожные, но независимые отъ церкви, и сохраняющіе въ значительной степени свои мірскіе интересы и стремленія, были именно наиболѣе подходящими дѣятелями для принятія въ свои руки стараго театра, еще проникнутаго духовнымъ настроеніемъ, но постигнутаго остракизмомъ церкви за эти мірскіе интересы. Въ кружкахъ литераторовъ, представляющихъ собой одно изъ характернѣйшихъ явленій чешской жизни, пріютилась такимъ образомъ духовно-народная мистерія; быть можетъ, ими исполнены были нѣкоторыя изъ извѣстныхъ намъ чешскихъ піесъ. Подробныхъ свѣдѣній о репертуарѣ братскаго театра не сохранилось. Есть впрочемъ основаніе предполагать, что въ его составъ входили не только духовныя, но и свѣтскія піесы. Во всякомъ случаѣ это вполне достоверно относительно школьной молодежи вообще и учениковъ духовныхъ школъ въ особенности, которые служили театру одинаковую службу съ литератами. Ходя дѣломъ по деревнямъ, какъ южнорусскіе бурсаки, или колядуя на святкахъ, они промышляли добытымъ въ школѣ знаніемъ для поправленія своихъ тощихъ

средствъ. Способы, которыми они достигали этого, были различны: то они сказывали такъ называемые вирши, или тяжелые силлабическіе стихи набожнаго содержанія, или играли небольшую піесу, подобную разсмотрѣннымъ выше, и перѣдко принаровленную, какъ мистерія о св. Григоріѣ, къ ученической обстановкѣ; наконецъ они исполняли стихотворенія, драматическіе отрывки и сцены чисто-комическаго содержанія, по всей вѣроятности, импровизованныя чуть-ли не во время исполненія. Мотивы насмѣшекъ были весьма разнообразны, хотя главнѣйшимъ безъ сомнѣнія является осмѣяніе сухаго, педантическаго преподаванія въ школахъ того времени. Это свидѣтельствуютъ нѣкоторые студенческія пѣсни, сохранившіяся по сю пору въ пражской университетской библіотекѣ (\*). Въ пѣснѣ о св. Мартинѣ напр. смѣшивается воспоминаніе о святомъ съ жалобой на то, что учениковъ держать въ черномъ тѣлѣ:

Ale my školníci  
Nevolní chudníci  
Mali i velicí  
V škole vždy sedíme  
Vesele str ašíme  
Neb nás duší chudoba  
To ho netajíme.

: Въ средѣ бродячихъ школьничковъ, носившихъ въ старину отличительное имя *вагантовъ*, долго хранились мистеріи, а тѣмъ храненіемъ преимущественно и участіемъ въ исполненіи ограничивалась впрочемъ по большей части роль вагантовъ въ отношеніи театра. Постепенное замираніе національной чешской жизни, послѣдовавшее за годами кнучей и от

---

(\*) Карль Сабина. Dějepis literat. československé. 1861. s. 269.

чаянной борьбы, такъ-же не благоприятными для развитія драматической литературы, преграждало путь прогрессу духовнаго театра и дѣлало безсильными всѣ частныя попытки къ его возрожденію.

Не только въ народѣ, но и въ школахъ нашла себѣ примѣнѣніе мистерія по выходѣ изъ церкви. Ставъ класснымъ упражненіемъ, она поддавалась педагогическимъ требованіямъ, часто измѣняла первоначальному чешскому тексту для болѣе полезнаго латинскаго, всё болѣе и болѣе освобождалась отъ преобладанія національнаго элемента, усваивала чисто-искусственные приемы и клерикальное направленіе. Іезуиты, какъ и всюду, дали полный просторъ введенію духовной драмы въ многочисленныхъ училищахъ, принадлежавшихъ ордену въ Чехіи; эксплуатируя священныя легенды, церковную и свѣтскую исторію для своихъ особыхъ цѣлей и лукаво сплетая набожныя рѣчи съ мірскими, чувственными образами (чему уже было выше указано нѣсколько примѣровъ), они пользовались подѣйствомъ и чешскимъ языкомъ для своихъ шѣлъ, но исключительно лишь какъ средствомъ сдѣлать ихъ наиболѣе понятными и пригодными для ихъ цѣли. Наибольшею извѣстностью пользовалась чешская мистерія или трагедія, написанная іезуитомъ Николаемъ Салиемъ (Salius) и исполненная въ 1567 г. въ Прагѣ; предметомъ ея была жизнь патрона Чехіи, св. Вацлава. Эта утилитарная сторона мистеріи въ рукахъ іезуитовъ избавляетъ насъ отъ необходимости болѣе подробнаго упоминанія о ней, такъ какъ лишь чисто-національный театръ можетъ интересоваться насъ здѣсь. — Что школьной драмѣ не были чужды и въ Чехіи общіе приемы, отличающіе ее на Западѣ, подтверждается разными свидѣтельствами. Такъ удобопримѣняемый къ дѣлу поученія приемъ аллегорій, иносказанія, въ связи съ олицетвореніемъ человѣческихъ добродѣтелей и пороковъ, составляющій основаніе *moralité*, былъ вообще въ большомъ ходу въ современной чешской литературѣ; полити-

ческий-ли трактатъ, духовное-ли сочиненіе или нравоучительное стихотвореніе, часто излагаемыя въ разговорной формѣ, любятъ вводить въ кругъ дѣйствующихъ лицъ и аллегорическихкія олицетворенія. Такъ напр. писатель XV вѣка, Цитборъ Товачовскій изъ Цимбурка, въ своемъ трудѣ «*Nádání prawdy a lži o kněžské zboží a rapování jich,*» выводитъ Правду, приносящую Богу жалобу на то, что ложь завладѣла цѣлымъ свѣтомъ. Правда собственно есть аллегорическое изображеніе гусситства, тогда какъ ложь изображаетъ собою безвозвратно падающее католичество. На сторонѣ жи является цѣлый рядъ родственныхъ ей пороковъ: Гнѣвъ, Зависть, Чревоугодіе, Лѣность и друг.; обѣ спорящія стороны сходятся передъ Божиимъ судомъ, гдѣ главнымъ лицомъ является евангелистъ Іоаннъ. Развязка пренія отличается нѣкоторой тенденціозностью и дѣло Гуса, олицетворенное въ образѣ Правды, одерживаетъ верхъ (\*). Подобный приѣмъ не могъ-бы столь часто прилагаться къ дѣлу въ области поэзіи и даже прозы, еслибъ духовная сцена не водворила его въ народномъ употребленіи въ своихъ мистеріяхъ и *moralités*. Еще въ четырнадцатомъ вѣкѣ находимъ стихотворный *споръ души съ тѣломъ* (\*\*) неизвѣстнаго автора, который представляетъ какъ-бы измѣненіе драматической сцены на одинъ изъ популярнѣйшихъ мотивовъ народной поэзіи. Тѣло горячо отстаиваетъ мірскія наслажденія противъ души, которая напоминаетъ ему объ наказаніяхъ за грѣхи; длинный споръ обрывается и часть дѣйствія, исполнявшаяся безъ сомнѣнія сначала въ лицахъ, рассказывается отъ имени автора; онъ говоритъ, какъ по смерти человѣка, душа, стремясь спастись отъ преслѣдованій дьявола, обращается съ мольбой къ Богородицѣ, которая, сжалившись надъ душой, проситъ за нее пощады у Спасите-

(\*) D'Elwert, Theatergeschichte v. Mähren. s. 23.

(\*\*) Палацкій. *Dějiny národu českého. Díl IV. č. I s. 379—80.*

ля. Слова Христа снова идут отдельной репликой; по просьбѣ Богородицы назначается судъ надъ душой, въ которомъ присутствуютъ Правда и Покой, заступающіеся за нее. Окончаніе сцены этой утрачено, но не подлежитъ сомнѣнію, что она дѣйствительно предназначалась къ исполненію, и только вслѣдствіе какихъ-то особыхъ соображеній, нѣсколько переназначена переписчикомъ. Вступленіе, которымъ авторъ (skladatel) открываетъ сцену и знакомитъ читателя съ содержаніемъ нѣжеслѣдующаго, носить вполне характеръ обычнаго въ мистеріяхъ пролога, произносимаго герольдомъ или граесигоромъ.

Въ наступившій новый періодъ церковной драмы, когда сила обстоятельствъ вела её къ упадку, находились однако люди, которые вѣрили въ возможность ея возрожденія, писатели изъ народа, которые стремились вдохнуть въ дряхлѣвшую драму новую жизнь, новое религіозное настроеніе, обновляя въ тоже время ея стилистическія формы. Однимъ изъ такихъ реформаторовъ духовнаго театра является поэтъ Симонъ Жебракъ, по прозванію Ломницкій, жившій на переходѣ отъ XVI къ XVII вѣку (1580—1622) и принадлежавшій, какъ полагаютъ, къ одному изъ чешскихъ обществъ литераторовъ. Изъ числа его драматическихъ произведеній сохранились три пѣсы съ пѣніемъ, *Триумфъ*, *Три Маріи* и *Воскресеніе Христова*. Мысль о сочиненіи ихъ авторъ объясняетъ желаніемъ доставить утѣху соотечественникамъ, которые все еще хранили вкусъ къ драмѣ на народномъ языкѣ; по словамъ Ломницкаго, «они рады бывали, когда приходилось имъ слышать на родномъ языкѣ сыгранную или спѣтую игру.» — На послѣднее свойство этихъ пѣсѣй нельзя не обратить вниманіе; нѣтъ сомнѣнія, что они предпочтительно пѣлись; къ одной изъ нихъ приложены и напѣвы, записанные крюковыми знаками на четырехъ строкахъ. Исполнялись они преимущественно литератами, какъ людьми,

---

(\*) Výchor z liter. české. Díl I. s. 358—379.

съ особою любовью занимавшимся изученіемъ пѣнія и наиболѣе способными искусно разыграть подобныя, на половину музыкальныя пѣсы. Объ этомъ свидѣтельствуесть указаніе пасхальной драмы, требующее въ одномъ явленіи, чтобъ актеры, изображавшіе рыцарей, удалились, а литераты исполнили слѣдующую за тѣмъ пѣсню. Такимъ образомъ первымъ отличительнымъ признакомъ произведеній Ломницкаго является особое значеніе музыкальнаго элемента, обращающаго ихъ какъ-бы въ духовныя оперы. Но не этимъ однимъ ограничивается стремленіе автора; онъ старается развить въ драмѣ тѣ стороны, которыя могутъ наиболѣе встрѣтить сочувствія въ массѣ и, вѣрный этому стремленію, открываетъ въ своихъ пѣсахъ, противно господствовавшему въ то время въ мистеріи риторическому направленію, полный просторъ народному комическому началу. Его произведенія суть какъ-бы пространныя интерлюдіи, напоминая собой грубоватыя арлекинады, которыми въ старину перемежались акты мистерій. Комизмъ его не только равняется, но даже нерѣдко превосходитъ юморъ Mastička'a. Въ отрывкахъ, сохранившихся отъ драмы *Воскресенія*, не только Евреямъ (въ которыхъ Чехъ любилъ осмѣивать искони нелюбимыхъ имъ сыновъ Израиля) и воинамъ, стеретушимъ гробницу, но и многимъ замѣчательнѣйшимъ лицамъ изъ первыхъ христіанъ вложены рѣчи, отсылающіяся корчмою. Въ лицѣ воиновъ осмѣяны современный типъ чехонѣмецкаго солдата, у котораго обороты роднаго языка начинаютъ ступеньваться передъ нѣмецкой рѣчью начальства; курьезная смѣсь выраженій и грамматическихъ формъ, истекающая отсюда, забавно осмѣяна Ломницкимъ. Въ нѣсѣ, посвященной названіе *Тріумфъ*, и посвященной лишь изображенію сошествія Христа въ адъ и побѣды (тріумфа) надъ адскими силами, главное мѣсто занимаютъ сцены между дьяволами въ аду, являющимися, какъ въ старину во Франціи, вчетверомъ (*le diable à quatre*); то слышны обыденные чертовскіе раз-

говору, то мы присутствуемъ при смятеніи, возбужденномъ въ аду приближеніемъ Христа, наконецъ при казни демоновъ. Освобожденіе Спасителемъ Адама и пророковъ снова возвращаетъ піесѣ характеръ духовной мистеріи. — Наконецъ третья піеса, нѣчто въ родѣ нѣмецкой *Marienklage*, насколько можно судить по скуднымъ остаткамъ рукописи, уцѣлѣвшимъ донынѣ, была посвящена развитію евангельскаго разказа о женахъ, ищущихъ гроба Господня; въ настоящемъ ея видѣ она, быть можетъ, заключала въ себѣ и любимую сцену съ продавцемъ мазей, безъ чего почти не могла обойтись ни одна пасхальная піеса; но къ сожальнію списокъ прерывается на томъ мѣстѣ, гдѣ могла быть введена эта сцена, — и мы видимъ уже ангела, возвѣщающаго женамъ о воскресеніи Христа. Что названная сцена могла имѣть мѣсто и въ мистеріи Ломницкаго, доказывается также и собственнымъ его признаніемъ, весьма важнымъ для характеристики всего его направленія, что онъ заимствовалъ сюжетъ піесы изъ старыхъ мистерій и только обновилъ его въ своей передѣлкѣ. (\*). — Въ столь общихъ чертахъ является намъ эта едва-ли не единичная попытка писателя изъ среды народной возродить къ новой жизни старый духовный театръ подъ новой, наиболѣе доступной народу формой. Уже въ мірѣ театра, какъ и въ социальной жизни и литературѣ водворяется тревожное движеніе, смутная переходная пора. На развалинахъ стараго нѣмецкаго театра создаются постепенно новыя формы драмы, которыя отъ напыщенныхъ и трескучихъ *Staatsactionen*, должны привести со временемъ къ драмѣ Лессинга; переселеніе бродячихъ труппъ, усиливающееся въ ту-же пору, какъ-бы каррикатурно копируя переселеніе народовъ, измѣняетъ мало по малу весь внутренній бытъ театральнаго міра, заноса въ от-

---

(\*) Hanuš: Zpěvohry Simonem Lomn. sepsané. Časopis. 1864. I. Также: Jos. Riss: Simón L. z Budče. Časopis 1863. I.

далеинѣйшіе уголки образцы новой, предпочтительно свѣтской драмы. При постепенно усиливающейся германизациі, это движеніе охватываетъ собою Чехію и чуждые вкусы надолго приобрѣтають въ ней господство. Въ XVII вѣкѣ чешская піеса была рѣдкостью; библіотеки въ разныхъ городахъ Моравіи по сю пору хранятъ десятками латинскія мистеріи того времени съ нѣмецкими объясненіями, не представляя ни одной піесы на народномъ языкѣ. Мало по малу и языкъ этотъ и сама національность становятся въ глазахъ нѣмецкихъ властителей достояніемъ ихъ рабовъ, не стоящимъ сколько-нибудь серьезнаго вниманія. Бывали впрочемъ и въ позднѣйшую пору люди, принадлежавшіе даже къ кругу знати, которые, снисходя къ простоватымъ увеселеніямъ деревни, любили иногда превращать ихъ въ показныя интермедіи на потѣху своимъ великосвѣтскимъ друзьямъ, — и народные игры и свадебные обряды дѣлались жертвами барскихъ затѣй. Такъ въ 1665 году князь Дитрихштейнъ, намѣстникъ Моравіи, угостилъ своихъ гостей пышно поставленной крестьянской свадьбой, въ церемоніяхъ которой принялъ участіе и самъ. Точно также въ слѣдующемъ столѣтіи и дворяне и даже богатые монастыри нерѣдко устраивали народные представленія и свадебныя церемоніи съ пѣніемъ, получавшія иногда названіе оперъ, избирая для копированія нравовъ оригинальный бытъ Ганаконъ, одного изъ характернѣйшихъ моравскихъ племенъ (\*). — Но это были искусственныя піесы, дѣланныя на заказъ жовкими монахами или княжескими поэтами, и народъ почти не сочувствовалъ имъ.

Но искра національности не потухла, какъ ни прилагались къ дѣлу всѣ средства, чтобъ ее заглушить. Она лишь долго таѣла, и при первомъ благоприятномъ измѣненіи обстоятельствъ

---

(\*) D'Elwert. Theatergesch. von Mähren. S. 35.

снова загорѣлась новымъ пламенемъ, на этотъ разъ все крѣпчая и усиливаясь. Уже во второй половинѣ XVIII вѣка начинаются серьезныя попытки возродить чешскій національный театръ, попытки, лишь на время умолкшія, чтобъ въ началѣ текущаго вѣка возобновиться и быстро поставить на ноги національную сцену. Кто знаетъ, какииъ труднымъ путемъ прошла она, путемъ мелкихъ интригъ, возмутительныхъ стѣсненій и запретовъ, пока вздохнула свободнѣе, тотъ удивится живучести и терпкости чешской стихіи въ драмѣ. Уже начинается она приобрѣтать твердую почву, захватываетъ одинъ за другимъ вопросы, возбуждаемые народной жизнью, и дружески братаясь съ драмой другихъ славянскихъ народовъ, стремится выйти на всемірную арену обновляющагося драматическаго искусства Европы.....

---

Старинный театръ у южныхъ Славянъ не представляетъ также крупныхъ явленій, замѣчательныхъ фактовъ, живаго развитія національнаго элемента въ искусствѣ. Возникнувъ подъ вліяніемъ тѣхъ-же началъ, которыя зародили театръ на Западѣ, онъ не могъ долго охранять свою самостоятельность. Подпавъ частью подъ дѣйствительное политическое иго Итальянцевъ, частью подчинивъ свою письменность всемогущему вліянію богато развивавшейся итальянской литературы, Хорваты, Славонцы и Дубровничане легко покидали младенческій лепетъ своихъ національныхъ поэтовъ для чужихъ произведеній или стремились подражать итальянскимъ образцамъ, или же наконецъ переводили ихъ, пересаживали на свою почву. Въ драмѣ это стремленіе болѣе, чѣмъ гдѣ-либо выступаетъ съ особою силой; въ то время, какъ у хорватскаго народа хранились, свято передаваясь изъ поколѣнія въ поколѣніе, богатые драматической жизнью обряды и игры, когда южное Славянство разсылало не только по соплеменнымъ странамъ,

но, какъ доказано новыми изслѣдованіями, и по Италіи и землямъ западной Европы, своихъ спомороховъ, отличавшихся необыкновенной находчивостью, остроуміемъ фарсовъ и ловкостью; въ то время, когда въ средѣ старохорватскихъ поэтовъ находились нерѣдко вдохновенные пѣвцы, родственные западнымъ трубадурамъ, хранившие поэтическія преданія пѣвцовъ героической старины, — драма тѣсно примыкала къ итальянскому театру, сначала своими мистеріями, а затѣмъ и итальянизированными, нѣсколько сентиментальными драмами съ содержаніемъ изъ древней мѣлологіи. Исключительное положеніе страны, самими географическими условіями поставленной на рубежѣ двухъ цивилизацій, изъ коихъ слабѣйшая неминуемо должна подпасть подъ верховенство болѣе развитой, самое положеніе это, неутратившее и до нашихъ дней своего тормозящаго значенія относительно развитія славянской національности на югѣ, обуславливаетъ собою и нѣкоторую шаткость въ національномъ направленіи мѣстнаго театра. Лишь въ повѣйшее время, особенно со времени живой дѣятельности нѣкогда столь знаменитой Иллирской школы, снова ожила драматическая литература въ южномъ Славянствѣ, смѣло пролагая себѣ дорогу впередъ и черпая вдохновеніе въ родной старинѣ, не оставаясь чуждою и современному возрожденію народа.

О первоначальной литургической драмѣ у южныхъ Славянъ почти не существуетъ никакихъ свѣдѣній; историческія свидѣтельства застаютъ ее уже значительно разившеюся литературно. Но нѣкоторые обряды, сохранившіеся въ народѣ, даютъ извѣстное понятіе о характерѣ ея, слогѣ, внутреннемъ распорядкѣ; эти обряды уцѣлѣли очевидно изъ той переходной поры, когда мистерія только-что покинула церковь и нашла себѣ убѣжище въ народѣ. Старый духъ еще живъ въ ней и только въ угоду новой средѣ допущены частныя измѣненія, принаровненные къ уровню массы. Въ Славоніи сохра-

нился до весьма недавняго времени драматическій обрядъ, ясно свидѣтельствующій о связи своей съ древней мистеріей о сотвореніи міра. Въ народной практикѣ обрядъ этотъ представляетъ въ настоящее время странное смѣшеніе обычнаго хожденія трехъ восточныхъ царей со звѣздой и разсказа объ Адамѣ и Евѣ въ раю. По словамъ Илича (\*) изъ числа молодежи выбиралось бывало трое, которые брались играть трехъ царей, затѣмъ одинъ или двое одѣвались ангелами, одинъ изображалъ Бога, и наконецъ послѣдній сатану. Одежды всѣхъ были пышны и драгоцѣнны. Всѣ сказывали свои роли стихами. Дѣйствіе открывалъ архангелъ, который во вступительной рѣчи просилъ присутствующихъ допустить разсказать ему съ братією про Адама и Еву; получивъ разрѣшеніе, онъ произнесъ нѣсколько похвальныхъ словъ Вишелему и колыбѣли Спасителя (такъ какъ обрядъ совершался на Рождествѣ) и затѣмъ открывалась самая пѣса. Богъ возвѣщаетъ о своемъ намѣреніи создать человѣка, дать ему память, разумъ и волю; Адамъ выражаетъ благоговѣніе свое передъ всемогуществомъ Божиимъ и радуется, что будетъ первымъ человекомъ на землѣ. Затѣмъ онъ узнаетъ о томъ, что будетъ помѣщенъ въ земномъ раю и слышитъ увѣщаніе не касаться плодовъ отъ древа познанія добра и зла, «смерти и живота.» Вслѣдъ за этимъ наставленіемъ архангелъ возвѣщаетъ зрителямъ, что Богъ рѣшилъ дать подругу Адаму и что онъ, продвываясь отъ сна, найдетъ ее возлѣ себя.

### *Arkandjel.*

Nut na ovo rěci Adam u san pade  
J kad od sna slădkog on ustade  
Pod stablom ugleda Evu drugaricu

---

(\*) Иличъ, L. Narodni slavenski obiĉaji. 1846. 111—114.

Iz svog rebra stvorenu čuvaricu  
 Kad dosta dugo u raju živiše  
 U svakom raskožu i veselju biše.

Не успѣло завершиться это сообщеніе, какъ уже слышится голосъ *врага* (демона), искушающаго Еву; Адамъ остерегается ее отъ нарушенія заповѣди. Но Ева въ числѣ доводовъ, почему она считаетъ себя въ правѣ смотрѣть на запретное дерево, ссылается на то, что она подъ нимъ сотворена. Подъ вліяніемъ соблазнительныхъ рѣчей *врага*, Ева начинаетъ уже предаваться сладкимъ мечтамъ о вкусныхъ яблокахъ..... На этомъ мѣстѣ, къ сожалѣнію, прерывается рассказъ Илича, не дающій, между прочимъ, указаній, какимъ образомъ рождественская часть этого обряда соприкасается въ немъ съ сценой сотворенія міра и грѣхопаденія. Если это совпаденіе не случайное и не позднѣйшее, то любопытно имѣть передъ собой остатки старой коллективной мистеріи, составляющей рѣдкое явленіе въ Славянствѣ.

Въ XV вѣкѣ мистерія на хорватскомъ языкѣ вошла окончательно въ нравы; употребленіе ея распространилось по всему побережью Адриатическаго моря, въ главнѣйшихъ мѣстностяхъ старой Далмаціи, гдѣ примѣръ Италіи былъ одной изъ побудительныхъ причинъ къ расширенію сферы духовнаго театра. Духовныя представленія, получающія отличительное названіе *приказаній* (*príkazanja*), скоро укоренились въ народѣ; даже въ текущемъ столѣтіи удержались они по селамъ; многіе путешественники имѣли случай видѣть ихъ, а по словамъ старожиловъ города Пага, обычай деревенской молодежи исполнять *приказанія* ведется изъ незапамятной старины; многіе помнятъ исполненіе передъ всѣмъ народомъ въ Рабѣ «комедіи» о св. Лаврентіи (\*); такой-же популярностью пользова-

(\*) Кукулевичъ Сакцинскій. Предисловіе къ сочиненіямъ Марулича. 1869. LXXV.

лись до наших дней произведенія многихъ поэтовъ XV и XVI столѣтій, бравшихся за сочиненіе духовныхъ драмъ. Первымъ писателемъ, положившимъ начало литературной обработкѣ церковной мистеріи и замѣнивъ латинскаго ея слога хорватскимъ, былъ высоко чтимый своими современниками поэтъ, историкъ и богословъ Маркъ Маруличъ (1450—1524) изъ Сплѣта. Но первыя-же попытки на этомъ поприщѣ были тѣсно связаны съ подчиненностью итальянскимъ образцамъ; Маруличъ искренно желалъ привить и родной письменности форму духовной драмы на народномъ языкѣ, какъ она процвѣтала въ то время у другихъ сосѣднихъ народовъ; онъ желалъ высвободить мистерію отъ неудобопонятной латини, но не могъ отдѣлаться отъ всевластнаго примѣра Италіи. Онъ самъ провелъ лучшіе годы въ этой странѣ, приобрѣлъ знанія и образовалъ талантъ въ Падуанскомъ университетѣ подъ руководствомъ избранныхъ ученыхъ, счастливо сошедшихся тамъ въ ту пору; естественно, что онъ привыкъ считать стиль, направление и ходъ развитія итальянской драмы образцовыми для себя, что восторгаясь сложившимся уже національнымъ театромъ Итальянцевъ, онъ хотѣлъ повести по тому-же пути и только-что возникавшую хорватскую драматургію. Подъ этими впечатлѣніями онъ обращается къ лучшимъ произведеніямъ современной Италіи, хочетъ подражать имъ, но какъ будто затрудняясь, чему отдать въ нихъ предпочтеніе, кончаетъ стихотворнымъ переводомъ ихъ, стараясь сохранить и въ переводѣ привычный размѣръ ихъ, — октаву. У Фео Белькари онъ заимствовалъ его *Rappresentazione di s. Panuzio* и т. д. и почти вполнѣ перевелъ его въ своемъ *Prikazanje historije svetoga Panucija kako moli boga, da mu očituje komu biše takmen na zemlji*. У современнаго-же итальянскаго писателя Аральда онъ заимствовалъ свою піесу о страшномъ судѣ; наконецъ онъ перевелъ произведеніе неизвѣстнаго

автора, краткую мистерію о святомъ Бернардѣ (\*). Ученый издатель произведеній Марулича первый доказалъ несамостоятельность мистерій его; онъ также первый указалъ на принадлежность Маруличу двухъ послѣднихъ піесъ-передѣлокъ, сочинитель которыхъ не былъ доселѣ указанъ. Сходство этихъ первыхъ хорватскихъ мистерій съ итальянскими оригиналами не подлежитъ сомнѣнію; во многихъ строфахъ замѣчается чисто буквальный переводъ. Направленіе всѣхъ трехъ піесъ строго поучительное; каждая изъ нихъ открывается прологомъ, въ которомъ ангелъ или какой-либо святой, обращаясь къ зрителямъ, указываетъ на мораль всего представленія и на необходимость приложенія ея къ жизни. Но кромѣ поученія, піесы, передѣланныя Маруличемъ, страдаютъ безжизненностью и риторичностью. Такъ напр. мистерія, связанная съ именемъ св. Бернарда, является на дѣлѣ лишь притчей, которую святой спѣшитъ разъяснить слушателямъ; смыслъ впрочемъ далеко не трудно понять, такъ какъ очевидно желаніе показать, какииъ мукамъ подвергается душа человѣка, много и рѣшившаго въ жизни. Тѣмъ не менѣе для достиженія этой цѣли потребовался длинный и натянутый споръ тѣла съ душой, которую стерегутъ два дьявола; ходатайство евангелиста Іоанна не смягчаетъ приговора Спасителя и душа предается мученіямъ тѣхъ-же дьяволовъ; но и они далеко не шутивья, на половину-комическія личности, которыхъ рѣдка мистерія исключить изъ числа участниковъ въ веселой интерлюдіи; напротивъ они великіе резонеры и, мучая душу, сами говорятъ ей, что она терпитъ за неповиновеніе велѣніямъ Бога. Другой списокъ той-же мистеріи находитъ счастливый, умиротворяющій исходъ томленія души въ мольбахъ за нее Бо-

---

(\*) Мистеріи эти изданы вмѣстѣ съ остальными произведеніями Марулича въ сборникъ Загребск. Академіи: *Stari pisci hrvatski*. I. 1869.

городицы; Спаситель склоняется на нихъ и пѣса завершается общимъ славословіемъ, исполняемымъ хоромъ грѣшниковъ. — Наиболѣе жизни и дѣйствія представляетъ пѣса о'страшномъ судѣ, хотя страдающая тѣми-же недостатками; отступая отъ однообразнаго діалога и скучнаго персонала дѣйствующихъ лицъ, рамки пѣсы расширяются до размѣровъ пространной картины страшнаго суда со всѣми муками, какою подвергается каждый по дѣламъ своимъ, — картины, столь любимой средневѣковымъ человѣчествомъ, составлявшей одинъ изъ основныхъ мотивовъ народныхъ сказаній, духовной поэзіи, иконописи и драмы. Смѣшеніе старинныхъ языческихъ представлений съ христіанскими сказывается и въ этой пѣсѣ: когда раздается звукъ трубы архангела, возвѣщающій наступленіе страшнаго суда, въ аду собираются мертвыхъ *Мимосъ* и т. д. Вслѣдъ за призывомъ ангелы раздѣляютъ всѣ души на два стана; въ обоихъ полчищахъ замѣтно смущеніе и волненіе, многіе просятъ архангела Михаила перевести ихъ изъ числа злыхъ къ добрымъ, а одинъ лицемеръ, принявъ добродѣтельный видъ, даже въ эту минуту старается избѣжать правосудія. Слышатся жалобы царя Соломона, ссылающагося на свою мудрость, ученость, покровительство наукамъ и знаменитый храмъ; жалобы поповъ, припоминающихъ какъ всегда усердно они служили *оффици*, на что св. Петръ возражаетъ имъ, что они слишкомъ заботились о *бенефиціяхъ*; нищіе обращаются къ св. Франциску, купцы къ св. Николаю, падшія женщины прибегаютъ къ Маріи Магдалинѣ. Когда-же ихъ сѣтованія остаются безуспѣшны, тогда между обоими станами душъ начинается открытая распря; грѣшники укоряютъ и клянутъ праведниковъ, завистники — челолюбивыхъ, стяжатели — щедрыхъ и милостивыхъ, блудники — чистыхъ помыслами. Раздоръ грозитъ превратиться въ грозную бурю, когда раздается строгое слово суда и семь демоновъ, вспомошествоваемые тѣми-же *Мимосомъ*, кидаются на грѣшниковъ, завлаждая каждый от-

веденными на его долю преступниками; въ краткихъ словахъ объявляютъ они своимъ жертвамъ родъ мученій, опредѣленныхъ имъ за грѣхи. Ангелъ, обращаясь снова къ зрителямъ, совѣтуетъ имъ, расходясь по домамъ, глубоко обдумать значеніе всего видѣннаго. — Таковы были эти первыя пѣсы хорватскаго театра, пѣсы подражательныя, почти переводныя, не сближающіяся съ народной стихіей, многорѣчивыя и риторическія. Нельзя удивляться, что въ народѣ онѣ были всегда менѣ популярны, чѣмъ драматическія произведенія другихъ поэтовъ, послѣдователей Марулича, которые болѣе стремились отрѣшиться отъ служенія итальянскимъ образцамъ и приблизить драму къ міру народнаго творчества. Такъ напр. до настоящаго времени въ Хорватіи играетъ въ народѣ драма Петра Гекторевича *Sveti Sovrinac*, написанная вскорѣ за пѣсами Марулича, но болѣе доступная массѣ, которая въ продолженіи трехъ-сотъ лѣтъ сумѣла сохранить въ своей памяти любимую драму со всѣми напѣвами, употреблявшимися при первомъ ея представленіи. Недавно одному изъ лучшихъ знатоковъ южно-славянской музыки Франциску Ёсаверію Коху удалось во время его путешествій по Хорватіи записать какъ драму эту, такъ и сопровождающіе ее напѣвы (\*); нѣтъ сомнѣнія, что изданіе этого текста съ музыкой составитъ цѣнное приобрѣтеніе для исторіи хорватской драмы. — Духовная драма не удержала однако за собой самостоятельнаго направленія. Послѣ нѣсколькихъ усилій отстоять его, она снова возвращается подъ иго итальянскаго стиля, и наблюдателю представляется цѣлая вереница произведеній многихъ избранныхъ далматинскихъ и хорватскихъ поэтовъ, которыя написаны по итальянской мѣркѣ и, удаляясь отъ наивной религіозности первыхъ мистерій, постепенно проникаются искусственностью и изысканностью выраженій и образовъ, словно стремясь воз-

---

(\*) Zukunft, 13 November. 1868.

вести въ стройный литературный родъ то, что только и мыслимо при живомъ участіи въ творествѣ самого народа и при свѣжести его набожнаго чувства. Таковы драма Ветранича *Жертвоприношеніе Авраама* и пасхальная его мистерія, таковы пѣсы Даржича, Гундулича, которыя скоро сѣбѣняются различными *Ариаднами*, *Прозерпинами*, *Энеями*, *Ринальдо* и другими пѣсами изъ классическаго или итальянскаго міра, скоро отстраняющими духовный театръ на дальній планъ, предоставляя его грубому народу, въ то время какъ избранные классы населенія тѣшились среди почти-итальянской природы всѣми удобствами цвѣтистой и нѣжной итальянской поэзіи.

О началѣ свѣтскаго театра у Хорватовъ сохранились также весьма смутныя свѣденія. Слова одного изъ первыхъ свѣтскихъ драматурговъ Хорватіи Аннибала Луцича въ предисловіи къ его единственной пѣсѣ *Robinja* считаются фактическимъ указаніемъ древности комическаго театра южныхъ Славянъ. Луцичъ прямо свидѣтельствуетъ, что и въ *прежнее время* существовалъ обычай показывать народу подобныя пѣсы и пѣсни въ лицахъ; представленія эти имѣли, по словамъ его, цѣлью поданіе нравственнаго примѣра, дабы зрители, наглядѣвшись и наслушавшись всего, что собрано было въ пѣсѣ, лучше могли устроить жизнь свою и исправить свои поступки (\*). Эти слова могутъ служить доказательствомъ того-же, что несомнѣнно и по отношенію къ духовной драмѣ, — что свѣтскія театральныя игры начались задолго до пѣсѣ Луцича (жившаго отъ 1480—1530) и его послѣдователей, и вѣроятно, восходя къ древнѣйшему времени, коренились въ старинныхъ народныхъ обычаяхъ. Во всякомъ случаѣ примѣчательно, что первая-же пѣса, о которой мы имѣемъ свѣденія, *Robinja* Луцича уже заимствована изъ отечественной

---

(\*) Kukuljević Sakcinski. Stari pjesnici hrvatski XV vieka. Z. 1856. s. 54.

исторіи и ставить читателя лицомъ къ лицу съ нравами и характерами изъ народной обстановки. Приключенія хорватской дѣвушки, дочери бана Власка очутившейся въ плѣну у Турокъ и встрѣчающей помощь и любовь въ молодомъ хорватскомъ воинѣ Деренчинѣ, составляютъ содержаніе этой пѣсни; событія, въ ней рассказанныя, только что миновали и авторъ записалъ ихъ по горячимъ слѣдамъ. Тонъ рѣчей морскаго разбойника, выхваляющаго свой живой и красивый товаръ, полныя поэзіи и глубокаго чувства сѣтованія несчастной дѣвушки и драматическій разсказъ ея о подробностяхъ борьбы и похищенія ея, рыцарскія отношенія къ ней Деренчина и полныя жара и энергіи обѣщанія спасти ее,—всѣ эти черты противоположныхъ характеровъ вполне естественны и выдержаны, свидѣтельствуя о неотъемлемомъ талантѣ автора. Разсказъ изъ подлинной отечественной исторіи и тогда уже пришелся народу по сердцу, а съ тѣхъ поръ до начала настоящаго столѣтія пѣса Луича передавалась въ народѣ изъ поколѣнія въ поколѣніе.—Но не только исторія, но и міръ народныхъ сказаній и пѣсенъ былъ скоро привлеченъ послѣдователями Луича къ драматической обработкѣ. Любовь къ народной поэзіи начинала пробуждаться въ поэтахъ несмотря на сильное тяготѣніе ихъ къ Италіи; она сказывается робко, въ небольшихъ вставкахъ, въ введеніи нѣкоторыхъ дѣйствующихъ лицъ изъ народнаго быта или даже народной міеологіи. Гекторовичъ вводитъ въ одну изъ своихъ поэмъ три народныхъ пѣсни съ подлинными мелодіями, а Маринъ Даржичъ уже населяетъ свои комедіи вилами, вукодлаками, приводитъ рѣчи пастуховъ и т. д. и даже въ пѣсахъ изъ древней міеологіи, какъ напр. въ пѣсѣ о Венерѣ и Адонисѣ, старается окружить образы чуждыхъ вѣрованій типами изъ современной ему народной толпы. Самостоятельности и при такихъ пріемахъ не много пріобрѣтаетъ хорватская драматическая литература, но, пересадивъ на родную почву свѣтскій театръ, столь прель-

щавшіи всѣхъ въ Италіи, писатели возникавшей школы быстро водворили его въ своею отечествѣ. Уже въ началѣ XVI столѣтія образуются въ особенности въ Далмаціи (и преимущественно въ богатой Дубровницкой республикѣ) постоянныя труппы актеровъ, ни одно важное общественное торжество не обходится безъ ихъ участія и самъ высокій совѣтъ республики въ Дубровникѣ присутствуетъ при исполненіи любимыхъ народныхъ комедій. Какъ въ духовномъ театрѣ, такъ и въ комедіи и драмѣ свѣтской, итальянскіе образцы оставались неизмѣнно передъ глазами хорватскихъ писателей; комедія нравовъ, прочно уже утвердившаяся на сценѣ Италіи, была пересажена на новую почву; масляничныя интермедіи и сцены въ маскахъ, носившія названіе *mascherate*, были скоро усвоены далматинскою молодежью, перенявшею и разгульные нравы и распушенность карнавалныхъ увеселеній до такой степени, что сенатъ въ Дубровникѣ нашелся скоро вынужденнымъ издать особое постановленіе, стѣсняющее разгулъ молодежи и назначающее пять цензоровъ для наблюденія за ея поведеніемъ, играми и пѣснями (\*). Девять маскарадныхъ сценъ Николая Налешковича и одна небольшая комедія Даржича даютъ нѣкоторое понятіе о характерѣ подобныхъ пьесъ; это отрывочныя рѣчи и небольшіе стихотворные діалоги съ совершенно случайнымъ содержаніемъ, большею частью прямо относящимся къ жизни,—то шуточные обращенія къ присутствующимъ, устыяныя колкими намеками и двусмысленными шутками, то разговоры вымышленныхъ лицъ, которыхъ изображали маскированные исполнители, копируя въ костюмѣ, прозношеніи и ухваткахъ всѣ наиболѣе типическія особенности различныхъ народностей и соблюдая мельчайшіе мѣстные оттѣнки. Въ пьесѣ Даржича *Novela od stanca*, которая по своему содержанію и характеру вполне подходитъ подъ

---

(\*) Pjesnici hrvatski XVI veka. I. 29.

эту категорию и къ тому-же по признанію автора была им-молетной импровизаціей, очевидно писанной на какой-нибудь случай, — въ піесѣ этой рѣчь ведется преимущественно на характеристическомъ Дубровницкомъ нарѣчіи, въ которомъ итальянизмы обильно вторгаются въ славянскій языкъ, часто подвергаясь оригинальнымъ измѣненіямъ, а типы комедіи взяты изъ уличной жизни Дубровника. — Въ то время какъ подобныя летучія сцены своимъ характеромъ еще напоминаютъ любимыя формы стариннаго народнаго комическаго театра, и служатъ отзвукомъ нѣмецкихъ Fastnachtspiele и французскихъ фарсовъ, комедія въ собственномъ смыслѣ слова водворяется въ Далмацию уже въ рамкахъ настоящей *commedia sostenuta* или лучше *erudita*, еще близкой къ народной средѣ, но получающей литературную отдѣлку и предвѣщающей начало *нового* театра. Любимая піеса XVI столѣтія, комедія Даржича *Тирена*, навѣянная пламенной страстью автора къ одной Итальянкѣ, проникнута чувствомъ искренней и нѣжной поэзіи, разливающимъ мягкій и добродушный колоритъ по всему фону піесы; монологъ Тирены въ горахъ, когда она слагаетъ радостную похвалу всей окружающей ее природѣ и рисуетъ одну за другой картины полей, покрытыхъ зеленой муравой, сверкающей цвѣтами, лѣсистыхъ горъ, оглашаемыхъ влюбленнымъ пѣньемъ соловья и журчаньемъ источниковъ, — и сводитъ накипающее чувство восторженности къ невольному воспоминанію о миломъ человѣкѣ, — этотъ монологъ имѣетъ высокія достоинства, но уже на немъ осязательны слѣды художественной отдѣлки, щеголянья стихомъ и т. д. Впрочемъ крестьянская обстановка, въ которую помѣщена завязка піесы, воспроизведена съ типической вѣрностью, свидѣтельствующею, что все народное, славянское не чуждо автору. — Но вскорѣ за небольшой группой произведеній отчасти-національнаго направленія послѣдовалъ радикальный поворотъ въ развитіи свѣтскаго театра въ южномъ Славянствѣ. Жизнь обы-

денная, преданія старины блѣднѣютъ передъ сюжетами изъ античной мифологіи, весь Олимпъ воплощается въ произведеніяхъ хорватскихъ драматурговъ, прелесть стиха, сила поэтическаго дарованія тратится на воспѣваніе событій и мифовъ отдаленной и чуждой народу жизни, на сцену вторгается ложно-классическое направленіе со всеѣми его излишествами, хотя и съ немногими благими сторонами, приправленное присущею итальянской литературѣ того времени изысканностью въ эффектахъ, манерности, ходульности. Театръ постепенно удаляется какъ отъ жизни, такъ и отъ преданій старинной драмы; Гундуличи, Пальмотичи и цѣлый стягъ ихъ современниковъ и послѣдователей, открывая собою новый періодъ въ исторіи хорватскаго театра, не подлежатъ уже здѣсь нашему изученію.

Послѣ небольшого отступленія возвращаемся къ старому польскому театру, который покинули въ ту пору, когда перевѣсъ мірскаго элемента, необузданность и излишества, которыя себѣ позволялъ смѣшанный персоналъ исполнителей, обративъ на себя подозрительное вниманіе высшей духовной іерархіи, предвѣщали близость удаленія мистерій изъ церкви. Слѣдуя то внушеніямъ римской курии, то собственнымъ стремленіямъ, польскіе епископы неоднократно произносили смертный приговоръ одичавшему и извращенному по ихъ мнѣнію духовному театру, но никогда не могли принудить низшее духовенство исполнить во всей силѣ епископскія повелѣнія. Мы видѣли уже, что за весьма раннимъ порицаніемъ польскихъ мистерій, произнесеннымъ Иннокентіемъ III-мъ, послѣдовало въ XV столѣтіи почти формальное запрещеніе литургическихъ мистерій, — но прошли еще два вѣка, и въ началѣ XVII столѣтія, когда размножившіеся въ Польшѣ диссиденты открыто насмѣхались надъ мнимо-правовѣрными католиками, находящи-

ми усладу въ профанаціи церковей неприличными играми, краковскій епископъ Бернардъ Мацѣевскій нашолся вынужденнымъ въ 1603 году снова, и на этотъ разъ повидимому окончательно, воспретить исполненіе мистерій въ церквахъ (\*). И такъ, едва не до новѣйшихъ временъ умѣла удержаться въ Польшѣ литургическая драма; это неудивительно, если принять во вниманіе, что, быть можетъ, нигдѣ съ такой силой не сохранились доселѣ, какъ въ Польшѣ, рождественскіи и пасхальный обряды, на половину драматическіе и представлявшіе готовую канву для развитія ихъ въ пѣсмы.—До усиленія вліянія іезуитовъ на польскій духовный театръ преобладающимъ его родомъ была собственно мистерія, слышная подъ названіемъ діалога или исторіи; лишь въ послѣдствіи началось развитіе мираблей и пѣснь, задающихся отвлеченными идеями, когда іезуиты, внося и въ это дѣло всю страстную энергію расчета, дѣятельно стали разрабатывать литературу житій, утилизировать поклоненіе святымъ, окрашивая его зачастую разнообразными и странными политическими тенденціями. Не только приходскія церкви, но и монастыри въ значительной степени способствовали распространенію духовной драмы; отъ краковскихъ Доминиканцевъ пошла не одна мистерія, а коллективные ихъ хроники всегда отличались пышностью, необыкновенными размахами программы, обиліемъ дѣйствующихъ лицъ и литературной отдѣлкой слога. Повинуясь неизбежному влеченію къ большому простору, свободѣ и сближенію съ народной жизнью, отъ которой аскетическая мораль и кастовый духъ отдѣляли духовное сословіе, первые исполнители мистерій, внося въ нихъ отъ себя посторонніе элементы, постепенно высвобождали ее отъ исключительно духовнаго направленія. Путь этого вторженія свѣтскаго начала былъ обычный: дьяволы, войны, Іуда вмѣсто нѣмыхъ,

---

(\*) Wojcicki. Historia literat. polskiej. 1859. I. 277.

служебныхъ личностей, становятся увеселителями народа, они заговариваютъ всё смѣлѣе, не стѣсняются богобоязненными приличіями, и изъ ихъ разговоровъ начинаютъ образовываться вставочныя сцены и интерлюдіи. Такъ въ одной пасхальной мистеріи вслѣдъ за монологомъ Спасителя въ Геесиманскомъ саду слѣдуетъ сцена между дьяволомъ и Іудой; дьяволъ встрѣчаетъ предателя какъ своего стараго друга и, зажививъ его тревогу, совѣтуетъ ему удавиться, для чего предлагаетъ и веревку. Когда совѣтъ его исполняется, дьяволъ въ радости пускается плясать и пѣть, и хочетъ подъ конецъ угостить пріятеля смолой. Черти сходятся и ищутъ гдѣ-бы достать смолы и залить его горло; случайно проѣзжаетъ мимо мужикъ съ смолой, его останавливаютъ, торгуются и, когда онъ проситъ за смолу *копу*, берутъ и его съ собой въ адъ за расплатой, утѣшая его, что тамъ онъ будетъ въ знакомомъ кругу, найдетъ дѣда, бабу и внучатъ (\*). Нѣтъ сомнѣнія, что въ подобныя интерлюдіи входили и вовсе не относившіяся къ пѣсѣ лица, взятые изъ чисто-народныхъ сценъ, издавна любимыхъ народомъ, получившихъ начало вѣроятно въ средѣ скоморошества и въ послѣдствіи достигнувшихъ высокаго значенія и развитія. Мало по малу на духовной сценѣ являются въ комическомъ видѣ лица изъ духовнаго-же міра, зритель потѣшается надъ забавной личностью приходскаго дьячка, уставщика пѣвчихъ (кантора), въ войнахъ римскихъ видитъ своихъ жолнеровъ, и такимъ образомъ населяетъ сцену наиболѣе забавными или почему либо интересными для него типами. Но тутъ драму постигаетъ суровый запретъ властей, она признана унижающею святость религіи, выходитъ за ограду и стоитъ на рубежѣ новаго существованія. Что ждетъ еѣ впереди?

Не разъ былъ поднимался вопросъ о причинѣ слабого раз-

---

(\*) Teatr starożytny w Polsce. I. 52—53.

витія драмы въ Польшѣ, не представившей при всемъ сочувствіи массы къ театру и десятой доли тѣхъ крупныхъ явленій и замѣчательныхъ талантовъ, съ которыми мы встречаемся въ литературахъ Запада. На одну изъ этихъ причинъ метко указалъ Сырокомля (\*), находя ее въ слабомъ развитіи городской жизни въ старой Польшѣ. Театръ говоритъ онъ, есть порожденіе города. Въ Греціи и Римѣ народъ, не болѣе вѣрующій, столько-же республиканскій и геройскій, какъ и Поляки, жилъ въ городахъ, посѣщалъ форумъ и тамъ полюбилъ торжества и представленія всякаго рода. Изображенія героевъ и память ихъ дѣяній были олицетворены въ статуяхъ, на каждой улицѣ и въ храмахъ, народъ рождался съ своей исторіей. А наши граждане жили по деревнямъ; памятники предковъ были разсѣяны по отдаленнымъ замкамъ. Города не были выраженіемъ народнаго духа; въ нихъ обитало населеніе торговое, чаще всего иноземное. Тогда какъ Римлянинъ и Аѳинянинъ постоянно жили въ городахъ, Полякъ *пріѣзжалъ* только въ городъ на сеймъ и выборы.» —Дѣйствительно, слабое развитіе городской жизни, поддерживающей повсюду развитіе театра участіемъ значительныхъ массъ, затратой большихъ денежныхъ средствъ на постановку, разнообразіемъ типовъ, проявившихся въ драму, этотъ постоянный недостатокъ польскаго быта оказалъ свое вліяніе и на духовный театръ въ наиболѣе критическую для него пору. Когда пуризмъ духовенства изгонялъ ее изъ церквей, ее не встрѣтила какъ во Франціи охочая до зрѣлищъ толпа горожанъ, ей не воздвигли пространныхъ переносныхъ театровъ, народъ не тѣснимся, спѣша наперерывъ участвовать въ высоко чтимыхъ имъ зрѣлищахъ. Вмѣсто этой толпы горожанъ, получающихъ постепенно все болѣе самостоятельности, было лишь тщеслав-

---

(\*) Кондратовичъ. Исторія польск. литературы, перев. Кузминскаго. 1861. томъ I с. 514—515.

ное дворянство, гнѣздившееся въ своихъ дѣдовскихъ замкахъ, и отдѣленная отъ него цѣлой пропастью, безправная масса темнаго крестьянства. Придворныя и рыцарскія забавы подчинялись господствовавшей модѣ и быстро перешли отъ мистеріи и исторической драмы къ итальянскимъ операмъ или мифологическимъ пѣсамъ иноземнаго происхожденія. Сельскій народъ прилѣпился къ наивнымъ представленіямъ вертепа, спустившимся къ нему изъ церковнаго обихода и старался вложить въ нихъ свои мысли, знакомые типы и сблизить съ своей жизнью. Въ шляхетскомъ кругу и въ томъ *tiers-état*, который неизбежно образовывается въ\* каждомъ развивающемся обществѣ изъ представителей различныхъ сферъ населенія, начинаютъ обособляться свѣтскіе діалоги, получившіе начало отъ интерлюдій, и проникающіеся сатирическимъ направленіемъ. Мистерія собственно нашла себѣ надежный пріютъ лишь въ школахъ и немногихъ монастыряхъ; она скоро лишилась тутъ своего первоначальнаго искренно-набожнаго и безхитростнаго характера и стала орудіемъ либо педагогическихъ цѣлей, либо пропаганды, особенно съ тѣхъ поръ, когда ею всецѣло овладѣли іезуиты.—Такова была разрозненность вліяній народа на его театръ,—неудивительно, что при востановленіи различныхъ родовъ драматическаго искусства, общее движеніе впередъ было слабо и долго не возвышалось надъ посредственнымъ уровнемъ.

Мистерія, сказали мы, сдѣлалась достояніемъ школьной дисциплины; при всей невыгодѣ такого закрѣпощенія свободнаго искусства въ рабское служеніе школьнымъ цѣлямъ, этотъ моментъ въ исторіи польскаго духовнаго театра заслуживаетъ особаго вниманія, потому что благодаря усвоенію его школами и академіями старой Польши обычай исполнять духовныя пѣсы семинаристами и учениками академій перенесенъ былъ, въ видѣ подражанія, въ южную Русь и мистерія была такимъ образомъ водворена въ Россію. Образецъ для большинства

польских училищъ, нѣхъ *alma mater*, была Браковская академія, основанная въ 1537 году; отъ нея, какъ отъ жительнаго центра, постепенно распространялись по всей странѣ второстепенныя и подвластныя ей школы, семинаріи или бурсы, основываемыя по большей части на пожертвованія зажиточныхъ лицъ; Познанская, Хелменская и другія коллегіи, не порывая связей съ центральнымъ учрежденіемъ, получали отъ него почти весь персоналъ преподавателей, дополняя его учеными, приглашаемыми изъ за границы, которые въ свою очередь приносили съ собою методы и порядки европейской педагогіи. Во всѣхъ родственныхъ по духу учрежденіяхъ господствовали въ общихъ чертахъ одинаковыя приемы и планъ преподаванія. Въ философскомъ факультетѣ Браковской академіи изученіе словесности и въ особенности поэзіи знакомило слушателей съ основами древне-классической драмы, считавшейся священнымъ образцомъ, развивало подражаніе ей, стѣсняемое конечно до нѣкоторой степени особенными условіями специально-богословскаго характера всего учрежденія; молодые слушатели богословскаго факультета, подъ руководствомъ своихъ профессоровъ, нѣрѣдко также покидали педагогическія словопренія о различныхъ догматахъ или пререканія съ богословами иныхъ исповѣданій, для сочиненія духовно-драматическихъ пьесъ, въ составленіи и исполненіи которыхъ современная школьная практика видѣла важное подспорье основательному религіозному воспитанію. Въ низшихъ школахъ, гдѣ на образованіе молодежи было отпущено скудное число избранныхъ наукъ по системѣ *trivium* и *quadrivium*, духовная драма нашла себѣ столь-же радушный приемъ, хотя здѣсь при большей близости къ народной средѣ зарождавшіяся драматическія произведенія далеко не отличались систематическимъ отрѣшеніемъ отъ всего мірскаго, а напротивъ, подобно твореніямъ, возникшимъ въ позднѣйшихъ южнорусскихъ бурсахъ, если страдали чѣмъ-либо, то скорѣе перевѣсомъ свѣт-

слаго, житейскаго элемента.—Иезуиты, проникшіе через нѣсколько десятилѣтій въ Польшу и быстро овладѣвшіе народнымъ образованіемъ, покрыли съ своей стороны польское королевство, Литву и западную Русь цѣлою сѣтью своихъ коллегій, простиравшеюся отъ Вильны и Полоцка до Львова и Люблина. Всюду отличаясь единодушіемъ и энергіею въ своихъ дѣйствіяхъ, они и въ польскія свои школы внесли тѣ же приемы, основанные на тонкомъ знаніи человѣческаго сердца и метномъ расчетѣ. Вскорѣ польская знать и зажиточная шляхта толпами съѣзжалась на великолѣпные спектакли іезуитовъ, гдѣ латинскія стихотворныя піесы перемежались съ польскими, сюжеты духовные съ сказаніями классической мифологіи, и гдѣ житія святыхъ, отечественная исторія, политическія теоріи, любовныя похищенія языческихъ боговъ или легенды свѣтскаго содержанія представляли неисчерпаемый источникъ вдохновенія опытныхъ драматурговъ «Иисусова общества.» — Прелесть, новизна и многосторонность іезуитскихъ спектаклей, равно какъ проникнутая тѣмъ-же утилитарнымъ духомъ вся система преподаванія въ іезуитскихъ школахъ, притягивая къ себѣ легковѣрную массу, отвлекали молодежь отъ старыхъ школъ и Краковской академіи; представители чистой науки не умолкали въ своихъ протестахъ противъ укorenяющагося во вредъ ей шарлатанства, но слабость човѣческаго духа и падкость его до всякой новой, завлекательной и блестящей приманки неразъ брала верхъ и ловкая іезуитская агитація даже въ мірѣ духовнаго, *ученаго* театра превозмогла и давала тонъ и направленіе всей литературной производительности.—Такова была фізіогномія среды, въ которую вовлекло мистерію ея безвыходное положеніе. Нѣсколько противоположнѣйшихъ вліяній, какъ видимъ, не могло не отразиться на воспріятомъ литературномъ родѣ; съ одной стороны традиціи старой мистеріи находили еще поборниковъ между духовными педагогами, съ другой надъ ней тяготѣла

обязательность латинскаго текста, полезнаго въ школѣ, наконецъ пышныя представленія, устраиваемыя іезуитами и нѣкоторыми другими монашескими орденами, пытались превратить духовный театръ во что-то среднее между придворнымъ пантомимнымъ балетомъ и новомодной тогда въ Германіи Staats-action. Очевидно, что перевѣсъ псевдо-классицизма и іезуитскихъ парадовъ имѣлъ всего болѣе вѣроятій на успѣхъ. Образцы старой польской мистеріи почти утратились, тогда какъ напротивъ множество піесъ какъ изданныхъ, такъ и хранящихся въ рукописяхъ относятся къ числу школьных или ученыхъ драмъ (Gelehrten-Drama). Опасаясь повтореній, мы воздержимся отъ подробнаго разсмотрѣнія немногихъ остатковъ старой мистеріи, обнаруживающихъ родство ея съ западными произведеніями того-же рода. Однимъ изъ наиболѣе полныхъ видоизмѣненій мистеріи (вращавшейся и въ Польшѣ, какъ и въ Чехіи съ особеннымъ предпочтеніемъ вокругъ Воскресенія Христова) является *díalog*, имѣющій характеръ чисто-коллективной мистеріи, исполненный въ 1533 году въ Краковскомъ монастырѣ Доминиканцевъ; обнимая собой всѣ послѣдніе дни жизни Спасителя, начиная съ входа въ Іерусалимъ, эта піеса отличалась огромными размѣрами, большимъ числомъ дѣйствующихъ лицъ и уже носитъ признаки *moralité*: наряду съ живыми людьми является Милосердіе, Печаль, даже Симфонія и Эхо. Піеса требовала большой постановки и видимо стремилась къ грандіозности представленія. Образецъ интерлюдій, вставлявшихся въ подобныя мистеріи, приведенъ нами выше, а въ самомъ текстѣ піесъ комическими типами служили тѣ-же неизмѣнные воины, толпа, судьи, Іуда, Малхъ, извѣстный уже намъ Рубинъ и т. д. Не менѣе комическимъ на нынѣшній взглядъ покажется введеніе въ число дѣйствующихъ лицъ пѣтуха, трижды сопровождающаго отреченіе Петра; пѣтуху поручена небольшая арія съ текстомъ и музыкой. — Всѣ указанія постановки писались по латини, піесѣ

всегда предпосылался пространный прологъ, а каждому акту евангельскій текстъ, которому само представленіе служило разъясненіемъ. Костюмы, слабый намекъ на декорации, гримировка вполне соответствовали младенческому состоянію театра; часто авторъ предписываетъ надѣвать, вѣроятно для большаго правдоподобія, льняные парики, оговариваясь, что около огня съ ними нужно обходиться осторожно; бараній мѣхъ, вывернутый на изнанку, служилъ одеждой актеру, изображавшему Предтечу, а шлемъ и мечъ отличали архангеловъ (\*).

Господство школьной латини и средневѣковыхъ педагогическихъ приѣмовъ мало по малу стало смѣняться новымъ теченіемъ, которое вызвано было воспринятіемъ новаго европейскаго литературнаго движенія; вкусъ къ классическимъ литературамъ и стремленіе подражать древнимъ образцамъ въ сферѣ поэзіи заняли мѣсто схоластическихъ умствованій. Ожилилась подражательная латино-польская поэзія. Сдѣланъ былъ шагъ къ переходу ея изъ подражательной въ самобытную и національную. Тѣмъ временемъ и польскій языкъ принималъ всё болѣе значенія въ государственной жизни, получивъ право на употребленіе въ административныхъ и судебныхъ сношеніяхъ, завоевывая себѣ мѣсто и въ церкви, звуча въ проповѣди и школѣ. Постепенное усиленіе національнаго самосознанія въ самомъ правительствѣ такъ-же благоприятно отражалось на покровительствуемой имъ поэзіи. И вотъ—развитіе ея приводитъ наконецъ къ двумъ крупнымъ явленіямъ, двумъ полюсамъ, отъ которыхъ исходитъ дальнейшая жизнь польской поэзіи, которыхъ историки называютъ ея истинными отцами. Это именно Николай Рей изъ Нагловицъ и Янъ Кохановскій. Эти два человѣка могутъ служить представителями двухъ направленій въ современной литературѣ. Первый лишень ученой подготовки, недостаточно

(\*) *Historya literatury polsk. w zarysach*, Wojcickiego. 1859. I, 276—277.

проникся духомъ господствующей пѣттики, и не принимаетъ на вѣру ея авторитетъ; онъ пытается быть своеобразнымъ и, одаренный свѣтлымъ умомъ, создаетъ умныя, хотя и весьма неуксусныя по формѣ, произведенія. Онъ трезво относится къ польской жизни и безпощадно выставляетъ на позоръ ея темныя стороны. Въ набросанномъ имъ (въ его *Wizerunek własny ̳uwota czlowieka rozsziwego*) идеалѣ настоящей жизни онъ требуетъ господства справедливости и честности во всѣхъ сферахъ людской дѣятельности, и осыпаетъ ѣдкими упреками развратное и лицемерное монашество; онъ сторонится чисто-спартанскихъ нравовъ и требуетъ отъ своихъ соотечественниковъ гражданскихъ добродѣтелей; онъ возмущается ихъ отсутствіемъ и какъ-бы въ образецъ всѣмъ пересказываетъ въ драматической формѣ библейскій рассказъ о прямодушномъ, терпѣливомъ и мудромъ Іосифѣ. — Кохановскій напротивъ является представителемъ новаго, утонченнаго направленія; получивъ за границей обширное образованіе и присмотрѣвшись къ псевдо-классицизму, онъ переноситъ его приемы на родную почву; онъ въ противоположность Рею ловко владѣетъ стихомъ, избираетъ самый сюжетъ своей трагедіи изъ древняго міра, и старается придать ей какъ-бы античный лоскъ, но не избѣгаетъ нѣкоторой риторичности, отсутствія жизни, и наконецъ остается чуждъ интересамъ польскаго народа, въ то время какъ Рею трудно оторваться отъ нихъ. — Въ драматическихъ произведеніяхъ обоихъ авторовъ, которыя служили впоследствии образцами для многихъ подражателей, яственно проглядываетъ этотъ разладъ. Драма Рея объ Іосифѣ проста и безпритязательна; вдобавокъ она даже написана не для сцены, а для чтенія, быть можетъ, на томъ основаніи, что не нашлось-бы театра для исполненія ея; томъ рѣчей дѣйствующихъ лицъ въ высшей степени простъ и даже иногда ультра-естественъ. Такъ напр. разговоръ Іосифа съ женой Путифара, Зефирой, веденъ до наивности реально; но эта лю-

бовъ къ естественности не заслоняетъ собою свободы замысла, и томленія страсти въ Зефирѣ, когда она старается удержатъ приглянувшася ей человека хотя за край одежды и всё еще надѣется на его взаимность, выражены съ художественнымъ тактомъ. Точно также полны чувства и въ то-же время крайне просты рѣчи, которыми обмѣниваются Іосифъ и престарѣлый Іаковъ, свидясь послѣ долгой разлуки. Трагедія-же Яна Кохановскаго *Odprawa posłów Greckich*, выполненъ приличествуетъ той парадной обстановкѣ, среди которой она была впервые исполнена; ея зрителями были Стефанъ Баторій со всѣмъ дворомъ своимъ, поводомъ—торжество брака сочетанія Яна Замойскаго. Излагая въ изящныхъ по своему времени стихахъ исторію Менелая и Елены, Кохановскій смѣло вводитъ на мѣсто преобладавшаго дотолѣ духовнаго репертуара свѣтское направленіе, не останавливается передъ языческимъ характеромъ сюжета и приучаетъ польскую знать къ тѣмъ пышнымъ мифологическимъ представленіямъ, которыя со временемъ составили любимѣйшій видъ придворныхъ спектаклей въ Польшѣ. Отдавая все должное заслугамъ поэта, сумѣвшаго выработать себѣ извѣстную долю оригинальности и усовершенствованнаго стиль, едва лишь намѣченный французскими драматургами, позволительно сомнѣваться въ вѣрности догадокъ Вишневекаго, будто-бы пѣса Кохановскаго имѣетъ аллегорическій смыслъ и подъ видомъ Елены выводитъ королеву Варвару, изъ за которой возникаютъ сходныя замѣшательства и несогласія. Придворная забава врядъ-ли могла быть политической сатирой и при томъ на обстоятельства, касающіяся тѣхъ самыхъ высшихъ сферъ, для которыхъ она написана.

Оба направленія, намѣченныя трагедіями Рея и Кохановскаго, продолжаютъ развиваться въ послѣдующій періодъ. Мистеріи, отнынѣ уже съ нѣкоторой литературной обработкой, слѣдуютъ за *Іосифомъ*; трагедіи, подражающія какъ умѣютъ

греческимъ образцамъ, переходящія отъ свѣтскихъ сюжетовъ нерѣдко и къ духовнымъ, какъ напр. удачная для своего времени пѣса Яна Завицкаго *Іэфтесъ*, и часто приспособленныя для придворныхъ представлений, идутъ слѣдомъ за произведеніемъ Кохановскаго. Въ то-же время въ стѣнахъ духовныхъ школъ живетъ прочною, хоть и оффиціальной жизнью учебная драма, а ученые латинисты, въ родѣ Симона Симонича, изощряютъ свои способности въ сочиненіи латинскихъ драмъ и трагедій. Повидимому театръ осужденъ отнынѣ быть удѣломъ однихъ высшихъ сферъ, двора, знати, ученаго и духовнаго сословія. Но въ эту-то пору поворота его къ исключительности и разобщенію съ массою, здравый смыслъ народный выдвигаетъ впередъ совершенно своеобразный элементъ, стремится создать свою комедію и тѣмъ полагаетъ начало періоду, составляющему одно изъ примѣчательнѣйшихъ явленій въ исторіи польскаго театра. Комическій элементъ издавна нашелъ себѣ доступъ на сцену въ Польшѣ; воспитанный на скоморошскихъ и обрядныхъ играхъ, народъ быстро вложилъ въ раннюю литургическую драму сцены отъ себя; тѣ-же духовныя лица, которыя покровительствовали мистеріи, бывали осмѣяны въ вводныхъ въ нее сценахъ; плебанъ, канторъ, Клеха являются готовыми комическими типами. Изгнаніе духовныхъ пѣсень изъ церкви еще болѣе даетъ ходу этому движенію; внѣ стѣсненій, интерлюдіи получаютъ обширное развитіе и приводятъ къ созданію комедіи въ полномъ смыслѣ слова; любимый народомъ вертепъ, всего ближе подошедшій къ массѣ, скоро создаетъ свой обширный комическій репертуаръ, поддерживаемый импровизаціями. — Кругъ осмѣиваемыхъ личностей становится все шире и отъ церковной сферы переходитъ къ военному быту, шляхтѣ и, хотя рѣдко, къ знати; насмѣшка обращается наконецъ въ политическую сатиру и выводитъ на сцену олицетворенія коренныхъ недуговъ польскаго государства.

Первыя проявленія комическаго начала въ мистеріяхъ Польши уже знакомы; они отличаются тѣми-же свойствами сыраго матеріала, которымъ всегда является ранняя интерлюдія. Этотъ характеръ сохранила свѣтская часть *szorki* и послѣ перехода ея въ народъ; судя по сохранившимся доселѣ маріонетнымъ, піесамъ, и въ старое время они представляли рядъ отдѣльныхъ, едва связанныхъ между собой піесъ, въ которыхъ передъ глазами зрителя проходили различные типы изъ окружающей жизни, съ соблюденіемъ характерныхъ особенностей ихъ произношенія, манеръ, своеобразныхъ взглядовъ, выводился Краковянинъ, Карпатскій горецъ, Нѣмецъ, Еврей (\*); всѣ эти типы вереницей проходятъ передъ зрителемъ, образуя какъ-бы оригинальную панораму «племени, нарѣчій, состояній.» Рѣчи, которыми сопровождается дѣйствіе, полны сатирическихъ выходокъ, и, какъ въ украинскомъ вертепѣ, отличаются стремленіемъ собрать въ нѣсколькихъ бѣглыхъ чертахъ наиболѣе рѣзко выдающіяся свойства каждаго характера; иногда эти комическія импровизаціи сплетаются съ народными пѣснями и колядныя пѣсни замѣняютъ собою оживленный діалогъ. Сцены изъ міра сказочнаго, богатырскаго, излагающія въ драматической формѣ любимыя темы народной поэзіи, нерѣдко смѣняютъ чисто-комическія, житейскія сцены. Такъ мотивъ пренія жизни съ смертію, который въ теченіе настоящаго труда намъ пришлось встрѣтить у многихъ народовъ Европы, подаетъ поводъ къ цѣлой небольшой піесѣ вертепа (\*\*). Дѣйствующихъ лицъ въ ней три: богатый крестьянинъ, ксендзъ и скелетъ смерти. Дѣйствіе открывается похвалой богача своими сокровищами; у него полонъ домъ, много рыбы въ возахъ, соли въ засѣнкахъ, сто коровъ дойныхъ, медъ въ пасѣнкахъ и т. д. Онъ доставляетъ себѣ все-

(\*) Конопка. *Pieśni ludu krakowskiego*. 1840

(\*\*) *Athenaeum*, oddział trzeci. w. 1843. „Dramat wertep: osmierci.“

возможныя утѣхи и сзываетъ уже къ себѣ чернобровыхъ, бѣлолицыхъ дѣвицъ, когда смерть показывается у него за плечами и уговариваетъ образумиться. Онъ общается ей сто конъ серебра или золота, чтобы она не смущала его своимъ появленіемъ. Не успѣваетъ скрыться видѣніе, какъ ужъ богачъ затѣваетъ пиръ, велитъ играть скрипкамъ и цимбаламъ, велитъ жиду подать водки; новое явленіе смерти. На этотъ разъ встревоженный богачъ общается ей тысячу гривенъ золотомъ и когда она заявляетъ, что ей не нужно богатствъ, зоветъ къ себѣ на помощь «поповъ и дяковъ». Въ это время смерть заноситъ надъ нимъ косу, а входящій ксендзъ совѣтуетъ покаяться и приготовиться къ концу. Мужество покидаетъ крестьянина, онъ удваиваетъ просьбы, влѣняется, что дать всё, кому что надобно, чтобы о немъ молили небо. Смерть остается непреклонной, объявляетъ, что исполняетъ лишь велѣніе свыше, что теперь поздно каяться и, произнося послѣднія слова:

Miales na to czasu dosyc  
 Teraz nie dam się uprosić  
 Ostrzegalem ci, bogaczu,  
 Teraz nie ci po twym placzu,  
 Będziesz gorzeć na dnie piekła!

подкашиваетъ его.

Въ интерлюдіяхъ, вкравшихся въ большія пьесы, и въ отдѣльныхъ комическихъ сценахъ, частью прямо возникшихъ на народной почвѣ, частью обособившихся изъ мистерій и *moralités*, встрѣчаемъ тѣ-же коренные типы народной сатиры.—Ожидая только опытной руки для переработки ихъ въ болѣе стройные организмы народныхъ комедій и фарсовъ, они представляютъ для нихъ готовый матеріалъ. Отъ времени до времени появляются такія частныя передѣлки, и сохранившіеся въ довольно значительномъ количествѣ свѣтскіе діалоги или *Rozmowy* представляютъ собой образцы небольшихъ комедій.

Таковы напр. *Rozmowy polskie*, написанные въ 1553 году Витомъ Корчевскимъ; они, при всей своей наивной формѣ, живо и метко схвачены съ дѣйствительности; первая изъ нихъ посвящена «разъясненію нѣкоторыхъ важнѣйшихъ церковныхъ церемоній,» поста, святой воды, зажиганія свѣчъ, колокольного звона по умершимъ и касается Лютерова ученія; эти вопросы обсуждаются въ разговорахъ между крестьяниномъ, сыномъ его, студентомъ нѣмецкаго университета и ксендзомъ. Иными словами это олицетвореніе борьбы невѣжества народа и суевѣрнаго духовенства того времени противъ зарождавшейся школьной образованности, черпавшей новыя силы изъ германской науки и богословской критики. Отецъ ужасается тому, что невѣрующій ни во что сынъ оставляетъ безъ вниманія всѣ добрые обычаи церкви; на всѣ увѣщанія студентъ отвѣчаетъ скептическими выходками; онъ предлагаетъ даже многое измѣнить и отбросить, ссылаясь на то, что у Нѣмцевъ уже отстали отъ многихъ заблужденій. Отецъ сознается, что и въ Польшѣ явились уже вольнодумцы, которые не соблюдаютъ постовъ, смѣются надъ проповѣдниками, предлагаютъ покормить ихъ, такъ какъ дорога далеко-де до неба и т. д. Ксендзъ является на помощь старику и начинаетъ объяснять символическое значеніе обрядовъ; студентъ остается и тутъ вѣренъ себѣ. Наконецъ отецъ, доискиваясь основной причины скептицизма, находитъ у сына книги и тогда оказывается, что это были сочиненія Лютера.

Другая сцена идетъ еще далѣе въ обличеніи нравовъ духовенства; мы видимъ тутъ пономаря, который жалуется на побои въ корчмѣ отъ крестьянъ, у которыхъ онъ насильно хотѣлъ получить слѣдующую ему десятину, видимъ ксендза, который скорбитъ объ упадкѣ нравственности и уменьшеніи своихъ доходовъ. Споръ причта съ паствой, рѣшительно отказывающей ему въ повиновеніи и платежѣ сбора, переносится на судъ папа, который презрительно отзывается объ обычаяхъ ксендзовъ жить на чужой счетъ и, не трудясь, принимать

только привозимые къ нимъ снопы, добытые не ихъ трудами; ксендзъ старается выйти изъ затрудненія, ссылаясь на священное Писаніе и находя даже въ Библии указанія необходимости десятины и лепты св. Петра. Не безъ умысла ксендзу противопоставлена старая баба-колдунья, которая, откровеннѣе его сознаваясь въ разныхъ своихъ продѣлкахъ, выражаетъ ненависть къ человѣку, столь корыстному и продажному; словно что-то въ родѣ *jealousie de métier* легло въ основу отношеній между обоими врагами. Резолюція, которую кладетъ панъ, составлена также не совсѣмъ въ пользу каплана, такъ какъ первый предоставляетъ впредь себѣ право суда въ столкновеніяхъ причта съ народомъ и общаетъ принуждать крестьянъ къ платежу, но лишь на томъ условіи, чтобъ никогда не прилагались къ дѣлу ни отлученія, ни увѣщанія, ни проклятія. — Отъ подобной сцены, сложившейся уже до нѣкоторой степени въ формы фарса, недалеко переходъ къ комедіи собственно. То насмѣшливая безъ задней мысли, то не скрывающая нравоучительныхъ цѣлей и прибѣгающая для того къ приемамъ старофранцузской *sottie*, новая комедія рѣдко грѣшитъ противъ естественности и вѣрности изображенія нравовъ. Если въ слывущей почему-то трагедіей пьесѣ *O polskim Scylurusie*, начала 17-го столѣтія, и введены въ изобилии аллегорическія олицетворенія, подъ видомъ Геракла польскаго выведено на сцену войско, польскій Парисъ изображаетъ волокиту, а Діогенъ польскій — философъ, а вслѣдъ за ними появляются и богини классической Греціи, участвующія въ сценѣ Парисова суда, то все это лишь внѣшніе и мало значущіе приемы, нисколько не умаляющіе отношенія сатиры къ дѣйствительности. Нравы жолнеровъ, щеголей и схоластиковъ живо очерчены въ произносимыхъ ими въ началѣ пьесы тирадахъ. На одно мгновеніе пьеса измѣняетъ было своему новому характеру и тѣмъ указываетъ на едва порванную связь съ чисто народными сценами; въ сходныхъ выраже-

нихъ повторяется здѣсь только что нами описанная борьба жизни съ смертью по редакціи вертепа; старикъ Сцилуръ, отецъ названныхъ трехъ дѣйствующихъ лицъ, умираетъ и только заступничествомъ ангела спасается отъ дьявольскихъ сѣтей. За ятимъ явленіемъ слѣдуетъ очеркъ жизни сыновей по смерти отца; различные искушенія отвращаютъ ихъ отъ истиннаго пути; одна лишь Слава спасаетъ воина, котораго Роскошь совсѣмъ уже склонила на свою сторону; Парисъ гибнетъ окончательно въ объятіяхъ Елены, которую наивный авторъ не могъ представить себѣ ничѣмъ инымъ, какъ женщиной легкаго поведенія, которая быстро оставляетъ любовника, когда на него нападаютъ разбойники. Діогенъ раздражается наконецъ цѣлымъ потокомъ скептическихъ отзывовъ о современномъ обществѣ и его нравахъ. Все это собраніе аллегорическихъ сценъ перемѣшано мелкими и краткими интермедіями, уже прямо житейскаго характера. Тутъ является крестьянинъ съ женой и учителемъ, котораго они берутъ къ дѣтямъ; учитель, вспоминая о прежнемъ житьѣ-бытьѣ, рѣзко характеризуетъ положеніе воспитателя въ домѣ знатныхъ господъ, гдѣ важнѣе всякій конюхъ или псарь; въ другой интермедіи выведены пьяница и воръ, возвращающіеся съ поминокъ Сцилураса и совѣтующіеся о наилучшемъ способѣ кражи. — Образецъ настоящихъ масляничныхъ шутокъ представляетъ собою одна изъ любимѣйшихъ въ старой Польшѣ піесъ *Miesopust albo Tragicomedia na dni miesopustne*, начала 17-го столѣтія, замѣчательная между прочимъ и тѣмъ, что дошедшій до насъ списокъ ея сохранилъ и принадлежащіе къ ней напѣвы, считаемые однимъ изъ первыхъ памятниковъ народнаго искусства въ Польшѣ (\*). Вся эта піеса есть безсвязное смѣшеніе забавныхъ сценъ всякаго рода, въ которыхъ польскія народныя сцены смѣняются

(\*) См. нашу ст. „Музыка у Славянъ“, Русск. Вѣсти, 1866. VII.

процессію Вакха, появленіемъ Силеновъ и т. д. На сценѣ шалить и дурачится цѣлая кучка гулякъ, игроковъ и иныхъ веселыхъ людей; безконечныя остроты, осмѣиваніе какаго-то софиста-грамматика, который важно трактуетъ объ *aquavitæ* и происхожденіи этого названія, въ то время какъ собесѣдники просто требуютъ себѣ горѣлки; наиболѣе выдающимся типомъ является странникъ, пилигримъ, возвращающійся будто-бы изъ странствій по святой землѣ, но на дѣлѣ простой бродяга и обманщикъ; этотъ типъ служитъ новымъ повтореніемъ сатиры на людей, спекулировавшихъ въ невѣжественной народной средѣ долговременною экзальтаціею умовъ, возбужденною крестовыми походами, и составившими себѣ промыслъ изъ бродяжничества съ цѣлью наживы, изъ страны въ страну, распространяя самые живые рассказы о видѣнномъ ими на чужбинѣ; типъ этотъ обошелъ всѣ литературы Запада, отразившись и въ народныхъ фарсахъ, а въ старой русской письменности напечатлѣлся цѣлымъ рядомъ обличеній паломниковъ-эксплуататоровъ чужаго легковѣрія. Въ названной польской піесѣ пилигримъ, получивъ нѣчто въ руку, становится необыкновенно словоохотливъ и рассказываетъ небывлицу за небывлицей; говоритъ о деревьяхъ съ листьями изъ чистаго золота, о чудовищной скалѣ, которую ему не дано было обойти, о снѣгѣ, изъ котораго дѣлаютъ сахаръ, о томъ какъ въ чужихъ краяхъ слова людскія мерзнутъ на лету. Обманъ быстро открывается и паломникъ едва избѣгаетъ навазанія, извиняясь лишь тѣмъ, что старъ и не знаетъ чѣмъ жить. Позднѣйшая народная піеса *Pielgrzym i ratnica* снова возвращается къ тому-же типу, и еще ярче обрисовывается ханжество и изувѣрство лже-странниковъ.

Комедія Петра Барыки *Z chłopa król*, служившая утѣхой двора Владислава IV, извѣстна русской публикѣ и до сихъ поръ, перейдя на нашу сцену при посредствѣ нѣмецкой переводчи, превратившей ее въ *Заколдованнаго принца или пе-*

*реселеніе душъ*; этотъ польскій крестьянинъ, который, опохмѣлившись, видитъ себя королемъ и осыпается любезностями и изъявленіями преданности со стороны гулящихъ жолнеровъ, доставившихъ себѣ забаву отъ скуки; ощущенія внезапно ставшаго спатнымъ хлопа, который, разлакомившись, спѣшить доставить себѣ всѣ привычныя незатѣйливыя удовольствія, — всё это представляетъ благодарную канву для построенія комедіи. Барыка съ большимъ умѣньемъ разработалъ эту тему и, ярко отгнѣнивъ разгульные нравы польскаго войска его времени, придалъ своей піесѣ много естественности. Подобныя проявленія общественной сатиры весьма нерѣдки въ старопольскомъ фарсѣ и намъ трудно было-бы собрать главнѣйшія изъ нихъ; если безпечная насмѣшка иногда только одна и освящаетъ собою піесу и мы видимъ напр. передъ собою доктора, великаго друга и коллегу смерти, который ходитъ за нею и старается вылечить ее отъ легкаго недуга, — то въ другихъ фарсахъ, составляющихъ большинство, дѣйствительность проступаетъ весьма явно. Комедія 1655-го года *Uciechu* etc. вся основана на осмѣяніи помѣщиковъ и порицаніи ихъ жестокой власти надъ крѣпостными. Монологъ пана, дышащій звѣрскимъ негодованіемъ противъ ослушнаго слуги и жадной мщенія, возбуждаетъ невольное содроганіе; это настоящій дифирамбъ тѣмъ владѣльцамъ, которые умѣютъ всегда на славу избить хлоповъ канчуками, взявъ хорошенько за шею. Слѣдствіе такого обращенія тутъ-же на лицо; воспользовавшись похмѣльемъ пана, слуга издѣвается надъ нимъ, призываетъ на него всякое зло и спѣшить спастись бѣгствомъ, къ козакамъ въ Запорожье, воевать съ Турками. — Если барщина подвергается тутъ позору, то въ комедіи *Рыбалтовской* выстунаютъ на сцену и нравы конфедераций, наносившихъ своимъ разгульнымъ и буйнымъ характеромъ немалый вредъ сельскому беззащитному населенію; дѣйствующія лица въ названной комедіи сильно возстаютъ противъ разбойни-

ческихъ пріемовъ конфедератовъ и противъ безграничнаго ихъ сластолюбія, а образецъ порицаемыхъ нравовъ данъ кроѣ того въ лицѣ конфедерата, выжимающаго у крестьянина послѣдній грошъ (\*).

Но дни народнаго театра, нуждавшагося всё еще въ поддержкѣ двора и слабаго пока для самостоятельнаго существованія, были сочтены. Инымъ духомъ повѣяло при дворѣ и вкусъ къ западнымъ литературамъ, къ новому европейскому театру уже мало по малу вытѣснялъ національный элементъ. Владиславъ IV впервые выписалъ въ Варшаву труппу итальянскихъ пѣвцовъ, не переводившихся съ этой поры на польской сценѣ. На первый планъ выступаютъ придворные итальянскіе поэты и композиторы, всегда на готовѣ скомпоновать любую *pièce de circonstance* съ пѣніемъ, плясками и великолѣпнымъ спектаклемъ. Итальянскія піесы въ новомъ стилѣ, который былъ сколкомъ съ моднаго въ то время на западѣ придворнаго стиля, вліяли и на польскихъ драматурговъ; итальянскія оперы и мелодрамы съ музыкой, любимаго поэта Виргидія Пуччителли переводились на польскій языкъ или-же музыка писалась на польскій текстъ, скроенный по модной мѣрѣ. Такимъ образомъ являются различныя сладостныя мелодрамы въ родѣ *Дафны, превращенной въ лавровое дерево, Избавленія Руджеро съ острова Альцины* и т. д., не имѣвшія ничего общаго съ народной жизнью. Наряду съ этими произведеніями проникаютъ на польскую сцену мало по малу и французскія трагедіи псевдо-классическаго пошиба, приобретающія вскорѣ господство надъ прочими родами театра, когда при Янѣ-Казимірѣ Итальянцевъ смѣнили придворные французскіе актеры. Старый театръ постепенно отодвигается на задній планъ; мистеріи продолжаютъ долго существовать въ стѣнахъ іезуитскихъ коллегій, все болѣе осве-

---

(\*) Teatr starożytny w Polsce. II. 185.

бождаясь отъ служенія стародавнимъ традиціямъ и проникаясь цѣлями политическими, ловкимъ расчетомъ пользы орде-на и т. д. Мистерія, изображающая дѣянія святаго Станислава, епископа краковскаго и «патрона короны польской,» заключаетъ въ себѣ наглядное изображение побѣдъ Поляковъ надъ великимъ княземъ Всеволодомъ и полна патріотическихъ намековъ, какъ равно отличается обиліемъ вводныхъ аллегорическихъ существъ, принимающихъ сторону Польши. Задаваясь подобными цѣлями, мистерія отступала отъ своего характера и превращалась въ нѣчто въ родѣ пышнаго пантомимнаго балета; скоро отъ текста мистерій остается лишь одинъ голый сценаріумъ съ указаніемъ главнѣйшихъ моментовъ пѣ-сы, когда живая картина, хоръ или процессія должны были наглядно изобразить ту или другую предвзятую мысль.

Таковы были впослѣдствіи и на Руси тѣ программы ин-сказательныхъ представленій временъ Петровскихъ, когда на сцену являлись «Самоволіе съ гордынею, сердца людскія разжигающія къ несогласію;» люди-же, «воспріянувши, Геніуша Польскаго въ Сенатъ пришедшаго, не слушаютъ и препираются и сеймъ терзаютъ;» являющееся вслѣдъ затѣмъ «королевство Польское укоряетъ сенаторовъ о гибели многихъ странъ ради несогласія».....

При постепенномъ одряхлѣніи мистеріи и другая форма стараго театра, народный фарсъ и в скормленная имъ народная комедія въ виду наплыва чужеземныхъ элементовъ начинаютъ блѣднѣть, теряться и уступаютъ наконецъ мѣсто новому театру, изшедшему изъ чуждыхъ началъ и осужденному въ свою очередь вслѣдствіе бурныхъ политическихъ волненій, раздирающихъ страну, въ продолженіе долгаго періода на робкое и безпомощное состояніе.

### III.

Обзоръ судебъ стариннаго театра привелъ насъ къ изученію ранняго періода драматическаго искусства въ Россіи. Въ предъидущихъ очеркахъ указана была та преемственность и непрерывность вліянія окрѣпнувшихъ началъ на только что образующіяся, которая соединяла драму западныхъ Славянъ съ широко раскинувшимся движеніемъ и ростомъ драмы у романо-германскихъ народовъ. Та-же связующая нить стелется и на Русь; несмотря на неравномѣрные условія, которыми оставлено развитіе театра у различныхъ племенъ, существуетъ нѣкоторая общность главныхъ моментовъ этого развитія: явленія одной литературы объясняются сличеніемъ, указаніемъ, примѣромъ родственныхъ явленій въ другой; сравнительный методъ получаетъ значительное приложеніе и, невольно, въ самомъ лепетѣ ранней драмы начинаютъ проступать тонкія черты, какъ-бы свидѣтельствующія о существованіи тайнаго единства, сближающаго драматическое искусство разныхъ странъ и народовъ во имя общаго прогресса. Наивная вѣра, смѣняющаяся разсудочностью, народность, одерживающая верхъ надъ преобладаніемъ набожнаго характера, мистицизмъ и аллегорія, врывающіеся на сцену, педагогія, овладѣвающая ею, затѣмъ возрожденіе путемъ возврата къ классикамъ, и новое истинное возрожденіе театра къ служенію великимъ народнымъ интересамъ,—эти разнообразныя начала проходятъ мѣр-

ною чредой въ исторіи европейскаго театра, безъ различія именъ, лицъ, племенъ, нарѣчій.

Въ нижеслѣдующемъ не предстанетъ болѣе передъ читателемъ увлекающаго зрѣлища, которое представляетъ судьба театра, гордящагося цѣлыми олангами талантливыхъ писателей, цѣлымъ рядомъ важныхъ событій, коренныхъ переворотовъ, произведенныхъ въ литературѣ, всеобщимъ народнымъ сочувствіемъ. Какъ проста, бѣдна и сурова природа нашего сѣвера въ сравненіи съ роскошью странъ, богаче одаренныхъ судьбой, такъ и драма, это полнѣйшее и совершеннѣйшее воплощеніе поэзіи, является на Руси до нашихъ дней бѣднымъ развитіемъ формы, небогатою и внутреннимъ содержаніемъ и не имѣющею позади себя блестящихъ страницъ шумной и взволнованной жизни. Народный театръ, замершій въ зародышѣ, мистерія, поздно возникающая и быстро сходящая со сцены, псевдо-классическая трагедія, смѣняющаяся комедіей нравовъ въ стилѣ французскомъ, долгое господство мелодрамы и лже-патріотическихъ представленій, и во всемъ смутномъ мірѣ перекрестныхъ вліяній, направленій и цѣлей, проносятся метеорами одинокіе труды Фонвизина, Грибоѣдова, Гоголя, къ которымъ робко примыкаетъ новое, малочисленное еще поколѣніе драматурговъ, пытающихся придать театру самостоятельное, національное значеніе. Если такъ неприглядна вообще судьба русскаго театра, то каковъ-же ранній періодъ его существованія; не естественъ-ли будетъ вопросъ, заслуживаетъ-ли онъ особаго изученія, полезно-ли разглядывать полу-хаотическій міръ эмбрионовъ или прислушиваться къ младенческимъ звукамъ зарождающагося подъ чужою указкой искусства?—Но пона переходный періодъ длится по всей литературѣ, и не только въ отношеніи къ театру, но и въ другихъ родственныхъ ему сферахъ приходится имѣть дѣло съ нетвердымъ и неокрѣпшимъ еще матеріаломъ. Разсказъ же о началѣ драмы дастъ кромѣ любопытныхъ, но чисто ар-

хеологическихъ данныхъ и многіе живые слѣды замершихъ народныхъ силъ, ищущихъ себѣ давно желаннаго исхода; съ археологіей соприкасается здѣсь современность и быль становится поучительною для грядущаго.

Цѣль настоящаго очерка—прослѣдить развитіе духовнаго и народнаго театра въ старыхъ его формахъ до той поры, когда водворяется на Руси новый придворный театръ временъ Петра и вліяніе Запада усиливается, давая предчувствовать близость полного торжества иностранныхъ зрѣлищъ, породившихъ собою смѣлыя подражательныя попытки Волкова, столь важныя по своимъ послѣдствіямъ.

---

Въ пространномъ кругу народныхъ обрядовъ старой Руси, связанныхъ съ древнѣйшими вѣрованіями народа, таились богатые задатки развитія драматическаго начала. Хороводная-ли пѣсня, пляска, обрядъ-ли чествованія временъ года или наконецъ свадебный чинъ,—все принимало драматическія формы; посюду возникаетъ распредѣленіе ролей, болѣе или менѣе оживленный обмѣнъ рѣчей отдѣльныхъ лицъ, солистовъ и хора, повсюду изъ общаго фона пѣсни выдѣляется срединное, живое и бойкое дѣйствіе, на которомъ сосредоточиваются всѣ силы хоровой массы. Первобытный видъ людской забавы — передразниванье звѣрей и переряживанье въ ихъ шкуры, видъ, быть можетъ, восходящій къ порѣ возникновенія животнаго эпоса,—это переряживанье, примѣшиваясь къ нѣкоторымъ пѣсеннымъ обрядамъ, придавало имъ важное подспорье костюмировки и довершало ихъ драматическій характеръ. Вѣроятно къ древнѣйшимъ играмъ подобнаго рода относятся имен-но тѣ, гдѣ выводятся въ лицахъ различные звѣри, птицы и т. д. Подобно тому какъ у западныхъ Древлѣвъ есть хоро-

водная пѣсня (записанная пасторомъ Геннингомъ (\*)), въ которой съ раздѣленіемъ ролей разыгрывается звѣриная свадьба, при чемъ кравчимъ является заяцъ, поваромъ волкъ, дружкой воронъ, скрипачемъ аистъ, а женихомъ съ невѣстой—стрижъ и сова; подобно этому на Руси въ весьма распространенной игрѣ, слывущей подъ именемъ *заинька*, выбираются изъ среды поющихъ пять лицъ, изображающихъ зайнуку, тестя, тещу, шурина и свояченицу. Такой-же характеръ носитъ извѣстная пѣсня о синицѣ, рассказывающей мелкимъ птицамъ о житьѣ-бытьѣ за моремъ (\*\*), пѣсня, превратившаяся впоследствии въ прозаическій отрывокъ, встрѣчаемый въ иныхъ народныхъ сборникахъ.—Обряды, связанные съ чтеніемъ силъ природы и съ возникновеніемъ земледѣлія, представляютъ рядъ драматическихъ сценъ, болѣе или менѣе оживленныхъ. Вокругъ двухъ основныхъ мотивовъ группируется вся масса народныхъ обрядовъ. Пробужденіе природы отъ опѣпенія при первыхъ лучахъ весенняго солнца, исполняя радостью сердце первобытнаго народа, внушало ему желаніе горячо привѣтствовать живительное наступленіе весны и въ тоже время выразить всю мѣру ужаса къ зимнему холоду, сковывающему всѣ силы природы и словно насильственно умерщвляющему, *морящему* жизнь. Два неизмѣнныхъ солнечныхъ поворота, предсказывая то разцвѣтъ, то летаргію природы, отражались и на настроеніи народа и на обрядахъ, въ которыхъ это настроеніе выразилось. Борьба весны съ зимою, наглядно представляющаяся прихотливому воображенію народа, дала поводъ къ цѣлому ряду воплощеній ея въ народныхъ играхъ. Выше былъ уже указанъ старый германскій обычай въ борьбѣ двухъ ратей, вооруженныхъ

(\*) Извѣст. Акад. Наукъ. Томъ III. Памятники и образц. народн. языка, листъ XXVIII.

(\*\*) Сахаровъ, Сказанія русск. народа. Часть I. кн. 2. 222.

аттрибутами того или другого времени года, изображать столкновеніе ихъ. Не доводя наглядности воплощенія до такой степени, народъ нашъ предпочелъ торжествовать изгнаніе зимы, которое выразилъ рядомъ разнообразныхъ процессій съ пѣснями, переряживаньемъ и плясками. То это похороны Мораны (отъ моръ, мрѣти) т. е. смерти, ледящей зимы и т. д., чучело которой или куклу несутъ въ гробу съ причитаньями и затѣмъ сжигаютъ; то это похороны масляницы, олицетворяемой либо въ видѣ куклы, либо въ лицѣ мужика въ фантастическомъ костюмѣ, увѣшаннаго погремушками, съ метлой въ рукѣ; въ Сибири онъ стоитъ, окруженный ряжеными, на кораблѣ, который устраивается на нѣсколькихъ саняхъ и возится по улицамъ въ сопровожденіи пѣсенниковъ (\*). Пріѣтъ всеоживляющей весенней силы, вносящей новый духъ не только въ природу, но и разжигающей уснувшія страсти въ человѣкѣ, выразилось въ разнообразныхъ чествованіяхъ этой плодотворной силы, слывущихъ въ иныхъ мѣстностяхъ празднествами Ярилы, Весны, Лады и т. д. Съ этими обрядами соприкасаются и другія позднѣйшія по времени года символическія празднества, въ которыхъ пріѣтъ веснѣ смѣняется проводами ея, полными грустнаго сознанія неизбежности новаго наступленія зимы. Первые обряды, уже вполне исчезнувшіе, являются неистово-разгульными торжествами любви, пробуждаемой весенними лучами; избранное участвующими въ празднествѣ лицо, долженствующее изображать Ярилу, одѣвалось въ фантастическій нарядъ и служило средоточіемъ вакхическихъ игръ и плясокъ, поражавшихъ ужасомъ благочестивыхъ современниковъ. Проводы весны, слывущія въ Муромѣ подъ названіемъ погребенія Костромы, во Владимірѣ—погребенія Лады, а въ Костромѣ—погребенія Ярилы (\*\*), отли-

(\*) Поэтич. воззрѣн. Славянъ. Томъ III. с. 697.

(\*\*) Снягиревъ. Русск. простон. праздники. 1839. IV. 60.

чаются болѣе драматическимъ характеромъ. Подобно похоронамъ Мораны, изображеніе погребяемаго существа, — кукла, чучело или даже наконецъ живой человѣкъ, несется въ гробу или на носилкахъ цѣлою процессіей дѣвушекъ. Горькія рыданія и причитыванья, раздающіяся со стороны идущихъ, и полу-шутливыя утѣшенія со стороны мужчинъ, перемежаясь, сопровождаютъ шествіе. «Наконецъ, придя къ озеру или рѣкѣ, толпа дѣлилась на двѣ части (\*); одна изъ нихъ защищала куклу, другая нападала и старалась овладѣть ею. Нападающіе торжествовали, схватывали куклу, срывали съ нея платье, бросали ее въ воду, между тѣмъ какъ защитники предавались неутѣшному горю, закрывая лица руками, и какъ-бы оплакивая смерть Костромы.» — Хороводныя игры, связанныя съ ранней порой возникновенія земледѣльческаго быта, заключаютъ въ себѣ еще болѣе жизни и дѣйствія; древнія пѣсня о сѣяніи проса, гдѣ хороводъ дѣлится на двѣ стороны, энергически разыгрывающія въ мимическомъ представленіи живую сцену похищенія невѣсты; Плетень, Дунай, и другія схожія игры вносятъ въ среду хора уже вполне сформировавшійся діалогъ. Общимъ мотивомъ этихъ сценъ служить изображеніе неровнаго брака, тоски молодой жены за старымъ мужемъ, неохоты, даже отвращенія, съ которымъ она исполняетъ для него всѣ свои обязанности; сожалѣніе о горькой долѣ увядающей жены смѣняется нерѣдко наказаніемъ ея за строптивость плеткой, — наказаніемъ, которому насмѣшливо поддается хороводъ. Отступая отъ первоначальнаго типа этихъ діалоговъ, хороводы постепенно открывали все шире и шире просторъ ихъ развитію. Такъ напримѣръ пѣсня рисуетъ цѣлую картину семейной жизни (+): послѣ вступленія, гдѣ дѣ-

---

(\*) Поэтич. возр. III. 725.

(+) Увеселенія города Мологи. Труды Яросл. Стат. комит. 1866. I. 26—30, 17—18.

врушка загадываетъ о своей судьбѣ, мы застаемъ ее замуженъ; мужъ старается угодить ей, дѣлаетъ ей подарки; но платокъ, подаренный имъ, она бросаетъ ему черезъ лѣвое плечо. Онъ рассказываетъ объ этомъ поступкѣ ея сосѣдямъ: «Посмотрите-ка сосѣди, какъ жена мужа не любитъ, душа свѣтъ ненавидитъ» онъ ѣдетъ въ городъ, привозитъ дорогой подарокъ, серьги жемчужныя, терпитъ новое пораженіе, привозитъ шубку, башмаки, и наконецъ прибѣгаетъ къ послѣднему средству, къ *deus ex machina* въ подобныхъ случаяхъ, — къ шелковой плеткѣ. Онъ свиваетъ платокъ жгутомъ, дѣвушка, играющая роль жены, оборачивается къ нему лицомъ, сама растворяетъ ворота въ хороводѣ и встрѣчаетъ мужа съ низкими поклонами. — Иная пѣсня, иная обстановка; проводится параллель между ровнымъ и неровнымъ бракомъ:

Выдала матушка

За стараго замужь меня.

Охъ старость, охъ старость,

Печаль со кручиною.

Какъ-то мнѣ, какъ-то мнѣ

Про стараго постелю стлать?

Эдакъ—вотъ эдакъ,

Про стараго постелю стлать.....

Дѣвушка среди хоровода мнетъ платокъ и бросаетъ его; подобнымъ-же образомъ она изображаетъ, какъ класть будетъ изголовье старому мужу, какъ одѣвать его будетъ. Сцена мгновенно мѣняется, когда пѣсня заговорила о житьѣ съ молодымъ; «ой младость, ой младость,» звучитъ припѣвъ, «веселье со радостью!»—И постель постлалась красиво и изголовье сложено хоть куда, и мужъ одѣтъ молодцомъ. — Преимущественно вращаясь вокругъ различныхъ чертъ семейной жизни, хороводная пѣсня отнюдь не остается чуждою дру-

гихъ общественныхъ сферъ. Въ собраніи пѣсень г. Якушкина (\*) есть любопытная пѣсня, гдѣ дѣйствующимъ лицомъ является черничка, томящаяся въ монастырскихъ стѣнахъ; пѣсня изображаетъ ее скучающею по миломъ дружкѣ, отъ разлуки съ которымъ и сердце щемитъ и голова болитъ; когда приходятъ будить младую старицу къ заутренѣ, Богу молиться, она отнѣивается немощью; когда же прослышала она голосъ милаго, зовущаго ее на забаву, она не знаетъ предѣловъ радости:

Ахъ! встать было мнѣ,  
Поскакать было мнѣ,  
Поплясать было мнѣ,  
Поцаловать было мнѣ.

Многосложный и разнообразный кругъ пѣсень, обставившихъ свадебный обрядъ, представляетъ полнѣйшее выраженіе драматическаго элемента въ народной пѣснѣ. Не опасаясь упрека въ преувеличеніи, мы позволимъ себѣ называть весь обрядъ этотъ свадебной драмой. Дѣйствительно, что, какъ не драма это пространное пѣсенное цѣлое, распределенное между множествомъ участниковъ, совмѣщающее въ себѣ и трогательныя минуты и комическія интермеццо и серьезное выполненіе предписаній обряда. Представить полный сводъ всѣхъ актовъ этой драмы въ томъ различномъ видѣ, въ какомъ они исполняются въ различныхъ мѣстностяхъ, было бы, быть можетъ, излишнимъ послѣ многихъ сходныхъ чертъ, уже указанныхъ въ быту другихъ славянскихъ племенъ, и уклонило-бы насъ отъ настоящаго предмета. Укажемъ въ общихъ чертахъ на главные моменты народной свадьбы. Дѣйствующими лицами въ ней являются дружка, свать, свахи, тысяцкій, мать, братъ и тетка невесты; со стороны молодого

---

(\*) Отечеств. Записки 1860. XII 267.

участниковъ несравненно менѣе. Прологомъ (разумѣется, послѣ сговора и такъ называемаго рукобитья), служить дѣвишникъ, гдѣ съ особымъ оживленіемъ и разнообразіемъ звучатъ дѣвичьи пѣсни, изображающія сладость и веселье замужества; коса невѣсты заплетается подругами при пѣніи свадебной пѣсни, поминающей дѣвичество. Наступаетъ день общіаго подарковъ между сговоренными; невѣста начинаетъ причитанья, оплакиваетъ свое разставанье съ родительскимъ домомъ, обращается къ снохѣ и брату, прося ихъ не оставить ея родителей, пожалѣть и ее на чужой сторонѣ; тѣ-же жалобы и просьбы повторяетъ она и ближайшимъ родственникамъ и въ отвѣтъ получаетъ совѣты быть покорной и безропотно переносить все:

Рѣзвымъ ноженькамъ надо быть походчивымъ,  
Бѣлымъ рученькамъ поносчивымъ,  
Буйной головѣ поклончивой,  
Ретиву сердцу покорчиву.

Передъ вѣнчаніемъ невѣста какъ-бы въ испугѣ прибѣгаетъ въ послѣдній разъ подѣ крыло матери: «матушка родимая моя, мать ты моя государыня! Князья, бояре на дворѣ.» — «Не пугайся, дитятко, отвѣчаетъ мать, не пугайся милое, не пушу во высокъ теремъ». — Утѣшенія матери впрочемъ скоро смѣняются ея жалобами на то, что дочь ее покидаетъ на старости лѣтъ, что она этого не ждала и не чаяла. — Еще раздаются гореванья невѣсты и отвѣты матери и подругъ, а уже дружка снарядилъ свадебный поѣздъ и въ длинномъ речитативѣ вызываетъ родителей жениха, всѣхъ гостей, дѣвушекъ и наконецъ дѣтей двинуться въ путь къ невѣстѣ и открыть торжество. Дружка, какъ равно и сваха, играютъ какъ-бы роль специальныхъ увеселителей всего участвующаго въ обрядѣ люда; ко всѣмъ обращаются они непремѣнно въ

шутливомъ тонѣ, между собою говорить не иначе, какъ прибаутками, а съ ними и другіе избираютъ предпочтительно тотъ-же тонъ. Характеръ этихъ шутокъ и насмѣшекъ весьма тривіаленъ, хотя подъ часъ и поразительно наивенъ и незлобивъ: «Друженька по горенкѣ похаживаетъ, частехонько приговариваетъ,—ужъ куды я, братцы, хорошъ, на лиху болѣсть похожъ! Рожа пряслицей, глаза сткляницей, да и носъ крючкомъ, голова пестомъ.»—Всѣ подобныя присказки служатъ какъ-бы умишленнымъ контрастомъ съ грустнымъ характеромъ предшествовавшихъ пѣсень.—Когда дружка привозитъ жениха къ невѣстѣ и усаживаетъ его возлѣ нея за столъ, братъ невѣсты съ трудомъ уступаетъ ему это мѣсто, а невѣста слезно умоляетъ брата не поддаваться никакимъ убѣжденіямъ, ни золоту, ни зеленой вину. Увидя наконецъ жениха возлѣ себя, невѣста еще разъ убѣждаетъ его удалиться, напоминая, что мѣсто его въ кругу товарищей. Когда-же и эта рѣчь не помогаетъ, она говоритъ ему: «Ужъ садись-ко, добрый молодецъ, не со спѣсью, не со гордостью, со Божьей милостью. Ты бери-тко, чтобъ не каяться, что-бъ жить-то мнѣ не маяться.»—Во многихъ мѣстахъ сцена эта получаетъ особое развитіе, отдѣняя въ особенности мотивъ кули невѣсты; на Дону напр. братъ невѣсты вооруженъ бываетъ плетью или даже пистолетомъ, готовясь защищать сестру, а хоръ дѣвушекъ ободряетъ его и поощряетъ быть неуступчивымъ; у старообрядцевъ Терскаго войска не женихъ, а дружка является ратоборцемъ противъ невѣстина брата и въ своихъ перекурахъ съ нимъ является, по словамъ очевидцевъ, «грозною личностью.»—Наконецъ отецъ и мать невѣсты благословляютъ молодыхъ хлѣбомъ-солью; затѣмъ, при напутственныхъ пѣсняхъ, поѣздъ, съ дружкой впереди, движется въ путь; дружка передъ отправленіемъ произноситъ заговоръ, который долженъ оберегать свадьбу отъ всего худого и довести ее до благополучнаго конца. По возвращеніи изъ церкви

новыя пѣсни встрѣчаютъ поѣзжанъ, дружка стучится въ окно, въ дверяхъ новая интермедія свaxe, и наконецъ заключительный пиръ завершаетъ обрядъ. — Передъ разставаньемъ съ родителями, въ Волынской губерніи невѣста обмѣнивается съ ними пѣснями, падаетъ имъ въ ноги, произноситъ причитанья, прощается со всѣми, что есть въ родномъ дому. — На бѣлорусскихъ свадьбахъ часто вставляется также маскарадная сцена; одинъ изъ товарищей жениха или *боляринъ*, какъ его зовутъ въ томъ краю, посылаемый къ невѣстѣ съ подарками, переодевается женщиной и въ такомъ видѣ является къ невѣстѣ; она обнаруживаетъ обманъ, снимаетъ съ боярина женское платье и оставляетъ у себя. Такой посланецъ называется *мачугой* (\*).

Какъ свѣтлое торжество брачнаго союза, такъ и противоположный ему обрядъ тризны сопровождался въ старину играми, также запечатлѣнными характеромъ драматизма. Съ человѣческимъ существомъ по смерти совершается какъ-бы превращеніе, замѣна одной формы другою, — и народъ отразилъ сознаніе этого *превращенія* въ обширномъ употребленіи переряживанья при погребальныхъ обрядахъ. Въ самомъ словѣ *тризна*, корнемъ котораго, по мнѣнію г. Котляревскаго (\*\*), можно считать *tri* (*tar*), въ значеніи побѣждать, превосходить въ борьбѣ, лежитъ какъ-бы указаніе основнаго характера погребальныхъ обрядовъ; тризна представляется намъ какъ-бы военной игрой, учреждаемою въ память павшаго соратника; особенность древняго воинственнаго быта легко допускаетъ такое толкованіе, а разнообразныя показанія лѣтописцевъ и

---

(\*) См. Сахаровъ: Сказанія русск. народа. II. Снегиревъ: Праздники 1837, вып. IV. Терск. Вѣдомости 1870 № 5. Донской Вѣсти. 1869 № 30. Владимірска. губ. Вѣдом. 1867. № 29. Gazeta polska 1869, июль, Оловецк. губ. Вѣдомости 1867, 24 іюня и мн. друг.

(\*\*) Погребальн. обряды язычesk. Славянъ. 1868

древнѣйшихъ путешественниковъ укрѣпляютъ убѣжденіе въ его справедливости.—Помимо этого, еще недостаточно яснаго для насъ обычая сопровождать тризну примѣрной битвой на могилахъ усопшаго, игры инаго, несравненно болѣе мирнаго характера, хотя поражающія широкимъ разгуломъ, сопровождали похоронный обрядъ. Либо на самыхъ *жалыникахъ*, возлѣ могилахъ, либо на перекресткахъ, сходились мужчины и женщины и, предводимые скоморохами, разжигаемые примѣромъ ихъ, вооруженныхъ любимыми народными инструментами, увлекающихъ пѣніемъ шуточныхъ пѣсень и плясками, начинали рядъ игръ, въ которыхъ разгулъ и вакхическое веселье граничили съ полнымъ забвеніемъ стыдливости и взаимнаго уваженія обоехъ половъ. Содрогаясь отъ ужаса, возбуждаемаго характеромъ этихъ игръ и останавливаясь съ негодованіемъ на томъ, что въ нихъ, какъ и въ другихъ языческихъ празднествахъ, происходило «женамъ и дѣвамъ плесканіе и плясаніе, устамъ ихъ непріязненъ кличъ и вопль, и хребтамъ ихъ выхляніе, и ногамъ скаканіе и топтаніе,» духовные обличители не оставили намъ болѣе точныхъ описаній игръ, связанныхъ съ погребальными обрядами, указывая преимущественно на то, что исполняемые при этомъ пѣсни были сатанинскія, бѣсовскія и т. д. и приписывая главную вину въ свращеніи народа скоморохамъ, являющимся въ ихъ описаніяхъ какъ-бы жрецами какого-то демоническаго культа.

У Бѣлоруссовъ и празднества по случаю рожденія ребенка подають поводъ къ играмъ: на третій день послѣ крещенія младенца происходятъ тамъ игры въ цыганъ. «Кто нибудь изъ гостей надѣваетъ шубу шерстью вверхъ, беретъ на голову мѣховую шапку, становится на четверенкахъ,» представляя медвѣдя; другой, въ оборванномъ платьѣ, воображаетъ себя скоморохомъ-цыганомъ, привязываетъ къ небольшому канатику медвѣдя и ведетъ его. Въ свиту къ нему поступаютъ нѣкоторыя женщины, принявши на себя, по воз-

мощности, видѣ цыганокъ;» они ходятъ по деревнѣ, гадаютъ на цыганскій манеръ, вызываются лечить отъ всѣхъ болѣзней и тѣмъ временемъ собираютъ разные подарки (\*).

Однимъ изъ важныхъ элементовъ большей части описанныхъ драматическихъ обрядовъ древней Руси является, какъ уже не разъ замѣтилъ читатель, переряживанье и маскированье, получившее подъ перомъ грамотныхъ современниковъ названіе *москোলудства* или *москалоудства* (отъ *маска* и *ludus*, игра). Церковныя правила и Бормчая книга перенесли изъ Византіи готовыя обличенія обычая народа принимать на себя «комическая и сатирическая и козляя лица» и воспрещали мужчинамъ одѣваться въ женское платье, а женщинамъ въ мужское и маскироваться «какъ то дѣлается на празднествахъ Діониса. Но нѣтъ сомнѣнія, что перенесеніе этого запрещенія въ русскую сферу не было вовсе лишено основанія и что въ древнѣйшую пору народной жизни уже легко было-бы распознать многія родственныя черты русскихъ обрядовъ съ празднествами въ честь «Діониса.» Пора, получившая въ христіанской обстановкѣ названіе святокъ и посвящаемая языческимъ народомъ торжественію поворота солнца на лѣто, и кромѣ того столь-же тѣсно связанное съ первобытнымъ вѣрованіемъ масляничное веселье, были предпочтительно временемъ наибольшаго развитія народныхъ маскарадныхъ сценъ. Не ограничиваясь предоставленіемъ участія въ нихъ неизмѣннымъ увеселителямъ своимъ, скоморохамъ, народъ въ лицѣ всей молодежи устраивалъ празднества эти въ широкихъ размѣрахъ и отзывался на нихъ съ дружнымъ сочувствіемъ. Надѣваніе звѣриныхъ шкуръ и подражаніе движеніямъ животныхъ было однимъ изъ первыхъ видовъ костюмированія; затѣмъ, вѣроятно, слѣдовало осуждаемое Бормчею (и имѣвшее, какъ

---

(\*) Виленск. Сборникъ, В. Кулина 1869. Очерки быта Запад. русскаго крестьян. 174—175.

указано было въ первомъ очеркѣ, большое приложеніе и на Западѣ) переряживанье мужчинъ женщинами и на оборотъ; истекающія изъ этого комическія положенія и мистификаціи давали уже богатый матеріалъ для веселыхъ импровизаций, изощрившихъ остроуміе народа. Можно представить себѣ, какія рѣчи вели люди, нарядившіеся въ прихотливые наряды и увидавшіе другъ-друга звѣрями, мужчинъ въ женскомъ платьѣ и т. д. Къ шуткамъ скорѣ присоединяется элементъ насмѣшки надъ физическимъ уродствомъ того или другаго лица, надъ его нравственными особенностями, и сцены, импровизируемыя замаскированными исполнителями, принимаютъ характеръ сатирическій. Съ развитіемъ народа и усиленіемъ его самосознанія сатирическое направленіе этихъ сценъ становится все рѣзче, а въ наше время, какъ увидимъ ниже, они переходятъ въ смѣлый протестъ противъ общественныхъ недостатковъ.—Маскарадные сцены, какъ древняго, такъ и новаго времени, бывали какъ келейныя, домашнія, такъ и всеобщія, публичныя. Остаткомъ первыхъ служить уцѣлѣвшій во многихъ мѣстностяхъ сѣверной Россіи (сохранившей вообще сравнительно болѣе остатковъ древняго строя жизни) обычай устраивать такъ называемыя *ирища*, гдѣ при нѣкоторой театральной обстановкѣ, устройствѣ полукругомъ мѣстъ для зрителей и т. п. вводятся одинъ за другимъ ряженые (*халавы*, какъ ихъ называютъ въ Ярославской губерніи или *нарядихи* въ Олонецкой) и исполняютъ различныя сцены изъ традиціоннаго репертуара святочныхъ игръ. Приходящіе съ улицы новые ряженые поддѣрпляютъ составъ исполнителей и разнообразяютъ забаву новыми сценами. Къ всенароднымъ-же маскараднымъ играмъ относятся старинныя новгородскія и тихвинскія процессіи такъ называемыхъ *окрутниковъ* и *кудесы* въ кирилловскомъ и сосѣднихъ уѣздахъ нынѣшней Новгородской губерніи. Округникомъ (отъ областного слова *окрута*—*плати*) дѣлался встарину всякій, возымѣвшій охоту въ

костюмъ или маскѣ напролетъ прогулять всю святочную пору, принять участіе во всѣхъ затѣяхъ, веселиться необузданно и очертя голову, и затѣмъ, по минованіи веселой поры, найти очищеніе въ погруженіи въ прорубь въ Крещенье. То же значеніе, ту же дѣятельность получили впоследствии въ Москвѣ такъ называемые *жолдеи*, на которыхъ это названіе перешло отъ участниковъ въ *пециномъ дѣйствѣ* (см. ниже), какъ-бы явившихся ряжеными *par excellence*. Обыкновенные наряды окрутниковъ въ настоящее время, по описанію Сахарова, бываютъ слѣдующіе: кастанъ, сшитый изъ рогожи, на которомъ вмѣсто пуговицъ висятъ Валдайскія баранки (первоначально бубенчики и колокольчики); козакинъ, составленный изъ разныхъ цвѣтныхъ лоскутовъ сукна и холстины; полотенце, перевязанное черезъ плечо, съ висачимъ косаремъ; красный кушакъ съ деревяннымъ охотничьимъ ножомъ. Общій костюмъ толпы окрутниковъ не исключаетъ впрочемъ характерныхъ нарядовъ въ ихъ средѣ. Въ числѣ окрутниковъ въ прежнее время находились особые люди, носившіе странное имя *рольниковъ*, обязанностью которыхъ было пѣть пѣсни и рассказывать сказки. — Составленная и одѣтая такимъ образомъ толпа предпринимала общія процессіи, характеромъ своимъ напоминающія многія черты западнаго карнавала. Такъ въ Тихвинѣ снаряжалась большая лодка, ставившаяся на нѣсколько саней; въ сани впрягается множество лошадей, на которыхъ ѣдутъ верхомъ окрутники; окрутники-же въ разнообразныхъ костюмахъ стоятъ въ этой лодкѣ, нарядно убранной и украшенной флагами; во время процессіи стоящія въ лодкѣ разыгрываютъ на ней какъ на подвижномъ театрѣ различныя сцены и поютъ комическія пѣсни или пляшутъ. — Въ Кирилловѣ до сихъ поръ на святкахъ происходитъ маскарадное шествіе или, по мѣстному названію, *кудесъ*. Ряженые въ уродливыхъ маскахъ собираются толпами отъ трехъ до пятнадцати человѣкъ; передовые несутъ на плечахъ метлы и

ухваты, за ними двигаются остальные члены процессіи и, останавливаясь передъ разными домами, заходятъ въ нихъ и исполняютъ всесвѣтную комедію о Максимилианѣ и его сынѣ Адольфѣ (\*). Что современные кудесы, утратившіе въ значительной степени свой оригинальный характеръ, восходятъ къ древней порѣ народной жизни, вполне несомнѣнно. Самое названіе ихъ, родственное съ *кудесникъ*, *кудесить* и т. д., свидѣтельствуешь о связи, ихъ соединяющей съ старинными религиозными обрядами, а костюмы участвующихъ въ кудесахъ и метлы, которыми они вооружены, ясно говорятъ, что первоначально кудесы составляли часть какого-либо обряда, чествовавшего изгнаніе смерти или зимы; вооруженіе метлами и другими орудіями, напоминающее собой опахиванье, знаменуетъ какъ-бы стремленіе разсѣять, разнести тучи, разогнать мракъ.

Участниками всѣмъ важнѣйшихъ народныхъ обрядовъ, или вѣрнѣе истинными вдохновителями и организаторами ихъ мы встрѣчаемъ достолюбезныхъ пароду во всѣ вѣка скомороховъ; поэтому и въ сферѣ зачатковъ народной драмы ихъ дѣятельность выступаетъ разительными чертами. Вопросъ о происхожденіи скоморошества на Руси до сего времени крайне неразработанъ и подаетъ еще поводъ къ произвольнымъ толкованіямъ. Господствуетъ мнѣніе объ иноземномъ происхожденіи скомороховъ, мнѣніе въ общемъ довольно правдоподобное, хотя пришли-ли они къ намъ изъ Византіи, гдѣ дворъ императоровъ кишилъ всякаго рода гистріонами, мимами, мушерами, или впервые зашли они къ намъ съ запада, опредѣлить трудно. Шафарикъ въ *Славянскихъ Древностяхъ* (\*\*),

(\*) Для вышеизложеннаго см. Сахарова, Сказан. Р. Нар. Часть 1, кн. 2. с. 9. Труды Ярослав. Ст. Комит. 1866. I. Новгор. губ. вѣд. 1869 № 3.

(\*\*) Славянскія древности изд. 1837. Т. I кн. II, 244—6.

основываясь на показаніяхъ нѣкоторыхъ древне-германскихъ лѣтописцевъ, и ссылаясь на однозначущія догадки современныхъ ученыхъ, возводитъ цѣлую оригинальную теорію, по поводу этого спорнаго вопроса. Скоморохи, по мнѣнію его, суть потомки Скамаровъ, (*scamages*, *Ехамареѣ*), хищнаго народа, образующаго вѣтвь уральской Чуди и появившагося на Дунаѣ вмѣстѣ съ Гупнами и Аварами. «Когда въ 570 г. Авары, заключивъ миръ съ Греками, возвращались въ свои жилища, Скамары неожиданно напали на нихъ изъ засадъ и ограбили. Иорнандъ тоже говоритъ объ *abactoribus scamarisque et latronibus undecumque collectis*; житіе св. Северина, писанное Эвгвиніемъ въ 450—500 г., говоритъ о *latrones quos vulgus scamaros appellabat*.» Древнѣйшее извѣстіе о Скамарахъ Шафарикъ находитъ у Приска, считая его *Итамары* за одноличное съ Скамарами плѣмя; такимъ образомъ достоверно, что Скамары жили еще въ первой половинѣ пятаго вѣка въ нынѣшней Венгріи близъ Дуная; о нихъ напоминаютъ названія нѣсколькихъ урочищъ, въ восточной Галиціи (четыре деревни Скоморохи, одна Скомороче, одна Скомороше) и въ люблинскомъ округѣ. — Въ подтвержденіе своей догадки Шафарикъ сближаетъ съ племеннымъ названіемъ Скамаровъ древне-нѣмецкій юридическій терминъ *scamega* въ смыслѣ *грабителей* и разъясненіе въ томъ-же смыслѣ словъ *scamagos*, *scamagaе*, *scamaratores* въ Глоссаріи Дюканжа. — Нельзя отказать этой гипотезѣ въ остроуміи и правдоподобности; развеселые, но грубые, рѣзкіе и не всегда отличающіеся строгой нравственностью (въ этомъ убѣждаютъ какъ обличенія духовенства, такъ и мѣры свѣтскихъ властей и наконецъ самыя народныя пѣсни, нерѣдко приписывающія скоморохамъ воровство, поджогъ и иныя преступленія, связанные съ ихъ бездомной скитальческой жизнью) позднѣйшіе скоморохи могутъ быть потомками угасшаго племени-бродяги, котораго праздная кочевая жизнь, полная тревоженій, борьбы, отличающая

ся грубостью и необузданностью во всемъ, разумѣется и въ весельѣ и забавѣ, видаясь въ глаза современникамъ, снискала ему имя, ясно указывающее на его профессію.—Таковы, быть можетъ, были первые скоморохи, ходящіе, по словамъ нашихъ пѣсенъ и по свидѣтельству Стоглава, предпочтительно толпами, подъ предводительствомъ одного или двухъ лицъ изъ своей среды, какъ-бы храня и въ этомъ отголосокъ прежняго воинственно-кочеваго характера своей жизни. Съ вѣками выродились потомки Скамаровъ, но названіе ихъ, обрусѣвшее до превращенія въ *скомороховъ*, такъ и пошло изъ вѣка въ вѣкъ, прилагаясь къ людямъ, посвящавшимъ себя той-же жизни.—Отзываясь на естественное стремленіе народныхъ массъ найти возможность забвенія мелкихъ заботъ жизни, перевѣсить ея ровное теченіе весельемъ, выходящимъ изъ ряду вонъ, скоморохи всегда являются любезными народу, хранящему къ нимъ тайное влеченіе даже и тогда, когда при измѣнившемся подъ вліяніемъ христіанства характеръ народной жизни, скоморошество оффиціально принимало значеніе отступнической, языческой прелести; народныя пѣсни, сказки и пословицы часто обнаруживаютъ это сильное влеченіе народа къ скоморохамъ. Веселое житіе очертя голову, вѣчное треньканіе гудка или трель свирѣли, невольно подергивающая плечи слушателя и заставляющая ноги его идти въ плясъ, кажутся народу предметомъ справедливой зависти. Сватается на вдовушкѣ купецъ, поетъ одна пѣсня (\*), и сказываетъ житья-бытья пятьсотъ кораблей; она отказываетъ ему.—«Умомъ-разумомъ раскину—не быть дѣлу такъ!» отвѣчаетъ она и посадскому молодцу.

Сватался на Дунюшкѣ веселый скоморохъ,  
Сказывалъ житья-бытья: свирѣль, да гудокъ!

(\*) Пѣсни собр. Якушкинымъ. Отечеств. Записки. 1860. VII. 190.

Думаю подумаю; пойду за него,  
 Умъ разумъ раскину—все быть дѣлу такъ.  
 Когда я сыта, я несыта, завсегда я весела:  
 Кто это идетъ?—«Скоморохова жена!»

Даже въ пословицахъ, съ виду иронически относящихся къ скоморохамъ, слышится расположеніе къ нимъ: «водынка да гудокъ собери намъ домогъ, соха да борода раззорили наши дома,» «Богъ далъ попа, а чортъ скомороха,» и т. д. Это не жесткій укоръ, но насмѣшка, въ которой проглядываетъ сознаніе чужой заливчатой молодцеватости.—Восходя къ древнѣйшимъ письменнымъ и устнымъ памятникамъ роднаго слова, мы съ раннихъ поръ встрѣчаемъ указанія на особое развитіе скоморошества. Обращаясь напримѣръ къ сочиненіямъ Θεодосія Печерскаго (\*), въ поученіи его о казняхъ Божіихъ встрѣчаемъ упоминаніе, въ числѣ другихъ искушеній рода человѣческаго, и о скоморохахъ съ гуслими, сопѣлями и всякими играми и дѣлеса неподобными.—Въ житіи Θεодосія, писанномъ Несторомъ, представляется цѣлая картина пира при дворѣ кіевского князя. Придя однажды къ князю, Θεодосій засталъ его окруженнымъ множествомъ пѣвцовъ и скомороховъ: одни играли на гуслихъ, другіе на органахъ, иные на голосахъ пѣли пѣсни. Θεодосій смутилъ князя на мгновеніе вопросомъ, такъ-ли будетъ на томъ свѣтѣ, и веселье на время прекратилось, чтобъ возобновиться по уходѣ святаго, такъ какъ «таковъ былъ обычай у князя.»—Непрерывный рядъ обличеній, которыми духовенство всегда громило любезныхъ народу скомороховъ, обличеній, не прекращающихся почти вплоть до XVIII вѣка, свидѣтельствуешь о распространенности и живучести скоморошества и при этомъ косвенно сообщаетъ наибольшее число свѣденій о немъ. Обличенія эти рисуютъ намъ

---

(\*) Ученныя записки Акад. Н. 1856 кн. П. в. П.

скомороховъ главнѣйшими участниками народныхъ обрядовъ; въ свадебной драмѣ они играютъ одну изъ первыхъ ролей и всегда идутъ съ пѣснями, плясками и импровизированными шуточными сценами во главѣ свадебнаго поѣзда. Настаетъ-ли тризна по умершемъ и на кладбище сойдется толпами народъ, невольно настроенный на грустный ладъ, являются скоморохи, и мигомъ настроеніе мѣняется, печаль уступаетъ мѣсто необузданному веселью и «мужи и жены отъ плача преставше начнутъ скакати и плясати и въ долони бити и пѣсни сатанинскія пѣти.» — Купальскіе и колядные обряды также не обходились безъ участія скомороховъ. Игра на музыкальныхъ инструментахъ, замрахъ или зурнахъ, домрахъ, гудкахъ, трубахъ, гусяхъ, шутовскія пѣсни, разъ сложившіяся и хранимыя народной памятью, цѣлыя сцены съ правильнымъ распредѣленіемъ ролей между членами скоморошьей артели, одѣтыми въ пестрые костюмы, увѣшанные бубенчиками, переряживание въ звѣриныя шкуры или людскіе наряды и наконецъ надѣваніе масокъ (хари, скураты), казавшееся почему-то въ глазахъ пуристовъ наибольшимъ и тягчайшимъ прегрѣшеніемъ «глумотворцевъ,» — таковы были занятія, таковъ репертуаръ или, употребляя подлинное выраженіе, промыселъ скомороховъ. — Участвуя въ народныхъ обрядахъ, они входили въ внутренній бытъ народа, проникали въ семейную жизнь и, славясь остроуміемъ и находчивостью, нерѣдко становились посредниками въ рѣшеніи важныхъ семейныхъ вопросовъ. Старая пѣсня о Гостѣ Терентьищѣ (\*) рисуетъ ихъ намъ съ этой стороны, давая въ то-же время нѣкоторое понятіе и объ импровизаціяхъ скомороховъ. Гость Терентьище идетъ искать лекарей для исцѣленія жены, которую во любви держалъ, отъ непонятнаго недуга; по дорогѣ ему попадаются «веселые скоморохи, скоморохи люди вѣжливые, скоморохи

---

(\*) Кирша Даниловъ. Древн. Россійск. стихотворенія, стр. 13.

очестливые». Узнавъ о его заботѣ, они изъ ста рублей берутся вылечить его жену. «Повели его Терentyища по славному Нѣвугороду, завели его во тотъ во темный рядъ, а купили шелковый мѣхъ; пошли они во червленой рядъ, да купили червленой вязъ, а и дубину ременчатую, половина свинцу налиту. Посадили Терentyища во тотъ шелковой мѣхъ; мѣхоноша (доселѣ сохранившееся названіе одного изъ скомороховъ, чья обязанность была наряжаться или по крайней мѣрѣ носить за плечами мѣхъ) за плечи взялъ.» — Они приносятъ женѣ гостя ложное извѣстіе о его смерти и, приглашенные радостной вдовушкой пропѣть веселую пѣсню, садятся на лавочкѣ, заигрываютъ во гусельки и поютъ:

Слушай шелковой мѣхъ  
 Мѣхоноша за плечами.  
 А слушай Терентій гость  
 Что про тебя говорятъ,  
 Говорить молодая жена  
 Про стара мужа Терentyища:  
 Въ дому бы тебя вѣкъ не видать;  
 Шевелись шелковой мѣхъ  
 Вставай-ко Терentyище  
 Лечить молодую жену .... и т. д.

Повидимому впечатлѣніе скоморошскихъ игръ было до того сильно, что увлекало за собой даже представителей того начала, которое искони было враждебно всякому остатку древней народной жизни. По высоко-любопытному свидѣтельству поученія митрополита Данила (\*) «нѣццы отъ священныхъ, яже суть сіи пресвитеры и діаконы и иподіаконы и четци и пѣвцы, глумяся, играютъ въ гусли, въ домры, въ смыки и

---

(\*) Афанасьевъ. Поэтич. Воззрѣнія. Томъ I.

въ пѣсняхъ бѣсовскихъ и въ безмѣрномъ и премногомъ пѣянствѣ и всякое плотское мудрованіе и наслажденіе паче духовныхъ «любяще.» — Противодѣйствіе духовныхъ властей встрѣчало впрочемъ поддержку въ кружкахъ набожныхъ; подъ вліяніемъ крайняго пуризма слагались даже цѣлыя легенды, прямо приписывавшія скоморохамъ общеніе съ нечистымъ духомъ. Говорилось (\*), что однажды — «умысли сатана, како отвратити людей отъ церкви, и собравъ бѣси, преобрази въ челоуѣки и идяше въ сборѣ велицѣ унестренѣ въ градъ и вси біяху въ бубны, другіи въ козицы и въ свирѣли и иніи *возложше на я скураты*, идяху на злоумышленіе въ челоуѣкомъ; мнози же оставивши церковь и на позоры бѣсовъ течаху».

Извѣстенъ лишь одинъ чисто-мѣстный и несомнѣнно позднѣйшій случай, гдѣ скоморохи являются носителями чего-то въ родѣ духовнаго театра. Это такъ называемые въ Бѣлоруссіи волочобники, по замѣчанію очевидцевъ (\*\*), «нѣчто въ родѣ древнихъ гусярей или баяновъ (?), воспѣвавшихъ въ пѣсняхъ или рассказывавшихъ въ сказкахъ какія нибудь событія, которыми ознаменованъ такой или другой праздникъ» и т. д. Волочобники ходятъ по селамъ въ теченіе всѣхъ святокъ и святой недѣли. Первоначальныя черты внутренняго строя скоморошества живы и у нихъ; такъ одинъ изъ главныхъ носитъ старое названіе мѣхоноши, хотя роль его ограничивается пошеніемъ въ мѣшкахъ всякаго наколядованнаго добра. Они носятъ съ собою палатку съ разными изображеніями Бога и святыхъ и, показывая ихъ домохозяевамъ, передаютъ въ сопровождающихъ показъ пѣсняхъ краткое обо-

---

(\*) Костомаровъ. Очеркъ домашней жизни въ XVI и XVII столѣт. 1860. 141.

(\*\*) П. Шилевскій. Бѣлоруссія въ характер. описаніяхъ. Очеркъ IV. Пантеонъ 1856.

зрѣніе жизни чуждыхъ народовъ святыхъ съ указаніемъ ихъ вліянія на силы природы; однимъ словомъ, въ этихъ пѣсняхъ самимъ народомъ сведенъ обрядовый календарь, на составленіе котораго полагается столько труда учеными. Обращаясь къ хозяину, волочобники поютъ:

Одчини вакно, поглядзи на дворъ:  
 На твоимъ дворѣ стайць шатеръ  
 Навюсеньки, бялюсеньки,  
 А у тымъ шатры залатое кресла,  
 На томъ креслѣ самъ Богъ сядзиць  
 Передъ Богомъ усѣ святки  
 Шикуютца, рахуютца  
 Катораму святому наперодъ пойци?  
 Святые сороки наперодъ пошли  
 Святы Алексѣй сохи чешець  
 Святое Благовѣщанье заорываець

. . . . .  
 Святы Юрья, Божій посолъ  
 Да Бога пашовъ  
 А узявъ ключи залатые  
 Атамкнувъ землю сырусенькую  
 Пусьцивъ росу цяплюсенькую  
 На Бѣлую Русь и на увесь свѣтъ.

Скоморохи, равно какъ и захожіе чужеземные фигляры, число которыхъ въ концѣ XVII вѣка значительно увеличивается, кромѣ пѣсенъ, плясокъ, небольшихъ сценъ и разговоровъ комическаго содержанія, исполняемыхъ ими самими въ лицахъ, съ раннихъ поръ начинаютъ носить съ собою подвижныхъ куколъ или маріонетокъ и при помощи ихъ давать болѣе обширные размѣры представленіямъ. У Олеарія встрѣчаемъ любопытное описаніе незатѣйливой переносной сцены, которую скоморохи устраивали для представленія маріонет-

ныхъ піесъ. «Для этого, говоритъ онъ, они обязываютъ вокругъ своего тѣла простыню, поднимаютъ свободную ея сторону вверхъ и устриваютъ надъ головой своей такимъ образомъ нѣчто въ родѣ сцены (*theatrum portatile*), съ которою они и ходятъ по улицамъ, и показываютъ на ней изъ куколъ разныя представленія» (\*). Иногда-же вмѣсто подобнаго устройства скоморохи носили на головѣ простыя доски съ подвижными куклами, придавая имъ различныя забавныя положенія (\*\*). Странствующие комедіанты, введшіе въ употребленіе маріонетки при своихъ играхъ, были, безъ сомнѣнія, какъ Русскіе, такъ и пришельцы; въ послѣднемъ случаѣ, болѣе всего Голландцы, такъ какъ Олеарій, говоря объ описываемыхъ представленіяхъ, отмѣчаетъ даже современное голландское названіе ихъ — *klücht* (шалость). Какъ всегда, скоморохи-маріонетчики ходили по городамъ и селамъ не одиноко, а въ сопровожденіи другихъ фигляровъ и музыкантовъ. Тотъ-же путешественникъ говоритъ, что напр. вожаки медвѣдей имѣли при себѣ всегда подобныхъ комедіантовъ, что уличные скрипачи всенародно воспѣвали съ аккомпаниментомъ музыки тѣ циническія дѣйствія, которыя тутъ-же показывались молодежи комедіантами. — Въ качествѣ импровизованныхъ сценъ, представленія маріонетчика никогда не были записаны и грубый первобытный фарсъ пропалъ для насъ безслѣдно. Одни лишь замѣчанія разновременныхъ наблюдателей даютъ намъ нѣкоторое понятіе о духѣ и характерѣ исполнявшихся піесъ. Эти фарсы носили на себѣ яркій отпечатокъ современнаго народнаго вкуса и своей сальностью и цинизмомъ поражали иностранныхъ путешественниковъ, съ сожалѣніемъ свидѣтельствующихъ, что на неблагопристойныя представле-

---

(\*) Путешествіе Олеарія, въ Читеніяхъ Общ. Ист. и Д. 1868. кн. 3 стр. 678.

(\*\*) Костомаровъ. Очеркъ домашн. жизни и т. д. 1860 стр. 140.

нія эти стекается всегда большая толпа и что на нихъ съ большимъ любопытствомъ смотрятъ не только молодежь, но недорослія дѣти и женщины. Цинизмъ фарсовъ заключался въ передачѣ движеніями маріонетокъ, рѣчами и даже тѣло-движеніями скомороховъ сладострастныхъ сценъ, при чемъ не стѣснялись изображеніемъ ихъ въ самыхъ грубыхъ формахъ, оскорбляющихъ стыдливость обоихъ половъ. Тотъ-же характеръ отличалъ, по словамъ Олеарія, пляски, которыми комедіанты сопровождали свои игры; въ примѣръ неблагопристойности подобныхъ плясокъ онъ указываетъ на ту, которую странствующие фигляры угостили, вполне непрошенные, нѣмецкаго путешественника Якоба, рассказывающаго съ отвращеніемъ объ этой неожиданно оказанной ему чести. — Представленія маріонетокъ длились въ продолженіе цѣлыхъ столѣтій и имѣютъ свою исторію, которую мы прослѣдимъ въ общихъ чертахъ наряду съ развитіемъ духовной драмы; занесенные изъ чуждой среды, они слишкомъ поздно развили первичные импровизованные тексты въ округленные народныя піесы, — это совершилось какъ-бы подъ покровомъ духовной стихіи и въ такъ называемомъ *вертелъ*. Поэтому и первобытный театръ маріонетокъ не можетъ быть отнесенъ къ числу стихій серьезно вліявшихъ на развитіе драмы, такъ какъ остался въ сыромъ, неводѣланномъ видѣ; одинъ лишь раекъ, продуктъ взаимодѣйствія маріонетокъ и лубочныхъ картинъ, остается теперь отдаленнымъ отголоскомъ стараго фарса, и цинизмомъ присловія раевщика напоминаетъ росказни скомороховъ временъ Олеарія.

О театральныхъ представленіяхъ, укоренившихся у другихъ народовъ, Русскіе люди узнавали нерѣдко отъ бывалыхъ людей, путешественниковъ или царскихъ пословъ. Пять разновременныхъ свидѣтельствъ говорятъ въ подтвержденіе этого. Котовъ (1623 — 1624) былъ свидѣтелемъ персидской религіозно-воен-

ной церемоніи; онъ рассказываетъ (\*), какъ «изъ царства всѣ выходили на поле и ведутъ верблюда, одѣтаго коврами и всякими цвѣты украшеннаго, а передъ верблюдомъ ходятъ, да въ суренки играютъ. Передъ нимъ понесутъ копьѣ и топоръ и идетъ великій полкъ Испаганцевъ и всѣ съ вяземъ и вопять всяко и во весь голосъ, что бѣшеные. И какъ того верблюда выведутъ на поле, а тамъ мѣсто учинено, что гумно 'разчищено; и какъ поѣдетъ самъ Шахъ и съ нимъ всѣ ханы и Султаны, и выѣдетъ Дорога а по нашему городской бояринъ, тотъ былъ Грузинскій царевичъ; а за нимъ принесутъ на ратовище на одномъ концѣ рогатина а на другомъ копьѣ нарядное съ золотымъ яблокомъ.... Шахъ читаетъ молитву, Дорога ударяетъ копьемъ верблюда, отсѣкаетъ голову, потомъ поднимаютъ мужика и держатъ долгое время, потомъ за голову происходитъ бой» и т. д.—Другіе путешественники передавали рассказы о мистеріяхъ и спектакляхъ, видѣнныхъ ими въ Западной Европѣ. Авраамій Суздальскій, по пути на Флорентійскій соборъ, видѣлъ въ 1437 году (\*\*) въ Любекѣ въ церкви представленіе Благовѣщенія. Вверху, говоритъ онъ, былъ устроенъ престолъ, гдѣ находился Богъ Отецъ съ евангеліемъ въ лѣвой рукѣ. Внизу видѣлась кровать, на ней отрокъ въ дѣвичьемъ платьѣ, изображавшій Богородицу. Ангелъ спускался по двумъ веревкамъ отъ Бога Отца. Четыре пророка, съ письменами въ рукахъ, препирались о томъ, откуда изойдетъ людямъ благодать. Представленіе закончилось при раскатахъ грома и освѣщеніи всего огнемъ.—Въ 1637 году посланники Михаила Ѳедоровича, Проестевъ и Леонтьевъ, присланные въ Польшу для переговоровъ о бракѣ польскаго королевича и великой княжны Ирины Михайловны, были приглашены на придворный спектакль; мы узнаемъ о томъ собствен-

---

(\*) Временникъ Общ. Ист. и Древн. 1852. книга, 13-я. Стр. 15—17.

(\*\*) Русская Библіофика, Новикова, т. 17, стр. 179.

но потому, что при этомъ произошло небольшое замѣшательство отъ нежеланія пословъ нарушить честь государеву. Ихъ посадили смотрѣть комедію, а по *Русски потѣху* рядомъ съ папскимъ легатомъ, говоря, что легатъ при дворѣ для духовныхъ, а не для посольскихъ дѣлъ и потому нечего имъ съ нимъ тягаться. Дѣло уладилось, когда легата посадили по лѣвую сторону пословъ, а Владиславъ съ женой и съ сыномъ сѣлъ по правую сторону въ полсаженіи отъ нихъ. Этими послы остались очень довольны и похвалились въ своемъ статейномъ списокѣ радѣніемъ къ чести государя (\*). — По хронологическому порядку за этимъ показаніемъ слѣдуетъ подробный разсказъ посланника Лихачева о содержаніи одной изъ комедій, видѣнныхъ имъ при посѣщеніи Флоренціи въ 1659 году (†). Онъ выбираетъ очевидно любопытѣйшую и наиболѣе дорого стоившую пѣсню (по его словамъ комедія «была дѣлана до посланниковъ за восемь недѣль а стала-де она въ 8,000 ефимковъ); всѣхъ-же комедій было при немъ во Флоренскѣ три игры разныхъ.» Описываемая Лихачевымъ пѣса очевидно принадлежала ко многому множеству парадныхъ представленій съ содержаніемъ аллегорическимъ и сильною примѣсью мифологическаго элемента, которыя были такъ въ модѣ въ итальянской придворной жизни того времени. Пышность постановки, разнообразіе машинъ и блескъ костюмовъ, всегда отличавшіе ихъ, возвышали въ глазахъ Лихачева значеніе видѣнной имъ пѣсы и разсказъ его, преисполненный указаній на чудеса постановки, безъ сомнѣнія былъ въ глазахъ современныхъ Москвитей причудливой волшебной сказкой.

Въ палатахъ, открывшихся взглядамъ зрителей, «объявлялося море, колеблемо волнами, а въ морѣ рыбы, а на рыбахъ люди ѣздятъ; а въ верху палаты небо, а на облакахъ си-

---

(\*) Исторія Россіи Соловьева, томъ IX, стр. 201.

(†) Русская Вивлюенка, томъ 4. стр. 350—351.

дять люди: и почали облака и съ людьми на низъ опущаться, подхвата съ земли челоуѣка подъ руки, опять въ верхъ-же пошли.» Потомъ на сценѣ явилось солнце и мѣсяцъ, въ видѣ сѣдаго челоуѣка и дѣвицы въ каретахъ, запряженныхъ аргамачами, которые «какъ быть живы, ногами подрягивають.» — Затѣмъ декорація перемѣнилась и стало видно поле, полное костей челоуѣческихъ, которыхъ клевали вороны; поле смѣнилось моремъ, на которомъ колыхались корабли, полные народа.—Въ заключеніе этой безсвязно рассказанной пѣсы было дано на сценѣ примѣрное сраженіе, гдѣ рубились саблями и изъ пищалей стрѣляли, и наконецъ балетъ, исполненный «молодцами и дѣвицами въ золотѣ.» Все представленіе завершилось фарсами шута, который притворялся голоднымъ, поѣдалъ громадное количество хлѣбовъ и все «прошалъ ѣсть.» — Наконецъ, за четыре года до открытія театральныхъ представленій въ Москвѣ, въ 1668 году, посолъ Потемкинъ видѣлъ въ Парижѣ комедію *Игра любви и фортуны* и Мольерова *Амфитріона*; въ антрактахъ между пѣсами исполнены были небольшіе балеты, а представленіе открыто было симфонією или увертюрой. Но русскій дипломатъ не оцѣнилъ вполне значенія всего видѣннаго имъ; наивный и неподготовленный къ наслажденію прекрасной игрой актеровъ, понятной и при недостаточномъ знаніи чуждаго языка, онъ обратилъ вниманіе на мелочныя подробности; Мольеровской пѣсы онъ не замѣтилъ, а напротивъ восхитился послѣдовавшей за нею скачкою, подобно тому какъ до него Лихачевъ съ любовью описалъ явленіе аргамачковъ, подрягивавшихъ ногами, какъ быть живые; такимъ образомъ о составѣ спектакля, даннаго въ честь русскаго посланника, мы подробнѣе узнаемъ изъ современныхъ французскихъ свидѣтельствъ.

Изъ сказаннаго ясно, насколько русскому челоуѣку XVII вѣка было извѣстно состояніе театра на Западѣ Европы, на которомъ блистали уже Гансы Саксы, Айреры, Мольеры; ниже

будутъ указаны причины слабаго развитія духовной драмы русской, которая знаетъ одинъ лишь позднѣйшій видъ мистеріи, школьную драму; здѣсь-же, прежде чѣмъ покинуть вступительный періодъ исторіи русскаго театра, мы позволимъ себѣ сдѣлать отступленіе и познакомить читателя съ одною любопытной гипотезой, нѣкогда съ забавной смѣлостью заявленной въ русской литературѣ. Такъ какъ мы уже находимся въ мірѣ средневѣковаго театра, то считаемъ простительнымъ ввести эту небольшую и курьезную *интерлюдію*. Историкъ-дилеттантъ Елагинъ, въ своемъ уже забытомъ *Опытѣ повѣствованія о Россіи* (\*) выражаетъ убѣжденіе, что начало духовнаго театра у насъ современно введенію христіанства и что извѣстный разсказъ лѣтописца о колебаніяхъ Владиміра между различными религіями есть ничто иное, какъ передача содержанія большой мистеріи, цѣлью которой было нагляднымъ обзоромъ сущности различныхъ исповѣданій склонить Владиміра къ принятію православія. «Хитрой Гречанкѣ, матери Святиполка, въ монастырѣ бывшей, были извѣстны зрѣлища.» При помощи ея миссіонерами была поставлена мистерія. Елагинъ беретъ даже указать отдѣльные дѣйствія ея. Такъ въ первомъ дѣйствіи проводятъ Болгаръ, государь сидитъ одинъ—созерцаетъ живопись, второе—папскіе послы являются какъ раскольники, въ третьемъ изображается уничиженіе жидовъ, въ четвертомъ греческій философъ показываетъ картину страшнаго суда. «Новое доказательство дѣйствія театральнаго, ибо сіе показаніе ничто иное есть какъ то, что въ театральныхъ сочиненіяхъ внезапнымъ пораженіемъ называется. Посылать пословъ,—это необходимо было сочинителю для развязки и выигрыша времени. 5-ое дѣйствіе. Послы возвратились и государь приказываетъ имъ говорить предъ дружиной. Когда они разсказали, то всѣ единогласно говорятъ, что еслибъ худъ былъ

---

(\*) Книга 1-я. М. 1803. стр. 392—399.

греческій законъ, то Ольга не приняла-бы его. Этотъ отвѣтъ дружины есть-де ничто иное какъ хоръ въ мистеріи; самое изложеніе Несторомъ всей исторіи обращенія Владимира въ видѣ разговоровъ служить въ глазахъ автора яснымъ подтвержденіемъ, что оно взято «изъ записокъ театральнаго зрѣлища.....»

И такъ рассказы пословъ о видѣнныхъ ими въ чужихъ краяхъ мистеріяхъ и пышныхъ придворныхъ спектакляхъ, немногіе драматическіе обряды современнаго богослуженія въ связи на живымъ драматическимъ началомъ, проникшимъ и въ міръ съ родныхъ пѣсень и обрядовъ,— всё это значительно подготовило почву для введенія правильныхъ театральныхъ представлений, располагало умы въ пользу ихъ и значительно облегчило смѣлое нововведеніе, водворенное въ Москвѣ кочевыми западными комедіантами. Тому-же способствовало и усиленіе въ составѣ двора новаго элемента, благопріятна всякому перениманію западныхъ обычаевъ и сближенію съ Европой вообще. Матвѣевы, Ртицевы и другіе піонеры новаго движенія, не страдали болѣе враждебною всякой новизнѣ косностью; иностранный элементъ Московскаго населенія, разнообразныя посольства, наѣзжавшія всё чаще въ Москву, нерѣдко въ сопровожденіи цѣлыхъ хоровъ музыки, фигляровъ, фокусниковъ, были уже надежной поддержкой *западниковъ* того времени. Наконецъ въ самой личности царя, столь важной по вліянію своему на успѣхъ нововведенія въ то время, когда сумма наибольшаго движенія русской жизни сосредоточивалась вокругъ двора,—въ личности царя, въ его характерѣ и наклонностяхъ театръ не могъ не встрѣтить сильной поддержки. Постепенно отрѣшаясь отъ преданія и обычаевъ стараго времени, и прислушиваясь къ отдаленному шуму возрождающейся европейской жизни, Алексѣй Михайловичъ время отъ времени, хотя и не безъ робости и раздумья, рѣшался усваивать приемы и обычаи иноземнаго придворнаго быта, и покидая предпочти-

тельно назидательный и полу-религіозный характер царских утѣхъ прежняго времени, шелъ на встрѣчу чисто-свѣтскимъ удовольствіямъ. Одно уже составленіе цѣлаго устава любимой его соколиной охоты и веселое правило отводить дѣлу время и потѣхъ часъ, обличаютъ въ Алексѣѣ Михайловичѣ стремленіе къ наслажденію жизнью и ея благами. Послѣ строгихъ мѣръ Михаила Федоровича, принятыхъ, подъ вліяніемъ совѣтовъ духовенства, противъ скомороховъ и бродячихъ музыкантовъ, у которыхъ отбирались инструменты и цѣлыми возами сжигались на площади, Алексѣй Михайловичъ открыто обнаруживаетъ любовь къ музыкѣ и расположеніе послушать время отъ времени въ покояхъ дворца игру на органахъ, фіолахъ, трубахъ и другихъ незатѣйливыхъ инструментахъ современнаго ему оркестра. Поэтому понятна готовность, съ которою онъ допустилъ во время ужина во дворцѣ 2 октября 1672 года исполненіе нѣсколькихъ музыкальныхъ піесъ новопривышимъ въ Москву нѣмецкимъ оркестромъ, подъ управленіемъ Готфрида Іоганна Грегори, именовавшаго себя почему-то магистромъ. Новый оркестръ оказался искуснѣе всѣхъ прочихъ и заслужилъ полное одобреніе царя и его приближенныхъ. Счумѣвъ расположить ихъ въ свою пользу, Грегори рѣшился снять съ себя личину, принятую изъ понятной осторожности, открыть Матвѣеву, какъ наиболѣе высоко поставленному и расположенному къ иностранцамъ лицу, настоящую причину своего пріѣзда, — желаніе открыть въ Москвѣ театральныя представленія, словомъ рѣшился сознаться, что пріѣхавшіе съ нимъ люди вовсе не музыканты, а составляютъ небывалую на Руси ассоціацію актеровъ, комедіантовъ; при этомъ онъ въ общихъ чертахъ указалъ на сущность ихъ занятій и на характеръ ихъ искусства (\*). Неожиданная по-

---

(\*) Считаемъ необходимымъ здѣсь небольшое отступленіе, вызванное новымъ мнѣніемъ, заявленнымъ относительно перваго по-

вость не могла не поразить царя и его близких; какъ ни заманчива была она, какъ ни сильно было желаніе извѣдать сладость негаданнаго удовольствія, но боязнь слишкомъ смѣло пойти вразрѣзъ съ преданіемъ и этикетомъ и нарушить характеръ величавой замкнутости, умышленно придаваемой внутреннему быту государя, естественно возбудила робость и нерѣшительность. Съ одной стороны потребовали разъясненія отъ актеровъ, съ другой искали совѣта у высшаго духовенства. Результатъ справокъ былъ вполне удовлетворителенъ;

---

ріода русскаго театра. Точнѣе говоря, это лишь заявленіе мнѣнія стараго, но нигдѣ еще по сю пору не высказаннаго. Мы говоримъ о показаніяхъ знаменитаго Дмитревскаго, усердно работавшаго надъ исторіею русскаго театра, и въ свое время представившаго свою рукопись въ Россійскую Академію; рукопись эта утрачена, но добытые Дмитревскимъ факты сбережены въ бумагахъ ученика его Яковлева, которыя имѣлъ подъ руками г. Коня, обнаружившіе ихъ въ забытомъ нынѣ журналѣ *Русская сцена* 1864 года (*Русскій театр, его судьбы и его исторіи*). Степень достовѣрности показаній Дмитревскаго не можетъ быть вполне выяснена, такъ какъ во всѣхъ случаяхъ не показаны источники, откуда заимствованы свидѣтельства о фактахъ первой важности. Если вѣрить Дмитревскому, театральныя представленія начались въ Москвѣ семью годами раньше времени, обыкновенно принимаемаго за начало театра въ Россіи; въ 1665 году исполнялись будто-бы народныя комедіи на площадяхъ, откуда перешли въ придворную сферу. Въ 1671 году во время празднествъ по случаю втораго брака Алексѣя Михайловича, была исполнена боярами, ими-же сочиненная піеса *Баба-Яга*, а у Милославскаго и Матвѣева исполнялись *домашнія комедіи*. Это побудило царя къ устройству представленій въ Преображенскомъ, для чего Матвѣеву велѣно было выписать изъ заграницы комедіантовъ. Юня 8 того-же года, въ день рожденія царевича Федора, представлена была комедія „*Туръ*“, съ пѣснями, плясками казачьими, уральскими, польскими танцами, и игрищами разны“ (II) Туръ при этомъ изображалъ древнее славянское божество (?); далѣе слѣдовали піесы *Праздники Лады* и *Колыда*. Послѣ этихъ уже неоднократно при были выписанные Нѣмцы, т. е. трупа на Грегори, и отарыли-де свои представленія 13 іюля 1672. Считаемъ возможнымъ не довѣрять всему этому набору фактовъ, пи-

репертуаръ Грегори состоялъ изъ піесъ набожнаго и богобоязненнаго содержанія и не могъ ни въ чемъ уронить честь государя; опасенія же упрека въ новшества и уклоненіи отъ православныхъ преданій были положительно разсѣяны царскимъ духовникомъ, указавшимъ на употребительность театральныхъ представлений при византійскомъ дворѣ. Успокоенный насчетъ безвредности театра, Алексѣй Михайловичъ далъ согласіе открыть представленія, и мѣстомъ для нихъ назначилъ свой дворецъ въ селѣ Преображенскомъ. Это было въ послѣднихъ числахъ октября, а ноября 2-го уже было на-

---

чѣмъ не подтвержденныхъ; не будемъ уже говорить о томъ, до какой степени возможны были піесы мнѣологическаго содержанія, и въ особенности величающія русское баснословіе, при дворѣ царя; укажемъ лишь на разногласіе хронологическихъ данныхъ и другихъ показаній между словами Дмитревскаго и свидѣтельствами современниковъ начала театра. Прежде всего бросается въ глаза, что по Дмитревскому первое представленіе Нѣмцевъ было 13 іюля и исполнена была піеса объ Оловерѣ; множество-же современныхъ памятниковъ согласно показываетъ, что первое представленіе, столь сильно всѣхъ поразившее и оставшееся у многихъ въ памяти, было 2-го ноября. Затѣмъ покажется удивительнымъ не подлежащій сомнѣнію рассказъ о недовѣріи, предосторожностяхъ и разспросахъ, которые царь предпослалъ разрѣшенію представленій, о совѣщаніяхъ его съ духовникомъ, переговорахъ Матвѣевскаго переводчика и т. д.,—къ чему быле разспрашивать о сущности театра, если уже за семь лѣтъ до этого драматическаго представленія были въ полномъ разгарѣ не только при дворѣ, но и на площади; къ чему вела боязнь, не противорѣчатъ-ли піесы Нѣмцевъ, заимствованныя изъ Библіи, духу православной вѣры, если при дворѣ были такъ въ ходу піесы, пренеполненные *эллиской прелести*, и снабженные заразъ казацкими, уральскими и даже польскими танцами? — Что свѣденія о зрѣлищахъ въ Москвѣ за XVII столѣтіе пока еще не полны, это не подлежитъ сомнѣнію, и московскій архивъ министерства иностранныхъ дѣлъ, хранящій много по сѣ пору не обнародованныхъ переводовъ различныхъ западныхъ піесъ упомянутого вѣка, доставить еще много новыхъ матеріаловъ будущему излѣдователю; но, несмотря на все это, пока позволительно сомнѣваться въ вѣрности свѣдѣній, сообщенныхъ Дмитревскимъ.....

значено первое представленіе, которое, какъ событіе особой важности, отмѣчено во многихъ современныхъ памятникахъ. Давали «камедію какъ Алаферна царица царю голову отсѣгла.» представленіе имѣло большой успѣхъ, хотя не могло не имѣть всѣхъ недостатковъ перваго опыта въ средѣ, мало подготовленной и при недостаткѣ средствъ къ постановкѣ. Оркестръ состоялъ по большей части изъ дворовыхъ людей Матвѣева, наскоро обученныхъ Нѣмцами, какъ говорятъ современники; но врядъ-ли подъ именемъ этихъ *Нѣмцевъ* надобно разумѣть самаго Готфрида Грегори и его компанію, такъ какъ въ двѣ или три недѣли отъ ихъ приѣзда до перваго спектакля трудно было-бы обучить для участія въ оркестрѣ людей, не вѣдающихъ вовсе музыки. Нѣсколько позднѣйшее упоминаніе о какомъ-то Симонѣ органистѣ и Тимофѣѣ Гассенкрухѣ съ *товарищи* и объ *игрецахъ* и *музыкантахъ*, за которыми посылали для участія въ представленіяхъ въ нѣмецкую слободу, указываетъ на существованіе уже въ это время смѣшаннаго русско-нѣмецкаго оркестра, обученнаго нѣмцами придворными музыкантами и органистами (\*). Царь, явившійся на представленіе одинъ, безъ семейства, хотѣлъ познакомить Москвичей съ новымъ театромъ и привлечь возможно-большее число зрителей; для этого, какъ свидѣлствуютъ Дворцовыя Запис-

---

(\*) Должность органиста издавна существовала при московскомъ дворѣ. Никоновская лѣтопись свидѣлствуетъ, что еще при Іоаннѣ III прибылъ въ числѣ многихъ иностранцевъ, сопровождавшихъ царицу и *органный игрецъ*, капланъ бѣлыхъ чернецовъ Августинова закона Иванъ Спаситель (Salvator). Въ Временникѣ И. об. Ист. и Др. 1853 кн. 16, встрѣчаемъ двѣ грамоты Михаила Федоровича органному игроцу Голландцу Мельхерту Луневу о томъ, что онъ служилъ Государю вѣрно и промысломъ своимъ былъ полезенъ. Мельхертъ служилъ вмѣстѣ съ братомъ Яганомъ и подмастерьями Адамсеномъ и Бурманомъ. По выѣздѣ ихъ изъ Россіи, имъ было поручено пригласить въ Голландію новыхъ игроковъ. Быть можетъ, Симонъ-органистъ и Тимофѣй Гассенкрухъ и были преемниками Луневыхъ.

и 1672 года, были созваны все бояре и служилые люди; за теми же, кому не случилось быть в походе, (т. е. в торжественном шествии из Москвы в Преображенское), были посланы нарочные гонцы. За первым опытом последовал ряд представлений; Разряды особенно отмѣчают исполненіе пѣсы объ Артаксерксѣ и Аманѣ, данной въ присутствіи царицы и всей царской семьи. Чтобы скрыть ее от публики, прибѣгли къ средству, употреблявшемуся нерѣдко при торжественныхъ вѣздахъ иностранныхъ пословъ въ Москву, на которыхъ царица и великія княжны смотрѣли изъ закрытыхъ помѣщеній около воротъ Кремля; въ театрѣ была устроена галлерея съ опускаемыми рѣшетками. На заговѣнье были исполнены дивертисменты, въ которомъ только играли на органахъ и танцовали. Театръ становился уже обычнымъ увеселеніемъ двора; представленія приобрѣли извѣстную періодичность, были переносимы изъ одного мѣста въ другое и даже причислены были къ вѣдомству Галицкой четверти. Расходнымъ книгамъ этого приказа (\*) мы обязаны большей частью свѣдѣній о театрѣ Готфрида Ягана; изъ отчетовъ объ расходахъ двора на устройство представленій легко извлечь нѣсколько данныхъ о репертуарѣ и постановкѣ пѣсѣ того времени. Такъ мы видимъ, что вслѣдъ за представленіями въ Преображенскомъ они были перенесены въ Москву, гдѣ нарочно для того было пристроено особое помѣщеніе къ зданію, гдѣ помѣщалась аптека. Театральныя же принадлежности при этомъ оставались одни и тѣ же, и для каждого спектакля перевозились изъ Преображенскаго въ Москву и обратнѣ. Расходы на эту громоздкую перевозку играютъ большую роль въ книгахъ приказа. Кромѣ закладъ аптекой и преображенскаго театра изрѣдка устраивались представленія въ домѣ тестя Матвѣева, Ильи Милославскаго.

---

(\*) Они напечат. въ Временникъ Общ. И. и Д. 1856 кн. 24 и въ Архивѣ юрид. и практ. свѣдѣній, Калачова, вып. VI. 1869.

Матвѣеву принадлежить мысль усилить составъ труппы Грегори отдачей ему въ ученье мѣщанскихъ дѣтей. На первый разъ было отдано 26 человекъ и положено имъ содержаніе отъ казны, поденно пока «будутъ въ ученьи у магистра, по 4 деннымъ человекѣ на день.» Въ полученіи этихъ денегъ требовались каждый разъ росписки отъ Грегори; нѣкоторыя изъ нихъ сохранились при дѣлахъ. На одной подписанъ im Nahmen des Herrn Magisters J. Gottfried Graegorij ich Georg-gee Nühner mrgorgia. Грегори жилъ въ новонѣмецкой слободѣ и тамъ-же помѣщалась школа, гдѣ онъ «училъ дѣтей камидѣйному дѣйству; школа помѣщалась въ особо отведенномъ для нея домѣ, ремонтъ котораго также лежалъ на обязанности казны. Содержаніе, отпускавшееся на школу, повидимому было крайне недостаточно и въ сохранившейся жалобѣ учениковъ говорится, что «корму имъ не учинено и что они, ходя къ магистру, платишкомъ ободрались и сапожишками обносились, а пить ѣсть нечего.»—Костюмы шились также на казенный счетъ, равно какъ и заготавливались на деньги приказа парики, бороды и мелкія бутафорскія вещи. Такъ Грегори было однажды выдано на платье ангеловъ и на молодого Товію и на спусьшественниковъ его 30 рублей. Въ другой разъ выдано на «бороды Евреевъ и на иную меньшую починку 5 рублей» и потребованъ какой-то мастеръ Энрикъ для исправленія испорченнаго вѣнца. Заготовленіе костюмовъ находилось подъ вѣденіемъ особаго подъячаго, при которомъ состояло нѣсколько портныхъ мастеровъ. Нѣкоторыя указанія расходныхъ книгъ свидѣтельствуютъ и объ употребленіи декораций; такъ въ 181 (1673) году Января 23 были перевезены изъ Преображенскаго въ Москву *рамы перспективы писма*. Сцена скрывалась отъ зрителей за занавѣсомъ, который висѣлъ на продольной проволоцѣ, укрѣпленный на

(\*) Архивъ Калачова, стр. 17.

ней мѣдными кольцами и, стало быть, быть раздвижной, а не подъемный. Какъ сцена, такъ и мѣста, отведенныя для царя и его приближенныхъ, покрывались коврами и краснымъ сукномъ; простые зрители сидѣли на лавкахъ, весьма незатѣйливыхъ, такъ какъ ихъ покупали у подгородныхъ крестьянъ *на льду*, т.е. на зимнихъ торгахъ на Москвѣ-рѣкѣ. Театръ освѣщался сальными свѣчами, вставленными въ деревянные подсвѣчники. Устройство всего несложнаго сценическаго аппарата было весьма легко и не требовало большого времени. Когда 22 Января 1673 года Алексѣй Михайловичъ отдалъ приказаніе объ устройствѣ комидійной хоромины надъ аптекой, выразивъ при томъ желаніе, чтобъ постройка была произведена въ возможно скорѣйшемъ времени; на работу было выслано 25 плотниковъ, которые работали съ замѣчательной поспѣшностью днемъ и ночью, такъ что съ 25 Января не прошло четырехъ дней, какъ всё уже было готово.—Какъ сказано было, къ участию въ спектакляхъ приглашались и мѣстные музыканты; въ документахъ, изданныхъ Калачовымъ, видимъ, что были «посланы приказу Галиціе Чети молодые подъячіе по три дни въ Новонѣмецкую слободу по полковника по Миколая Фанъ-Стадена и по музыкантовъ да по Тимофея Газенгруха съ товарищи какъ имъ велѣно быть въ комидійныхъ палатахъ для потѣхи.» Фанъ-Стаденъ былъ, вѣроятно, дилеттантъ, совѣты котораго были полезны при устройствѣ театралныхъ представлений. Въ составѣ оркестра видное мѣсто занимали небольшіе органы; о расходахъ на ремонтъ ихъ часто говорятъ расходныя книги; затѣмъ употреблялись фюлы т. е. скрипки, барабаны и трубы,—послѣднія уже вкоренившіяся въ Россіи по употребленію въ войскахъ; были и иные *страменты*, не перечисляемые въ современныхъ актахъ.

О репертуарѣ труппы Готфрида Ягана имѣемъ лишь общія свѣдѣнія, почти не идущія далѣе перечня заглавій исполнен-

ныхъ піесъ. Такъ кромѣ первыхъ представленій драмъ объ Олофернѣ и Юдифи и объ Артаксерксѣ, составившихъ эпоху въ лѣтонисяхъ литературы и общественнаго развитія, исполнялась мистерія о Товии и сынѣ его, а въ іюнѣ 1673 по указу царя «на комедіи дѣйствовали изъ библіи книгу Есфирь.» Дивертиссменты, составленные изъ декламациі и плясокъ, исполнялись повидимому чаще піесъ. У Рейтенфельса сохранилось извѣстіе о представленіи, бывшемъ въ субботу на масляницѣ 1675 года. Передъ началомъ балета на авансцену выступилъ актеръ, одѣтый Орфеемъ, и обратился къ царю съ рѣчью въ стихахъ, даже и по тому времени плохихъ (\*). Въ ней прославлялъ онъ торжественный день, въ который труппа снова дерзаетъ потѣшать великаго государя, за тѣмъ до небесъ превозноситъ прекрасныя свойства души Алексѣя Михайловича; въ заключеніе, обращаясь къ двумъ пирамидамъ (!!), стоявшимъ по бокамъ его, разцвѣченнымъ разноцвѣтными огнями и покрытымъ транспаранами въ честь царя, онъ пригласилъ ихъ танцовать съ собою:

Drum wohlan mein Seitenwerk,  
Lass dich lieblich zwingen  
Und du Pyramidenberg  
Hüpfе nach dem Singen.

За этими словами начался балетъ.—Наряду съ этими піесами, по всей вѣроятности, нѣмецкаго происхожденія, и привезенными уже готовыми и разученными труппой Грегори, мы вскорѣ встрѣчаемъ не только указанія, но даже и сохраненныя доселѣ рукописи піесъ русскихъ, какъ оригинальныхъ,

---

(\*) Забавно видѣть, какъ еще въ текущемъ столѣтіи находились люди, считавшіе эти вирши столь удачными, что они не обезобразили-бы и лучшаго театральнаго представленія. См. Русскую Старину, Корниловича, 1832 стр. 126.

такъ и заимствованныхъ съ нѣмецкаго и польскаго языковъ. Такимъ образомъ самъ собою возникаетъ вопросъ, какъ согласуется смѣшанный составъ труппы съ исполненіемъ піесъ, то чуждыхъ по языку русскимъ нововыученнымъ актерамъ, то непонятныхъ пріѣзжимъ иностраннымъ комедіантамъ, и единственному режиссеру тогдашняго театра, магистру Готфриду?—Если, по словамъ расходныхъ книгъ, царь выразилъ самъ желаніе видѣть въ лицахъ исторію Эсфири, то невѣроятно, чтобъ онъ ограничился желаніемъ видѣть какъ-бы пантомиму, въ которой, за невразумительностью нѣмецкаго языка, онъ понималъ-бы развитіе дѣйствія изъ жестовъ, движеній и выраженій лица актеровъ; свидѣтельство Рейтенфельса о томъ, что привѣтственные стихи въ честь царя, произнесенные при описанномъ выше народномъ спектаклѣ, были тотчасъ-же переведены придворными переводчиками на русскій языкъ, какъ-бы указываетъ на то, что по крайней мѣрѣ главные мѣста въ исполняемыхъ піесахъ переводились для поясненія зрителямъ. Участіе русскихъ актеровъ повлекло за собой и возможность переводить сплошь цѣлыя піесы; вѣроятно, въ исполненіи ихъ не принимали участія Нѣмцы, отличавшіеся во все время крайнею тугостью въ изученіи русскаго языка. Смѣшаннаго-же, какъ-бы черезполоснаго говора на нѣмецкомъ и русскомъ языкахъ не могла-бы вынести современная русская публика. Участіе Нѣмцевъ ограничивалось въ этихъ случаяхъ вѣроятно постановкой, распредѣленіемъ ролей и иными режиссерскими обязанностями.

Таковы наши свѣденія о первомъ правильномъ театрѣ въ Россіи; мы сгруппировали здѣсь все наиболѣе важное изъ отрывочныхъ свѣденій, сохранившихся о немъ, и избѣгали баснословныхъ разсказовъ, часто окружающихъ начальный періодъ любой отрасли литературы; такъ напр. свѣденія, сообщаемыя Малиновскимъ въ его статьѣ о началѣ русскаго

театра (\*), будто-бы Грегори организовать даже выписку актеров изъ-за границы и пригласить изъ Копенгагена тогдашнюю знаменитость европейской сцены, примадонну Анну Паульсонъ,—эти свѣденія, не подкрѣпленные указаніемъ современнаго памятника, откуда они заимствованы, не могутъ быть приняты на вѣру.

Готовыя формы свѣтской драмы, цѣльно перенесенныя на Русь съ Запада, выработанныя уже сценическіе приемы и выдрессированный персоналъ актеровъ, къ которому быстро прикнули ихъ русскіе ученики,—всѣ эти условія, дѣлая излишнею самостоятельную выработку ихъ мѣстнымъ, національнымъ путемъ, естественно преграждали путь слабо подвигавшемуся впередъ развитію русской духовной драмы, единственному тогда виду русскаго театра. Свѣтское начало вторгалось все сильнѣе и неотразимѣе въ нашу жизнь, ломая на пути застарѣлыя предубѣжденія и предрасудки, исключительная религіозность слабѣла, приближался вѣкъ Петра съ его ассамблеями, триумфальными шествіями, маскарадами, придворными театрами,—и духовная драма, едва занесенная южными учеными въ Москву, скоро слабѣетъ, гаснетъ и умолкаетъ навѣки.

Въ предъидущемъ очеркѣ былъ указанъ естественный ходъ развитія мистеріи на Западѣ и главные видоизмѣненія ея, отъ строго-литургической драмы, еще тѣсно связанной съ богослуженіемъ, до школьной, учебной драмы, походящей на классное упражненіе. Особенность условій православной церкви не содѣйствовала развитію литургической мистеріи и тѣмъ лишила старинный духовный театръ наиболѣе искреннаго вида, проникнутаго наивной, дѣтской вѣрой; коренная разнища между восточной и западной церковью, заключающаяся и въ понятности богослужебнаго языка для православныхъ

(\*) Сѣверн. Архивъ 1822 г. Часть 4.

въ невразумительности для католиковъ чуждаго имъ латинскаго языка, естественно вызывающаго разъясненіе и истолкованіе, повліяла, какъ это уже основательно замѣчено Ганушемъ (\*), на различіе судьбы духовнаго театра у обоихъ исповѣданій. Тамъ, гдѣ, въ видахъ укрѣпленія вѣры, духовенству необходимо было прибѣгать къ драматизированнымъ обрядамъ, шествіямъ, крестнымъ ходамъ, гдѣ разнообразіе костюмовъ, наглядное изображеніе событій возобновляло и освѣжало недостаточно усвоенныя изъ самого богослуженія истины, тамъ должна была съ особой силой развиваться изъ обрядовъ, шествій и литургій, проникнутой театральнымъ началомъ, духовная драма, быстро переходящая отъ латинскаго текста къ сплошному народному. Напротивъ, въ православной церкви, гдѣ не предстояло нужды въ разъясненіи того, что такъ ясно говорилъ уму древній, но родственный народу языкъ, стремленіе популяризировать богослуженіе не пошло далѣе трехъ или четырехъ обрядовъ, носящихъ въ общихъ чертахъ драматическій характеръ. Этого было слишкомъ недостаточно для зарожденія драмы въ самой церкви и, еслибъ позднее заимствованіе школьной мистеріи не повлекло за собою краткаго періода духовнаго русскаго театра, то самое существованіе его было бы немыслимо. — Какимъ образомъ возникли въ русской церкви названные немногіе обряды, рѣшить невозможно, такъ какъ даже въ пору, ближайшую къ ихъ существованію, усилія опредѣлить ихъ происхожденіе остались тщетны. — Наиболѣе любопытнымъ и заслуживающимъ вниманія по нѣкоторому попомзновенію на драматическую форму является такъ называемое *лещное дѣйство*, самый чинъ котораго къ счастью сбереженъ Новиковымъ (\*\*), а характеръ и особенности описаны многими иностранными путешественниками. — По собраннымъ

(\*) Die latein.-böhmisch. Osterspiele. S. 4.

(\*\*) Россійск. Визлювка ч. 6. стр. 363.

появилъ свидѣніемъ печное дѣйство совершалось въ Москвѣ, Новгородѣ (\*) и Вологдѣ (\*\*); безъ сомнѣнія оно-же имѣло мѣсто и въ другихъ большихъ городахъ. Причина его возникновенія не можетъ быть объяснена простымъ желаніемъ разъяснить массѣ это библейское событіе, такъ какъ страданіе трехъ отроковъ въ печи не принадлежитъ къ важнѣйшимъ и предпочтительно чувствуемымъ на Руси чудесамъ. Но эта необъяснимость предпочтенія частнаго событія тѣмъ болѣе придаетъ оригинальности странному драматическому обряду старой русской церкви. Дѣйство совершалось за недѣлю передъ Рождествомъ, въ воскресенье, во время заутрени. Посреди церкви ставилась печь. По мнѣнію, существовавшему до сихъ поръ, употреблявшаяся въ Новгородѣ для дѣйства печь хранится доселѣ въ музеѣ Академіи Художествъ; она состоитъ изъ двѣнадцати столбовъ, украшенныхъ рѣзьбой и скульптурными изображеніями святыхъ, съ досчатымъ дномъ и круглымъ верхомъ, также первоначально украшеннымъ рѣзьными украшеніями. Въ послѣднее время заявлено сомнѣніе въ дѣйствительности употребленія описанной утвари при дѣйствѣ. Г. Артебень (\*\*\*), руководствуясь рядомъ остроумныхъ догадокъ, считаетъ ее не болѣе какъ простымъ амвономъ, т. е. возвышенною трибуной, предназначавшеюся для чтенія апостола и Евангелія во время службы. — Въ церковь входили молодые люди, долженствовавшіе изображать трехъ отроковъ, набранные по всей вѣроятности изъ пѣвчихъ или монастырскихъ служекъ; они были одѣты въ стихари и въ шапки, обшитыя заячьимъ мѣхомъ и сверху *позолоченныя* и раскрашенныя, какъ это бывало въ Вологдѣ, или въ вѣнцы въ

(\*) Костомаровъ. Очеркъ домашн. жизни и т. д. 1860. 150.

(\*\*) Извѣстія И. археолог. Общества. Томъ I, 373—5.

(\*\*\*) „Къ слову *Амвоны* для Археологическаго словаря.“ Труды Моск. Археолог. Общ. Книга 4.

Москва. Лица, изображавшія халдеевъ, были одѣты въ длинныя платья изъ краснаго сукна; по словамъ Олеарія (\*), халден носили деревянныя раскрашенныя шляпы и обмазывали свои бороды медомъ, для того чтобъ не поджечь ихъ огнемъ. Халден снабжались бѣлыми убрусами (полотенцами), которыми въ назначенное время должны были связать руки отрокамъ и затѣмъ вести ихъ къ печи. У халдеевъ въ рукахъ были какія-то особыя трубы, употребленіе коихъ намъ неизвѣстно. Кромѣ отроковъ и халдеевъ въ дѣйствѣ участвовало лице, наблюдавшее за его ходомъ; это былъ такъ называемый «учитель отроческій.» Любовь къ наглядности и естественности изображаемаго не увлекала тогдашнее духовенство до буквального вверженія отроковъ въ печь; во все время обряда они стояли со свѣчами возлѣ нея; впрочемъ очередной звонецъ (пономарь) обязанъ былъ входить подъ печь и ставить тамъ горнъ съ горячими углями. Въ Вологдѣ употреблялось при печи до 50 подсвѣчниковъ. Самый обрядъ тѣсно связанъ съ богослуженіемъ; въ промежуткахъ между вымышленными рѣчами исполнителей хоръ пѣлъ священныя пѣсни, слышались частыя обращенія къ святителю за благословеніемъ, а по завершеніи дѣйства продолжалась литургія съ прерваннаго мѣста. Въ рѣчахъ халдеевъ сказывается обычное мистеріямъ всѣхъ странъ желаніе отгнать грубостью выраженій мучителей (палачей, воиновъ) умиленіе и самоотверженіе, которымъ проникнуты рѣчи страдальцевъ; въ русскомъ дѣйствѣ это стремленіе въ связи съ желаніемъ сохранить характеръ народнаго говора привело къ весьма комическому результату. Рѣчи халдеевъ звучатъ однообразно дико и невольно вызываютъ усмѣшку. «Товарищъ,» зоветъ одинъ другаго, когда отроки отказываются поклониться золотому тельцу. «Чаво?» отзывается другой. — «Это дѣти царевы?» — «Царе-

---

(\*) Чтенія въ общ. Ист. и Др. 1868. кн. 4. стр. 314—315.

вы.» — «Нашего царя повелѣнія не слушаютъ?» — «Не слушаютъ.» — «А златому тельцу не покланяются?» — «Не покланяются.» — «И мы кинемъ ихъ въ печь.» — «И начнемъ ихъ жечь.» — Отвѣты отроковъ на требованія халдеевъ звучатъ библейскими тирадами. «Видимъ мы печь сію, говоритъ одинъ изъ нихъ, «но не ужасаемся ея; есть-бо Богъ нашъ на небеси, ему же мы служимъ» и т. д. Въ трагическую минуту ангелъ долженъ былъ спуститься къ печи въ трубѣ зѣло величїѣ; на дѣлѣ это рѣдко исполнялось буквально, о вологодскомъ-же дѣйствѣ извѣстно, что ангела въ немъ замѣняли образъ, на которомъ изображенъ былъ одинъ изъ архангеловъ; образъ этотъ, почему-то подбитый кожей, спускался по веревкамъ къ печи. Флетчеръ (\*) однако положительно говоритъ, что «*ангелъ слезаетъ* съ церковной крыши къ величайшему удивленію зрителей при множествѣ пылающихъ огней, производимыхъ посредствомъ пороха халдеями.» Собственно не халдеи производили этотъ огонь, а напротивъ, какъ и болѣе подобало, ихъ опалялъ или ангелъ или діаконы и причетники, которые кидали горсти плауна на свѣчи и направляли вспыхивающія искры на халдеевъ. — Отрядъ пещнаго дѣйства очевидно достигнулъ въ старину такого всеобщаго распространенія и народнаго сочувствія, что церковный обрядъ слился вскорѣ съ народнымъ переряживаніемъ на святкахъ. Какъ ряженые, такъ и *халдеи* считали необходимымъ, разъ надѣвъ на себя личину, гулять до Крещенія безъ устали, дурачиться и безумствовать въ волю. И до сихъ поръ во многихъ мѣстностяхъ слово халдей звучитъ синонимомъ ряженаго, свидѣтельствуя о тѣсномъ сближеніи дѣйства съ народными обычаями. Флетчеръ говоритъ, что халдеи въ продолженіе двѣнадцати дней бѣгали по городу, переодѣтые въ шутовское платье и дѣлая разныя смѣшныя штуки. Олеарій, свидѣтельствуя о томъ-же, говоритъ, что халдеи ежегодно получали отъ па-

---

(\*) Hakluyt. Collection of the early voyages, travels etc. 1809.

патріарха дозволеніє въ теченіе 8-ми дней передъ Рождествомъ и вплоть до праздника трехъ царей бѣгать по улицамъ съ особаго рода потѣшнымъ огнемъ, поджигать имъ бороды людей и въ особенности потѣшаться надъ крестьянами. Въ Брещеніе прорубь являлась такимъ-же очистительнымъ мѣстомъ для халдеевъ, какъ и для окрутниковъ и ряженныхъ.

Менѣе сложнымъ, но отличавшимся большою пышностью является другой драматическій обрядъ старой русской церкви, общій ей наравнѣ съ католичествомъ, именно изображеніе въ видѣ процессіи и краткаго діалога вѣзда Спасителя въ Іерусалимъ въ Вербное воскресенье. Какъ уже было указано въ предыдущемъ очеркѣ, обрядъ этотъ возникъ въ первые же вѣка по Рождествѣ Христовѣ и по всей вѣроятности въ началѣ на Востокѣ, гдѣ близость къ театру изображаемыхъ событій, благоприятныя условія относительно костюмовъ для исполнителей церемоній, пальмовыхъ вѣтвей невиданныхъ на Западѣ и т. д., давали готовый матеріалъ для устройства шествій. Время учрежденія этого *шествія на осли* въ Россіи, также какъ и пещнаго дѣйства, не можетъ быть точно определено. Съ вѣками къ нему такъ привыкли, съ нимъ такъ слились, что какъ-бы вѣрили, что обычай этотъ велся испоконъ вѣку, — никто не помнилъ и не могъ дать себѣ отчета, кто и когда впервые ввелъ его. Такимъ образомъ, когда вслѣдствіе причинъ, которыя будутъ изложены ниже, по инициативѣ царской власти, стали доискиваться въ каноническихъ постановленіяхъ положительнаго учрежденія этого шествія, поиски оказались тщетными и тѣмъ скорѣе повели за собою упраздненіе обряда. Описанія шествія на осли столь распространены, что особыя подробности о немъ кажутся намъ излишними. Укажемъ лишь въ общихъ чертахъ его распорядокъ въ томъ видѣ, какъ его застало запрещеніе (\*). Патріархъ приходилъ

(\*) Чиновникъ патріарха Іоакима въ Временникъ О. И. и Д. 1856 кн. 24 и Росс. Вивлюф. Ч. 6. 357.

послѣ молебствія въ Покровскомъ соборѣ на *лобное мѣсто*, гдѣ въ нѣкоторомъ отдаленіи стоялъ оселъ, покрытый богатой попоной и возлѣ него бояринъ съ нѣсколькими слугами; когда архидіаконъ, читая Евангеліе, доходилъ до мѣста, гдѣ приводятся слова Спасителя къ ученикамъ, патріархъ посылалъ протопопа съ ключаремъ привести осла; приблизившись къ нему, посланные общивались съ бояриномъ рѣчами, соотвѣственно евангельскому разсказу; послѣ этого они возвращались къ патріарху, ведя съ собою осла; за ними несли дѣяки красное и зеленое сукно и коверъ, которые патріархъ постилалъ на сѣдло. Поводья держалъ самъ царь, шедшій обыкновенно пѣшкомъ. Затѣмъ патріархъ ѣхалъ на ослѣ (впослѣдствіи замѣненномъ лошадыю) по направленію къ Спаскому (Спасову) мосту, держа крестъ въ правой рукѣ, а въ лѣвой Евангеліе; передъ нимъ шли подѣяки и пѣли Осанну, а впереди шествія нерѣдко везли на особыхъ дрогахъ большое дерево, увѣшанное плодами, вокругъ котораго сидѣли четверо юношей въ бѣлыхъ одеждахъ и также провозглашали Осанну (\*). На мосту бывала остановка; тамъ «уготованы бывали шесть вербъ,» у которыхъ стояли архіерейскіе подѣяки и пѣли стихи евангельскіе.» — Столь несложный въ сущности обрядъ подвергся упраздненію именно въ ту пору, когда при начинавшемся развитіи мистерій онъ, быть можетъ, легко развился-бы до болѣе обширныхъ размѣровъ; поводъ къ упраздненію его былъ чисто побочный. При постепенномъ усиленіи царской власти и связанномъ съ нимъ ослабленіи значенія патріаршаго сана, стало анахронизмомъ смиренное веденіе царемъ за поводья патріаршаго коня, даже оно казалось униженіемъ царскаго достоинства. Первоначальный видъ обряда постепенно измѣнялся и упрощался, а при патріархѣ Іоакимѣ, на московскомъ Соборѣ 1678 года, было произведено уне-

(\*) La religion ancienne et mod. des Moscovites. Cologne. 1693 p. 76.

мянутое выше разсѣдованіе происхожденія «шествія» и обнаружено (говоря словами постановленія), что обычай этотъ «пустился только благочестія ради въиценосцевъ.» Такимъ образомъ церковная іерархія, предчувствуя упраздненіе обряда, слагала съ себя отвѣтственность за введеніе его на ту-же царскую власть, передъ которой хотѣла очистить себя отъ подозрѣнія въ высокомѣрныхъ замыслахъ.

Къ особенностямъ старой русской церкви принадлежало также и такъ называемое дѣйство страшнаго суда и сохраненная доселѣ церемонія омовенія ногъ. О дѣйствѣ страшнаго суда не имѣемъ отчетливыхъ свѣдѣній; повидимому оно сводилось скорѣе на ординарный богослужебный обрядъ, въ которомъ символическія движенія и жесты замѣняли живое слово: на помостѣ, устроенномъ на внутренней кремлевской площади, между соборами, ставился *образъ* страшнаго суда, къ которому за недѣлю до поста направлялся престный ходъ, въ которомъ участвовалъ царь и патріархъ. Образъ благоговѣнно отирался губкой, какъ-бы въ знакъ освѣженія въ сознаніи народномъ памяти о страшномъ судѣ, читалось Евангеліе, пѣлись особыя священныя пѣсни, прировненныя въ этому обряду и т. д. Зрители наполняли собой стоя всю площадь, а для царя и патріарха устраивались особыя помѣщенія или логи.

На этихъ немногихъ обрядахъ остановилось слабое стремленіе православной церкви къ разъясненію массъ главнѣйшихъ событій священной исторіи путемъ драматической ихъ передачи. Какъ ясно видно, подобныхъ частныхъ дѣйствъ, не связанныхъ между собою единствомъ общей идеи и переходящихъ изъ сферы Библии къ евангельскимъ событіямъ или общимъ христіанскимъ вопросамъ, было слишкомъ недостаточно для *живаго* содѣйствія выработкѣ изъ нихъ самостоятельнаго драматическаго стиля. Мы знаемъ изъ числа позднѣйшихъ мистерій лишь одну, которая происхожденіемъ сво-

нѣ обязана первобытному пещному дѣйству, — это комедія о трехъ отрокахъ, Симеона Полоцкаго, съ которою намъ предстоитъ еще встрѣтиться. Даже тотъ важный элементъ въ ходѣ развитія цѣлаго вида духовной драмы, и именно рождественской (Weihnachtsspiel), тѣ духовно-театральные обряды, исполнявшіеся въ католическихъ странахъ объ Рождество наполовину людьми, наполовину маріонетками и столь сильно содѣйствовавшіе сближенію церковной драмы съ народомъ, — даже и этотъ элементъ вошелъ въ міръ стараго русскаго театра не прямымъ путемъ и не непосредственно изъ церкви, а изъ Польши занесенъ былъ въ южныя наши школы, откуда вошелъ въ народъ не раньше послѣдней четверти 16-го столѣтія. — Эти соображенія должны руководить собою изслѣдователя, для котораго тѣсная и почти неразрывная связь стараго русскаго театра съ западнымъ и преимущественно польскимъ служить основнымъ, исходнымъ пунктомъ. Фактъ этотъ непреложенъ при всемъ его грустномъ значеніи: пагубныя условія народной жизни не допустили развитія русскаго театра изъ народныхъ основъ, столь-же неодолимые препятствія помѣшали самостоятельному развитію хотя-бы духовнаго театра. Осталась въ удѣлъ намъ вѣчная подражательность, то заимствованіе и та зависимость отъ чужаго, на которую Русь была такъ долго обречена. Придетъ-ли то желанное время, когда живая сила народныхъ началъ сдѣлаетъ окончательно выбитье на свободу и создать оригинальный русскій театръ, для котораго скопилось вѣками такъ много богатаго и благодарнаго матеріала!

И такъ, чисто богослужебная мистерія на Руси была немыслима, народное начало почти не имѣло возможности повліять на развитіе драмы, оставалось третьему, обычному въ мірѣ стараго театра, фактору, — драмѣ школьной, положить начало русской драматической литературѣ. Близость Польши съ отчетливо выработавшимся строемъ духовнаго образова-

ніа, съ іезуитскими и иными коллегіями и академіями, цѣль не перенесшими, какъ мы видѣли, въ польскую обстановку всѣ особенности, обычаи и правила западныхъ учебныхъ уставовъ,—близость эта не могла не отразиться на молодой южнорусской образованности, столь-же зависящей отъ польской цивилизаціи, сколько послѣдняя зависѣла отъ примѣра Запада. Сочиненіе духовныхъ драмъ на латинскомъ языкѣ или даже на нарѣчій мѣстнаго населенія было въ нравахъ польскихъ шиолъ и считалось важнымъ пособіемъ при изученіи правилъ піитики, средствомъ развитію находчивости, быстроты дѣйствій и соображеній и укрѣпленію знаній молодыхъ учениковъ; въ тѣхъ-же видахъ оно посвѣшно перенесено было въ Кіевское, а за нимъ, по всей вѣроятности, и въ другія училища Украйны; *szopka* стала въ то время обычной рекреаціей семинаристовъ въ Польшѣ, ходившихъ съ переноснымъ миниатюрнымъ театромъ по городамъ и селамъ въ теченіе лѣтняго свободнаго времени, — и уже въ 16-мъ столѣтіи этотъ обычай заносится на югъ Руси. Оба вида духовнаго театра, занесенные къ намъ подъ покровомъ педагогическихъ цѣлей, разумѣется, скоро усвоиваются народомъ, забывающимъ даже исторію ихъ происхожденія и даже, (относительно вертепа), объясняя это происхожденіе по своему, украшая его легендами.—Зависимость отъ польскихъ образцовъ въ первое время была полнѣйшая и сказывалась во всемъ; не только въ первыхъ южнорусскихъ піесахъ, но и въ тѣхъ, что впоследствии слагались украинскими учеными въ Москвѣ чувствуется не только подражаніе чужому стилю, но бросается въ глаза чудовищность слога, испещренного полонизмами. Руководства къ поэзіи или такъ называемыя піитики, въ разное время составлявшіяся въ кіевской академіи, также носятъ на себѣ слѣды вліянія схоластической теоріи. По свидѣтельству изслѣдователя, пересмотрѣвавшего

рядъ подобныхъ руководствъ (\*) древнѣйшія изъ нихъ заключаютъ только отдѣлы о латинскомъ и польскомъ стихѣ, какъ-бы не вѣря въ возможность стиха русскаго. Силлабическій, тяжелый размѣръ нашихъ мистерій былъ также скопированъ съ схоластической польской драмы. Самый взглядъ на характеръ и значеніе различныхъ видовъ драмы и теоретическія опредѣленія, являющіяся его выраженіемъ, навѣяны общепринятыми въ сосѣднихъ школахъ теоріями. Въ такой тѣсной зависимости отъ указаній чуждой литературы пришлось развиваться нашей школьной мистеріи; казалось-бы, трудно ей быстро освободиться отъ невольнаго гнета. Но бодрый и самобытный духъ Украинца неутомимо боролся съ нимъ и по временамъ находилъ достойное себя выраженіе.

Время появленія первыхъ духовно-драматическихъ опытовъ на югѣ Россіи не можетъ быть опредѣлено съ точностью. Дмитревскій (\*\*) относитъ его, по обыкновенію ни на что не ссылаясь, ко времени весьма позднему, утверждая, что «первыя сценическія представленія начались въ Кіевѣ въ 1664 году, когда студенты духовной академіи начали о масленицѣ разыгрывать арлекинады (?) съ разговорами, начинавшіяся грубыми шутками съ крупною солью, вовсе не аттического свойства, и окончивавшіяся обыкновенно *потасовкой*;» нѣтъ, кажется, нужды прибавлять, что подобное свидѣтельство, несогласное съ характеромъ первоначальнаго ученическаго духовнаго театра, не можетъ быть принято во вниманіе. Авторъ указанной выше прекрасной статьи о литературныхъ трудахъ кіевской академіи, считаетъ первымъ драматическимъ произведеніемъ, возникшимъ въ ея средѣ, «Дѣйствіе на страсти Христовы,» писанное на польско-рус-

---

(\*) Н. Петровъ. О словесн. наук. и лит. занят. Кіев. Академіи.

(\*\*) См. указанную выше статью г. Коня въ Русской Сценѣ. 1864. 2. 145—6.

скомъ языкѣ, а одно *лѣміе* (вѣроятно хоръ) на чисто-польскомъ языкѣ. Тотъ-же авторъ считаетъ возможнымъ приписать эту піэсу Лазарю Барановичу. Въ ней съ легкостью, которую мы замѣчали уже у подобныхъ-же піесъ западнаго происхожденія, классическая міеологія смѣшана съ преданіями христіанства. Такъ «богиня вражды Ерринісъ возстаетъ Каина противъ Авеля» и т. д. Піеса заканчивается плачемъ.

Время занесенія на Русь *szork'i*, получающей у насъ названіе вертепа, отъ мѣста, гдѣ происходило рожденіе Спасителя, предпочтительно изображаемое на этомъ театрѣ маріонетокъ, можетъ быть отнесено къ послѣдней четверти 16 столѣтія. Г. Е. Изопольскій въ своей статьѣ о вертепной драмѣ въ *Атенелъ* Крашевскаго (\*) свидѣтельствуетъ, что въ «Ставищахъ видѣлъ древнѣйшій экземпляръ вертепа съ надписью «1591 года сооружень.» —

Сочиненіе и исполненіе мистерій входило, какъ сказано, въ качествѣ вспомоgetельнаго упражненія, въ курсъ поэзіи. Въ теченіе года преподаватель излагалъ по рутинному учебнику сущность теоріи поэзіи вообще и знакомилъ съ правилами духовной драмы, а къ лѣтнимъ или майскимъ вакаціямъ, получившимъ отъ того названіе *маевокъ*, либо самъ приготавливалъ драматическое сочиненіе, прилагавшее къ практикѣ указанныя правила, или выбиралъ изъ готовыхъ піесъ, русскихъ или даже польскихъ (этимъ объясняется особенно часто замѣчаемая близость раннихъ нашихъ мистерій къ польскимъ) наиболѣе соотвѣтствовавшую его цѣлямъ, давалъ ее разучивать ученикамъ, и потомъ въ одинъ изъ праздничныхъ дней или частныхъ школьныхъ торжествъ исполнялъ при содѣйствіи своей молодой труппы избранную піэсу на учениче-

---

(\*) Athenaeum, 1843. oddział trzeci. Dramat wertepowe o smierci. 67—68.

скомъ театрѣ, по всей вѣроятности весьма не затѣшливомъ по сценическому устройству. Училищное начальство и приглашенные духовныя и свѣтскія власти присутствовали при представленіи дилеттантовъ-бурсаковъ. Разъ представленная и разученная пѣса становилась какъ-бы достояніемъ учениковъ, употреблявшихъ ее затѣмъ для своихъ личныхъ цѣлей; въ привольное украинское лѣто разбредутся они небольшими группами по селамъ и хуторамъ и, живя истыми дѣтьми природы, изо дня въ день, повторяютъ пѣсу своего учителя у богатыхъ или зажиточныхъ поселянъ, козаковъ и сельской знати. Такимъ образомъ совершалась незамѣтная пропаганда духовной драмы въ народѣ Украины, возбуждался вкусъ и любовь къ подобнаго рода удовольствіямъ, а въ тоже время сближеніе съ народомъ облегчало возможность освобожденія драмы отъ схоластическихъ оковъ и освѣженіе ея мѣстными элементами. Съ этой стороны эти лѣтнія прогулки бурсаковъ, это пѣніе духовныхъ кантовъ и исполненіе школьныхъ мистерій по селамъ имѣютъ важное значеніе въ исторіи стариннаго духовнаго театра. Имъ обязанъ онъ своей популярностью на югѣ Россіи, а исключительная замкнутость духовныхъ представлений въ законоспасской академіи или на придворной московской сценѣ немало содѣйствовала быстрому паденію духовнаго театра на Сѣверѣ. — Примѣръ польскихъ школьныхъ обычаевъ повліялъ и на введеніе въ Кіевской академіи маріонетныхъ представлений объ Рождество; подражаніе Szork'ѣ, украинскій вертепъ, также введенный впервые въ стѣнахъ школъ, былъ популяризированъ въ массѣ тѣмъ-же способомъ, какъ и большія пѣсы. Объ руку съ народнымъ обычаемъ колядованья вошло въ нравы ношеніе вертепа въ началѣ учениками школъ, а за ними и благочестивыми людьми изъ мірянъ. Сближеніе съ народомъ оказалось въ этомъ случаѣ еще полезнѣе по своимъ результатамъ; занесенная забава стала скоро народною и въ свою очередь изъ Украины стала расходиться во

всѣ концы русской земли, даже въ Сибирь, и уцѣлѣла по сю пору.

Устройство сцены и постановка первыхъ пьесъ кievскаго происхожденія намъ почти вовсе неизвѣстны. Лишь позже, когда онѣ заносятся въ иную обстановку и располагаютъ при царскомъ дворѣ богатыми по тому времени средствами, мы встрѣчаемъ сценическія указанія, а впослѣдствіи и попытки на сценаріумы. Собственно школьная мистерія располагала вѣроятно лишь чисто школьными-же средствами постановки; классная комната, простыня вмѣсто завѣсы, фантастическіе костюмы библейскихъ и евангельскихъ лицъ, лыяные парики и бороды,—вотъ чѣмъ, можетъ быть, ограничивалась вся скудная постановка. Какъ далеко ей до трехъярусной сцены западной мистеріи, или до цѣлыхъ улицъ, обставленныхъ эшафотами или помостами, снабженными множествомъ аксессуаровъ, хоть и нѣсколько грубоватыхъ на видъ, прикрытыхъ голубымъ холстомъ съ звѣздами вмѣсто неба, какъ далеко до этихъ челюстей ада, райскихъ садовъ, сценъ пытки и торжественныхъ процессій. Какъ мало притягательной силы для зрителя въ сухой школьной драмѣ; одно лишь благочестивое усердіе, постепенно слабѣющее, могло поддержать ее въ краткій періодъ ея существованія,—внѣшность, эффектъ, наглядность впечатлѣнія, вся чувственная сторона дѣла, столь сильно дѣйствующая на массу, была въ младенческомъ состояніи. — Что касается до устройства вертепа, то отъ польскаго первообраза своего онъ усвоилъ и копію съ устройства мистеріальной сцены въ миниатюрѣ. Раздѣленіе на этажи свойственно вертепу какъ въ Украинѣ, такъ и въ Польшѣ; число этажей различно; г. Изопольскій видѣлъ вертепъ, устроенный въ видѣ трехъяруснаго ящика съ внѣшней галлереей; представленія въ немъ происходятъ въ первомъ и третьемъ этажахъ, второй-же, по всей вѣроятности прежде также служившій сценой, въ настоящее время упо-

требуется въ качествѣ склада маріонетокъ и центра нитей, которыми онѣ приводятся въ движеніе. Маркевичъ въ описаніи постановки изданной имъ вертепной піэсы (\*) упоминаетъ лишь о двухъ этажахъ; въ одномъ изъ нихъ исполняется собственно духовная часть піэсы, въ другомъ свѣтская, народная часть, примкнувшая къ ней и, какъ увидимъ ниже, наиболѣе драгоцѣнная. Куклы утверждаются на проволочкахъ, пропущенныхъ подъ полъ, оклеенный мѣхомъ для скрытія сдѣланныхъ для того отверстій. При извѣстномъ застоѣ, отличающемъ народныя забавы на Руси, можно утверждать, что описанное устройство, хотя и относящееся къ новѣйшему времени, было почти такое-же и при самомъ введеніи вертепа.

Каковы были піэсы первоначальнаго академическаго репертуара? Безспорно, онѣ ясно отражали на себѣ современное состояніе теоріи, преподававшейся въ академіи. Учебники ея знакомятъ насъ съ воззрѣніями кіевскихъ ученыхъ на драму вообще и на различныя ея роды въ частности. По позднѣйшей піитикѣ Конисскаго (\*\*), повторявшей основанія прежней теоріи, «драматическая поэзія есть такая поэзія, въ которой другіе говорятъ, а поэтъ молчитъ. Трагедія или драма есть поэзія, дѣйствіемъ и рѣчью лицъ подражающая важнымъ дѣйствіямъ знаменитыхъ мужей и преимущественно несчастіямъ и бѣдствіямъ. Комедія, имѣя въ виду устроеніе жизни и искорененіе худыхъ нравовъ, въ дѣйствіи воспроизводитъ дѣянія народа и выражаетъ ихъ рѣчью лицъ съ шутками и остротами. Трагедокомедія (наиболѣе любимый нашими духовными драматургами позднѣйшаго періода родъ драмы) бы-

---

(\*) Въ посмертномъ сочиненіи его: Обычаи, повѣрья и т. д. Малороссіянъ. 1860.

(\*\*) Заимствуемъ нижеслѣдующее изъ ст. г. Петрова въ Труд. К. Д. Ак. 1866. Ноябрь, стр. 352 и слѣд.

васть, когда вещи смѣшныя и забавныя перемѣшиваются съ серьезными и печальными, а лица низкія съ знаменитыми. Комедія должна писаться плебейскимъ слогомъ.» Пѣтика 1685 года оговаривается, что въ комедіи не должны быть выводимы обычай извѣстнаго лица, тѣмъ болѣе оно не должно быть называемо по имени; противно было-бы единству мысли и почтительности, еслибъ открыто смѣялись надъ кѣмъ. Допускается передача части дѣйствія въ рѣчахъ вѣстниковъ; исключено изъ піесъ духовнаго содержанія изображеніе на сценѣ священныхъ таинствъ, безкровной жертвы, крещенія и т. д. Въ подражаніе классической трагедіи въ академическихъ произведеніяхъ встрѣчаемъ употребленіе хора, сопровождаемое однако въ теоретическихъ руководствахъ поясненіемъ, должнствующимъ предотвратить превратныя толкованія. «Хоръ есть *танецъ*, *приниженный къ пѣнію*; но подъ этимъ танцемъ разумѣй не веселое движеніе тѣла, происходящее отъ восторженности души, но нѣкоторую художественную и стройную поступь и тѣлодвиженія, приспособленныя къ тому, что поется. Въ трагедокомедіи *Іосифъ Патриархъ* приложенъ, перерисованный въ статьѣ г. Петрова, рисунокъ, изображающій различныя позиціи хора, состоящаго изъ 16-ти человѣкъ; въ началѣ они двигаются кругомъ, затѣмъ устанавливаются одни за другими, рядами въ видѣ колонны, послѣ того образуютъ два небольшихъ четырехугольника, римскую цифру пять, а въ заключеніе становятся въ двѣ шеренги.

Подобнымъ-то требованіямъ должны были удовлетворять южно-русскія духовныя піесы. Образцы приложенія этихъ правилъ на практикѣ были всегда передъ глазами кievскихъ драматурговъ. Они сохраняли въ заботливыхъ спискахъ избранныя школьныя драмы католическихъ авторовъ и въ особенности іезуитовъ. Такъ напр. въ Михайловскомъ монастырѣ хранится доселѣ рукопись: *Selectae patrum societatis Jesu*

*tragediae* (\*). Сюжетовъ для драматическаго переложенія современныхъ писатели съ особой любовью искали въ Библии, кромѣ того часто перелагали въ драму житія святыхъ, а въ послѣднемъ періодѣ, когда наступаетъ вымираніе стариннаго духовнаго театра, допущено было въ обширныхъ размѣрахъ введеніе аллегорическаго и непосредственно поучительнаго начала. Мотивы, побуждавшіе кіевскихъ ученыхъ къ изложенію въ драматической формѣ того или другаго событія, были различны; по большей части это были чисто официальные, должностныя побужденія, необходимость къ извѣстному времени, празднеству или торжественной встрѣчѣ приготовить піесу. Возьмемъ примѣръ на удачу. Въ ряду польскихъ мистерій не послѣднее мѣсто занималъ міраклъ объ Алексѣѣ чловѣкѣ Божьемъ; житіе того-же святаго было популярно и на Руси, проникнувъ даже въ міръ духовнаго стиха. Царь-къ тому же носилъ имя этого святаго, —результатомъ этихъ соображеній является составленная по образцу польской піесы того-же содержания съ нѣкоторыми измѣненіями драма объ Алексѣѣ, съ современными намеками и хвалебнымъ эпилогомъ въ честь царя. Эта необходимость быть драматургомъ ex officio не могла не стѣснять свободы развитія таланта; но и при этомъ гнетѣ и при господствовавшей модѣ на все польское, самостоятельность немногихъ писателей кіевской школы находить возможнымъ проложить себѣ въ тихомолку путь; несмотря на покровъ официальности, лежащій на цѣломъ той или другой піесы, встрѣчаемъ изрѣдка вполнѣ оригинальныя сцены, выраженія, мысли; самая цѣль дѣятельности писателя становится выше, освобождается отъ принудительной указки, и, что весьма важно, званіе драматурга перестаетъ быть исключительно принадлежностью штатнаго преподавателя поэзіи.

---

(\*) Мист. и комед. Митр. Довгалева. Труды Киев. Д. А. 1865 стр. 312.

Рядъ писателей, посвятившихъ себя въ годы своего пребыванія въ Кіевѣ духовной драмѣ, хотя не великъ, но заключаетъ въ себѣ многія лучшія имена современнаго періода русской духовной литературы. Начиная отъ юнаго Лазаря Барановича, мы встрѣчаемъ здѣсь Симеона Полоцкаго, Дмитрія Ростовскаго, Теофана Прокоповича; временно прерывающаяся эта цѣпь именъ заключается послѣднимъ достойнымъ представителемъ старой школы Георгіемъ Бонисскимъ. Болѣе или менѣе самостоятельнымъ трудамъ этихъ писателей предшествовали чисто-подражательныя піесы, имена авторовъ коихъ остались вполнѣ неизвѣстны. Установить хронологическую послѣдовательность появленія различныхъ драмъ пока почти невозможно. Время исполненія нѣкоторыхъ изъ нихъ узнаемъ изъ обычнаго въ ту пору пролога или изъ нѣкоторыхъ намековъ, разсѣянныхъ по піесѣ, или наконецъ по отвѣтамъ на рукописяхъ или печатныхъ изданіяхъ драмъ. Драма или *dialogъ* объ Алексѣѣ человѣкѣ Божьемъ въ печатномъ изданіи помѣчена 1674 годомъ. По указаніямъ Дмитревскаго, степень достовѣрности коихъ указана выше, время представленія піесъ Симеона Полоцкаго и Дмитрія Ростовскаго въ Москвѣ опредѣлено слѣдующимъ образомъ: *Кающійся грѣшникъ*, Дмитрія Ростовскаго, 27 Декабря 1675, его-же *Великомученикъ Дмитрій* 31-го Іюня того-же года, а *Есфирь и Агасферъ* 16-го Августа. 1-го Сентября того-же года будто-бы былъ исполненъ *Блудный сынъ*, Полоцкаго, а въ 1677 году 1-го же Сентября комедія Полоцкаго о Навуходоносорѣ и трехъ отрокахъ въ печи. Принимая въ нѣкоторой степени за вѣрныя эти цифры относительно Москвы, мы имѣемъ возможность отнести время появленія упомянутыхъ піесъ въ первоначальной обстановкѣ, на Югѣ, гдѣ за десять, быть можетъ, за двадцать передъ тѣмъ. Въ виду наиболѣе точнаго хронологическаго указанія времени исполненія драмы объ Алексѣѣ мы изберемъ ее исходнымъ пунктомъ нашего обзора старинныхъ кіевскихъ драмъ.

Въ настоящее время почти безспорно доказано польское происхожденіе этой піэсы или по крайней мѣрѣ значительное . вліяніе польскаго образца на русскую передѣлку. Г. Тихонравовъ (\*) заявилъ сомнѣніе въ вѣрности этого предположенія, замѣчая, что эпилогъ, полный похвалъ царю, не могъ быть написанъ въ Польшѣ во время сильныхъ неудовольствій русскаго двора съ польскимъ. Но эпилогъ этотъ могъ быть прибавленъ, присочиненъ въ Россіи и приложенъ къ мѣстнымъ обстоятельствамъ. Точно также прибавлены были, вѣроятно. и причитанія родителей Алексѣя, заимствованныя, по замѣчанію того-же изслѣдователя, изъ Анеологіона 1660 года. Въ пользу-же польскаго происхожденія говоритъ не только слогъ піэсы, изобилующій полонизмами, но и сличеніе изложенія главнѣйшихъ событій жизни святаго въ піэсѣ съ пересказомъ ихъ въ русскихъ духовныхъ стихахъ, оставшихся испоконъ вѣку вѣрными одной редакціи житія Алексѣя, именно безыменной греческой (\*\*). Прослѣдимъ оба эти изложенія. Духовный стихъ (\*\*\*) повѣтствуетъ сначала о раннихъ годахъ святаго. Ефимьянъ, «великій князь» при Гоноріѣ, и жена его Аглаида жили многія лѣта, а Богъ «не даетъ имъ дѣтища при младости на поглядѣнье, при старости имъ на сбереженіе, при смертномъ часу на поминъ душъ.» Богъ сжалился надъ ихъ мольбами и далъ имъ сына. Уже на седьмомъ году онъ знаетъ грамотъ и пристрастился къ Божественному рукописанію. Когда Алексѣй пришелъ въ возрастъ, отецъ, сильно заботящійся о продолженіи своего рода, отыскиваетъ своему сыну невѣсту великаго царскаго роду. Но сынъ слышать не хочетъ о женидбѣ и проситъ отца

---

(\*) Лѣтописи русск. литер. 1859—60. 5.

(\*\*) См. Massman. Sanct Alexius Leben etc. 1843 и „Стихи и сказан. объ Алекс. Бож. человекъ“, Д. Дашкова. Бесѣды Общ. Л. Росс. Слов. II.

(\*\*\*) Пѣсни Кирѣвскаго, перв. изд. Часть I, ст. VII.

не возмилъ его и дать ему со младости лѣтъ Богу потрудиться. — Мистерія, послѣ довольно растянутого пролога, льсти-  
во написаннаго въ честь Алексѣя Михайловича, съ предвѣ-  
щаніемъ ему вѣрной побѣды въ предстоящей войнѣ съ Тур-  
ками, которая уподобить его великому Константину и т. д.,  
начинается разговоромъ архангеловъ съ Алексѣемъ о чистотѣ  
права и цѣломудріи; они совѣтуютъ ему отречься отъ всего  
мірскаго, если у него есть уже къ тому склонность. Онъ рѣ-  
шился послѣдовать совѣту, но встрѣчаетъ препятствіе въ пред-  
лагаемой отцомъ женитьбѣ. — Вся почти часть эта написана по  
русски, сильно отличаясь отъ полу-польскаго пролога. Отсюда  
начинается разногласіе между стихомъ и піэсой. По разска-  
зу стиха, которому нельзя отказать въ преимуществѣ поэ-  
тическаго настроенія, хотя и сильно дышащаго аскетизмомъ,  
Алексѣй противъ воли исполняетъ желаніе отца; идетъ подъ  
вѣнецъ съ своею невѣстой; ихъ повѣнчали, брачные гости  
вернулись въ домъ молодыхъ, пируютъ, а Алексѣй всё гру-  
стенъ и невеселъ и въ отвѣтъ отцу, спрашивающему о при-  
чинѣ грусти, жалуется на то, что ему не дали съ младости  
лѣтъ Богу потрудиться. Ночью, когда молодыхъ оставили  
вдвоемъ, онъ спрашиваетъ у своей обручной супруги, пой-  
детъ-ли она вмѣстѣ съ нимъ молиться и служить Богу; она  
молчитъ, и онъ, твердый въ своемъ намѣреніи, трогательно  
прощается съ нею, даритъ ей на память честные дары и  
скрывается изъ дому. — Въ мистеріи нѣтъ слѣдовъ этой спе-  
ны и Алексѣй уходитъ тайкомъ во время самаго обряда.  
Онъ отдаетъ пышную одежду, въ которой вышелъ изъ дому,  
встрѣчному нищему, самъ надѣваетъ его лохмотья, молится,  
трудится, постится до тѣхъ поръ, пока становится незна-  
ваемъ. Повинуясь голосу свыше, онъ приплываетъ въ Римъ  
и нищимъ входитъ въ родительскій домъ. Неузнанный, онъ  
сноситъ обиды отъ прежнихъ рабовъ своихъ. Упоминаніе въ  
мистеріи о злѣбѣ, возбужденной праведностью Алексѣя въ до-

монѣ, принадлежитъ къ вставкамъ русскаго происхожденія. Змій, который въ пісѣ» ротъ раззявитъ и дымъ испускаетъ, родственъ съ злымъ врагомъ, демономъ, который возненавидѣвалъ и зубами воскрешалъ, — въ духовномъ стихѣ. Описаніе кончины Алексѣя, въ охладѣвшихъ рукахъ котораго находится написанное имъ житіе, нѣсколько сходно въ обѣихъ редакціяхъ, но и тутъ нѣкоторыя второстепенныя частности свидѣлствуютъ о бѣльшей близости піесы къ польскому источнику. Такъ напр. рукопись изъ рукъ Алексѣя принимаетъ отецъ его вмѣстѣ съ императоромъ Гоноріємъ, тогда какъ большинство стиховъ знаетъ лишь о *владыкѣ* (архіепископѣ), котораго противопоставляетъ императору и *папѣ*, участіе кобго въ этомъ моментѣ упоминается въ латинскихъ житіяхъ святаго. — Причитанія родителей Алексѣя и его жены образуютъ снова, какъ уже сказано, русскую вставку. — Такимъ образомъ, вся піеса представляетъ переработку кievскимъ стихотворцемъ одного изъ польскихъ драматическихъ переложеній легенды, сильно привлекавшей набожныхъ людей поэзіей крайняго аскетизма, отреченія отъ свѣта, добровольнаго истязанія плоти. Силлабическій, почти вовсе лишенный поэзіи и жизни стихъ, которымъ написанъ *діалогъ*, лишаетъ его всякаго стилистическаго достоинства. Риторическая надутость фразъ, оборотовъ и эпитетовъ, отнимаетъ у него просторъ и непринужденность въ развитіи дѣйствія. Наибольшей простотой отличается вступительный разговоръ ангеловъ, образующій своимъ церковнославянскимъ слогомъ рѣзкую противоположность напыщенному и пресыщенному лъстивыми хвалами полу-польскому эпилогу, славящему въ царѣ влaстителя, которому «ровный не есть иной,» который всему свѣту добре явенъ, который идетъ вѣрной дорогой до неба и т. д.

Рядомъ съ миpаклемъ объ Алексѣѣ, выдвинутымъ на видное мѣсто въ современномъ репертуарѣ удобною приложимостью его къ похвальнымъ цѣлямъ, въ честь царя, мы

встрѣчаемъ библейскую піесу со всѣми оттѣнками настоящей *moralité*, именно такъ называемую *жалостную комедію* объ Адамѣ. Не можемъ при этомъ случаѣ не указать на коренное отличіе старорусскихъ мистерій отъ подобныхъ-же піесъ въ остальномъ Славянствѣ; тогда какъ чешскія мистеріи преимущественно взяты изъ Евангелія и почти всѣ пасхальныя, въ польскихъ начинается уже перевѣсъ библейскихъ сюжетовъ, а первыя русскія мистеріи суть ни что иное, какъ рядъ драматическихъ переложеній библейскихъ разсказовъ. Самыя раннія изъ нихъ излагаютъ исторію Олоферна, Эсфири, Товіи, трехъ отроковъ, Іосифа, Адама. Драматическія же переложенія Евангелія остаются долго въ незначительномъ меньшинствѣ. — Названная выше жалостная комедія представляетъ собою новое повтореніе необыкновенно распространеннаго во всей европейской литературѣ мотива о райскомъ преніи или судѣ, о томъ заступничествѣ за человѣка, которое оказываютъ основныя добрыя начала, о тѣхъ злобныхъ ковахъ, посредствомъ которыхъ враждебныя стихіи стремятся овладѣть человеческой душою. Мотивъ этотъ безконечно разнообразился при выполненіи его въ драмѣ; мысль объ ожидающей человѣка за гробомъ судьбѣ столь была присуща робкому, склонному къ мистицизму средневѣковому уму, что онъ воплощалъ въ живыхъ образахъ представлявшіяся ему черты загробнаго суда при каждомъ незначительнѣйшемъ случаѣ. Такъ указанный мотивъ проявляется иногда въ концѣ мистеріи или миракля, посвященнаго изображенію дѣяній одной какой-либо личности; когда пробилъ для нея смертный часъ мы становимся свидѣтелями пренія между небесными сестрами о судьбѣ души этого *одного* человѣка. Въ другихъ-же случаяхъ кругъ зрѣнія увеличивается, — уже не объ искупленіи одного человѣка, но всего человѣчества идетъ рѣчь; явленіе, посвященное райскому пренію (*procès du paradis*), все болѣе и болѣе развивается, принимаетъ видъ какъ-бы отдѣль-

ной пьесы, какъ напр. въ большомъ *Mystère de la passion*, и наконецъ вполне обособляется, подобно нашей жалостной комедии. Съ первыхъ словъ пролога мы получаемъ указаніе на нравственно-поучительное назначеніе всей пьесы: это живое и пространное напоминаніе о томъ «предателѣ, котораго мы носимъ въ нѣдрахъ нашихъ, а имянно древнемъ Адамѣ, то есть истой плоти и крови нашей»..... Эта мрачная и угрюмая *moralité* имѣла цѣлью расколдовать нѣсколько веселье привычныхъ зрителей московскаго театра, возбужденное фарсами и комедіями свѣтскаго содержанія; произноситель пролога проситъ позволенія «при потѣшныхъ радостныхъ комедіяхъ и едину малую жалобную комедію примѣшати.» — Пьеса объ Адамѣ отличается въ сильной степени искусственностью и реторичностью; за исключеніемъ двухъ-трехъ словъ и явленій, это — наборъ тяжеловѣсныхъ тирадъ съ отчетливо высказаннымъ правоученіемъ при каждомъ случаѣ; не говоря уже о дѣйствующихъ лицахъ, даже змѣй одаренъ большимъ нравственнымъ чутьемъ, онъ не иначе говоритъ объ Адамѣ и Евѣ, какъ о богохульникахъ и взываетъ къ Богу, желая, чтобы «подобное поношеніе и безчиніе» относительно «праведнаго Бога» не было терпимо. По замѣчанію издателя пьесы, дьяволъ лишенъ здѣсь даже той богатой доли комизма, которая присуща ему въ западныхъ мистеріяхъ; дѣйствительно, онъ оставляетъ свои натѣтическія декламации лишь для легкой шутки надъ судимыми, обѣщая ихъ привести въ такое мѣсто, гдѣ они, теперь трясущіеся отъ стужи, «начнутъ отъ тоски потѣтъ;» въ другомъ мѣстѣ онъ лишь слегка позволяетъ себѣ съострить, заявляя, что онъ бѣдный бѣсъ, виноватъ отъ свободной воли самаго Адама. Наибольшею торжественностью отличаются сцены, изображающія небесное судилище. Змѣй является обвинителемъ, объявляя, что имѣетъ полномочіе отъ первоначальника своего Люцифера, и требуетъ смерти виновной четы; Адамъ робко слагаетъ вину на Еву, которая ука-

ывааетъ на искушеніе ея. Дѣйствіе мѣняется и вмѣсто допроса, производившагося архангелами, настаетъ преніе Правды, Истины, Милосердія и Мира въ присутствіи Бога-Отца и Сына. Изъ противорѣчащихъ другъ-другу предложеній небесныхъ сестеръ голосъ Правды, требующей безпощаднаго наказанія, всего болѣе имѣетъ надежду на торжество; разъединенные судьи прибѣгаютъ къ Богу-Сыну; изъ словъ Его можно ожидать, что Онъ приметъ на себя искупленіе человѣчества, но этого заключительнаго заявленія недостаетъ въ спискѣ пѣсы. Къ особенностямъ жалобной комедіи мы отнесемъ также два хора, неизвѣстно кѣмъ исполняемые и вставленные въ наиболѣе видныхъ мѣстахъ пѣсы.

Мы не остановимся на небольшомъ отрывкѣ мистеріи объ Іосифѣ, не представляющей замѣчательныхъ особенностей. Весьма возможно, что пѣса эта передѣлана изъ какого-либо польскаго діалога, такъ какъ въ польской мистеріальной литературѣ, изъ которой обильно черпали наши первые драматурги, исторія Іосифа была однимъ изъ любимыхъ сюжетовъ. Самый строй русской пѣсы, языкъ дѣйствующихъ лицъ, отзываются переводомъ или передѣлкой съ другаго языка. Прологъ, обращенный къ Алексѣю Михайловичу и вѣроятно присочиненный въ Москвѣ, оставляетъ далеко за собой другія подобныя обращенія напыщенностью и витиеватостью оигуры; сближеніе скорпіона съ человѣкомъ злымъ и лукавымъ нестаети сплетается съ восхваленіями царя, къ ногамъ котораго, какъ къ олицетворенной добродѣтели припадаютъ актеры. Пѣса объ Іосифѣ была повидимому исполнена при дворѣ учениками театральной школы, основанной Григори; прологъ говорить объ «обыкновенной милости царя во всемилосердномъ присмотрѣніи *дѣтскаго* дѣйствія,» подобно тому какъ въ эпилогѣ къ свѣтской пѣсѣ того-же времени о Тамерланѣ, царя просятъ милостиво воспріять наскоро сдѣланный трудъ немискусныхъ и несмысленныхъ *отрочатъ*.»

Самодѣтельность русскихъ писателей на поприщѣ драмы, высвобожденіе ихъ изъ оковъ образцовыхъ иноземныхъ мистерій и требованій строгой пѣтики, при всемъ господствѣ схоластической рутины въ южныхъ школахъ, не заставила себя долго ждать. Въ первые-же годы русскаго театра мы встрѣчаемся съ нѣсколькими пѣсами, болѣе или менѣе смѣло порывающимися къ своеобразности; въ мистеріяхъ, приписываемыхъ Симеону Полоцкому и Димитрію Ростовскому, проскальзываютъ уже, хотя робко, черты окупающей русской жизни, а распространеніе основъ священнаго текста своими мыслями становится все чаще и чаще. Первая изъ числа пѣсѣ, авторомъ которыхъ считается Симеонъ Полоцкій, «комедія о Навуходонсорѣ царѣ, о тѣлѣ златѣ и о трехъ отрокахъ, въ печи сожженныхъ» есть собственно лишь распространенное и уложенное въ драматическую форму пещное дѣйство; однообразные разговоры двухъ халдеевъ исчезли въ этой мистеріи и библейскій рассказъ о трехъ отрокахъ сохраненъ вполнѣ. Этимъ развитіемъ не нанесено ущерба основной темѣ, хотя новѣйшіе біографы Симеона Полоцкаго (\*) видятъ въ старинномъ дѣйствѣ «больше содержанія, разнообразія и исторической простоты, чѣмъ въ разведенной реторическими фразами пѣсѣ.....» Вѣроятно *историческая простота* замѣчена въ діалогѣ халдеевъ: «товарищ!»—Чаво?—Эти дѣти царевы?—«Царевы» и т. д.—Послѣ пролога и увертюры или игранія мы присутствуемъ при выходѣ Навуходонсора, отдающаго повелѣніе поставить ему дорогую статую и поклоняться ей; спустя мгновеніе, слуги, отдернувъ завѣсу, показываютъ царю его образъ и раскаленную печь. Когда три отрока не исполняютъ царскаго требованія, ихъ бросаютъ въ печь. Это исполняютъ шесть воиновъ. Войны за-

---

(\*) Православ. Обзоріе. 1860. Ноябрь. „Симонъ Полоцкій,“ ст. В. Пѣвницкаго.

мѣчательны для насъ тѣмъ, что эти вставочныя личности, представители грубой сферы, служатъ въ піесѣ предвѣстниками цѣлыхъ вводныхъ сценъ, получающихъ со временемъ столь большое значеніе. Среди книжныхъ рѣчей дѣйствующихъ лицъ раздаются грубыя фразы въ родѣ слѣдующихъ: «азъ и двѣ кожи готовъ издрати съ еднаго хребта, а самъ не страдати,» говорить одинъ воинъ; а другой: «мнѣ Еврейна столь сладко убити, якоже меда сладку чашу испити.»—Во время мученій отроки исполняютъ пѣснь, «якоже есть у Даниила, глава 3».—Когда-же, пораженный ихъ невредимостью, Навуходоносоръ возвѣщаетъ имъ свою милость, авторъ даетъ новое доказательство извѣстной доли умѣнья и находчивости въ обрисовкѣ характеровъ; въ послѣдней рѣчи Навуходоносоръ хвалитъ единого Бога, но всё-же ему, язычнику въ душѣ, не можетъ быть доступна истинная вѣра,—и потому вслѣдъ за хвалой Бога, онъ приказываетъ: «аще кто дерзнетъ Бога хулити, убиенъ буди, а домъ расхитити повелѣваемъ.»—Если типы воиновъ обнаруживаютъ уже стремленіе къ драматической правдѣ, то другая піеса того-же автора, отличающаяся какъ обширными размѣрами, такъ и пространнымъ заглавіемъ (Комедія Навуходоносоръ, Мемуханъ, Моавъ, Амонъ, Нееманъ, Корей, Лапидоеъ, четыре протазанщика, четыре спальника), представляетъ уже значительный прогрессъ въ этомъ отношеніи. Судя по языку ея, піеса эта, если дѣйствительно принадлежитъ Полоцкому, написана имъ несомнѣнно еще въ бытность его на югѣ Россіи; сравнивая слогъ ея съ другими комедіями того-же автора, мы видимъ здѣсь преобладаніе полонизмовъ и множество польскихъ терминовъ и титуловъ (Олофернъ называется Вельможнымъ Гетманомъ, Оидъ—Великимъ Маршалкомъ). При всемъ томъ эта мистерія непремѣнно писана кѣмъ-нибудь изъ ученѣйшихъ духовныхъ лицъ того времени, такъ какъ въ ней встрѣчаемъ безконечное количество именъ, названій странъ, городовъ, перечисленіе различныхъ

божествъ древности. Что она виѣстъ съ тѣмъ не изъ числа строго-схоластическихъ драмъ, не допускавшихъ народному юмору пробиваться въ скучной хроникѣ событій, это доказываетъ широкое развитіе комическихъ сценъ; таковы сцены между воинами Навуходопосора. Иногда комизмъ этихъ сценъ несовсѣмъ приличенъ. Вотъ напр. какъ острить одинъ воинъ Сусакимъ послѣ того, какъ его прибили лисьимъ хвостомъ вмѣсто меча, отъ чего онъ падаетъ замертво при хохотѣ товарищей; черезъ нѣсколько времени онъ очнулся и ищетъ, гдѣ его голова; онъ находитъ, что всѣ части тѣла его перемѣстились и правымъ ухомъ вышла душа, но головы никакъ не поймаетъ: «о вы, господа, аще-ли кто отъ изъ любви и пріятства мою главу скрылъ и я того покорно безъ шляпы прошу и молю, чтобъ онъ мнѣ ее возвратилъ; или воръ Доохъ съ собой въ жилище взялъ, азъ-же по смерти инако не буду токмо привидѣніемъ или мечтаніемъ, то ноцію взойду въ чертогъ Дооховъ и такъ устрашу ево, что онъ главу мою мнѣ возвратитъ.» Вообще въ лицѣ воиновъ авторъ очевидно хотѣлъ вывести современныхъ ему польскихъ солдатъ и старался, отбѣнивъ по возможности ихъ разгулъ, привычку грабить и притѣснять мирныхъ жителей, крайнюю чувственность въ связи съ страстью къ деньгамъ и продажностью, дать новое выраженіе любимому стариннымъ комическимъ театромъ типу наемнаго солдата, полу-разбойника, типу, котораго мы узнавали и въ *Franc-Archèr* французскихъ фарсовъ и въ жолнерѣ польскихъ діалоговъ. — Существенное содержаніе этой мистеріи—исторія Юдифи и Олоферна, съ которой Москвичи были уже знакомы изъ пьесы Грегори. Несмотря на это, пьеса невыразимо растянута; цѣлыя явленія заняты длинными разговорами Навуходоносора съ придворными, воиновъ между собою; придворные, какъ-бы для контраста съ грубыми солдатскими рѣчами, выражаются необыкновенно туманно и витіевато: «всемилоствѣйшій царь государь, начинается одинъ,

изобрѣтаются два столпа, ими не точю каждое царство, но а вся вселенная утверждена есть и держится, то есть правда и милосердіе.»—Мѣстами въ текстѣ вставлены куплеты, и самая пѣса окончивается переложеніемъ библейской пѣсни Юдееи.

Комедія-притча о блудномъ сынѣ, того-же автора, была повидимому первою мистерією, изданною въ свѣтъ; сопровождающія текстъ гравированныя объяснительныя картинки болѣе многихъ другихъ пѣсѣ знакомятъ насъ съ характеромъ стараго театра. Эти картины изображаютъ наиболѣе важныя мѣста пѣсы, при чемъ передаютъ и внѣшнюю обстановку сцены и зрительной залы. Актеры стоятъ на сценѣ, отдѣленной отъ зрителей рампой, на которой зажжены плашки; за рамкой сидятъ зрители на длинныхъ скамьяхъ съ перильцами; замѣчательно, что зрители изображены одни въ русскомъ костюмѣ съ шапками на головѣ, другіе-же въ шляпахъ, что заставляетъ предполагать, что мистерія издана была уже при Петрѣ; это подтверждается выставленнымъ на нѣкоторыхъ экземплярахъ 1685 годомъ, хотя, конечно, она написана была гораздо раньше (по апокрифическимъ свѣденіямъ Дмитревскаго она исполнена была впервые въ Москвѣ 1-го сентября 1675 года). Комедія о Блудномъ сынѣ была очевидно одною изъ любимѣйшихъ въ свое время; это свидѣтельствуетъ и изданіе ея раньше другихъ и распространенность списковъ ея, которыхъ можно даже встрѣтить въ парижской библіотекѣ. Эта любовь и популярность объясняется прикладнымъ характеромъ переложенія притчи, его соотвѣтствіемъ общественнымъ отношеніямъ тогдашней Руси, изображеніемъ борьбы между стариною и новыми стремленіями, между непоколебимымъ авторитетомъ и зарождающимся сомнѣніемъ. Эту поучительную сторону притчи о блудномъ сынѣ не оставилъ безъ вниманія ни одинъ изъ западныхъ передѣльвателей ея. Но отношеніе Погодина къ зачинавшемуся уже тогда разладу въ русскомъ

обществѣ было не таково, какимъ его иногда стараются представить. Г. Миллюковъ въ своемъ Опытѣ исторіи русской поэзіи видитъ почему-то въ Блудномъ Сынѣ Полоцкаго порожденіе старческаго раздраженія, укоръ отживавшаго поколѣнія новому, предпренавшій отступнику отъ дѣдовскихъ обычаевъ несчастія, вынесенныя блуднымъ сыномъ; такимъ образомъ и Полоцкій является ревностнымъ заступникомъ старины. Но это мнѣніе врядъ-ли имѣетъ положительную основу; во всѣхъ поступкахъ, во всѣхъ произведеніяхъ Симеона видимъ чело-вѣка просвѣщеннаго, одного изъ дѣятелей немногочисленнаго кружка *новыхъ людей* въ тогдашней Россіи. *Щитъ впры* патриарха Іоакима считаетъ его вмѣстѣ съ Сильвестромъ Медвѣдевымъ еретикомъ, и сожалеетъ, что ученіе ихъ слишкомъ много нашло сочувствія въ народѣ.—Симеонъ въ своемъ положеніи новаго чело-вѣка желалъ по всей вѣроятности выразить въ своей піесѣ то роковое положеніе всякаго свободомыслящаго чело-вѣка, всѣ стремленія котораго къ новизнѣ ведутъ къ торжеству сильной старины, торжеству авторитета, отъ котораго приходится еще слышать наставительное внушеніе; отъ того въ шестой части блудный сынъ главнымъ образомъ благодаритъ своего отца лишь за то, что тотъ принялъ его «въ гноище ввержена,» за то, что оживилъ его «бывша умерщвленна,» нравоучительныя толкованія эпизода прибавлены какъ-бы по обязанности.—Вся піеса состоитъ изъ шести отдѣленій или частей. Наиболѣе обрисованъ характеръ пытливаго юноши въ первой части, гдѣ онъ прямо высказываетъ свои взгляды и намѣренія: онъ проситъ отца выдѣлить его и говорить о желаніи своемъ странствовать: «Богъ далъ волю, говоритъ онъ, и птицы летаютъ и звѣри въ лѣсахъ вольно пребываютъ; и ты мнѣ, отче, изволь волю дати, разумну сущу весь міръ посѣщати.»—Со второй части мы видимъ уже разгулъ молодца; стремленіе на волю было, но разумныхъ средствъ къ удовлетворенію безотчет-

ныхъ влеченій не дано было ему, и гульба замѣняетъ для него всё; черты разгула изображены какъ въ пісѣхъ, такъ и въ сопровождающихъ печатное изданіе картинахъ, вѣрно снятыя съ окружающей дѣйствительности. Естественность доходить до довольно скользкихъ границъ, и что-то въ родѣ интерлюдіи, оканчивающее третью часть, уже только рассказано на словахъ, но подлинныя рѣчи не приведены. Вторая половина піесы представляетъ менѣе интереса, оказываясь несравненно болѣе передѣлкой притчи.

Въ числѣ южнорусскихъ драматическихъ писателей, создавшихъ своими произведеніями первый духовный репертуаръ русскаго театра и на Сѣверѣ, занималъ-бы еще болѣе видное мѣсто, въ сравненіи съ Полоцкимъ, молодой Данило Туптало, или Тупталенко, въ послѣдствіи причисленный къ лику святыхъ Дмитрій, епископъ Ростовскій, — если-бы до нашего времени сохранились всѣ подлинники большаго числа извѣстныхъ лишь по названіямъ піесъ его. То были драмы: св. Дмитрій, Успеніе, Воскресеніе Христово, Есфирь и Агасферъ, комедія на Рождество Христово и Бающійся Грѣшникъ. Нѣкоторые, основываясь на показаніи Штелина (\*), говорятъ, что піесы эти были сочинены и играны въ бытность Дмитрія въ Ростовѣ и называютъ мѣстоу представленій крестовую архіерейскую палату. Но онѣ также легко могли быть сочинены въ Кіевѣ въ годы молодости автора и впоследствии возобновлены въ Ростовѣ. Живость украинскихъ народныхъ типовъ (въ комедіи на Рождество) указываетъ, что они схвачены прямо съ натуры. Кажется, можно положиться на свидѣтельство князя Шаховскаго (\*\*), который прямо говоритъ, что драмы эти «сперва представлялись студентами Кіево-печерской лавры (т. е. академіи), потомъ учениками

(\*) Санктпетербургск. Вѣстникъ. 1779.

(\*\*) Лѣтопись русскаго театра. Реперт. 1840.

Законоспасской академіи и Ростовскими семинаристами. На эти слова можно полагаться, такъ какъ авторъ слышалъ ихъ отъ Дмитревскаго, который вмѣстѣ съ Волковымъ участвовалъ еще въ Ярославлѣ въ перепискѣ семи трагедій Дмитрія Ростовскаго. Изъ всѣхъ семи трагедій (изъ коихъ одна неизвѣстна даже по имени) сохранилась лишь въ рукописи рождественская пѣса (\*) и изложеніе содержанія аллегорической драмы *Кающійся Грѣшникъ*, записанное у Шаховскаго со словъ Дмитревскаго, участвовавшаго въ возобновленіи этой пѣсы при дворѣ Елизаветы Петровны. Комедія на Рождество есть какъ-бы оригинальное смѣшеніе трехъ мистеріальныхъ стилей; вступленіе есть чистая *moralité*, большая часть пѣсы не отступаетъ отъ рутинны обыкновеннаго пошиба мистеріи, наконецъ сцена между пастухами есть характерный образчикъ интерлюдіи. Судя строго, одна эта сцена и заслуживаетъ особаго вниманія. Вступленіе наполнено нескончаемыми разговорами Людской Натуры, Золотаго Вѣка, Зависти, Смерти и т. д. Разговоры эти почти безцѣльны, не могутъ служить настоящимъ прологомъ и словно случайно примкнули къ пѣсѣ. Сама пѣса представляетъ обзоръ событій, обставившихъ Рождество, отъ поклоненія пастуховъ до бѣгства въ Египетъ. При ближайшемъ изученіи пѣсы оказывается любопытное сродство ея съ вертепными пѣсами и позднѣйшими (второй четверти XVIII вѣка) комедіями Митрофана Довгалева, вышедшими изъ той-же кievской среды. Начиная отъ знакомой уже намъ польской вертепной пѣсы, во всѣхъ названныхъ произведеніяхъ есть извѣстная общность пріемовъ, передающаяся изъ поколѣнія въ поколѣніе. Ни одна пѣса не обходится безъ сценъ съ воинами, выражающими свою звѣрскую готовность строго исполнить избіеніе младен-

---

(\*) Она издана въ Лѣтоп. русск. литер. и древности. 1862 IV.

цевъ, безъ высокопарныхъ рѣчей волхвовъ; всюду мы присутствуемъ при предсмертныхъ томленіяхъ Ирода, при явленіи къ нему смерти (чорта, *Отмищенія* у Дн. Ростовск.) и видимъ низверженіе его въ адъ. Разумѣется мистерія сравнительно серьезнѣе относится къ всему этому, и въ смерти Ирода есть какой-то отзвукъ гибели Донъ-Жуана, — тогда какъ въ вертепѣ сцена эта производитъ наполовину комическое впечатлѣніе. Наконецъ въ піесѣ Дмитрія есть всего болѣе соприкосновенія съ вертепомъ въ упомянутыхъ сценахъ пастуховъ. Читателю памятно, съ какою любовью народъ всюду останавливался на этихъ сценахъ, и причина этой любви стала уже до нѣкоторой степени ясна; нашъ авторъ съ большимъ умѣньемъ воспользовался даннымъ мотивомъ. По замѣчанію, сдѣланному еще г. Пепарскимъ, въ пастухахъ этихъ легко узнать земляковъ св. Дмитрія, безпечныхъ и наивныхъ Малороссовъ. Одинъ изъ нихъ, Борисъ, стережетъ стадо, тогда какъ двое товарищей его ушли въ Виолеемъ за припасами. Когда они приходятъ и начинаютъ ужинъ, вдругъ раздалось чудное пѣніе; мало по малу они замѣчаютъ, что поютъ какія-то странныя существа на небѣ. Начинаютъ спорить о томъ, кто они: одинъ говоритъ, что это птицы, другой, что «робятки невелички.» Когда является съ своею вѣстью ангелъ, они немало дивятся, что такой воевода для нихъ собственно пришелъ. Ангелъ отвѣчаетъ что «пастырь сый всѣмъ пастыремъ, васъ, пастырей чаеъ;» они же простодушно допытываются, не-нужно-ли ему чѣмъ поклониться, дары принести, *подобно какъ нашему князю* и т. д. Съ этимъ очеркомъ стоитъ лишь сопоставить отрывокъ изъ украинскаго вертепа, чтобъ убѣдиться въ родствѣ основныхъ приѣмовъ творчества. Вотъ что говорятъ пастухи Спасителю, собравшись вокругъ его колыбели:

*Перв. пастухъ.*

Отъ-се-жъ и мы, Панычу, до вашей таки мосци  
 Аляжъ, Грыцько съ Прыцькомъ приплелыся въ гости.  
 Ось и ягня Вамъ принесли изъ сальскаго стада,  
 Нехай буде да здорова вся наша громада.

*Втор. пастухъ.*

Да годи лышь, Грыцьку, тоби тутъ блеяты  
 Да нумъ проздравляты,  
 Може кому чы не часъ й до стада чухраты.

*Перв. пастухъ.*

Якъ такъ, ты бувай-же Панычу, здоровъ;  
 Да й намъ дай, щобъ и мы таки булы здоровы  
 Да изъ сихъ чижмакивъ обулысь въ сапьяновы.  
 Благословыжъ сей пидарокъ выдъ насъ прыняты (\*).

Не боясь укора въ преувеличеніи, можно, кажется, соз-  
 наться, что перевѣсъ свѣжести и простоты остается на сто-  
 ронѣ деревенской піэсы, тогда какъ новая сфера уже нало-  
 жила свои нивелирующія требованія на молодого Дмитрія.  
 Конечнымъ плодомъ отрѣшенія отъ дѣйствительности является  
 вторая его піэса, *Кающійся Грѣшникъ*. Вотъ содержаніе ея  
 по князю Шаховскому. Сцена изображаетъ пустынный видъ.  
 Посреди стоятъ три существа, единственные дѣйствующія  
 лица въ піесѣ: грѣшникъ, его ангель-хранитель и демонъ.  
 Грѣшникъ въ бѣлой одеждѣ, скрытой подъ черными нашив-  
 ками, на которыхъ написаны всѣ его прегрѣшенія. Рѣчи анге-  
 ла и демона дополняются двумя невидимыми хорами ихъ со-

---

(\*) Обычаи, повѣрья Малоросс.—Н. Маркевича 1860.

братій. Милосердіє и благодать Божью восхваляетъ ангельскій хоръ,—и грѣшникъ готовъ покаяться; но, опустивъ глаза, онъ видитъ свою одежду, ужасается бездны грѣховной и богохульствуетъ; адъ радуется новой добычѣ. Но ангелы востѣваютъ прощеніе разбойника; это обуздываетъ отчаяніе грѣшника и онъ отъ всего сердца начинаетъ молитву. По мѣрѣ покаянія, нашивки спадаютъ одна за другой и наконецъ обнаруживается бѣлая одежда, символъ безгрѣшности. Но борьба одолѣла человѣка, смерть близка; онъ испускаетъ духъ; душа его возносится къ небу при пѣніи ангеловъ, тогда какъ въ аду слышатся отчаянные крики и скрежетъ зубовъ.—Несмотря на чересмѣрное приложеніе аллегорическихъ приемовъ и, быть можетъ, именно благодаря имъ (существовала же впоследствии при дворѣ должность профессора-аллегориста!) эта мистерія предпочтительно передъ другими держалась долго на нашей сценѣ. Мы видѣли уже, что Елизавета избрала ее однимъ изъ придворныхъ спектаклей. Можно догадываться, что и раньше, въ частномъ театрѣ сестры Петра I, Наталіи Алексѣевны, *Кающійся Грѣшникъ* былъ любимой пьесой (не его-ли нужно видѣть въ пьесѣ *Искушеніе отъ челоуѣка паденія его*).

Описанныя пьесы вмѣстѣ съ немногими другими (напр. *Давидъ и Соломонъ*, хранящаяся въ частной библіотекѣ и отличающаяся многими сценическими указаніями, произведенія Θεοφιλα Несына, Батуринскаго игумена, и немн. друг.) были рано перенесены въ московскую обстановку и составили репертуаръ школьныхъ представленій въ московской законо-спаской академіи, этихъ «Славяно-греко-латинскихъ Аѳинахъ», какъ слыла она у южныхъ ученыхъ, привлеченныхъ въ разное время въ Москву. Историкъ академіи говоритъ, что обычай, дважды въ годъ давать комедіи по примѣру кievской академіи, введенъ былъ въ Москвѣ «для наставленія и честной смѣ-

лости учениковъ» (\*). Но не только академія приняла подъ свой покровъ духовную драму, но и въ открытыхъ представленіяхъ сборной нѣмецко-русской труппы, даваемыхъ то при дворѣ, то у того или другаго боярина, піесы южнаго происхожденія имѣли широкій доступъ; уже одна отличительная наклонность старой придворной среды къ набожности достаточно объясняетъ причину повсемѣстнаго распространенія духовной драмы. Мы видѣли уже, какъ приурочивались заносимыя въ Москву піесы къ мѣстнымъ условіямъ, какъ писались прибавочные къ нимъ прологи и эпилоги съ тонкими и льстивыми намеками, требовавшимися придворнымъ этикетомъ; относительно духовныхъ піесъ, извѣстныхъ доселѣ, трудно рѣшить, которыя изъ нихъ возникли въ подражаніе южнымъ образцамъ уже въ Москвѣ; что самодѣтельность была развита и въ этомъ случаѣ, не подлежитъ сомнѣнію, такъ какъ вмѣстѣ съ уставомъ кievской академіи не могла не перейти и въ законоспасскую школу обязательность для учителя поэзіи повременнаго составленія или сочиненія піесъ. Но если нѣтъ прямыхъ указаній на дѣятельность московскихъ драматурговъ, то несомнѣнно живое движеніе, охватившее ихъ на другомъ поприщѣ, болѣе плодотворномъ по послѣдствіямъ.

Сношенія съ Западомъ уже настолько успѣли установиться, и представленія труппы Грегори настолько приучили Москву къ духу и особенностямъ современнаго европейскаго театра, что репертуаръ не могъ долго оставаться исключительно духовнымъ и скоро возникла потребность въ переводахъ и передѣлкахъ съ иностранныхъ языковъ. Этимъ дѣломъ могли заняться только лишь различные чины посольскаго приказа, въ которомъ сосредоточивалось знаніе чужихъ языковъ, и кромѣ того тѣ сотрудники Нѣмцевъ, ученики театральной

---

(\*) Исторія моск. академіи, С. Смирнова, стр. 169.

школы, различныя подъяческія дѣти, отданныя имъ въ обученіе. Въ этихъ лицахъ свѣтскій театръ нашелъ ревностѣйшихъ подвижниковъ. По слухамъ, въ московскомъ архивѣ иностранныхъ дѣлъ еще хранятся нежданнныя переводы различныхъ піесъ, вышедшіе изъ посольскаго приказа. Изъ рукъ названныхъ учениковъ вышла между прочимъ піеса о Баязетѣ и Тамерланѣ, представляющая собою чистую *Haupt- und Staatsaction*, въ родѣ любимыхъ въ то время въ Германіи героическихъ піесъ, съ необходимомъ участіемъ Пиккельгеринга. Наконецъ несомнѣнно, что и въ высшей сферѣ, въ теремѣ царевны Софьи, какъ театръ вообще, такъ и свѣтскія піесы въ особенности встрѣчали постоянно радушный приѣмъ и живую поддержку. Еще Карамзинъ въ своемъ Пантеонѣ русскихъ авторовъ упомянулъ о представленіяхъ у царевны, упоминая между прочимъ съ похвалами о драмѣ *Екатерина мученица*, сочиненія самой Софьи. Съ тѣхъ поръ это извѣстіе подтвердилось свидѣтельствомъ князя Шаховскаго, который на основаніи семейныхъ преданій передаетъ, что прабабка его Татьяна Ивановна Арсеньева играла роль Екатерины Мученицы въ трагедіи *сочиненной самой царевной*, и что Петръ, посѣщая постоянно эти спектакли, прозвалъ Арсеньеву «Екатериной Мученицей—большіе глаза.» (\*) — Тотъ-же писатель сохранилъ извѣстіе, что у Дмитревскаго хранилось начало перевода Мольеровскаго *Médecin malgré lui*, которое-де онъ относилъ по языку къ эпохѣ, предшествовавшей времени Петра Великаго. Но въ новѣйшее время на основаніи бумагъ того-же Дмитревскаго напечатана даже современная первому представленію мольеровской піесы афиша. Передаемъ ее здѣсь, оставляя подлинность ея на отвѣтственности автора статьи, но считая, что *сочиненіе* цѣлой афиши съ именами и лицами того времени было-бы почти немислимо (\*\*):

(\*) Репертуаръ 1840 года. Книга I.

(\*\*) Русск. Сцена 1864. З. 5.

Степарель, дровосѣкъ... Кн. Юр. Алек. Долгорукій  
 Марфа, его супружница. Кн. Ан. Иван. Хованская  
 Робертъ, сосѣдъ его.... Кн. Вас. Вас. Голицынъ  
 Геронъ, бояринъ... . . . Кн. Ян. Ник. Одоевскій  
 Луцында, дочь его.... Кн. Нат. Ник. Барятинская  
 Валерьянъ, дворецкій... Кн. Дмитр. Неед. Щербатовъ  
 Лука, прислужникъ Гер. Полковн. Сем. Фед. Грибоѣдовъ  
 Акулина, жена его..... Анна Бор. Шереметева,  
 Фиботь, мужичекъ..... Кн. Мих. Яков. Черкасовъ  
 Перинъ, сынъ его..... Кн. Григор. Афан. Козловскій

Мы видимъ, что одну изъ главныхъ ролей играетъ тутъ князь Василій Голицынъ, любимецъ Софьи; что онъ былъ однимъ изъ поклонниковъ новаго театра, доказывается тѣмъ, что, по современнымъ, свѣденіямъ, въ библіотекѣ его, заключавшей въ себѣ много книгъ, находились также «четыре письменныя книги *о строеніи комедіи*.» (\*)—

При всей своей слабости и индифферентизмѣ, Федоръ Алексѣевичъ сохранялъ нѣкоторое расположеніе къ театру; представленія въ законоспасской академіи шли безпрепятственно, а согласно преданію царь любилъ заходить къ царевнѣ Софьѣ и присутствовать при устраиваемыхъ ею зрѣлищахъ. Судьба нѣмецкой труппы за это время неизвѣстна; вскорѣ наступили такіе дни бурныхъ народныхъ и придворныхъ волненій, такіе событія и потрясающія зрѣлища, которыя должны были заставить померкнуть и стушеваться всѣ несчастныя, мишурныя сценическія зрѣлища. Когда-же атмосфера начала разчищаться, повѣяло уже столь новымъ духомъ, что старымъ путемъ не могло исключительно идти и развитіе театра. Въ стѣнахъ академій, какъ за надежнымъ оплотомъ, могли еще до-

---

(\*) Соловьевъ. Исторія Россіи. Томъ XIV, стр. 99.

вольно долго существовать мистерія, получивъ даже на мгновеніе подъ перомъ Θεοφана Прокоповича извѣстную долю значенія; но онѣ почти не дерзали уже являться на придворной сценѣ, а гнѣздились лишь подъ крыломъ разныхъ мелкихъ придворныхъ штатовъ, въ Измайловѣ у царицы Прасковьи и дочери ея, герцогини мекленбургской, или у царевны Натальи Алексѣевны въ Петербургѣ. Во время путешествій своихъ по Европѣ Петръ видѣлъ, въ какомъ почетѣ былъ свѣтскій театръ при различныхъ дворахъ; въ Амстердамѣ устроили для него въ 1697 году великолѣпное представленіе шэсы *Купидонъ*, съ богатыми декораціями и огромнымъ балетомъ въ заключеніе; онъ нигдѣ не пропускалъ театровъ, не миновалъ случая слышать придворныя итальянскія оперы, входившія уже тогда въ моду; въ Вѣнѣ былъ онъ въ оперѣ, въ Лондонѣ онъ дошелъ даже до увлеченія примадонной того времени, Броссъ.... Подъ этимъ впечатлѣніемъ онъ составляетъ планъ заведенія подобнаго-же театра и при своемъ дворѣ и поручаетъ заѣзжему антрепренеру, венгерцу (Словаку?) Яну Славскому, привести ему новую труппу. Когда привезенная Славскимъ компанія Юганна Кунста (Kunst,—имя вымышленное?), составленная изъ обломковъ какой-нибудь компаніи англійскихъ комедіантовъ (\*), вскорѣ распадается, онъ составляетъ новый планъ и въ 1720 году поручаетъ послу въ Вѣнѣ, Саввѣ Рагузинскому, постараться набрать въ Прагѣ компанію комедіантовъ, которые умѣютъ говорить *по Словенски или по Чешски* (\*\*), словомъ и въ этомъ дѣлѣ дѣйствуетъ съ тѣмъ жаромъ, стремительностью и пламеннымъ прожектерствомъ, которое отличало все его преобразовательныя стремленія.

---

(\*) Объ этомъ свидѣлствуютъ многія имена актеровъ: Яганъ Мортонъ Бейдляръ (John Morton Pedlar), Яковъ Старкей (Starkey) и т. д. См. „Матеріалы для ист. русс. театра“, Н. Попова. Библиогр. Записки 1861, № 14.

(\*\*) Голиковъ. Дѣян. П. Вел. часть VII, 138.

Здѣсь—грань нашему труду; идти далѣе за обновляющимъ и перерождающимся театромъ, выносящимъ отнынѣ долгій періодъ подражательности и господства западныхъ образцовъ, увлекло бы насъ слишкомъ далеко. Нашею цѣлью было лишь собрать воедино разрозненныя свѣдѣнія о первыхъ годахъ русскаго театра, очертить періодъ его дѣтства, хотя нѣсколько еще свободнаго отъ вѣшняго гнета. Мы счастливы, если достигли своей цѣли.

---

#### IV.

Въ одномъ изъ укромныхъ уголковъ Швейцаріи, среди громадныхъ утесовъ, убѣленныхъ снѣговыми вершинами, подъ шумъ горныхъ ручьевъ, быстро несущихъ свои воды въ чернѣющую бездну, въ старинныхъ домахъ патріархальнаго покроя, разбросанныхъ кое-гдѣ купами по откосамъ горъ, тихо доживаетъ свои годы постепенно вымирающее, малочисленное племя. Его интересы ограничены, симпатіи и убѣжденія дѣтски-наивны, образъ жизни незатѣйливъ и весь построенъ по старинной мѣркѣ; жизнь съ природой и среди природы, развлеченія и забавы, еще тѣшившія его предковъ, полное и искренное невѣденіе новой жизни, бьющей ключемъ у вратъ этого доморощеннаго рая, порывающейся къ нему сквозь всѣ воздвигнутыя природой и людскимъ умомъ преграды. Этотъ крохотный народъ и въ языкѣ своемъ представляетъ коренное отличіе отъ звучащихъ вокругъ нарѣчій; въ устахъ его слышится отголосокъ давно умолкнувшей народной латинской рѣчи, отголосокъ той переходной поры ея, когда, сливаясь съ варварскими говорами, она принимаетъ *романскій* характеръ; и доселѣ эти странные горцы зовутъ свой странный языкъ романскимъ, Romaunsh! — Послѣ мюнхенскихъ дворцовъ и музеевъ, женевскихъ отелей, вѣнскихъ театровъ и шумныхъ улицъ, послѣ ощущенія живаго, опяняющаго тока цивилизаціи, который мгновенно электризуетъ современнаго путешественника, послѣ быстро летящихъ поѣздовъ, чудесъ те-

леграда, всенедельной прессы, народного образованія, перенеситесь вдругъ въ этотъ далекій уголокъ Граубюндена, — и на васъ повѣетъ дремлющей средневѣковой жизнью, жизнью заматерѣвшей, чуждой тревогъ и волненій дня, которыхъ заставляютъ уходить за стадами, деревенская сходка, воскресная обѣдня съ неизбежной проповѣдью о нескондой мерзости всей земной юдоли, вечернія посидѣлки. И всё это въ двухъ шагахъ отъ промышленныхъ, оживленныхъ мѣстностей, — и языкъ этотъ, скудный и неразработанный возлѣ богато воздѣланныхъ его потомковъ, французскаго и итальянскаго языковъ, тѣснящихъ его съ каждымъ годомъ. И о всей *злоти* для напомнить развѣ прекрасная горная дорога, проложенная федеральными инженерами, да иная гостинница, выстроенная для пріюта нѣсколькихъ англійскихъ семействъ, которыя безстрашно проникаютъ въ далекій горный мірокъ для обогащенія своихъ записныхъ книжекъ и рисовальныхъ альбомовъ курьёзными замѣтками и видами.....

Такихъ захолустьей немало на широкомъ пространствѣ Европы, такіа аномаліи, къ удивленію, не въ рѣдкость въ цивилизованной жизни новаго европейскаго общества. Контрасты свѣта и тѣни, прогресса и коснѣнія, уживающихся вмѣстѣ, необыкновенно любопытны для наблюдателя. Онъ не можетъ не призадуматься, видя какъ подъ часъ формы новаго искусства соприкасаются съ старымъ, казалось, давно вымершимъ, какъ вѣковыя привычки народа умѣютъ удерживаться несмотря на натискъ обновленной жизни. — Возлѣ переполненной знатно, изнѣженной операми и балами, модной Нипцы, въ самомъ центрѣ игорной дѣятельности, въ миниатюрномъ Монако, въ страстную недѣлю движется суровая процессія въ маскахъ и костюмахъ, изображающая шествіе на Голгоу. Въ Австріи, громко возстающей противъ конкордата и иныхъ видовъ всевластія духовенства, цѣлыя села сходятся для исполненія мистерій, относясь къ нимъ съ платоническимъ жа-

роумъ и увлеченіемъ, достойнымъ средневѣковой набожной толпы. Въ Баваріи подобный-же обычай нетронуто хранится у массъ католическаго населенія, освящаемый вѣковой традиціею: обширность размѣровъ и торжественность характера этихъ представлений придаетъ имъ видъ всенароднаго праздника, собирающаго издалека любопытныхъ зрителей. Въ гористыхъ мѣстностяхъ Франціи, въ ультрамонтанской Испаніи и Сициліи при кипучей силѣ религіознаго чувства, не охлаждаемаго никакими мірскими вліяніями, драматическія процессы, нѣмыя сцены въ костюмахъ и наконецъ мистеріи являются и въ настоящее время не какъ исключенія, не какъ оригинальныя особенности народной жизни, но часто какъ вполне нормальныя ея проявленія.

Этимъ-то любопытнымъ отголоскамъ старины, постепенно вымирающимъ и безсильнымъ поддержать слабую связь, соединяющую ихъ съ нѣкогда прочными и стойкими формами старой драмы, мы посвятимъ настоящій очеркъ. Свидѣтельства очевидцевъ, путешественниковъ, наблюдавшихъ въ различныхъ странахъ остатки средневѣковаго театра, историковъ драмы, искавшихъ въ ея развалинахъ объясненія многихъ сторонъ ея прошедшей жизни, послужатъ намъ главнѣйшими источниками для бѣглаго обзора *последняго*, заморгниааго періода мистеріи.

Наиболѣе крупнымъ явленіемъ въ ряду новѣйшихъ мистерій обыкновенно считается повторяемая правильно черезъ каждые десять лѣтъ большая пасхальная мистерія, исполняемая поселянами мѣстечка Оберъ-Аммергау, близъ Старнбергскаго озера въ Баваріи. Преданіе гласитъ, что представленіе набожной піесы укоренилось въ этой мѣстности вслѣдствіе обѣта, даннаго еще въ 1633 году жителями въ надеждѣ избавиться тѣмъ отъ жестокой чумы, запесенной въ Баварію шведскими войсками. Уже то обстоятельство, что въ критическую минуту народъ считалъ высоко спасительнымъ дать обща-

ніе соединяться дружными силами для исполненія мистерій Страстей, показываетъ какъ высоко было уваженіе къ духовному театру даже въ періодъ его упадка. Подъ руководствомъ монаховъ сосѣдняго монастыря, въ лѣтописяхъ котораго сохранилось и упоминаніе о данномъ объѣѣ, онъ былъ приведенъ въ исполненіе и долгое время почти безъ перерыва представленіе повторялось черезъ каждые десять лѣтъ. Въ настоящемъ столѣтіи съ каждымъ новымъ повтореніемъ спектакля размѣры его, совершенство постановки и количество зрителей увеличивается. Въ текущемъ году снова возвращается срокъ возобновленія этого рѣдкаго театральнаго праздника; нѣтъ сомнѣнія, что новыя и несравненно-большія массы наблюдателей стекутся въ небольшое мѣстечко, привлекаемыя небывалымъ зрѣлищемъ. Для любопытнаго читателя приведемъ указаніе дней, въ которые даны будутъ представленія: 22 и 29 мая, 6, 12, 19 и 25 іюня, 3, 10, 17, 24 и 31 іюля, 7, 14, 21 и 28 августа, 8, 11, 18, 25 и 29 сентября. Аммергаускимъ спектаклямъ особенно посчастливилось; изъ описаній ихъ, коментаріевъ и путевыхъ замѣтокъ туристовъ составила цѣлая литература (\*); для прочихъ мѣстностей, гдѣ еще уцѣлѣлъ обычай изрѣдка исполнять духовныя драмы, Аммергаускій театръ является чѣмъ-то въ родѣ *alma mater*; съ него берутъ примѣръ въ сценическомъ устройствѣ, декораціяхъ, костюмахъ и даже музыкѣ. — Выше было замѣчено, что энтузіазмъ, съ которымъ католическое крестьянство въ Германіи предается устройству духовнаго театра и разыгрыванію ролей важнѣйшихъ лицъ Ветхаго и Новаго За-

---

(\*) Devrient: Das Passionspiel im Dorfe O. Ammerg. 1851. Deutinger: Das Passionsp. in O. Ammer, Berichte und Urtheile über dasselbe. 1851. Clarus: D. Passionspiel etc. 1860. H. Sarrasin: Le myst. d. la passion à Oberammer. en Bavière, Biblioth. univers. 1861 № 37. Seinguierlet: Un myst. en Bavière, Rev. German. 1861. и т. д.

вѣта, дать намъ вѣрное понятіе о всеобщемъ сочувствіи и симпатіи, какою пользовалась мистерія въ средніе вѣка. Распре-  
дѣленіе ролей составляетъ истинное событіе въ жизни крестьянъ; многіе такъ дорожатъ разъ выпавшею имъ на долю ролью, что стараются навсегда присвоить ее себѣ, для чего прибѣ-  
гаютъ къ интригамъ хитрости, просьбамъ; мало того, они ста-  
раются удержать свое амплуа, какъ-бы дарованное свыше, за  
своимъ семействомъ и передать его изъ рода въ родъ, что мно-  
гимъ и удавалось. Къ раздачѣ ролей приступаютъ съ такимъ-  
же благоговѣніемъ и сосредоточенностью, какими вообще  
проникнуто отношеніе народа къ исполненію священной для  
него драмы. Передъ подачей голосовъ, которая должна рѣ-  
шить, кому изъ членовъ общины доведется изображать то или  
другое лице, вся толпа актеровъ отправляется въ церковь,  
призывая благословеніе свыше на мудрое и справедливое  
веденіе выборовъ. Наиболѣе ревностныя лица изъ мѣстнаго  
духовенства обыкновенно принимаютъ на себя руководство  
какъ надъ разучиваніемъ ролей, такъ и надъ слаживаніемъ  
всей игры актеровъ и надъ техническими мелочами поста-  
новки. Какъ пониманіе характеровъ, такъ и дикція, умѣнье  
держатъ себя на сценѣ оставляютъ, разумѣется, многого же-  
лать; но исключительность и оригинальность условій, которыми  
обставлены эти странныя представленія, извиняетъ всю нелов-  
кость и безтактность доморощенныхъ артистовъ-поселянъ. Они  
даже съ трудомъ держатся непривычнаго имъ литературнаго нѣ-  
мецкаго языка и часто въ забывчивости передѣлываютъ писан-  
ныя рѣчи по своему, и тогда слышится во всемъ своемъ тя-  
желовѣсномъ щегольствѣ чистое швабское нарѣчіе. Но бли-  
зость иныхъ нравовъ, иной цивилизаціи или по крайней мѣ-  
рѣ внѣшняго лоска, наконецъ отголосокъ усовершенствован-  
ныхъ театральныхъ порядковъ невольно вліяетъ на харак-  
теръ аммергаускихъ представленій. Одинъ путешественникъ  
разсказываетъ, что молодая крестьянская дѣвушка, которой

шла на долю одна изъ важнѣйшихъ ролей, рѣшилась пре-  
себя и тайкомъ проникла въ сосѣдній Мюнхенъ, гдѣ  
ководствомъ одной изъ актрисъ королевскаго театра  
разъ прорепетировала свою роль; можно легко  
какой разладъ былъ внесенъ этимъ въ ансамбль  
искусственные, всегда нѣсколько натянутые прие-  
актеровъ нашихъ большихъ театровъ рѣзко проти-  
лапались простоватымъ и неотесаннымъ манерамъ крестъ-  
янскихъ Гарриковъ и Лекеновъ. Очевидцы не находятъ словъ  
для описанія уродливаго впечатлѣнія, возбужденнаго этимъ  
смѣшеніемъ разнородныхъ элементовъ.—Подобно тому и въ  
постановкѣ, декораціяхъ, костюмѣ, музыкѣ изрѣдка повѣсть  
городскою утонченностью вкуса. Передъ началомъ спектакля  
иной разъ раздастся вдругъ увертюра изъ какой-нибудь опе-  
ры, исполненная деревенскимъ оркестромъ; въ декораціяхъ  
точно также проскользнетъ иная подробность съ претензіею  
на эффектъ и вѣрность модѣ. Но въ общихъ чертахъ устрой-  
ство сцены въ Оберъ-Аммергау значительно напоминаетъ свой  
первообразъ, — сцену старыхъ мистерій. Мѣсто дѣйствія со-  
образно ходу евангельскаго разсказа раздроблено между пятью  
различными помѣщеніями: главною сценой, снабженною деко-  
раціями, двумя помостами, изображающими домъ Пилата и  
первосвященника, и наконецъ полосами земли, накрытыми  
двумя арками, соединяющими главную сцену съ боковыми по-  
мостами; послѣднія пространства изображаютъ улицы и на  
нихъ преимущественно идутъ сцены, гдѣ дѣйствуетъ народъ.  
Зрители помѣщаются на скамьяхъ, расположенныхъ подъ от-  
крытымъ небомъ амфитеатрально; передъ главной сценой по-  
мѣщается небольшой оркестръ. Декораціи писаны грубоватою  
кистью и безъ вкуса, но, по словамъ наблюдателей, всѣ декора-  
ціи и всю мишурную обстановку театра, и безъ того уже зна-  
чительно теряющую при дневномъ освѣщеніи, съ излишкомъ  
замѣняютъ поразительныя природныя красоты, прелесть той

естественной обстановки, среди которой идет представление, величавыя горы, живописно окаймляющія окрестность, зеленые луга у подножія ихъ и чернѣющія линіи лѣсовъ, взбирающіяся на крутыя высоты и мчащіяся темный отливъ на веселую и смѣющуюся картину, — и наконецъ пестрая толпа въ нѣсколько тысячъ человѣкъ, тѣснящаяся на скамьяхъ амфитеатра въ пестрыхъ нарядахъ, которыми такъ отличается баварское крестьянство. — Если декорации часто поражаютъ своимъ несовершенствомъ, то по общему отзыву костюмировка отличается тщательностью, приблизительной вѣрностью и даже изяществомъ. Издавна все населеніе окрестныхъ селъ избрало своимъ любимѣйшимъ занятіемъ тонкую рѣзбу по дереву и кости и достигло въ этомъ значительной степени художественности; вкусъ къ изящному, притомъ воспитанный преимущественно на предметахъ церковной скульптуры, жители Аммергау перенесли на придуманные ими для своей мистеріи костюмы. — Образцемъ для нихъ послужили образа и статуи мѣстныхъ церквей; но, не довольствуясь простымъ подражаніемъ, устроители спектаклей позволяли себѣ и самодѣятельность; для лицъ, участвующихъ въ хорѣ, для костюмовъ ангеловъ и подобныхъ существъ они изобрѣли особыя одѣянія. Сенгерле, авторъ одного французскаго разсказа объ Аммергаускомъ театрѣ, отзываясь вообще о костюмировкѣ съ большою похвалою, утверждаетъ даже, — что несомнѣнно нѣсколько преувеличено, что изъ шести сотъ участниковъ ни на одномъ одежда не вредила общему впечатлѣнію, а въ большихъ народныхъ сценахъ обнаруживалась чисто восточная роскошь и торжественность.

Въ сценическомъ распорядкѣ — новые отголоски средневѣковаго театра; во главѣ всей многочисленной труппы актеровъ-охотниковъ стоитъ одно первостатейное лицо, истолкователь всего смысла и нравоученія пьесы и всѣхъ наиболѣе выдающихся ея мѣстъ; это лицо, носящее названіе *Spre-*

*cher*, есть ничто иное какъ герольдъ старыхъ мистерій; у него тѣ-же наивныя приемы, тѣ-же увѣщанія зрителей сидѣть смирно и внимательно и т. д. Но онъ не имѣетъ независимаго положенія, какъ въ старину и его роль тѣсно связана съ рѣчами и пѣніемъ хора, въ которомъ онъ является какъ-бы руководителемъ. Хоръ получаетъ въ Аммергаускомъ театрѣ особое значеніе и составляетъ неперемѣнную принадлежность каждаго мало-мальски важнаго событія, которое онъ одобряетъ или оуждаетъ. Въ составъ его входятъ и женщины.

Въ самой піесѣ, хранящейся доселѣ по преданію изъ времени давно минувшихъ, наблюдатель узнаетъ, къ сожалѣнію, лишь тѣнь мистеріальнаго пошиба. Съ каждымъ вѣкомъ сглаживались одна за другою характеристическія особенности ея, тѣ добавленія и измѣненія евангельскаго разсказа, которыми его обставила досушая народная фантазія. Подъ строгимъ при-смотромъ католической іерархіи, на которую по временамъ находилъ точно пароксизмъ правовѣрія, отбрасывались народныя комическія вставки и вводныя сцены, и достигалась подлинная, документальная вѣрность. Во многихъ отношеніяхъ это уже достигнуто, и въ важнѣйшихъ роляхъ дѣйствующія лица говорятъ между собою не иначе, какъ словами Евангелія. Но самостоятельность вымысла не окончательно затерта стараніями пуристовъ и изрѣдка проскальзываютъ сцены, напоминающія о первобытномъ характерѣ піесы. Таковы между прочимъ сцены, гдѣ выводится народная толпа, монологъ Іуды, колеблющагося предать-ли ему Христа и жалующагося на неприбыльность своего занятія. Строй піесы немало портятъ прерывающія его весьма часто живыя картины, устраиваемыя на средней, крытой сценѣ: въ составъ ихъ входятъ разнообразныя картины не только евангельскаго, но и библейскаго содержанія; такъ напр. прорицаніе того или другаго пророка умышленно вставляется передъ возвѣщеннымъ имъ событіемъ Новаго Завѣта, которое представляется затѣмъ акте-

рани. Эти картины, вполне чужды старинных мистерій, очевидно присочинены въ новѣйшее время и, будучи отголоскомъ современной театральной постановки, столь-же мало идутъ къ общему характеру представленія, какъ иная балетная сцена къ ораторіи Генделя. Но утрату самобытности въ содержаніи пьесы и неудачную смежность наивныхъ приемовъ съ претензіями декоративнаго искусства вполне возмещаетъ собою неподражаемая по своей оригинальности игра актеровъ. Всѣ отзывы объ Аммергаускихъ спектакляхъ сходятся въ похвалахъ этой игрѣ, дающей вѣрное понятіе о ходѣ мистеріальныхъ представлений въ средніе вѣка. Упреки въ неестественности, жеманности, натянутости здѣсь немыслимы. Всякій старается быть въ роли своей прежде всего человѣкомъ и притомъ передать всѣ особенности характера и положенія изображаемаго лица, такъ какъ они представляются актеру изъ наблюденій надъ окружающею его жизнью. Оттого въ сценахъ онъ воплощаетъ всѣ грубыя манеры знакомой ему солдатчины, еврейскую толпу воспроизводитъ въ кучкѣ польскихъ Жидовъ, въ которыхъ видитъ всего болѣе сохранившихся типическихъ особенностей этого племени; въ сценахъ народныхъ волненій актеръ-крестьянинъ дѣйствительно волнуется и старается даже въ своей незначительной роли быть возможно естественнымъ. Онъ любитъ въ этихъ случаяхъ, какъ и вообще, выражаться просто, естественно и часто даже крѣпко, не задумываясь, вредить-ли это общему впечатлѣнію. Такъ Каиафа безъ раздумья говоритъ Іудѣ: «молчи и убирайся съ глазъ долой (Schweig und pack dich fort!)»

Таковъ въ общихъ чертахъ первообразъ большей части современныхъ германскихъ мистерій. Въ ревностно-католическомъ населеніи Тироля, Крайны и нѣкоторыхъ другихъ областей Австріи примѣръ Аммергаускаго театра вызвалъ всего болѣе подражаній. Въ упомянутыхъ мѣстностяхъ не только передаются изъ рода въ родъ завшанные предшественниками

поколѣніями мистерій, но и по образцу ихъ создаются новыя піесы, въ которыхъ набожные писатели, почти повсюду священники или монахи, стремятся достигнуть завѣтнаго идеала. Аммергаускіе спектакли представили намъ примѣръ учрежденія, избалованнаго всеобщимъ сочувствіемъ, разросшагося въ большихъ размѣрахъ, много разъ изслѣдованнаго и описаннаго. Всмотримся теперь въ болѣе смиренныя и непритязательныя, деревенскія представленія мистерій, какъ они существуютъ до настоящаго времени по селамъ Тироля. Живой очеркъ такого представленія, сдѣланный очевидцемъ-путешественникомъ, много поможетъ намъ въ этомъ случаѣ. Мѣсто дѣйствія небольшое мѣстечко Брикслеггъ (Brixlegg), на дорогѣ изъ Инспрука въ Зальцбургъ; время — лѣто 1868 года (\*).

«Всѣмъ извѣстно, говоритъ нашъ путешественникъ, что, начиная отъ Инспрука и распространяясь далеко внутрь Баваріи, изъ года въ годъ возникаютъ по деревнямъ и селамъ подвижныя сцены, которыя существуютъ въ теченіи одного или двухъ лѣтнихъ сезоновъ, потомъ исчезаютъ, чтобъ снова возникнуть и процвѣтать.... Въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ предпочтеніе отдается религіозной драмѣ и на сценѣ исполняютъ Страсти Господни; въ другихъ напротивъ предпочитаютъ піесы съ содержаніемъ заимствованнымъ изъ временъ рыцарства и изъ народныхъ преданій. Составителемъ этихъ послѣднихъ піесъ считается простой угольщикъ Іосифъ Шмалъцъ, который нѣсколько десятковъ лѣтъ тому назадъ жилъ въ Брикслеггѣ, въ полнѣйшей неизвѣстности. Онъ былъ страстный поэтъ, всегда готовый переработать для театра прекрасныя старинныя преданія о нѣжной Мелюзинѣ и плѣнительной Магелонѣ, о прекрасной Еленѣ, дочери греческаго императора Антонія и другихъ красавицахъ. Языкъ его впол-

---

(\*) Neue Freie Presse 1868. 18 Juni: „Aus d. Unter-Innthale,“ v. L. Steub; 11 September: „Eine Tiroler Glaubenscomödie.“

нѣ соответствовать его положенію въ свѣтѣ, т. е. онѣ немногимъ выше того, что можно ожидать отъ начитаннаго угольщика. Но композиція пьесъ, распредѣленіе сценъ, драматическій эффектъ, достойны всякаго уваженія. Въ этихъ произведеніяхъ слышится сильно бьющая жизнь, дѣлающая всякую скуку невозможною. Въ настоящее время въ Брикслеггѣ водворяется духовная драма. Капланъ Винклеръ, молодой священникъ, полный жизни и жажды дѣятельности, взялъ на себя постановку пьесъ духовнаго содержанія; мысль его встрѣтила сочувствіе въ приходѣ. Около 400 человекъ отдали себя въ распоряженіе почтеннаго каплана и для роли Спасителя, его Матери, Маріи Магдалины, словомъ для всѣхъ главныхъ лицъ нашлись весьма пригодные исполнители. Въ концѣ села на зеленой лужайкѣ была воздвигнута деревянная сцена самой простой архитектуры съ мѣстомъ для 500 зрителей. Текстъ и музыка были заимствованы изъ Аммергау. Въ устройствѣ же сцены обнаружилось нѣкоторое отступленіе отъ первоначальнаго образца, такъ какъ была исключена средняя сцена, играющая тамъ столь важную роль. Ближайшая окрестность театра имѣла характеръ обыкновенной сельской ярмарки. Группы крестьянъ и крестьянокъ, одѣтыя по праздничному, толпились около лавокъ, въ которыхъ рядомъ съ блестящими побрякушками, ягодами и марципаномъ, продавались фотографическіе портреты актеровъ, въ различныхъ костюмахъ и позахъ, и маленькія зеленныя книжки подъ заглавіемъ «Das Passionsspiel zu Brixlegg. 1868.»

Толпа спѣшитъ занять мѣста. Галлерей нѣтъ въ этомъ театрѣ; на право и на лѣво отъ оркестра находятся деревянные лѣстницы, по которымъ взбираешься на что-то похожее на балконъ, гдѣ за два гульдена можно сидѣть иногда въ кругу мѣстной аристократіи. На каждомъ балконѣ помѣщается человекъ около десяти. Партеръ, раздѣленный на четыре отдѣленія, переполненъ публикой, большинство которой состав-

ляют женщины. Нумерованных мѣстъ совсѣмъ нѣтъ въ театрѣ; кто раньше пришелъ, тотъ и сѣлъ, гдѣ и какъ ему угодно, и ничто не препятствуетъ ему пересѣсть на другое мѣсто. Въ толпѣ раздается глухой гулъ, но приличіе ни на минуту не нарушается. Съ умиленной наивностью публика поглощаетъ захваченные изъ дома припасы, и сидящіе за мною семь или восемь кумушекъ съ аппетитомъ пьютъ поочередно чиво изъ одного стакана.

Вдругъ раздается ружейный выстрѣлъ, вслѣдъ за тѣмъ звуки музыки. Что-же это? Все ближе и ближе къ театру слышится свѣтская музыка. Не ошибаюсь ли я?..... *Du hast die schönsten Augen....* Напѣвъ къ страстнымъ словамъ пѣсни богоотступника Гейне, онъ ли служить предлюдію къ представленію, имѣющему въ виду вызвать набожное размышленіе. Но уже входитъ оркестръ, пробуетъ инструменты, и вскорѣ, о ужасъ! раздается увертюра къ Фенеллѣ! Я дѣлаю неимоверное усиліе, чтобъ удержать набожное настроеніе..... Фенелла! когда же ее причли къ лику святыхъ? Старикъ Оберъ! неужели попалъ онъ въ число церковныхъ композиторовъ.»

Текстъ исполняемой въ Брикслеггѣ піесы строго слѣдуетъ четыремъ евангелистамъ и обнимаетъ собою все событія отъ вшествія въ Іерусалимъ до Вознесенія. Въ то время, какъ съ творческой и стилистической стороны описываемая піеса не представляетъ особой оригинальности, въ нѣкоторыхъ чертахъ ея проглядываютъ любопытные отголоски средневѣковой драмы. Такъ въ этой піесѣ унаслѣдованъ тотъ реализмъ, та любовь къ возможно-наглядному и естественному изображенію всего, что-бы ни выводилось на сцену. Средневѣковый народъ любилъ не только, чтобъ ему говорили о пыткахъ, вытерпѣнныхъ мучениками, но чтобъ по возможности показали ему на практикѣ самый процессъ пытанія; подобно этому тирольская толпа тѣшится зрѣлищемъ, какъ Іуда за-

тягиваетъ себѣ петлю и нѣсколько мгновеній качается въ воздухѣ въ висящемъ положеніи; въ подробностяхъ шествія на Голгоу ни одно не пропущено; когда нужно течь крови, она течетъ ручьями.—Вся необъятная масса матеріала, переработать которую было-бы не подъ силу современному драматургу, уложилась въ массивную пѣсу, гдѣ считается не менѣе пятидесяти смѣнъ декорацій. При такой растянутости, напоминающей размѣры средневѣковыхъ мистерій, необходима продолжительность исполненія; дѣйствительно, въ описываемый путешественникомъ день спектакль длился семь часовъ, такъ что для отдохновенія зрителей и актеровъ понадобился часовой перерывъ.—Какъ въ Аммергау, такъ и здѣсь къ строюнабожной пѣсы успѣли уже весьма некстати примкнуть различныя новѣйшія ухищренія, имѣющія цѣлью усилить нравственно-поучительное значеніе представленія. Такъ тутъ снова являются злосчастныя пояснительныя живыя картины, во время которыхъ хоръ исполняетъ стихотворныя объясненія ихъ; самый хоръ этотъ отличается необыкновенно-странными особенностями, начиная съ самого названія. Уже въ Аммергау хористы слывуть подъ туманнымъ именемъ *духовъ покровителей* (Schutzgeister); въ Брислегтѣ они уже прямо слывуть *геніями*. Эти доморощенные геніи, одѣтые въ весьма нескладное платье, поминутно входятъ и сходятъ со сцены, вставляя то тутъ, то тамъ свой однообразный напѣвъ. Но публика, съ дѣтскою наивностью относящаяся къ своему театру, не замѣчаетъ всѣхъ этихъ несообразностей; она, затавивъ дыханіе, съ благоговѣніемъ слушаетъ тирады актеровъ, которые по мѣрѣ силъ играютъ недурно; она плачетъ и вздыхаетъ въ трагическія минуты; она проклинаетъ Іуду-предателя и въ негодованіи, очевидно искреннемъ, разражается даже вслухъ шумными и далеко не лестными для него восклицаніями.....

Многія иныя мѣстности въ нѣмецкихъ и славянскихъ

областяхъ Австріи и Венгріи и кое-гдѣ въ сѣверной Германіи отличаются до нашихъ дней искренней приверженностью къ старому духовному театру. По приведеннымъ выше образцамъ можно составить себѣ понятіе о деревенскихъ рождественскихъ мистеріяхъ, исполняемыхъ чешскимъ и валахскимъ людомъ въ Моравіи, и записанныхъ Фейфаликомъ прямо изъ народныхъ устъ; подобныя святочные піесы въ большемъ ходу и у Словаковъ, связанныя съ народнымъ обрядомъ славленія и колядованія; Шрёеръ записалъ рядъ крестьянскихъ піесъ на тему Рождества у Нѣмцевъ въ Венгріи; по случайному стеченію обстоятельствъ въ исключительно-протестантской мѣстности, въ Верхнемъ Гарцѣ удержались въ народѣ піесы о трехъ царяхъ и о пришествіи пастуховъ; двѣ изъ нихъ, напечатанныя у Прёле (\*), замѣчательны смѣшеніемъ верхне-нѣмецкаго языка съ plattdeutsch'emъ и замѣной трехъ восточныхъ царей королями польскимъ, датскимъ и англійскимъ, причемъ послѣдній намекаетъ на отношенія Ганновера къ Англіи и т. д. Множество мистерій, хранящихся въ нѣмецкомъ и словенскомъ населеніи Штирии, Каринтіи и Краины неиздано (за немногими исключеніями); выше говорено о мистеріи Петра Гекторевича, играемой доселѣ по хорватскимъ селамъ, какъ равно и объ отрывкѣ старинной библейской драмы, сохранившемъ изъ нея сцену въ раю и записанномъ въ Славоніи Иличемъ. Опасаясь повтореній, мы не будемъ входить въ подробное разсмотрѣніе каждаго изъ слабыхъ отголосковъ старины. Для насъ любопытнѣе общій, какъ-бы статистическій обзоръ главнѣйшихъ народно-мистеріальныхъ сценъ, ихъ географическаго распредѣленія по различнымъ странамъ Европы, ихъ родства и связи между собой.

---

(\*) Н. Pröhle. Weltl. und geist. Volksl. und Volksspiele. 1855. 312—320.

Если, по замѣчанію изслѣдователей, въ Австріи замѣтно несомнѣнное паденіе деревенской мистеріи, въ особенности въ мѣстахъ, близкихъ къ оживленнымъ центрамъ новой цивилизаціи, то въ странахъ романскихъ всѣ виды духовнаго театра цѣлы по сию пору и снѣло выдерживаютъ натискъ новыхъ началъ. Драма учебная, школьная, маріонетныя пѣсы, крестьянскія мистеріи, и въ особенности полныя драматизма церковныя процессіи, — все живо еще и въ наши дни во Франціи, Испаніи, Италіи. Въ началѣ текущаго столѣтія, при сравнительно-слабомъ еще развитіи городской жизни, несовершенномъ состояніи театра, не получившаго еще всенароднаго значенія, старинный духовный театръ пользовался полной свободой и вторгался на постоянныя сцены даже въ Парижѣ. Не въ то время, какъ на театрахъ *Porte st. Martin* и *Gaîté* библейская мистерія превращалась въ драму, скроенную по новѣйшему образцу, и исторія Навуходоносора превращалась въ пантомиму, — въ провинціяхъ любимымъ народнымъ развлеченіемъ была мистерія, по преимуществу исполнявшаяся маріонетками. Старый парижскій журналъ *Le miroir* 1822 года описываетъ представленіе подобнаго рода, данное странствующею труппой въ Діешѣ. Весь театръ помѣщался въ холщевой палаткѣ; у входа стоялъ одинъ изъ содержателей и громкимъ голосомъ зазывалъ всѣхъ прохожихъ, обѣщая показать много чудеснаго. Пѣса, представленная на этомъ театрѣ, была чѣмъ-то въ родѣ коллективной мистеріи и обнимала собою всѣ евангельскія событія. Зрители съ трудомъ сохраняли должную тишину и вниманіе; комическія личности и положенія вызывали тысячи шутокъ и остротъ. Іуда, какъ всегда, награжденъ былъ проклятіями и осмѣянъ вдоволь; Иродъ явился въ старо-французской докторской шляпѣ, производя своею фигурой комическое впечатлѣніе. Многія важнѣйшія событія изображались въ этой маріонетной пѣсѣ съ наивною, достойною первыхъ временъ мистеріи. — Прибли-

зительно въ ту-же пору въ Страсбургѣ было поставлено на сцену пѣтцо, отдаленно напоминающее духовную драму; подъ вліяніемъ усиливавшагося пуризма разговорная часть піесъ опускалась; одна за другой слѣдовали живыя картины, поставленныя по созданіямъ лучшихъ мастеровъ; во время смѣны картинъ пѣлъ женскій хоръ и игралъ органъ (\*).—Празднованіе Рождества драматическимъ изображеніемъ пришествія волхвовъ и пѣніемъ старинныхъ народныхъ нозлей, весьма часто изложенныхъ въ видѣ діалоговъ, до новѣйшаго времени было въ употребленіи во Франціи и Савойи. Учрежденное въ Villars en Bresse въ 1591 г. изображеніе посѣщенія пастуховъ въ видѣ сцены, искусно и съ большою торжественностью поставленной, повторялось ежегодно до 1816 года. Еще въ 1840 г. въ st. Laurent близъ Макона въ литургіи подъ Рождество народъ пѣлъ старый нозль на мѣстномъ нарѣчій: «Noué, noué est venu.» Въ Савойи эти нозли сохранились по деревнямъ до сихъ поръ (\*\*). По большимъ провинціальнымъ городамъ Франціи, пріурочиваясь къ наиболѣе чтимымъ въ народѣ праздникамъ, устраиваются до сихъ поръ громадныя процессіи, отличающіяся всею торжественностью, изяществомъ, театральностью, на которую только способно живое и легко возбуждающееся воображеніе Француза. Уцѣлѣвъ въ разбросанныхъ по всему государству мѣстностяхъ, эти процессіи видимо процвѣтають и заботливо хранятся въ тѣхъ областяхъ, гдѣ близость съ ревностно-католической до изувѣрства Испаніей, старинное, испоконъ-вѣка ведущееся преданіе или замнутость суевѣрнаго быта какого-нибудь бретонскаго или басккаго уголка способствуютъ сохраненію стариннаго обряда. Въ процессіяхъ участвуетъ обыкновенно чуть

(\*) William Hone. Ancient mysteries described. 1823. p. 189—190.

(\*\*) Alphonse Despine. Recherches sur l. poesie en dialecte Savoyard. Revue Savoisiennne 1865, № 1—11.

не цѣлый городъ; заготавливаются заранее костюмы святыхъ, воиновъ, толпы; дѣти одѣваются въ разноцвѣтныя одежды, участвуютъ въ хорѣ, стоятъ въ эффектныхъ позахъ съ вѣнками и гирляндами въ рукахъ [у праздничныхъ арокъ, воздвигаемыхъ по дорогѣ, кою будетъ слѣдовать процессія; остаются при всемъ драматическомъ характерѣ все же на половину-крестнымъ ходомъ, процессія сопряжена съ частыми остановками передъ небольшими алтарями, воздвигаемыми усердіемъ отдѣльныхъ лицъ, которые окружаютъ ихъ цѣлыми океанами зелени, цвѣтовъ, гирляндъ, флаговъ, статуй; наконецъ, если шествіе связано съ изображеніемъ пути на Голгофу, то остановки эти, составляющія необходимую принадлежность истинно-католическаго справленія страстной недѣли получаютъ еще большее значеніе. — «До нашихъ дней, говоритъ одинъ очевидецъ (\*), въ горныхъ ущельяхъ, пограничныхъ съ Аррагоніей и въ Аранской долинѣ (val d'Aran) ежегодно исполняется драма Страстей въ видѣ процессіи, направляющей къ *кальварію*. Спаситель несетъ тяжелый крестъ и часто опускается подъ бременемъ тяжелой ноши. Толпа крестьянъ въ костюмахъ наноситъ ему различныя оскорбленія и словно опьяняется принятымъ на себя изображеніемъ свирѣлыхъ страстей; все зрѣлище производитъ странное впечатлѣніе.» Праздникъ Тѣла Господня (*Fête-Dieu*) и сопряженная съ нимъ процессія, имѣющіе мѣсто во всѣхъ почти католическихъ странахъ безъ исключенія, носятъ до нѣкоторой степени также драматическій, театралный характеръ. Въ Провансѣ, гдѣ, какъ выше было указано, процессія *Fête-Dieu* была введена съ половины XV столѣтія Рене, графомъ Прованскимъ, съ прихотливыми измѣненіями и дополненіями, преобразившими ее въ рядъ траги-комическихъ сценъ, она удѣ-

---

(\*) Albert Réville. Le drame religieux du m. âge jusqu'à nos jours. Revue d. d. Mondes 1868. 1-er Juillet.

гѣла до нашихъ дней, значительно утративъ своей оригинальности и удержавъ лишь нѣсколько провансальскихъ пѣсень и пеструю смѣсь костюмовъ; центромъ ея по прежнему остается Эксъ (Aix).—Соприкасаясь съ Провансомъ, миниатюрное княжество Монако, нынѣ почти ограничивающееся выдающимся въ море скалистымъ полуостровомъ, также ежегодно справляетъ въ великую пятницу большую костюмированную процессію въ лицахъ, привлекающую громадныя толпы, какъ гостей Монакской рулетки, такъ иностранцевъ изъ Ниццы, Ментона и другихъ «зимнихъ станцій.» Посреди пришедшей толпы, смотрящей на процессію, какъ на курьёзное зрѣлище, въ городѣ, гдѣ уже вѣдрились всѣ привычки шумной модной жизни европейскихъ столицъ, названное шествіе почти не имѣетъ смысла; оно вызываетъ въ уличной толпѣ насмѣшки, сопровождается скандальными сценами, годъ отъ году слабѣетъ и вѣрно скорѣ совсѣмъ уничтожится, не возбудивъ ни въ комъ сожалѣнія.

Если изъ южной Франціи перейдемъ въ сопредѣльную ей Испанію, то тутъ мы найдемъ истинный пріютъ духовнаго театра: отъ процессій-monstre до маріонетныхъ пѣсень всевозможные виды его встрѣчаются тутъ. Трудно перечислить всё разнообразіе драматическихъ шествій, устраиваемыхъ на широкую ногу испанскимъ духовенствомъ при всевозможныхъ удобныхъ и неудобныхъ случаяхъ. Празднованіе дня городского патрона, Божье Тѣло, страстная недѣля, народное молебствіе объ избавленіи отъ болѣзни, войны или голода, торжественный приѣмъ короля или высшаго духовнаго сановника,—все даетъ поводъ двинуть по улицамъ города многочисленное шествіе, гдѣ съ образами, факелами, свѣчами, кадиллами сопрягаются громадныя куклы, достающія до втораго и третьяго этажа домовъ и изображающія различныхъ святыхъ или эмблематическія существа; шествіе сопровождается пѣніемъ хора и солистовъ, остановками, молебствіями, встрѣ-

чани и т. д. Но еще характернѣе являются мистеріи, исполняемыя маіонетками. Приводимъ очеркъ оригинальнаго представленія въ одномъ изъ мадридскихъ уличныхъ театровъ, обязательно доставленный намъ однимъ русскимъ путешественникомъ. Исполнялась мистерія Рождества, del Nacimiento. «Въ крохотномъ театрѣ, скупо освѣщенномъ газомъ, собралась толпа. Оркестръ заигралъ какую-то невозможную прелюдію: каждый игралъ какъ попало, не заботясь объ игрѣ сосъда. Въ добавокъ одна изъ нотныхъ тетрадей нечаянно вспыхнула, загорѣвшись отъ газа; новое смущеніе въ оркестрѣ, который и безъ того уже олицетворялъ собой смущеніе и неурядицу. Наконецъ поднимается занавѣсъ; передъ нами сельскій ландшафтъ, надъ коимъ по воздуху носится сатана на драконѣ, извергающемъ пламя. Спустился на землю, онъ произноситъ длинную рѣчь, изъ которой явствуетъ, что онъ составляетъ заговоръ, дабы воспрепятствовать Дѣвѣ Маріи войти въ храмъ, стать супругой Іосифа и т. д., всё это съ цѣлью предотвратить рожденіе Спасителя, возвѣщенное пророками. Входитъ пастухъ въ одеждѣ Кастильскаго крестьянина, который, благодаря своимъ остротамъ, находчивымъ и дерзкимъ выходкамъ, является любимѣйшимъ типомъ изъ всей пьесы. Онъ вступаетъ въ бесѣду съ сатаной и становится главнымъ орудіемъ его мести. Съ этого перваго разговора вы невольно чувствуете себя на чисто-кастильской почвѣ; не говоря уже о декораціяхъ и костюмахъ, всѣ рѣчи и характеры, *villancicos*, пѣтныя пастухами, намеки и остроты ихъ и даже явленіе быка, не смиренно стоящаго въ стойлѣ, а словно сорвавшагося съ боя быковъ и бодающагося на славу, — всюду замѣчается та мѣстная оправа, въ которую вставленъ первоначальный текстъ. Смѣшеніе рѣчей, временъ и событій идетъ еще дальше и каждое явленіе изъ небесныхъ сферъ сопровождается исполняемою за сценой на шарманнѣ какойнибудь любимой мелодіею изъ Лючіи или Травіаты!.....»

Въ южной Америкѣ и Мексикѣ, въ которыхъ съ введеніемъ христіанства водворились и испанскіе церковные обычаи, издавна существовалъ обычай давать по праздникамъ мистеріи. Извѣстный путешественникъ Баярдъ Тедоръ въ своемъ *Эльдорадо* даетъ нѣсколько указаній о пѣсѣ, видѣнной имъ въ Сантъ-Ліонелѣ, въ Мексикѣ. «Передъ выступомъ стѣны га-сіенды del Mayo возвышалась платформа, на которой стоялъ столъ, покрытый краснымъ сукномъ; на одномъ концѣ платформы помѣщалось сплетенное изъ прутьевъ и листьевъ подобіе ясель. На фасадѣ сосѣдней церкви красовалась большая звѣзда изъ сусального золота. На площади, покрытой народомъ, показалась процессія, во главѣ которой находились три волхва; за ними слѣдовала Богородица, сидя на ослѣ, покрытомъ богатымъ чепракомъ; ослѣ велъ юноша въ костюмѣ ангела. Шествіе замыкало нѣсколько женщинъ въ очень забавныхъ маскахъ. Два арлекина, одинъ съ собачьей головой на плечахъ, другой изображавшій плѣшиваго монаха, на спинѣ котораго висѣла уродливая шляпа, выкидывали всевозможныя штуки для забавы толпы. Когда шествіе обошло войругъ площади, Богородица вступила на платформу и подошла къ вертену; Иродъ занялъ мѣсто за краснымъ столомъ, около него помѣстилась какая-то личность въ синемъ платьѣ и красномъ поясѣ, которую я принялъ за перваго министра. Волхвы остались на лошадяхъ противъ церкви, но между ними и платформой прогуливалось два человѣка въ длинныхъ бѣлыхъ платьяхъ и голубыхъ капюшонахъ съ пергаментными книгами въ рукахъ. Нѣсколько времени спустя женщины, скрытыя за занавѣсомъ, исполнили хоръ на мотивъ: «O, pescator del onda!» Въ надлежащую минуту восточные маги обернулись къ платформѣ, сопровождаемые звѣздой, которая была прикрѣплена къ веревкѣ, дабы удобнѣе скользить по ней. Приведенные звѣздой къ яслямъ, волхвы сошли съ лошадей и спросили, гдѣ находится царь? Ихъ привели на платформу и

подвели къ Ироду, какъ истинному царю; это ихъ не удовлетворило и они скоро удалились; въ это время звѣзда снова отодвинулась къ противоположному концу веревки и опять начала подвигаться въ сопровожденіи волхвовъ. Ангелъ повелъ ихъ на этотъ разъ къ яслямъ и показалъ имъ Младенца. По отбытіи волхвовъ, Иродъ, пораженный всѣмъ видѣннымъ, посовѣтовался съ первымъ министромъ и избіеніе младенцевъ было рѣшено. Услышавъ это, ангелъ возвѣстилъ объ этомъ Богоматери, которая снова сѣла на осла и скрылась изъ виду. Министръ Ирода потребовалъ отъ жителей выдачи всѣхъ дѣтей на избіеніе. Мальчикъ въ оборванной одеждѣ былъ пойманъ и принесенъ. Министръ взялъ его за ноги и положилъ голову его на столъ. Маленькій братъ и сестра этого мальчика, думая, что его хотятъ обезглавить, кричали во весь голосъ, при чемъ толпа громко смѣялась. Министръ окунулъ кисть въ горшокъ съ бѣлой краской и по приказу Ирода сдѣлалъ знакъ крестомъ на лбу мальчика; то-же было сдѣлано съ другими дѣтьми. Два арлекина всё время вертѣлись и прыгали вокругъ, такъ что платформа дрожала. Вскорѣ процессія снова выстроилась и скрылась въ улицахъ села. Вечеромъ было особое богослуженіе, а въ народѣ фанданго и небольшой «ейерверкъ.»

Въ Италіи сохранились въ народной средѣ остатки какъ духовнаго, такъ и свѣтскаго стараго театра; въ Maggi, о которыхъ намъ не разъ уже приходилось говорить, древнее чествованіе весны соприкасается съ міромъ стараго романа, легенды, сказки; въ большихъ представленіяхъ подъ открытымъ небомъ, устраиваемыхъ доселѣ кое-гдѣ по провинціямъ и въ особенности въ Сициліи, оживаютъ прежнія мистеріи; въ народномъ праздникѣ *Befana* слышится отголосокъ прежняго праздника трехъ царей (Epiphania, отсюда испорченное Befana), учрежденнаго въ Италіи съ 350 года при папѣ Юліѣ первомъ. — Школьные мистеріи, пользующіяся до нашихъ дней

особымъ покровительствомъ іезуитовъ и другихъ главнѣйшихъ монашескихъ орденовъ, владѣющихъ школами и коллегіями, хранить традиціи ученой драмы. Одинъ американскій туристъ рассказываетъ о представленіи подобной піесы, видѣнной имъ въ началѣ шестидесятыхъ годовъ въ Римѣ въ теченіе Пасхи въ училищѣ Святаго Духа (Santo Spirito); піеса эта была основана на исторіи о трехъ отрокахъ, вверженныхъ въ печь; представленіе происходило послѣ обѣда и кардиналъ Тесті завѣдывалъ всѣмъ порядкомъ (\*).—Оставаясь отчасти вѣрнымъ старинному духовному репертуару, итальянскій маріонетный театръ съ любовью принялъ чисто-свѣтскій, національный, даже политическій характеръ, допуская въ своихъ піесахъ обширное развитіе общественной сатиры. Это направленіе, продуктъ временъ сравнительно новѣйшихъ, не можетъ быть доступно нашему разсмотрѣнію. Ограничимся выраженіемъ удивленія и сочувствія къ скромному на видъ, но смѣлому и свободному народному учрежденію, которое долгое время, вплоть до объединенія Италіи, держало знамя сатиры, хитро и искусно издѣваясь надъ правителями и подданными, раскрывая подъ шутливой формой тайны и скандальныя исторіи поповскаго царства въ Римѣ и грубаго деспотизма въ неаполитанскомъ королевствѣ, не боясь того, что за лепетомъ маріонетокъ слѣдилъ и папскій жандармъ, что къ нему прислушивалось пытливое ухо капуцина, а высоко-нравственная неаполитанская цензура не только урѣзывала первоначальный текстъ піесъ, но и надѣвала благочинія ради зеленые панталоны на ноги прыгавшихъ на сценѣ маріонетокъ женскаго пола, какъ она-же скрывала отъ любопытныхъ взоровъ ножки танцовщицъ на большомъ театрѣ San Carlo!

Въ Швейцаріи, нѣкогда давшей у себя просторъ развитію мистеріи и фарса, встрѣчаются еще по сю пору отголоски

---

(\*) W. W. Story. Roba di Roma. p. 224.

прежняго театра; почти вовсе утратясь въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ громаднѣйшій наплывъ иностранцевъ и быстрый ходъ цивилизаціи дѣлають немислимымъ существованіе застарѣлыхъ формъ театра, мистеріи сохранились въ укромныхъ уголкахъ, куда рѣдко проникаетъ нога чужеземца, гдѣ сама природа, препятствуя проложенію живыхъ путей сообщенія, отдѣляетъ населеніе отъ прочаго міра. Такъ напр. въ забытомъ доселѣ и только въ настоящую минуту пробужденномъ къ новой жизни Валисскомъ кантонѣ (Valais), издавна отличавшемся ревностной, суевѣрной преданностью его жителей къ католицизму и бывшемъ еще недавно однимъ изъ центровъ іезуитской пропаганды, старый духовный театръ всего долѣе сохранился. Ученый пасторъ Бридель, составитель сборника *Conservateur Suisse*, говоритъ, что въ нижнемъ Валисѣ сохранилось громадное количество духовныхъ піесъ, изъ числа коихъ почти ни одна не была издана. Подобно этому лишь за 70 лѣтъ передъ симъ прекратился обычай изображать страсти Господни въ католическомъ Грюйерѣ, въ Фрибургскомъ кантонѣ. Въ другихъ мѣстностяхъ какъ романской, такъ и нѣмецкой Швейцаріи остатки мистеріальной сцены и репертуара слились съ полусвѣтскимъ народнымъ театромъ, и плодомъ этого сліянія было что-то въ родѣ старонѣмецкихъ *Staatsactionen*. Сюжеты народныхъ піесъ этихъ заимствованы то изъ преданій мѣстнаго народа, то изъ популярныхъ разсказовъ и повѣстей. — Извѣстный женеvскій писатель Тёпферъ въ своихъ *Путешествіяхъ въ жизнь и времена* по Швейцаріи и Италіи даетъ намъ очеркъ подобнаго представленія. Содержаніе піесы, исполненной въ швейцарской деревнѣ Стальденѣ, подъ названіемъ *Роза фонъ-Танненбергъ*, было заимствовано даже изъ извѣстныхъ разсказовъ каноника Шмидта. Авторомъ передѣлки былъ мѣстный священникъ. Несмотря на это происхожденіе, піеса многимъ напоминала строй мистеріи. Представленіе происходило днемъ, подъ открытымъ небомъ.

По деревнѣ снаряжалась процессія, во главѣ которой шелъ священникъ; къ нему постоянно подбѣгали мальчишки, одѣтые чертями, и приставали къ нему, но онъ взмахомъ палки заставлялъ ихъ отбѣгать отъ себя. Незатѣйливая сцена носила слѣды яруснаго дѣленія; темницы, въ конхъ по ходу пьесы должны были быть ввергнуты нѣкоторые изъ дѣйствующихъ лицъ, находились съ краю сцены, такъ что, въ то время, какъ на сценѣ шло дѣйствіе, зрители видѣли, какъ томились несчастные. Сцену охранялъ почетный караулъ, составленный изъ крестьянъ, одѣтыхъ въ костюмъ средневѣковыхъ Швейцарцевъ. Вмѣшательство сверхъ-естественнаго, демоническаго столь-же напоминаетъ старые мистеріальные приемы. Угольщики, выведенные въ одной сценѣ, поютъ хоромъ импровизированныя пьесы на свѣжіе напѣвы горныхъ пѣсень. Публика толпами наполняетъ приготовленный для нея амфитеатръ скамеекъ, сходясь въ самыхъ нарядныхъ одеждахъ къ началу представленія, въ *девять* часовъ утра и съ живымъ вниманіемъ слѣдя за ходомъ чересчурно растянутого представленія (\*).

Совершенно особнякомъ стоятъ попытки ввести въ наше время библейскія мистеріи у Евреевъ. Въ 1868-мъ году въ Варшавѣ, на Мурановской площади, былъ выстроенъ небольшой театръ, специально назначенный для исполненія библейскихъ пьесъ. Мы имѣемъ передъ собой оригинальную афишу этого театра, поражающую съ перваго взгляда своимъ страннымъ русскимъ языкомъ. Вотъ начало ея: «во вторникъ 15 октября на Мурановской площади въ нарочно для сего устроенномъ зданіи, которое весьма удобно и будетъ освѣщаемо брилліантовымъ огнемъ, данъ будетъ лучшими артистами Монсѣева исповѣданія на нѣмецкомъ языкѣ во второй разъ Библейный Драматъ, въ 4 дѣйствіяхъ, изъ исторіи Іосифа, сти-

---

(\*) Voyages en zig-zag. p. 225.

хами и пѣніемъ, соч. г. Г. Беляу» и т. д. Эта пѣса составляла повидимому нѣчто въ родѣ одной изъ частей большой трилогіи, посвященной Іосифу, и изображала Іосифа въ Египтѣ. «Мелодіи для сего драмата» были набраны изъ разныхъ музыкальных пѣсѣ; женскія роли вовсе отсутствуютъ; въ платѣ за мѣста устанавливается раздвоеніе общей суммы: часть идетъ въ доходъ театра, а другая систематически отчисляется въ пользу бѣдныхъ.

Мы представили краткій обзоръ главныхъ остатковъ стариннаго театра, уцѣлѣвшихъ въ новой европейской жизни. Распределеніе ихъ по странамъ и даже по областямъ одной и той-же страны зависитъ, какъ мы видѣли, отъ степени религіозности населенія, скажемъ болѣе, отъ его консервативности; въ то-же время нельзя не замѣтить, что старинныя формы театра прячутся въ наиболѣе уединенныхъ, укромныхъ мѣстахъ, гдѣ не повѣяло еще новой жизнью, откуда, хотя и не буквально, — хоть десять лѣтъ скачи, ни до какого государства не доскачешь. Центры цивилизаціи не вѣдаютъ наивной драматургіи старинныхъ временъ; новый театръ, свободное гражданское учрежденіе, общественная школа нравовъ, — дѣлаетъ немислимымъ возвратъ къ старинѣ. Если кое-гдѣ и уцѣлѣли по городамъ нѣкоторыя черты стараго (какъ напр. въ Мюнхенѣ такъ называемый *Schäffler-lanz*, напоминающій комическія шествія средневѣковыхъ буфоновъ и веселье карнавалныхъ пѣсѣ (\*)), то лишь тѣ черты, въ которыхъ бьетъ струя вѣчно живая и неувядающая, —

---

(\*) Нѣсколько десятковъ людей, одѣтыхъ въ красное платье съ разноцвѣтными панталонами, носятъ обыкновенно при этомъ большія гирлянды искусственныхъ цвѣтовъ. Впереди идетъ хоръ музыки, также въ костюмахъ. Два Гансвурста въ остроконечныхъ колпакахъ и арлекинскомъ платьѣ руководятъ шествіемъ, острятъ на пропалу, пристають къ дѣвушкамъ и т. д.; время отъ времени шествіе останавливается и начинается круговой танецъ.

элементъ насмѣшки, веселой шутки или игры. Но ни суетвр-  
ный, полный чертовщины, строй мистерій, ни трескучія ро-  
домонтады *Staats-actiōnen*, ни высоко-поучительныя *magalités* недоступны болѣе возрожденію. Люди, наблюдавшіе вблизи энтузіазмъ народныхъ массъ при исполненіи мистерій въ разныхъ ультрамонтанскихъ захолустьяхъ, подпадали увлеченію и (какъ напр. тотъ-же Девріентъ, который глубоко изучилъ судьбы нѣмецкаго стариннаго театра) высказывали мнѣніе о высокой пользѣ, которую представило-бы учрежденіе въ большихъ размѣрахъ всенародныхъ мистеріальныхъ представлений. Но это-лишь весьма понятное заблужденіе; жизнь учить другому, и столкновенія и неудачи, постигающія мистеріи на югѣ Франціи и ведущія ихъ къ упраздненію, краснорѣчивѣе многого говорятъ противное. *Довольтеъ дневи злоба его*, — и никакими усиліями не поворотить человѣку назадъ великаго прогресса цивилизаціи.

---

Русскій театръ сравнительно слишкомъ молодъ и вліяніе Запада слишкомъ рано захватило его, чтобъ старыя формы могли въ немъ удержаться до нашихъ дней. Блескъ, пышность и новизна итальянскихъ оперъ, французскихъ и нѣмецкихъ придворныхъ спектаклей временъ Анны, Елизаветы и наконецъ Екатерины II, затмили собой незатѣйливыя, безжизненные и подъ конецъ зараженные скучной витіеватостью мистеріи и трагикомедіи послѣдняго періода. Если даже въ дни императрицы Елизаветы, когда зарождалась новая русская литература и прозвучала уже первая ода Ломоносова, является шумная піеса Варлаама Лашевскаго, отъ которой вѣетъ затхлымъ духомъ устарѣлой религіозной нетерпимости, то это явленіе оказывается совершенно одинокимъ, негармонирующимъ ни съ чѣмъ въ окружающей жизни. Новый театръ возникаетъ подъ вліяніемъ придворныхъ иноземныхъ спектаклей, увлекаю-

щихъ молодого и впечатлительнаго Волкова именно тѣмъ перевѣсомъ органичности, разумности общаго плана пьесъ, тѣмъ совершенствомъ постановки, наконецъ тою общею гармоніею, которыхъ въ такой мѣрѣ не доставало старинному русскому репертуару. Новая эра начинается чувствительною пасторалью Эвмонъ и Берфа, въ которой сладостныя воркованья пастушковъ вносятъ на русскую сцену элементъ сентиментальности, изысканной тонкости чувствъ, долго тѣшившій сердца нашихъ предковъ, какъ-будто убаюкивавшій ихъ, давая на время забыть о грубости окружающей ихъ среды, далекой отъ идиллическихъ нравовъ, изображавшихся на сценѣ. Это преобладаніе иностранныхъ образцовъ, вызывающихъ рабскія подражанія, длится слишкомъ долго, и когда послѣ поврежденныхъ блестящихъ вспышекъ національнаго направленія въ драмѣ, Грибоѣдовъ и Гоголь кладутъ начало дѣйствительно-русскому театру, память о старомъ періодѣ отечественной драмы давно уже угасла, не оставивъ по себѣ слѣда, и въ сознаніи большинства мистерія, духовная трагедія представляется чѣмъ-то принадлежащимъ къ глубокой древности, чѣмъ-то чуть не допотопнымъ, отошедшимъ въ далекій мракъ.

Народъ нашъ раньше другихъ эманципировался отъ традицій стариннаго театра; онъ не сохранилъ почти ни одного его обломка, но за то остался вѣренъ своеобразному направленію, которое сказывается съ первыхъ временъ по введеніи театра на Руси и живо вплоть до нашихъ дней, — онъ не переставалъ мысли имѣть свой, народный, мужицкій театръ. Примиѣръ господской потѣхи, кидавшейся ему невольно въ глаза, не остался конечно, безъ вліянія на это стремленіе; но и самобытное влеченіе къ усовершенствованію народныхъ комическихъ началъ, которыхъ мы въ зародышѣ найдемъ еще въ играхъ старинныхъ скомороховъ, неизмѣнныхъ любимцевъ народа, не можетъ быть подвергнуто сомнѣнію. Сатирическій элементъ, насмѣшка надъ дѣйствительностью, привычка къ

цѣлому ряду предпочтительно-забавныхъ типовъ, которыхъ народъ любить выбирать предметомъ своихъ остротъ и смѣха, — это начало, высказываясь сперва въ скоморошскихъ и иныхъ веселыхъ пѣсняхъ, позднѣйшихъ сказкахъ съ сатирическимъ оттѣнкомъ, народныхъ легендахъ, какъ-бы ждало только удобнаго случая, чтобъ выразиться въ доступныхъ народу формахъ драматическаго произведенія. Вѣковые народные обычаи, корень которыхъ теряется въ доисторической порѣ народной жизни, — святочное веселье и переряживание на масленицѣ, сопряженное съ различными, смотря по мѣстнымъ условіямъ, видоизмѣненіями забавъ, давали не менѣе богатый матеріалъ для выработки народной комедіи. Наступило наконецъ время, когда съ двухъ сторонъ, изъ различныхъ побужденій и источниковъ, развитіе европейскаго театра стало прокладывать себѣ путь въ Россію. Съ одной стороны южная Русь, по примѣру Польши, вводитъ у себя духовныя драмы, воспитываетъ на нихъ цѣлыя поколѣнія будущихъ русскихъ пастырей, перенимаетъ наивный западный обычай вертепа. — Съ другой стороны постепенно усиливающееся тяготѣніе къ европейской жизни, завязывающіяся день ото дня все тѣснѣе связи съ европейскими государствами приводятъ бродячую труппу нѣмецкихъ актеровъ въ варварскую Московію; ихъ репертуаръ, въ которомъ къ пѣсамъ духовнаго содержанія присоединялись свѣтскія комедіи, отражавшія нравы и характеры чуждыхъ народовъ, и пѣсы Мольера перемежались съ довольно неуклюжими произведеніями невѣдомыхъ писателей Германіи и Франціи, репертуаръ этотъ внесъ особое оживленіе въ зарождавшійся театръ, ограниченный до этой минуты лишь тѣснымъ кругомъ благочестивыхъ сюжетовъ. Допущеніе веселости, насмѣшки на сценическія подмостки, дало толчокъ скрывавшемуся въ массѣ влеченію къ комедіи. Оно нашло наконецъ себѣ исходъ. Мы видимъ, какъ въ антракты между серьезными пѣсами вкрадываются

легкія сценки, или интерлюдіи, какъ слывутъ онѣ на Западѣ, веселыя «междувброшенныя забавныя игралища,» въ которыхъ зритель, нѣсколько утомленный созерцаніемъ великихъ подвиговъ царей и героевъ древности или тонкими и политичными рѣчами какого-нибудь *Арцуха Фридерико фонъ Поплей* или маркиза Алфазона, выведенныхъ въ чувствительной полу-нѣмецкой піесѣ, видѣлъ на мгновеніе лица изъ ближайшей среды, лица потѣшныя, надъ которыми онъ привыкъ позабавиться. Въ интерлюдіяхъ Петрова времени являлись живьемъ взятые съ натуры цыганъ-барышники, безграмотный дьячокъ, трепещущій при мысли отдать сыновей въ *серимарію*, раскольникъ съ жидомъ, препирающіеся о томъ, чья вѣра старше и правильнѣе, и докторъ-шарлатанъ, говорящій по латыни передъ цыганомъ; сцены эти изобилуютъ прямыми намеками на современные нравы; мы слышимъ въ нихъ, какъ «подмасливаются» разные секретари и подъячіе, видимъ въ-очью двоихъ молодцовъ изъ веселой голи кабацкой, которая, пользуясь продажною и малочисленною полиціею, занималась на распахку своимъ промысломъ, видимъ на нѣсколькихъ примѣрахъ, какъ легко попадается простой, темный мужикъ на удочку различныхъ ловкихъ аферистовъ, — словомъ видимъ нѣсколько чертъ, метко выхваченныхъ изъ современной жизни. Мало по малу эти народныя комическія сцены выходятъ изъ зависимости отъ большихъ піесъ и приобрѣтаютъ право на отдѣльное существованіе. Одинъ изъ первыхъ историковъ русскаго театра, Штелинъ говоритъ, что вскорѣ по прочномъ утвержденіи придворнаго театра для людей изъ низшихъ сословій устроился особый, крайне дешевый театръ; вмѣсто всякой музыки тутъ играли на рожкахъ, а въ репертуаръ безъ сомнѣнія входили различныя, весьма несовершенныя по формѣ, но живыя и насмѣшливыя сцены изъ народнаго быта. И такъ, главнымъ образомъ двумя способами была дана возможность приобрѣсти прочную почву

народному комическому началу, два приюта открылись ему, — малорусскій *вертепъ* и легкія отрывочныя сцены въ стилѣ интерлюдій. Прибавивъ къ этимъ двумъ главнымъ видамъ указанный выше богатый матеріалъ, представляемый народными праздниками, мы получимъ понятіе, какъ о тройственномъ развитіи народныхъ зрѣлищъ, такъ и о состояніи ихъ въ настоящее время, потому что, какъ извѣстно, образованная часть русскаго общества по разнымъ причинамъ до сихъ поръ не помогла народу въ стремленіяхъ его къ созданію своего театра.

Согласно своему первоначальному характеру, вертепъ имѣлъ цѣлью изобразить наглядно во всей подробности какъ Рождество Христово, такъ и предшествовавшія и послѣдующія событія. Несмотря на столь серьезное содержаніе, въ піесы, представляемыя въ вертепѣ, обычнымъ путемъ вторгается свѣтское начало, и народъ находитъ возможность въ лицѣ Ирода, воиновъ, избивающихъ младенцевъ, пастуховъ, пришедшихъ поклониться Спасителю, воплотить типы изъ своей среды, простодушно смѣшивая времена, лица и характеры. Постепенное усиленіе свѣтскаго начала приводитъ наконецъ въ сравнительно новѣйшее время къ систематическому распаденію каждой вертепной піесы на двѣ раздѣльныя части; въ одной изъ нихъ сосредоточивается всё священное, все серьезное и мірскія рѣчи лишь изрѣдка слышатся въ ней; за то во второй, чисто народной части открывается необъятный просторъ народной фантазіи и комическій элементъ неограниченно господствуетъ надъ всѣмъ. Вполнѣ оцѣнить и изслѣдовать любопытныя приемы народной сатиры въ піесахъ вертепа было доселѣ весьма трудно, потому что и въ этомъ отношеніи, какъ и во многихъ другихъ, на народное развлеченіе преобладалъ пренебрежительный, едва снисходящій взглядъ важнаго сановника на грубыя и жалкія забавы его подчиненныхъ. Относительно украинскаго вертепа первый и до сихъ поръ единственный трудъ его описанія принялъ на себя извѣст-

ный историкъ Малороссіи Н. Маркевичъ, который въ посмертномъ сочиненіи (\*), впервые издалъ полный текстъ одной изъ народныхъ вертепныхъ піесъ. Обращаясь прямо къ интересующей насъ здѣсь второй части этой піесы, мы дѣйствительно становимся лицомъ къ лицу съ пестрой и веселой картиной разнообразныхъ типовъ, съ умѣньемъ, хотя и отрывочными чертами схваченныхъ и воспроизведенныхъ. Піесы отырываютъ собою танцы *дида* и *бабы*,—комическое *intermezzo*, исполняемое подъ напѣвъ украинской пѣсни: «Ой піди вышенною, піди черешенною;» эта сцена забавно примыкаетъ къ предъидущему акту; оказывается, что дѣдъ и баба такъ развеселились только потому, что Ирода не стало и бояться нечего. Но за вступленіемъ слѣдуетъ открыться и піеса. Не слѣдуетъ однако искать въ ней органичности и правильного расположенія частей: она есть лишь рядъ эпизодическихъ сценъ, слѣдующихъ одна за другою и едва связанныхъ слабою связью. Первымъ на выдержку типомъ является солдатъ, обращающійся къ зрителямъ съ рѣчью, въ которой съ умысломъ скопированы всѣ оттѣнки великорусскаго говора,—шалость, которую часто позволяютъ себѣ въ Украинѣ. Спрашивая зрителей, «не былоль туточки солдатъ,» онъ какъ-бы представляетъ себя публикѣ. «Я солдатъ простой, не богословъ, не знаю красныхъ словъ; хотя я отечеству суть защита, да *спика въ мене избита*; читать и писать не виѣю, а говорю, што разумѣю» и т. д. Эту характерную рѣчь, въ нѣсколькихъ словахъ касающуюся большихъ сторонъ солдатчины, скоро изглаживаетъ изъ памяти зрителей забавная семейная сцена цыгана съ женой и сыномъ. Онъ вѣзжаетъ на сцену верхомъ, падаетъ съ лошади и вдоволь награждаетъ ее проклятіями; но онъ всё таки дома и его томить голодъ; цыганеномъ зоветъ его вечерять, но на вопросъ

---

(\*) Обычай, повѣрья и т. д. Малороссіяны. Кіевъ. 1860.

отца: что они наварили, отвѣчаетъ: «мать сказала: ничего.» Нѣтъ даже въ домѣ хлѣба, и уже цыганна слѣдомъ за сыномъ, приходитъ къ мужу и бранчиво вымещаетъ на немъ досаду на бѣдность; неприхотливый вкусъ автора доводитъ споръ до побоевъ, которые примиряютъ обѣ стороны; сцена зананчивается пляской подъ бойкую пѣсню, гдѣ! остроумно осмѣяна бродячая цыганская жизнь. — Тѣмъ-же порядкомъ выходятъ передъ зрителей Венгерецъ и Полякъ; каждый выступаетъ съ своими странностями; Мадьяръ является разряженный въ гусарскомъ платьѣ, и, по обыкновенію, разражается крупными ругательствами. Полякъ-же выведенъ скорѣе съ комической стороны, безъ примѣси всякой злобы; явленіе, посвященное ему, очень кратко и темой насмѣшки служить хвастливость и гордость предками. «А цо пановѣ, говорить Нолякъ,

Же-бы вы знали, цо я естемъ зъ дзядя

И зъ прадзядя шляхтичъ уродзѣный.

Я былемъ ве Львовѣ

Былемъ и въ Краковѣ

Былемъ и въ Кіовѣ

Былемъ и въ Варшавѣ!

Былемъ и въ Богуславѣ и т. д.

Какъ и въ другихъ сценахъ Полякъ встрѣчаетъ свою по-другу и танцуетъ краковякъ; разставаясь съ Полянкомъ, авторъ не могъ отказать себѣ въ небольшомъ намекѣ на дѣйствительность; когда какой-то мальчикъ, подиравшійся сзади, передразниваетъ своего пана, тотъ грозно обращается къ нему и гнѣвнымъ, помѣщичьимъ голосомъ говорить:» А пудзъ до дзембла, лайдакъ! *батогамъ забію.*» Но его рѣчь смолкаетъ передъ появленіемъ Запорожца, главнѣйшаго героя народной пѣсы; еще за сценой раздается его голосъ, напѣвающей любимую украинскую пѣсню: «Да не буде лучше, да

не буде краше, якъ у насъ, да на Украини!» — Вотъ входитъ онъ, — и начинается рядъ шалостей, веселыхъ, забавныхъ, въ которыхъ, какъ и въ самомъ типѣ Запорожца, народъ какъ-бы хотѣлъ помянуть свою лихую старину. Замѣчательно, что при всемъ томъ во всѣхъ рѣчахъ козака проглядываетъ сознаніе, что его время прошло, что его не воротить и веселый гуляка какъ-бы съ умысломъ выведенъ вымирающимъ типомъ. Съ первыхъ словъ Запорожца, выходящаго на сцену во всемъ своемъ живописномъ нарядѣ, называется тайная грусть; «ай, панове, говорить онъ, что это было какъ я молодъ былъ, то-то у меня была сила!» И увлеченный воспоминаніями, онъ въ нѣсколькихъ словахъ набрасываетъ свой идеалъ жизни на распашку. — За думами слѣдуютъ однако вскорѣ и дурачества; первымъ предметомъ ихъ является ворожея-цыганка, которая, заговаривая рану Запорожца, втихомолку желаетъ ему вѣрной гибели; ея слова однако разслышаны и послѣ забавной сцены Запорожець, обморочивъ ее сначала обѣщаніемъ щедрой платы, гонитъ отъ себя со стыдомъ. Второй экспериментъ происходитъ надъ жидомъ, котораго козакъ принуждаетъ угостить его горѣлкой; вкусивъ отъ нея черезъ мѣру, Запорожець падаетъ, а жидъ, пользуясь минутной слабостью его, начинаетъ душить его; но силы возвращаются къ козаку, онъ одолеваетъ жида и не зная куда дѣть его, придумываетъ отдать его чорту. Въ обращеніи къ чорту онъ является снова смѣльчакомъ; онъ недолго обдумываетъ формулу своего заклинанія и, рѣшивъ, что чорта слѣдуетъ величать *дидькомъ*, обращается къ нему какъ къ ровнѣ: «гей, дидько, ходы, будь ласковъ, возьми жида.» Когда чортъ является на призывъ и нескоро убираетъ жида, Запорожець понукаетъ его булавою; когда-же, мстя за товарища, на помощь ему является другой дьяволъ, Запорожець чуть не скручиваетъ его въ рукахъ, подвергаетъ его комическому осмотру со всѣхъ сторонъ въ глазахъ зри-

теля, заставляеть его танцовать передъ собой и гонить обратно въ адъ. Лишь одинъ разъ наивная насмѣшка уступаетъ мѣсто серьезному чувству негодованія, прорывающемуся вдругъ, словно невольно среди комической сцены. Народъ не забылъ прежніе подвиги уніи, съ памятыю о которой связаны многія мрачныя страницы его исторіи; и вотъ къ Запорожцу подходитъ уніатскій попъ и нашъ герой идетъ къ нему на исповѣдь. Начавъ смиренно, Запорожець сознается наконецъ, что

Не бивъ уніатскихъ я поповъ,  
 Съ живыхъ зъ ихъ кожу я лупывъ.  
 Воны надъ казакомъ ждуть смерти,  
 Щобъ въ домовыну скорійше заперты;  
 Таскають, спивають, сміются  
 А на помынкахъ, якъ напьются  
 Дагъ тыльки не танцюють,  
 Мовъ, кони козацки гарцюють.

Важность покидаетъ уніата и онъ, дрожа отъ страха, умѣетъ пробормотать лишь увѣщаніе ходить въ костель и больше бить поклоновъ. «Отъ роду я въ костель не ходилъ, кричитъ Запорожець, и поклоновъ не билъ, за то тебя побью!» — Заключительныя явленія піесы снова переносятъ насъ въ другую обстановку. Крестьянину Климу некуда дѣвать свинью, старую и блудливую, — никто ее не покупаетъ; тѣмъ временемъ къ нимъ навѣдывается дьячекъ, которому нужно платить за учење сына. Климу взаимнъ денегъ проситъ его принять въ даръ свинью. Въ лицѣ дьячка авторъ хотѣлъ выразить отличительныя черты прежней семинарской рутины; дьячекъ не можетъ отнестись просто ни къ какому дѣлу, говоритъ полу-церковнымъ слогомъ, непонятнымъ ни для кого и тѣмъ неменѣе вызывающимъ слезы изъ глазъ Клима. Вотъ изъявленіе благодарности за свинью:

Геваль, Амонъ и Амалыъ,  
 И вси живуцы въ Тыри  
 Возрадуются доброты  
 И воспоютъ въ эфпри.  
 Мы вашу обреченну жертву,  
 Хоть живу, хотя мертву  
 Со благодарностью приемишь,  
 И выю вамъ объемишь.

При такомъ непосредственномъ отраженіи дѣйствительности въ вертепныхъ піесахъ понятна быстрота, съ которою вертепъ распространился по лицу всей Россіи. Бѣлоруссія первая переняла его и еще въ тридцатыхъ годахъ настоящаго столѣтія во время святокъ, новаго года и крещенія, ходя по домамъ славить со звѣздой, носили вертепъ. Вѣроятно, переселенцы или ссыльные занесли вертепъ даже въ Сибирь. Очевидцы описываютъ его устройство вполне сходнымъ съ украинскимъ театромъ маріонетокъ. Два яруса, на которые дѣлится сцена, служатъ мѣстомъ дѣйствія для двухъ разнородныхъ актовъ піесы: въ одномъ собраны всѣ преимущественно духовныя сцены и онъ оканчивается смертью Ирода; пляски и народныя сцены образуютъ второй актъ. Гудочники и скрипачи сопровождаютъ своей игрою представленіе (\*). Точныхъ свѣдѣній о піесахъ вертепа въ Сибири доселѣ нѣтъ, но уже названіе, придаваемое тамъ маріонеткамъ (ихъ зовутъ *панками* и *богатырями*), какъ будто намекаетъ на присутствіе какой-то особой легендарной, богатырской стихіи въ репертуарѣ вертепа.

Въ Сѣверовосточной Россіи невидно особаго развитія маріонетокъ. Здѣсь созданъ было свой вертепъ подъ новымъ названіемъ *райка* (конечно происшедшимъ отъ представлявшихся въ немъ духовныхъ піесъ о раѣ и мукѣ вѣчной). Въ-

---

(\*) Снегиревъ. Русск. простонародн. праздники.

роятно онъ занесенъ былъ въ Москву съ юга малороссійскими выходцами; вскорѣ, обычнымъ путемъ къ духовнымъ сценамъ примѣшались мірскія. Съ конца 17 вѣка подѣ влияніемъ занесенныхъ съ Запада забавъ характеръ райка совершенно мѣняется, и изъ театра маріонетокъ онъ превращается въ народную косморуку; это измѣненіе находится въ связи съ развитіемъ лубочныхъ картинъ на Руси. Картины вставляются въ раку, на нихъ смотрять черезъ стекло, а объяснительныя присказки раевщика замѣняютъ собою прежніе діалоги дѣйствующихъ лицъ. Что подобное превращеніе первоначально религіознаго райка въ извѣстную всѣмъ сильнопиническую народную забаву имѣетъ за себя много вѣроятія, подтверждаютъ нѣкоторые примѣры; вертепъ, который носитъ на святкахъ молодежь въ Воронежской губерніи, уже замѣнилъ маріонетокъ вырѣзанными изъ бумаги фигурами; онъ вращается кругомъ оси, вертикально проходящей черезъ весь ящикъ; слегка поворачиваемая ось обнаруживаетъ при освѣщеніи непрерывную процессію тѣней (\*).

Вліяніе рано занесенныхъ и грубовато-выполненныхъ передѣлокъ западно-европейскихъ пьесъ отразилось на рядѣ странныхъ, даже нѣсколько уродливыхъ по формѣ сценъ, усвоенныхъ народнымъ и солдатскимъ репертуаромъ. Прототипомъ этихъ сценъ является всѣмъ извѣстная пьеса о царѣ Максимиліанѣ и непокорномъ сынѣ его Адольфѣ. Происхожденіе ея трудно объяснить, но еще труднѣе понять причину поразительнаго распространенія и популярности этой съ виду незначительной комедіи во всѣхъ углахъ обширной Россіи. Мы имѣемъ передъ собой цѣлый рядъ вариантовъ этой пьесы, записанныхъ въ самыхъ разнородныхъ мѣстностяхъ, имѣемъ въ газетахъ разныхъ временъ свѣденія о представленіяхъ ея на всевозможныхъ народныхъ театрахъ, и сопоставленіе этихъ

---

(\*) Воронежская Бесѣда 1861 года.

свѣденій возбуждаетъ удивленіе при видѣ господства посредственнаго фарса отъ сѣверныхъ окраинъ Россіи до солдатскихъ стоянокъ на южной кавказской границѣ, у береговъ Каспійскаго моря, у козачковъ Терскаго войска. Содержаніе піесы о Максимиліанѣ несложно и строеніе ея весьма безсвязно. На сцену выходитъ грозный и могучій царь Максимиліанъ (Максиміанъ, Максимъ), тщеславится громадными своими завоеваніями, повелѣваетъ воинамъ трепетать при одномъ его взглядѣ, затѣмъ садится на тронъ и велитъ привести своего непокорнаго сына Адольфу. — Приведенный къ отцу, Адольфъ на вопросъ, гдѣ онъ скитался, отвѣчаетъ: «на легкой лодочкѣ по Волгѣ катался, да съ разбойниками знался.» — Находя, что подобное занятіе не подобаетъ царскому сыну, Максимиліанъ велитъ бросить его въ темницу; Адольфъ громко выражаетъ свою грусть; неразъ отецъ призываетъ его къ себѣ и убѣждаетъ его покориться богамъ, но все напрасно. Разгнѣванный царь посылаетъ скорохода за придворнымъ рыцаремъ Бармуиломъ и повелѣваетъ ему срубить голову Адольфу. Несчастный проситъ лишь дать ему проститься со всѣми и произносить патетическое прощанье со всѣмъ міромъ, сѣверомъ, югомъ и востокомъ, со всѣми богатырями и красивыми дѣвицами. Затѣмъ происходитъ отсѣченіе головы; Бармуиль исполняется ужасомъ и раскаяніемъ, а самъ царь вскорѣ признается, что ему взгрустнулось по непокорномъ его сынѣ. Этимъ собственно оканчивается піеса. Но въ различныхъ мѣстахъ, какъ въ серединѣ ея, такъ и въ концѣ прибавляются всевозможныя вставки, которыя, быть можетъ, всего болѣе привлекаютъ къ себѣ зрителей. Такъ въ солдатской передѣлкѣ вставляются рассказы козака и гусара, являющихся ко двору царя; оба они красно рассказываютъ о своихъ походахъ на непріятеля, о тѣхъ чудесахъ, которыя они видѣли на чужой сторонѣ; затѣмъ по смерти Адольфа является старинъ гробокопатель, который служитъ центромъ

разнообразныхъ выходокъ; онъ жалуется на старость и болѣзнь, — къ нему призываютъ лекаря, который умышленно представленъ шарлатаномъ, лжецомъ и болтуномъ; старикъ жалуется на холодъ и скудость одежды, — ему присылаютъ портнаго, который является новымъ комическимъ типомъ, толкуетъ про искусное снимание мѣрокъ, про задаточки, про различные способы угождать заказчикамъ, не забывая себя. — Наконецъ къ пѣсѣ нерѣдко примыкаютъ комическія сцены, не имѣющія съ нею ничего общаго; — онѣ взяты изъ обыденной жизни и необыкновенно разнообразны; такъ напр. у Терскихъ козаковъ любимой прибавочной сценой служить изображеніе возвращенія къ себѣ въ деревню молодого офицера-помѣщика; неопытный помѣщикъ хочетъ во все входить, но въ старостѣ встрѣчаетъ ловкаго плута, который на разспросы барина отвѣчаетъ шутками и дурачить его (\*).

Повторяясь повсюду и смѣняясь лишь иногда полу-духовной пѣсней объ Иродѣ, комедія о Максимиліанѣ нерѣдко обнаруживаетъ сліяніе книжнаго элемента съ народно-легендарнымъ и къ разсказу о раздорѣ между отцомъ и сыномъ прибавляетъ оригинальное видоизмѣненіе старорусскаго спора (пренія) жизни съ смертію. Въ однихъ вариантахъ извѣстный уже читателю Бармуилъ встрѣчаетъ сестру свою Венеру (очевидно, позднѣйшая прибавка) борящуюся въ открытомъ полѣ съ богатыремъ. Онъ спрашиваетъ ее о причинѣ этой борьбы и получаетъ въ отвѣтъ, что такъ угодно судьбѣ. Бармуилъ вступаетъ за сестру и одолеваетъ богатыря. Другіе варианты противопоставляютъ ему уже не Бармуила, а героя народныхъ пѣсень, сказокъ и духовныхъ стиховъ, загадочнаго Анику-воина. Богатырь, носящій почему-то иногда необъяснимое имя Морица (?), сознаетъ, что съ нимъ тя-

---

(\*) Терскія войск. Вѣдомости. 1869, № 4 „О солдатскихъ театрахъ.“

гаться силою можетъ лишь одинъ Аника, и въ борьбѣ падаетъ подъ руку его. Наконецъ иные варианты совершенно сближаютъ сцену борьбы съ разсказомъ народной пѣсни; богатырь борется уже съ самою Смертью (\*) и передъ концомъ произноситъ то-же прощаніе съ міромъ, какое въ пѣснѣ о Максимиліанѣ приписано Адольфу:

Прощай востокъ, прощай западъ и югъ  
Прощай сѣверъ....  
Прощай цари и короли  
И всѣ могучіе богатыри;  
Прощай цари и царицы  
И вы всѣ красныя дѣвицы  
Прощаюсь я съ вами сердечно  
Погибаетъ душа моя вѣчно.....

Очевидно, что Адольфъ, лихо проведшій молодость съ разбойничьями на Волгѣ, и богатырь, борящійся со смертию, есть одно и то же лицо. Въ виду этого невольно зарождается догадка, не было-ли у всего цикла пѣснь о Максимиліанѣ и Морицѣ древнѣйшаго первообраза, прямо основаннаго на народномъ преданіи, относительно котораго иностранныя имена дѣйствующихъ лицъ и упоминанія о фельдмаршалахъ, скороходахъ, придворныхъ рыцаряхъ являются безмѣрно позднѣйшими и случайными дополненіями. Еслибъ догадка эта подтвердилась чѣмъ-либо положительнымъ, въ результатѣ оказалась-бы несомнѣнность драматическаго изложенія мифологическихъ разсказовъ въ древнюю пору народной жизни.

---

(\*) Русскій Архивъ 1864 № 10 „Для исторіи русск. народн. театра,“ ст. А. А. Котляревскаго. См. также схожую съ этой пѣсней интермедію прошлаго вѣка о Смерти, воинѣ и хлопцѣ, напеч. въ Лѣтопис. русск. лит. и древн. 1859—60 кн. 5.

Переходя отъ обѣихъ указанныхъ стихій въ народномъ театрѣ, отъ вертепа, занесеннаго подѣ церковнымъ вліяніемъ, и богатырскихъ пѣсѣ, происхожденіе коихъ еще вполне неясно, — къ собственно народнымъ театральнымъ представленіямъ, мы увидимъ передъ собой обширный кругъ святочныхъ и масляничныхъ забавъ русскаго народа, въ средѣ которыхъ возникли первые проблески народной комедіи. Переряживанье является въ обоихъ случаяхъ преобладающимъ началомъ; имъ обусловливается возможность перехода деревенскаго маскарада въ рядъ комическихъ сценъ. Шествія и поѣзды въ костюмахъ, существующіе еще кое-гдѣ и до нашихъ дней, столь-же много содѣйствовали успѣху этого любопытнаго процесса. Сѣверная Россія изстари славилась своими веселыми масляницами, своими проказами и потѣхами очертя голову. Старинные акты говорятъ намъ о масляничныхъ и святочныхъ играхъ Новгорода, объ его знаменитыхъ *окрутникахъ* (собственно говоря, — ряженныхъ), которые въ своемъ родѣ какъ французскіе *Enfants sans souci* всецѣло посвящали себя гульбѣ, переряживанью и инымъ веселостямъ. Мы знаемъ, какъ они въ уродливыхъ маскахъ и причудливыхъ нарядахъ бѣгали по городу, смущая благочестивыхъ гражданъ; знаемъ, какія фантастическія затѣи, объяснимыя древнѣйшими народными вѣрованіями, приходили имъ въ голову, — эти громадные корабли, усащенные разноцвѣтными флагами, наполненные ряжеными, пляшущими и поющими пѣсни, корабли, поставленные на нѣсколько саней и двигающіеся по улицамъ и площадямъ стараго Новгорода. — Въ тѣхъ-же мѣстностяхъ, въ той-же сѣверной полосѣ Россіи отголоски старыхъ обычаевъ хранятся нерѣдко даже въ схожихъ формахъ. Новгородская, Олонецкая, Псковская, Ярославская и нѣкоторыя другія губерніи представляютъ тому наиболѣе примѣровъ. Въ Каргополѣ маскированіе было развито въ необыкновенныхъ размѣрахъ въ первой четверти

настоящаго столѣтія и живо до сихъ поръ; существовали маски собственнаго издѣлія и придумывались разнообразныя костюмы. Каргопольцы называютъ маскированныхъ *нарядками* (\*). Въ Кириловскомъ уѣздѣ Новгородской губерніи они носятъ пріятельное названіе *худесовъ*, восходящее несомнѣнно къ древнѣйшему народному быту. Въ Новгородскомъ уѣздѣ ихъ зовутъ *салтками*, въ Мологскомъ, Ярославской губерніи, *халлаам*. Дѣятельность ряженныхъ бываетъ чрезвычайно многосторонняя. Они рѣдко дѣйствуютъ разрозненно, но постоянно большими сборищами. Въ Новгородскомъ краю они устраиваютъ цѣлыя шествія, конемъ придаютъ нерѣдко сатирическое направленіе, доводя его до крайнихъ предѣловъ; такъ напр. по словамъ очевидца, въ деревнѣ Чауняхъ, близъ Новгорода «мужики и бабы, надѣвъ рогами, какъ священническія ризы, надѣлавъ изъ лучины престовъ и изъ горшковъ кадилъ, расхаживаютъ по деревнѣ, представляя крестный ходъ». Въ Тихвинѣ *святочники* цѣлыми стадами бродятъ по улицамъ, прыгая и подплясывая; среди нихъ прокатить вдругъ лошадь, запряженная въ дровни, на которыхъ возвышается «что-то въ родѣ стойла, откуда выглядываютъ импровизированныя коровы, быки, птицы, черти съ человѣческими туловищами и ногами»; за стойломъ слѣдуетъ фантастическая фигура верхомъ, напоминающая собою рыцаря, въ плащѣ изъ краснаго сукна (\*\*). Въ иныхъ мѣстахъ шествіе смѣняется сценами изъ жизни, при чемъ выборъ ихъ отличается нерѣдко неразборчивостью и грубостью; иногда толпа ряженныхъ несетъ одного изъ своей среды, представляющагося умершимъ, причитываетъ и голоситъ надъ нимъ и, положивъ его, начинаетъ комическое отпѣваніе.

Но переряживание и праздничная гульба не останавливается

(\*) Этнографич. очеркъ Каргополя, Кораблева.

(\*\*) Новгородскія губер. вѣдомости 1869 № 5 и 14: „Кириловск. худесы“ и „Изъ деревни послѣ святокъ“.

на подобныхъ недоделанныхъ формахъ; народъ выработываетъ изъ нихъ болѣе стройныя и осмысленныя сцены и словно стремится создать свой театръ. Въ Тихвинѣ во время ярмарки народъ ломится въ наскоро воздвигаемыя балаганы и несмотря на великій морозъ, съ наслажденіемъ смотритъ любимыя свои *приставленья*, за которыя берутъ съ него по три копейки за входъ; но въ этихъ представленіяхъ къ народнымъ комедіямъ примѣшиваются уже постороннія, балаганныя элементы, глотанье горячей пакли и т. д. Но есть мѣстности, гдѣ народная сцена совершенно свободна отъ наносныхъ явленій и тѣмъ болѣе имѣетъ право на особое вниманіе наблюдателя. Перейдемъ-же къ этимъ началамъ народного театра и остановимся нѣсколько долѣе на ихъ разсмотрѣніи. —

Въ Мологскомъ уѣздѣ съ третьяго дня святокъ начинается пора ряженія; вся молодая часть населенія заботится о заготовленіи разнообразныхъ костюмовъ и масокъ, пускаетъ въ прокъ старыя вещи, шьетъ новыя. Хотя всѣ святки могутъ пройти въ играхъ, но изъ всѣхъ вечеровъ выдаются особенно три, носящіе характеристическое названіе *злбныхъ* вечеровъ: это именно первый вечеръ, вечеръ съ новаго года и послѣдній. Тутъ сосредоточивается все веселье и принимаетъ наибольшіе размѣры. Когда наступаетъ злбный вечеръ, по домамъ устраиваются такъ называемыя игрища; дѣвушки въ лучшихъ своихъ платьяхъ усаживаются за столъ, наблюдая, чтобъ всѣ были равны головами, для чего низкорослымъ подкладываются подушки; на столъ ставятся свѣчи. Когда все готово, дѣвушки затягиваютъ хоромъ пѣсню «Какъ по морю, морю синему,» а мальчиковъ посылаютъ за ворота закидывать ряженныхъ, гуляющихъ въ этотъ вечеръ толпами по улицамъ. Мальчики кричатъ ряженнымъ; «халявы, халявы, здѣсь игрище!» — Халявы входятъ и присосѣживаются къ дѣвушкамъ, играютъ съ ними въ разныя игры; входитъ дру-

гая партія,—и собраніе дѣйствительно становится игрищемъ; приходящіе становятся другъ передъ другомъ и въ глазахъ зрителей проходятъ различныя сцены. Вотъ одна изъ нихъ, описанная очевидцемъ: «Дверь въ горницу отворилась и вошелъ чортъ большого размѣра. Онъ кого-то тащилъ за собой на желѣзной цѣпи, обертываясь кругомъ и наматывая цѣпь на себя; въ сѣняхъ появился человѣкъ, котораго чортъ и вдернулъ въ горницу. Это былъ приказный старой формы, лысый, съ сѣдою косою, въ сѣромъ длинномъ жилетѣ съ большими карманами и во фракѣ; за ухомъ у него было перо. Чортъ строго приказалъ ему молчать и слушать; онъ показалъ приказному тетрадь, всю исписанную его грѣхами—взятками, но гдѣ не доставало еще чего-то, неисполненнаго приказнымъ по договору, за что и хотѣлъ сейчасъ-же тащить его въ прешпюднюю. Приказный, подумавъ, рѣшился исполнить волю чорта, вздохнулъ, досталъ изъ кармана жилетки щепотку табаку, вынулъ изъ за уха перо, и подписалъ въ тетради у чорта, обѣщаясь впредь вдвое больше пить и взятки брать.» За сценой съ чортомъ въ описываемый авторомъ вечеръ последовало много другихъ; то являлся еврей разнощикъ, то блинница, продающая другой годъ одинъ блинъ, то ихъ смѣняла толпа мастеровыхъ, въ лицѣ которыхъ осмѣивались различныя недостатки и пороки рабочаго класса. За этими сценами слѣдовалъ небольшой перерывъ, молодые люди и дѣвушки ходили парами по комнатамъ и пѣли пѣсни; новый приливъ ряженыхъ возобновилъ игру и передъ зрителями разыгралась забавная семейная сцена между двумя старыми и ревнивыми супругами. Въ одинъ вечеръ подобныхъ игрищъ бываетъ множество; всѣ, и знакомые и незнакомые, имѣютъ право входить въ любой домъ, смотрѣть на игру, виѣшиваться въ неѣ, участвовать въ пѣніи и пляскахъ, и веселье становится общимъ, всенароднымъ (\*).

(\*) См. подробное описаніе игрищъ въ обстоятельной статьѣ г. Фенютина, въ Трудахъ Яросл. ст. Комитета 1866. I.

Въ Торопцѣ, Псковской губерніи и его окрестностяхъ мы встрѣчаемъ значительный прогрессъ народной комедіи и болѣе серьезное отношеніе ея къ дѣйствительности. Если мологжане ограничиваются отрывочными сценами для осмѣянія своихъ нравовъ, то въ Торопцѣ народъ стремится слить во-едино отдѣльныя импровизаціи и расширить кругъ сюжетовъ комедіи. Основой этому стремленію служить театръ маріонетокъ, почти вовсе освободившійся отъ духовнаго репертуара и только нѣсколькими сценами объ Иродѣ, исполняемыми какъ будто по преданію, напоминающій о своемъ прежнемъ характерѣ. При всемъ развитіи такъ называемыхъ *субботокъ*, являющихся чѣмъ-то въ родѣ мологскихъ игрищъ, вечеринокъ полныхъ шуму, пѣнья и шутокъ, взятыхъ потому подъ приглядъ полиціи, Торопчане высоко чтутъ *камедь*, которая, по словамъ старежиловъ, представлялась прежде по крайней мѣрѣ на десяти маріонетныхъ театрахъ. Устройство чисто первобытной сцены весьма просто; два человѣка заправляютъ всѣмъ. Но піески, даваемые куклами, имѣютъ живой и рѣзко высказанный характеръ. Онѣ безъ раздумья выводятъ на показъ не только различные типы изъ обыденной жизни, щеголиху-барыню, козана, Поляка и Польшку, но и прямо живыхъ людей, — личности, извѣстныя всѣмъ и каждому. Похожется толстая кукла и костюмомъ и рѣчами напоминать всѣмъ общаго знаконца; толпа съ радостью и смѣхомъ встрѣчаетъ его и восклицаетъ; «а, это такой-то!» называя его по имени. Недаромъ, говорилъ крестьянинъ г. Семейскому, у котораго мы заимствуемъ эти свѣденія о Торопцѣ (\*), недаромъ запрещенъ былъ существовавшій прежде солдатскій театръ, гдѣ «камедь живу спущали», — *надъ господми смѣяться стали*. — Но и теперешнія комедіи не стѣсняются въ выборѣ предметовъ для насмѣшки; одна изъ нихъ выво-

---

(\*) Статья о Торопцѣ въ Библіотекѣ д. Чтенія 1862. № 12.

дуть на сцену государственную контору, подъ ижеиъ которой разумѣется собственно судъ. Она подробно рисуетъ вѣшность провинціальныхъ храмовъ **шиды**; «въ государственной конторѣ, говоритъ она, сидитъ молодецъ (судья) въ убогѣ и съ затылку у него коса до шелкова пояса. Передъ нимъ бумага горой, на столѣ чернилъ ведро, подъ столомъ лежитъ перо, за ухомъ другое».—Къ судѣ приходятъ на разборъ двое молодцовъ, поссорившіеся въ кружкѣ; при видѣ грознаго судьи они готовы даже кончить дѣло и свести его на мировую; но судья, видя, что изъ рукъ его ускользаетъ практика, что его беспокоили напрасно, горячится, грозитъ запереть ихъ въ тюрьму и т. д. Насмѣшку надъ судомъ смѣняетъ насмѣшка надъ купцомъ, котораго надуваютъ принашки, подрядчики и работники. За нимъ является на сцену командиръ инвалидной команды съ своею половиной, патриархально правившіе когда-то въ Торопцѣ солдатами. Еще употребительнѣе насмѣшка надъ неумѣlostью помѣщиковъ; обыкновенно барина проводитъ староста, въ лицѣ котораго сосредоточена вся ловкость, смѣлка и умѣнье пользоваться обстоятельствами закрѣпощеннаго крестьянина. Сцена между бариномъ и старостой становится еще оживленнѣе, когда въводится помѣщикъ-Нѣмецъ и къ ловкой плутнѣ присоединяется и обморочиванье челоуѣка, плохо владѣющаго русскимъ языкомъ.

Эти представленія привлекаютъ массы народа; въ сезонъ подобнаго театра *камедей*, длѣнціея иногда не болѣе мѣсяца, въ театрѣ перебивается до полуторы тысячи народу. Потребность зрѣлищъ очевидно сильна и притомъ одинакова во всемъ народѣ, безъ различія мѣстностей, одинакова въ глуши и въ окрестностяхъ большихъ городовъ и столицъ. Если въ далекомъ Торопцѣ процвѣтаетъ какой-ни-на-есть театръ, то не далѣе какъ лѣтъ десять тому назадъ подъ Москвой въ многочисленномъ селѣ Коломенскомъ существовала цѣлая артель за-

писныхъ актеровъ, которые въ праздничные дни, когда собирались хороводы, подъ открытымъ небомъ изображали и Максимилиана и всевозможныя житейскія сцены. Наконецъ недавно одна изъ московскихъ газетъ сообщила свѣденія о подобныхъ же представленіяхъ, устроенныхъ на доморощенномъ театрѣ въ наиболѣе переполненномъ фабричнымъ народомъ кварталѣ Москвы.

И такъ, куда ни обратимъ свой взглядъ, всюду жажда зрѣлища, и притомъ не только удовлетворяющаго потребности простаго развлечения, но и воспроизводящаго въ истинномъ свѣтѣ окружающую дѣйствительность; эта жажда своего, понятнаго театра открыто сказывается и громко требуетъ исхода. Немногія попытки лицъ изъ образованнаго класса пособить народу въ достиженіи этой цѣли, умѣнчивались всегда полнымъ успѣхомъ; театръ, устроенный въ Епифанскомъ уѣздѣ при сельской школѣ госпожи Мясоѣдовой встрѣтилъ величайшее сочувствіе въ крестьянахъ, а на представленія въ просторномъ театрѣ, устроенномъ для народа въ одномъ изъ уѣздовъ Тверской губерніи съѣзжаются люди изъ-за десятковъ верстъ; въ послѣднемъ случаѣ всего болѣе сказывается непреодолимое стремленіе народа къ театру. Подобно тому какъ въ Торопцѣ на сцену переносится вся окружающая обстановка въ живыхъ и вѣрныхъ портретахъ, такъ и въ пісѣ, искусно передѣланной устроителемъ названнаго театра изъ народной сказки *Слава тебѣ Господи, мужикъ лапти сплелъ*, актеры до того входятъ въ свои роли, что тутъ-же вставляютъ цѣлыя рѣчи отъ себя, переносятъ на сцену всѣ свои симпатіи и антипатіи и увлекаются въ порывистой игрѣ до самозабвенія. Мы видѣли, что народъ вовсе не относится пассивно ко всему, происходящему передъ нимъ, какъ то думаютъ многіе высоко-нравственные оптимисты; оттого-то онъ съ недовѣріемъ и отворачивается отъ тѣхъ добродѣтельныхъ книжекъ и иныхъ изданій, которыя подносятся ему образо-

ванными людьми и мало чѣмъ разнятся отъ невиннаго лепета дѣтскихъ басенъ и нравоучительныхъ разсказовъ. Народъ провелъ въ своихъ грубоватыхъ и, нѣтъ спору, страдающихъ многими понятными недостатками, фарсахъ цѣлый рядъ разнообразныхъ типовъ, не задумываясь надъ общественнымъ положеніемъ или достоинствомъ выведенныхъ лицъ, и критически отнесся какъ къ порокамъ своихъ собратьевъ, такъ и къ подмѣченнымъ слабостямъ болѣе высшихъ классовъ. Онъ трезво относится къ жизни, пытается осмыслить ее, вдуматься въ нее, наконецъ онъ хочетъ найти себѣ по плечу развлеченіе болѣе высшаго разряда, чѣмъ тѣ, на которые онъ донынѣ осужденъ, развлеченіе, которое подняло-бы его нравственный уровень, пробудило-бы въ немъ живые интересы. На этотъ громкій и несомнѣнный призывъ не можетъ не откликнуться образованная часть русскаго общества. Немочь погибающему предписываетъ, помимо всякихъ другихъ побужденій, уже одно человеколюбіе. Мы должны протянуть эту руку помощи людямъ, коснѣвшимъ въ мракѣ незнанія и стремящимся выйти на свѣтъ и просторъ, мы должны помочь нашему народу въ его робкихъ попыткахъ создать свой театр. Поступая такъ, мы не навяжемъ ему чуждой стихіи, мы не облагодѣтельствуемъ его, какъ баринъ покорнаго и смирнаго слугу,—мы отвѣтимъ лишь его искреннему желанію и съ дружескимъ сочувствіемъ поможемъ осуществить его. И тогда, быть можетъ, народнымъ фарсамъ, этимъ отголоскамъ стараго театра, суждено будетъ послужить основой для новаго, зарождающагося учрежденія, и старый духъ, сливаясь съ новыми формами, оживетъ въ новой и болѣе плодотворной жизни.

