

Олександр Клековкін

БЛАЗНІ ГОСПОДНІ





Олександр Клековкін

БЛАЗНІ ГОСПОДНІ

(Нарис історії Біблійного театру)

*Схвалено Міністерством культури і туризму України
як навчальний посібник
для використання в навчально-виховному процесі
вищих навчальних закладів культури і мистецтв
III—IV рівнів акредитації*

Київ — 2006

ББК 85.33(0)я73

Клековкін О.Ю.

К48 Блазні Господні: Нарис історії Біблійного театру. — К.: «АртЕк», 2006. — 352 с.

ISBN 966-505-089-3

Пропонований нарис присвячено Біблійному театрові, його генезі, основним формам і жанрам. Автор продовжує дослідження релігійного театру, розпочате ним у попередніх книгах («Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів», «Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика», «Античний театр»). У праці здійснено спробу простежити генезу Біблійного театру від його витоків до сьогодення, а також окреслити ті соціальні чинники і форми публічної поведінки, які вплинули на специфічні форми його театральності. Головну увагу приділено театрові середньовіччя, коли постали перші жанри релігійного театру, простежуються також деякі пізніші тенденції втілення біблійних сюжетів — до XX століття включно. Поряд з традиційними формами театру розглянуто також генетично пов'язані із впливом Біблії паратеатральні видовища і кінострічки, створені на основі Біблії. Видання розраховане на широкого читача: викладачів і студентів вищих і середніх навчальних закладів мистецтв і культури, всіх, кого цікавить історія театру й видовищ.

НАУКОВИЙ РЕДАКТОР

Пилипчук Ростислав Ярославович, академік Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор

БОГОСЛОВСЬКИЙ РЕДАКТОР

о. Андрій (Дудченко), головний редактор часопису «Камо грядеши»

РЕЦЕНЗЕНТИ

Єрмакова Наталія Петрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент;

Коломієць Ростислав Григорович, член-кореспондент Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор;

Скуратівський Вадим Леонтійович, академік Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

Станішевський Юрій Олександрович, член-кореспондент Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

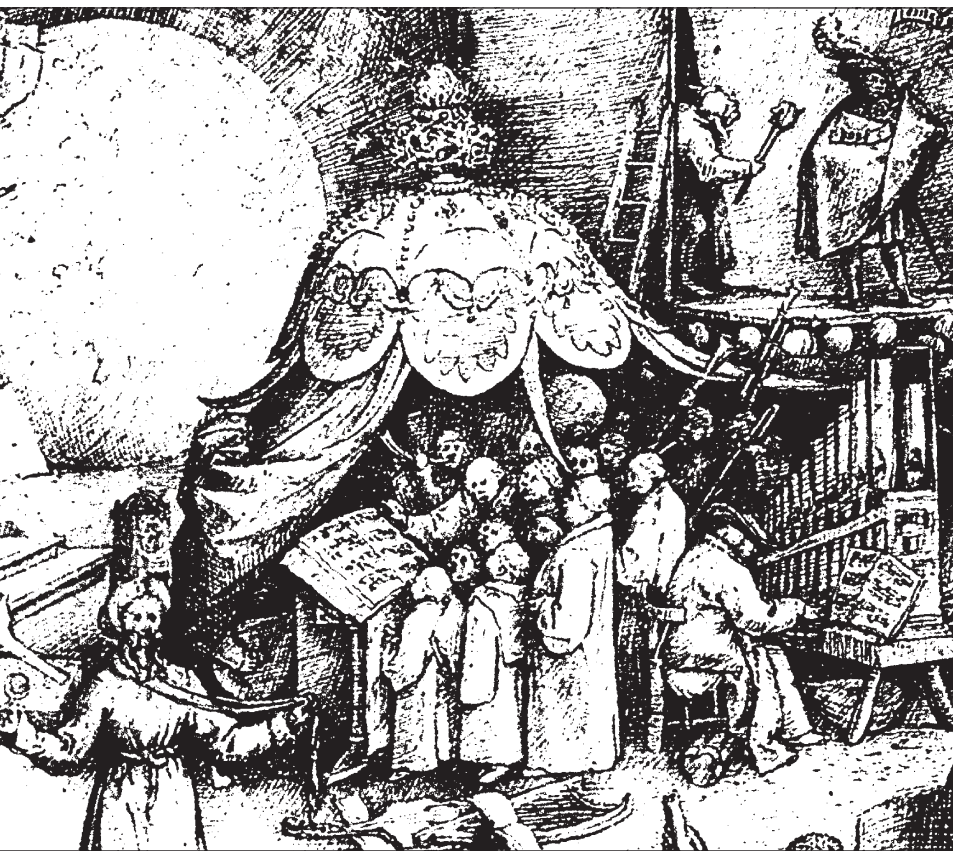
Судьїн Володимир Миколайович, професор.

ББК 85.33(0)я73

ISBN 966-505-089-3

© Олександр Клековкін, 2006

ТЕАТР СЛАВИ БОЖОЇ



*«... І промовив Господь до Мойсея:
«Також цю річ, про яку говорив ти, зроблю,
бо ти знайшов милість в очах Моїх,
і Я знаю на ім'я тебе». А він відказав:
«Покажи мені славу Свою!».
І Він промовив: «Я переведу все добро Своє
перед тобою, і покличу Господнім Ім'ям
перед тобою. І Я помилую,
до кого милостивий, і змилюся,
до кого милосердний». І Він промовив:
«Ти не зможеш побачити лиця Мого,
бо людина не може побачити Мене
і жити». І промовив Господь:
«Ось місце при Мені, і ти станеш на скелі.
І станеться, коли буде переходити слава
Моя, то Я вміщу Тебе в щілині скелі,
і закрию тебе рукою Своєю, аж поки Я
перейду. А здійму руку Свою, і ти побачиш
Мене ззаду, а обличчя Моє
не буде видиме»*

Друга Книга Мойсеєва: Вихід (2 М 33, 18–22).

У популярному історичному анекдоті доби наукового атеїзму відомий математик, фізик і астроном Лаплас пояснював Наполеонові систему руху планет і на запитання Бонапарта стосовно ролі Творця у цій системі відповів: **«Я не маю потреби у подібних гіпотезах»**. Відповідь зухвала, хоча й дотепна. І засвідчує вона одночасно дві характерні ознаки одного й того самого процесу: і перетворення аксіоми середньовіччя на сумнівну гіпотезу за доби Модерну, і глухий кут, в якому опинився Модерн, відмовившись від цієї гіпотези. Адже «час великих розчарувань, що став нашою долею, — констатує архієпископ Юзеф Жицінський, — означає поразку Модерну» [100, 4]. Отож, після модерних поневірянь, «камінь, що його занедбали були будівничі, той наріжним став каменем, і камінь спотикання, і скеля спокуси, і об нього вони спотикаються, не вірячи слову, на що й призначені були» (1 Петр 2, 7–8).

Ми повертаємося до цього занедбаного каменя, до відкинутої Лапласом гіпотези і пропонуємо читачеві здійснити подорож до театру давніх часів, на кону якого впродовж багатьох століть

відтворювалися найголовніші версії цієї гіпотези. Навряд чи по-дорож ця буде схожою на «прогулянку з приємністю», адже вона веде нас у світ мінливих значень і вимагає здатності до семантичної гнучкості в оперуванні різними типами знаків. Це світ якихось дивовижних видовищ, в якому звичні **«аксіоми»** доволі легко можуть перетворюватися на сумнівні **«гіпотези»**, усталені **«канони»** — на **«апокрифи»**, **«правильний»** і **«правдивий»** **наратив** — на **фальшивий**, доки процес не піде у зворотному напрямі і **«брехня»**, **бодай тимчасово, не оголосить себе «правдою»**.

Все це — проблеми інтерпретації, тлумачення або, у ширшому сенсі, проблеми герменевтики й екзегетики. І першопопитовим для усвідомлення цих проблем стало саме Святе Письмо, котре чи не вперше в історії людства примусило своїх інтерпретаторів і перекладачів замислитися над проблемою **достеменного тлумачення**. Сьогодні здійснено понад півтори тисячі перекладів Святого Письма, отже, навіть всупереч намірам перекладачів, створено понад півтори тисячі інтерпретацій. «Розмаїття перекладів Святого Письма, — писав Сергій Аверинцев, — це реалія нашого часу, з якою ми маємо жити, з якою ми вже живемо. Відмова приймати її позбавлена сенсу. Проте, приймаючи її, погодьмося, що жити з нею не так уже й просто. І вона, так само, як інші складові нашого дедалі складнішого життя, перетворюється для нас і наших сучасників на випробування і спокусу» [4, 470]. Висунувши проблему «достеменності» тлумачення й відповідності перекладу оригіналові, середньовіччя поширило невдовзі герменевтичну проблематику і на тлумачення законодавства, і на інтерпретацію історичних подій, а услід за тим і на театральне мистецтво, головна складова якого — режисура — сьогодні сприймається переважно як мистецтво інтерпретації.

Найперша версія дохристиянського перекладу Старого Заповіту грецькою мовою називається Септуагінтою (оригінальні тексти Старого Заповіту писалися фінікійським алфавітом). З появою перших записів Нового Заповіту постала проблема відбору, легітимізації й відмежування його достеменних версій від різноманітних ересей і «неправильних» книг. Ця проблема збіглася у часі не лише з внутрішніми потребами самої церкви, а й у зв'язку з визнанням християнства у Римській імперії за часів правління Константина Великого, який, намагаючись розібратися в розбіжностях тлумачень (в цей період точилася запекла боротьба між ортодоксальним напрямом і аріанством), за-

жадав, щоб єпископи надали йому копії священних книг. Однак Константин не дочекався цих копій. Лише після тривалих консультацій, вже після смерті Константина, на соборі в Лаодикейі 363 року було прийнято рішення розіслати по всіх християнських церквах списки канонічних книг. Згідно з Лаодикейським каноном, до складу Нового Заповіту входить 26 писань — усі, крім Апокаліпсиса від Івана. 367 року було названо вже всі 27 писань Нового Заповіту. Проте й цей список спочатку не був визнаний повсюдно і остаточно був затверджений ортодоксальною церквою лише на Карфагенському соборі 419 року. Однак і після його затвердження **боротьба між прихильниками версій (канону й апокрифа)** Святого Письма не вщухала, адже й ставлення церкви до апокрифів розрізнялося залежно від їхнього змісту — серед апокрифів були й такі книги, котрі церква дозволяла читати віруючим, ці книги навіть мали вплив на догматику й обрядовість церкви («Історія Якова про народження Марії», твір анонімного автора «Про Успіння Марії», Євангеліє від Никодима — насамперед та його частина, де розповідалося про зішествя Христа в Пекло). До таких «дозволених» апокрифів належать і ранньосередньовічні твори про християнських мучеників, які створювалися на зразок діянь окремих апостолів і не мали догматичних розбіжностей з церковним вченням. Ті ж твори, зміст яких істотно відрізнявся від канонічних писань, читати суворо заборонялося. А вже у V столітті у Східній Римській імперії з'явився перший список книг, які підлягали знищенню як єретичні. Таким чином і постав новий спосіб розповсюдження заборонених книжок — таємний, звідки й походить сама назва «апокриф».

Боротьба з апокрифами розгорнулася одночасно з появою першого латинського перекладу Біблії (переклад здійснений з Септуагінти, але згодом перевірений за давньоєврейським текстом бл.Ієронімом). Цей переклад — т. зв. **Вульгата** (Vulgatae, Vulgata Editio — від лат. — звичайна, народна, загальноприйняте видання) — з'явився між 383 і 405 роками і, хоча був написаний не класичною латиною, саме цей переклад починаючи з VII століття був канонізований Римською церквою. Так визначилися найголовніші переклади, а отже й інтерпретації Святого Письма: Септуагінта і грецький канон Нового Заповіту — у Візантії, Вульгата — у західних країнах, а також «дозволені» й «усунуті» апокрифи. Істотне доповнення до цих перекладів здійснив на початку XIII століття архієпископ Кентер-

берійський Стефан Ленгтон, який для зручності користування Святим Письмом створив поділ Біблії на розділи, який і дійшов до нашого часу (спочатку в Біблії не було поділу на розділи й вірші).

Згодом з'явився слов'янський переклад Біблії Кирила й Мефодія, котрий після тривалих дискусій був санкціонований Папою Адріаном II. Саме цей переклад використовувався на Русі, але, зважаючи на розходження рукописних традицій, починаючи з XVI століття цей переклад неодноразово виправлявся — Геннадієм Новгородським, Максимом Греком та ін. Врешті 1564 року з'явився «Апостол» Івана Федорова, а 1581 року — перша друкована церковнослов'янська Біблія (Острозька Біблія). Це видання використовувало Вульгату, чеську Біблію, Біблію «Геннадіївського зводу», Біблію Франциска Скорини та ін. і стала першим повним виданням Святого Письма не лише в Україні, а й на слов'янських землях. Саме цей переклад було покладено в основу першої Московської Біблії 1663 року. Починаючи з 1903 року в Україні з'являються нові переклади Біблії: «Святе Письмо Старого і Нового Завіту» (переклад П.Куліша, окремі книги перекладені І.Нечуєм—Левицьким та І.Пулюєм, 1903), «Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту» (переклад Івана Огієнка, 1962), «Святе Письмо Старого та Нового Завіту» (переклад о.Івана Хоменка, мовна редакція Ігоря Костецького, консультант Михайло Орест—Зеров, переклад перевірений Комісією ченців Василіанського чину, 1963) і «Біблія. Книги Священного Писання Старого та Нового Завіту» (переклад здійснений Патріархом Філаретом «за Біблією російською мовою, яка була перекладена з єврейської та грецької мов у другій половині XIX століття (Синодальне видання Російського біблійного товариства, Москва, 2002)» і виданий 2004 року Київською Патріархією Української Православної Церкви Київського Патріархату).

У Росії робота, спрямована на «відновлення» тексту Святого Письма за Септуагінтою і старими слов'янськими перекладами, розпочалася ще за правління Петра I і завершилася 1751 року виходом так званої Єлизаветинської Біблії. У XIX столітті переклад Святого Письма здійснив доктор богослов'я і професор Петербурзької Духовної Академії Герасим Павський (1787–1863), переклад якого настільки відрізнявся від звичного слов'янського, що викликав опір з боку священства і був заборонений. Така ж доля спіткала й переклад знаменитого алтайського місіонера

архимандрита Макарія (Глухарьова). Нарешті 1876 року Св.Синод санкціонував повний російський переклад Біблії, ініційований митрополитом Філаретом.

У контексті праці, присвяченої Біблійному театрові, у своєму ставленні до цих перекладів мусимо визначитися й ми. Адже необережний вибір перекладу може перетворити філологічну проблему на проблему теологічну. Наскільки відрізняються ці переклади, можна простежити на прикладі написання імен (Іоанн, Іоан, Йоанн, Іван та ін.; або Матвій — в Івана Огієнка, Матей — в Івана Хоменка, Матфей — у Патріарха Філарета тощо). Тому, за відсутності єкуменістичного українського перекладу Біблії, вибір тексту мусимо здійснювати керуючись «здоровим глуздом». З багатьох міркувань і, перш за все, через його сприйняття католицькою, лютеранською і православною церквою (Київського і Московського патріархату), а також іншими конфесіями, автор узяв «за основу» переклад Біблії, здійснений Іваном Огієнком. Однак, беручи до уваги одноразове поширення відмінних від запропонованих Огієнком мовних норм, коригував його іншими перекладами, словниками, довідниками й богословською літературою. Написання церковно-обрядових термінів у книзі спирається, головним чином, на рекомендації «Словника церковно-обрядової термінології» Наталії Пуряєвої [209], «Словника-довідника з релігієзнавства» Валентини Шевченко [271] і «Словника церковної лексики» Олени Ткаченко [207]. Щоправда, у багатьох випадках авторові доводилося маневрувати між декількома варіантами і на власний розсуд здійснювати вибір на користь того або іншого написання (так, скажімо, Н.Пуряєва подає «архиепископ», «архиерей», в той час як В.Шевченко — навпаки, «архієпископ», «архієрей»; у В.Шевченко у межах одного словника подається «Вифлеєм», але «Віфлеємська каплиця» — у статті про Яна Гуса тощо). Те саме, оскільки це також має відношення до проблеми інтерпретації, стосується й назв країн в їхній історичній динаміці («Германія» або «Німеччина», «на Україні» або «в Україні» та ін.). На написання географічних назв і назв країн поширюються принципи, викладені вище, в інших випадках, коли це виправдано логікою викладу, вживаються сучасні назви країн. Замість «королівства франків» — «Франція», замість «германських племен» або князівств — «Німеччина», замість історичних назв регіонів і областей України — «Україна» тощо. У тих випадках, коли історія й географія подій дозволяє впевне-

но розмежовувати Україну й Росію, вживаються сьогоднішні назви країн, в інших випадках — історична назва Русь (Rus, Russia, Rucia, Ruscia, Ruzzi, Rutzeland, Rusco, Ros) та ін. Назви творів, написаних староукраїнською та церковнослов'янською мовами, подаються з урахуванням чинних норм правопису, а також традиції написання цих назв у сучасній науковій літературі.

Повернемося, однак, до нашої пари понять — «канон» і «апокриф». Один з шарів значень цієї пари має безпосереднє відношення до теми пропонованої читачеві праці, адже мистецтво у відношенні до релігійного канону завжди виступатиме лише у ролі дозволеного або рекомендованого до усунення «апокрифа». Це, у свою чергу, впливає й на особливості цієї праці, в якій намагатимемося роз'єднати — Святе Письмо і створені на його основі видовища, адже інколи, на жаль, спираючись на нашу схильність до автоматизму, вони синтезуються в нашій свідомості і утворюють єдине ціле.

Усі ми, попри наше бажання або небажання, мешкаємо у постмодерному світі — світі мінливих значень, які залишають тавро й на нашому чолі. За відсутності мистецтвознавчого канону інтерпретації Біблійного театру (**«канон інтерпретації апокрифів»**), здавалося б, і ця праця не повинна мати ніякого відношення ні до канону, ні до апокрифу, ні до ересі, ні до аксіом, ні до гіпотез, ні навіть до популярного сьогодні жанру «альтернативної історії». Але канон — річ підступна, він може існувати й без писаного тексту, — у вигляді зручних звичок, усних переказів, легенд, байок, пліток, забобонів тощо, які оселяються у нашій свідомості без нашого на те дозволу. Чи не найголовнішим забобом, який подеколи заважає нам розплющити очі і побачити реальний світ, є світ наших уявлень, який ми інколи називаємо «науковими знаннями». Ми доволі часто «дивимося», витріщивши очі, але нічого не «бачимо». І чим більше намагаємося прилаштувати «факти» на підтвердження наших концепцій, тим більше втрачаємо здатність до сприйняття знаків, які вказують на існування інших фактів, з яких формуються й інші сюжети.

Таким заялуженим «фактом» і є наше уявлення про Біблійний театр. Саме тому словосполучення, винесене у назву цієї передмови, може викликати в уяві деяких читачів чудернацький образ якогось монументального наративу — щось на кшталт костюмованого пропагандистського заходу за участю ге-

роїв біблійних часів, або картину, зображену Михайлом Бахтінім: «Офіційні свята середньовіччя — і церковні, і феодално-державні [...] — освячували, санкціонували існуючий лад і закріплювали його. Офіційне свято, по суті, дивилося лише назад, у минуле, і цим минулим освячувало існуючий лад [...]». Свято було торжеством вже готової панівної правди, що перемогла, котра виступала як вічна, незмінна і безсумнівна правда. Тому й тон офіційного свята міг бути лише монолітно серйозним» [23, 300].

Саме на такий сумний наратив видається схожим Біблійний театр, якщо сприймати його крізь призму уявлення про четвірку його основних жанрів — «літургійну драму», «містерію», «міраклъ» і «мораліте». Таким він видається і з точки зору стрункої умоглядної побудови, і з точки зору соціального досвіду, оскільки все «логічно», «послідовно» й базується на звичному уявленні про «дві культури» і «монолітно серйозні» засоби, якими офіційна культура звеличує своїх замовників. Це дуже зручне уявлення. І зручне воно не лише тим, що ґрунтується на соціальному досвіді, а й тим, що, спираючись на систему протиставлень — двох культур і мистецтв («буржуазного» і «народного», «прогресивного» і «реакційного», «реалістичного» і «антиреалістичного», «сакрального» і «профанного», «авангардного» і «ретроградного», «масового» й «елітарного», «політичного» і «достеменного», «ангажованого» і «вільного»), реалізує наше підсвідоме, напівінфантильне прагнення зібрати до купи усе «приємне» й «солодке» і протиставити його «гіркому». Така операція істотно полегшує життя і навіть доволі достовірно імітує осмислення явищ культури, однак не наближає до істини, а навпаки — віддаляє від неї. Віддаляє завдяки ланцюгові узгоджених і взаємозамінних понять, де кожна ланка виступає лише двійником попередньої і тому легко замінює іншу: «позитивне» заступає місце «прогресивного», «реалістичного», «сакрального», «передового», «прекрасного»..., доки не перетворюється на протиставлення двох зручних для маніпулювання слів, які мають надлишкове значення: «гарне» і «погане», зміст яких, у свою чергу, визначається лише панівними теоретичними або політичними доктринами, ситуативними чинниками або власними смаковими уподобаннями. Але світ — суперечливий і вписати його в якусь жорстку систему уявлень можна лише заплуцївивши очі на те, що видається нам «зайвим» і «випадковим».

Біблійний театр, якому присвячено цю працю, не мав нічого спільного з подібними уявленнями; спростовуючи пихатий наратив, він творив жанр якоїсь іншої природи. Майже неможливо це збагнути, проте саме на середньовічній сцені, у православній Візантії, виконувалися вистави, що пародіювали найголовнішу подію Нового Заповіту — розп'яття Христа. І саме за доби середньовіччя в Європі постав жанр пародій на священні сюжети й релігійні відправи — священні пародії (*parodia sacra*). Ще менш звичним для нашого сприйняття є поширення на Русі «пародій на молитви, псалми, служби, на монастирські порядки тощо. Вважати всю цю ясну літературу просто антирелігійною й антицерковною, — пише Дмитро Лихачов, — мені видається не зовсім вірно. Люди Давньої Русі у масі своїй були, як відомо, доволі релігійними, а йдеться тут саме про масове явище. До того ж більшість цих пародій створювалася у середовищі кліриків» [164, 8].

Словосполучення «Театр Слави Божої», винесене у назву цього розділу, належить Жану Кальвіну, видатному реформаторові-протестантові. Саме так — «Театром Слави Божої» — він називав створений Богом Усесвіт: небо й землю, ріки й моря, дерева й квіти, тварин, а врешті й нас, людей. Метафора унаочнення мала не випадковий характер, адже «буття Боже, — писав Сергій Аверинцев, — у патристичній думці не «доводиться», а «показується» [1, 39]. До цієї ж «видовищної» метафори залюбки зверталися у XVI столітті й сучасники Кальвіна — Ронсар («Господній світ — театр»); Шекспір («Весь світ — сцена») тощо. Інша середньовічна метафора порівнювала Всесвіт зі школою, в якій «священна історія» сприймалася як педагогічний процес [1, 167]. А схоластик XII століття Ален Лілльський писав: «Усі творіння світу — неначе книга, картина і дзеркало» [75, 72]. Англійський поет XVII століття Ф.Куарлеа також порівнював світ із книгою: «Цей світ — книга *in folio*, в якій заголовними літерами набрані великі справи Божі: кожне створіння — сторінка, і кожна дія — красива літера, бездоганно надрукована» [4, 126]. Уявлення про світ-книгу віддзеркалюють і твори Григорія Сковороди («Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира») та ін. [234, 59]. «Величезним словником» називав Біблію Поль Клодель, а Марк Шагал говорив про «іконографічний атлас». І ці характеристики, здається, подобаються церкві — не випадково ж про них згадував Папа Іван-Павло II у листі до митців [242, 8]. Образ світу-книги ми

знаходимо й у самій Біблії: «І вернувся Мойсей до Господа та й сказав: «О, згрішив цей народ великим гріхом, вони зробили собі золотих богів! А тепер, коли б Ти пробачив їм їхній гріх! А як ні, витри мене з книги Своєї, яку Ти написав...». І промовив Господь до Мойсея: **«Хто згрішив Мені, того витру із книги Своєї»** (2 М 32, 32–33). Врешті до подібного ж тропу вдається й історик Жак ле Гофф, коли, завершуючи свою книгу «Цивілізація середньовічного Заходу», пише про світ тодішніх людей: «Мало турбуючись про свій добробут, вони все готові були віддати в жертву, якщо це залежало від них, заради видимості. Єдиною їхньою глибокою і безкорисливою радістю було свято і гра, втім, у великих і сильних і свято було виставлянням себе напоказ. Замок, церква, місто — все це було лише театральними декораціями. Симптоматично, що середні віки не знали спеціального місця для театального видовища [...]. **Визначення цій середньовічній радості дав Блаженний Августин. Він назвав її «безсловесним криком радості»** [160, 337].

У сучасній богословській літературі можна знайти й іншу метафору створеного Богом світу. «Святі отці, — пише Валерій Лєпахін, — вживали слово «ікона» у ширшому значенні, порівняно з тим, до якого ми сьогодні звикли. **Весь світ, що є творінням Божим, вони сприймали як Божу ікону, як витвір досконалого Художника.** Апостол Павло називає Ісуса Христа Сина Божого «іконою Бога невидимого» [2 Кор 4, 4]. Людина, згідно зі Священним Писанням, сотворена Богом на свій образ (у грецькому тексті «на ікону Свою»). За визначенням преп.Максима Ісповідника, Церква — також ікона. Храм — ікона переображеного космосу. Єпископ — ікона Христа. Такі види церковної словесності, як тропар чи акафіст, проповідь чи житіє, є «словесними іконами», і за своєю композицією, структурою, принципами добору матеріалу, і за своїм внутрішнім зв'язком з світом невидимим, до якого належать вони самі і до якого піднімають людину. Можливості використання поняття «ікона» стосовно проявів православного церковного життя винятково, а можливо, й безмежно широкі: **все — ікона, все — іконічне. Торжество Православ'я — це торжество ікони**» [161, 6]. Із цієї тезою важко не погодитися, адже для того, хто вміє читати, світ і справді є системою знаків — про любов і безпеку, про сенс буття і марнославство. «Усе — символ», — казав Гете, але лише для читачів, які налаштовані читати їх.

Свій досвід читання цієї системи знаків мало й XVIII століття, і саме тому і метафору Кальвіна, і «безсловесний крик радості» воно інтерпретувало на свій лад. Крик став «словесним», а театр, прагнучи «блажати» й «венеровати» своїх видатних діячів, почав виставляти на своєму кону твори у доволі незвичних виконавських жанрах, про зміст яких красномовно свідчать їхні назви — різноманітні «Слави» і т.ін. У Росії навіть з'являються п'єси «Слава российская» («Fama Rossiae»), «Слава печальная», «Образ победоносия», «Образ торжества российского» та інші, що стають спробою симбіозу давньоримських жанрів — апофеозу й тріумфу. В Україні ж — урізноманітнюється словник синонімів до «слави»: «велбити» (хвалити, схилятися перед ким-небудь, обожнювати, славити), «виносити» (славити, прославляти, уславляти), «заволаний» (покликаний, запрошений, знаменитий, славетний), «зацний» (знатний, шановний, значний, гідний поваги, благородний, шляхетний, родовитий, славетний, значний), «можний» (могутній, славний, славетний, спроможний, можновладний), «презацний» (видатний, пречесний, преславний), «цний» (чесний, благородний, славний, славетний, шляхетний). Але й ці метафори невдовзі будуть переінакшені запопадливим чиновництвом на інший лад. 22 жовтня 1721 року канцлер Головкин в урочистій промові, зверненій до Петра I під час святкування Ништадтського миру зі Швецією оголосив: «Вашими неусыпными трудами и руководством мы из тьмы неведения на феатр славы всего света и, тако рещи, из небытия в бытие произведены и в общество политических народов присовокуплены». І вже пізніше М.Карамзін писатиме у своїй «Історії» про **«феатр мирского величия и славы»**, який поступово перетвориться в нього спочатку на **«феатр алчного властолюбия»**, а потім і на **«феатр ужаса и слез»**. А Георгій Федотов 1932 року у журналі «Путь» (№ 33) порівнюватиме «театр історії людської» з театром середньовіччя: «Якщо порівнювати історію з театром, то ідеальний «Феатр історії людської» (theatrum historiae humanae) мусить бути схожим на середньовічний багатоплановий театр, в якому дія відбувається одночасно на трьох ярусах: на Небесах, у Пеклі і на Землі. Небу, Пеклу і Землі середньовічного театру відповідає в християнській історії — святість, гріх і побут».

Інколи Кальвіна, якому належить словосполучення «Театр Слави Божої», зображують нудним буркуном і агресивним ортодоксом, який буцімто дошкуляв оточенню, перешкоджаючи їм

отримувати задоволення від життя. Насправді ж його проповіді були присвячені іншому. Радості й любові до життя й усього Світу, створеного з ласки Божої. Кальвін вважав, що віра ґрунтується на здоровому глузді, просвітленому словами Христа, і тому він писав у своїх «Настановах», що людина мусить бути вільною у своєму мисленні, мусить радіти й насолоджуватися життям, цим даром Божим. «Усі речі створені для нас, щоб ми могли впізнати й дякувати Творцеві за Його ласку до нас. Вшановуючи природу як творіння Боже, ми вклоняємося Богові, а не природі. Цей світ недосконалий, але він не є злим. Несхвалення буття й відмова працювати в ньому тотожне визнанню, що світ не заслуговує на прощення». Хіба ж могла людина, яка написала ці слова, не радіти світові, сходові й заходів сонця, комашні й птахам, квітам і будякам, «рибам великим й безодні, вогню та градові, снігові та туманові, вітрові бурхливому, що виконує слово Його, горам та пагіркам всім, плідному дереву та всім кедринам, звірині й всій худобі, всьому плазуючому та птаству крилатому, земним царям й всім народам, князям та всім суддям землі, юнакам та дівицям, старим разом із дітьми»? (Пс 148). Так само й сучасники Кальвіна. Вони сприймали створений Богом світ із подивом і замилюванням. Можливо, саме через це у графіці й живописі середніх віків і Відродження з'являється така кількість зображень усієї цієї дивовижі: «риб великих й безодні...». Вони б могли повторити услід за Папою Іваном-Павлом II: «Єдина адекватна сила перед сакральним характером життя і людської істоти, перед чудесами всесвіту — це **зачудування**» [224, 19]. Так само сприймали Святе Письмо й перші християнські філософи: «Для нас усе життя є святом. Ми визнаємо Бога таким, що існує повсюди... Радість є найголовнішою характеристичною рисою Церкви» [Климент Александрійський, Страмати 7, 7 і 7, 16; цит. за 150, 18]. Радість, як вдячність Богові за ласку й милосердя. Саме цій вдячності присвячено чимало віршів у Святому Письмі [1].

Шкода, але Кальвін не вживав словосполучення «Театр Слави Божої» для характеристики тогочасних видовищ. Можливо, через те, що, як і його сучасники, сприймав слово «театр» набагато ширше, ніж ми, не у вузькому утилітарному значенні, як «заклад культури». «Театр Слави Божої» — це створений Богом Усесвіт, який своїм існуванням щомиті славить Творця за його ласку. Таким у тогочасній уяві він, цей Театр, і поставав: густонаселеним і метушливим, величним і низьким, наївним і про-

стакуватим, брутальним і брудним, замріяним і верескливим. Неначе ожив світ персонажів Ієроніма Босха і Пітера Брейгеля «Мужицького», Альбрехта Дюрера і багатьох інших митців цієї доби.

Інколи здається, що цей театр був доволі еклектичним, естетично незграбним і ніс на собі відбиток несмаку. Проте, можливо, саме завдяки цим своїм якостям він викликав довіру з боку можновладців. І саме у такій «непривабливій» зовнішності викликав любов глядачів, — переважно неписьменних, але, здається, не настільки наївних, щоб не відрізнати правду від її майстерної імітації. Це сьогодні, занурюючись в історію Біблійного театру, ми тамуємо подих, неначе входимо до музею. І цим наше сприйняття відрізняється від сприйняття тих давніх часів, коли, затамувавши подих і роззявивши від напруження рота, глядач захоплювався не «раритетами» й «архаїкою», він лише уважно стежив за подіями на сценічному майданчику і вболівав за долі героїв, але так само він верещав від задоволення, коли йому показували сороміцький сюжет. Адже навіть «лубок і балаганчик не нижче явище, ніж поважний театр, а просто інше явище, як кабаре, як вар'єте, але скрізь і у всьому може бути відповідна не тільки культурна, але й мистецька вартість» [14, 139]. І все це розумів тогочасний глядач — той самий наївний глядач Театру Слави Божої, на якого справляли враження не лише «дешеві» атракціони, але й сповнені поезії вірші Святого Письма, в яких розповідалося про славу Божу [II]. Щоправда, на відміну від театру, Святе Письмо, а за ним і середньовіччя, чітко розмежовувало славу Господню і славу земну — марнославство, протиставляючи «славу» і «честь» [144]. Про це свідчать і Книга Псалмів, і Новий Заповіт [III].

Славлячи Бога, цей театр вимальовував, а подеколи й просто мазюкав і Бога, і справи Його так, як собі уявляв («Чи треба дивуватися, що людський геній пригнічений тим, що вміє висловитися лише якимсь мимренням?» — запитував Папа Іван-Павло II у листі до митців [224, 9]). При цьому, однак, він пам'ятав сказане у Новому Заповіті: «Отож, будши Божим тим родом, не повинні ми думати, що Божество подібне до золота, або срібла, чи до каменю, твору мистецтва чи людської вигадки» (Дії 17, 29). Він роз'єднував Бога і Його зображення у творі мистецтва.

У свої творіння цей театр вкладав усю ніжність і любов, страх і пошану, на які був здатен. Утім, і ніжність його також була доволі незграбною. Хоча б тому, що творили її не майстри,

і не з бажання хизуватися власними естетичними досягненнями, а з якоїсь іншої, часом доволі плутаної причини, яку самі вони називали любов'ю. Тією самою любов'ю, якою були натхненні перші ж вірші із Пісні над піснями: «Показались квітки на землі, пора соловейка настала, і голос горлиці в нашому краї лунає! Фіга випустила свої ранні плоди, і розцвілі виноградини пахощі видали. Уставай же, подруго моя, моя красна, й до мене ходи!...». Тією самою любов'ю, якою були натхненні й усі інші вірші Святого Письма: «Тож невинного Бог не цурається, і не буде тримати за руку злочинців, аж наповнить уста твої сміхом, а губи твої криком радости...» (Йов 8, 20–21).

На малюнку, фрагмент якого винесений на початок цього розділу, також зображена любов. Вона уособлена в одній з християнських чеснот цього Театру — Поміркованості («*Temperantia*»). Саме так і називається твір, що увійшов до повчального алегоричного циклу «Сім чеснот» (1559–1560), продовживши серію «Сім смертних гріхів» і, як завжди у Пітера Брейгеля, сформувавши якийсь чудернацький театр — Театр Слави Божої. У глибині його сцени, на ярмарковому майданчику, виступають мандрівні актори. Поряд з ними мавпує блазень. Неподалік виграє якийсь органіст, можливо, прадід лютеранина Баха. Ліворуч, наслідуючи Франциска з Асизу (який виконував шансони трубадурів, щоб привернути увагу натовпу), виспівує, пристосовуючи світську пісеньку до тексту псалму, хор. На авансцені ще трійко персонажів — один рахує гроші, інший грає на лютні, ще один (можливо, сам Брейгель) сумлінно щось малює — можливо, саме цей малюнок. У центрі сцени, диригуючи дійством, стоїть сама *Temperantia*, алегорична постать Поміркованості, котра й об'єднує у цілісну гармонію різноманітні форми земного життя. У створеному ним Театрі Світу художник знайшов місце і для маленького ярмаркового театру і для себе, митця. Так митець об'єднав у своєму Театрі Слави Божої два світи — Всесвіт і його ж віддзеркалення у ярмарковому театрі, Творця і митця, великий світ і малий. Так художник нагадав, що Любов, навколо якої обертається цей світ, толерантна й милостива, поміркована й терпляча, вона здатна пригорнути й відігріти всіх. Традиція такої толерантності характерна не лише для творчості Брейгеля, а й для суспільного життя цієї доби в цілому, зокрема й для України, де споконвіку мирно співіснували різні конфесії (так, лише в Острозі на початку XVII століття поряд з православною церквою була мечеть, поряд із синагогою — аріанська молішня, поряд з кальвіністським храмом — храм католицький).

Але перш ніж цей світ став толерантнішим, він мусив докласти чимало зусиль до подолання власного фарисейства, отже, **наблизитися до Святого Письма, яке на ті часи було найголовнішим і чи не єдиним навчальним посібником життя.** В цьому посібнику незвичним для нас робом органічно поєдналися різні дисципліни: історія й географія, етика й естетика, цивільне й кримінальне право. Так само цей посібник органічно об'єднав під однією обкладинкою й різні жанри: генеалогії й закони, поетичний епос і фрагменти літописів, пророчі проповіді й молитви, гімни і псалми, культові правила й писання мудреців, що віддзеркалює вже сам перелік книг Біблії — Книги історичні (хроніки та ін.), Числа, Книги пророцькі, Послання. Присутнє навіть таке жанрове визначення, на сприйняття якого ми сьогодні, здається, не здатні — **Книги навчальні поетичні** (Книги Йова, Псалмів, приказок Соломонових, Екклесіястова, Пісня над піснями). Але це не випадкова жанрова суміш і не еkleктика, це органічне поєднання, в якому навіть «технічна», на перший погляд, генеалогія відіграє важливу функцію у виявленні сенсів. Так, скажімо, перші ж рядки Євангелія від Матвія не просто подають довжелезний перелік предків Ісуса, вони виявляють Його царський родовід. Переплітаючись між собою, ці жанрові структури нанизуються на єдиний стрижень і утворюють мереживо, перечитуючи яке, писав Гете, «ми щоразу відкриваємо в ньому все більше величі й краси».

Ще один важливий жанровий аспект Святого Письма пов'язаний із нашим уявленням про **Lingua Sacra** — **сакральну (священну) мову.** Виходячи з покладених на Біблійний театр завдань, мова його, здавалося б, не може бути мовою загальнозрозумілою. Однак, як зауважує сучасний православний автор, професор богослов'я Андрій Кураєв, «наші Євангелія написані підкреслено народною мовою. Грецька мова Євангелія — це навіть не літературна мова, не класичний аттицький діалект. Це діалект койне, своєрідний «суржик» Римської імперії. Це — грецька мова для не греків [...]. Для Євангелія взагалі характерна якась навмисна, підкреслена провінційність. Слово не просто стало плоттю. Воно стало сином теслі, а не імператора» [151, 249]. Адже «місіонер може (і мусить вміти) починати розмову з будь-якої теми. Не має значення, звідки розпочати розмову про Христа (хоч би й з фільму «Титанік»). Має значення, чим його завершити» [151, 259].

Такими ж «еклектичними», жанрово толерантними, а тому й малозрозумілими для нас, вихованих в матричному одно-

думстві, були середньовічні манускрипти й перші видання Біблії, береги яких розмальовувалися світськими сюжетами, чортівнею, а то й відверто сороміцькими малюнками. Такими ж «еклектичними» були й відомі химери Собору Паризької Богоматері, які також об'єднували різні світи — великий і малий, макрокосм і мікрокосм, сакральну споруду (храм) і чортівню. «Підкреслимо, — пише А.Гуревич, коментуючи низку подібних прикладів, — **це церковне мистецтво** і винахідливість ченців [...]. Немає слідів однобокої серйозності і в святах блазнів за участю духівництва» [76, 47].

На цьому ж синтезі, об'єднанні світів, базувався у братських школах і навчальний процес — як, приміром, вивчення священної мови, латини, у процесі виконання комедій Теренція. Щоправда, це викликало опір з боку надто послідовних реформаторів, однак усіх їх заспокоював **Лютер**: «Християнам, — казав він в одній зі своїх «Застольних бесід», — **не слід уникати комедій через те, що в них інколи трапляються брутальні жарти й непристойності, адже через подібні дрібниці довелося б відмовитися й від Біблії**» [187, 47–48]. Цієї ж думки про блюзнірство дотримується й Андрій Кураєв: «Але ж і в Біблії є блюзнірські й богоборчі фрази» [151, 317].

Можливо, так вільно театрові дихалося б і далі, коли б на противагу шкільному театрові, як «контрпропагандистський захід», не було створено його альтернативного двійника — дидактичного езуїтського театру, який, намагаючись «дисциплінувати» мислення своїх учнів, прищеплював їм догматику й нетерпимість, одновимірність і нудну серйозність, а головне, — створював комплекси, псував характер, виховував нещирість і підпорядковував мислення простій арифметиці.

Незважаючи на міжконфесійні дискусії й зміни у світогляді, ось уже протягом двох тисячоліть Біблія посідає найпочесніше місце у Бібліотеці Світу і, здається, не зважає навіть на те, як її той світ сприймає. За доби середньовіччя Біблія супроводжувала людину повсюди: цей «підручник» не лише читали, а й здійснювали з ним різноманітні дії. Над цією книгою виголошували клятви й обітниця, її використовували для ворожіння й створення гороскопів і т.ін., тобто книга ця увійшла не лише в «священну» сферу життя, а й у побут. Відтак, пронизуючи впродовж цього часу свідомість людства, його релігію й культуру, ця книга обросла найрізноманітнішими інтерпретаціями й створила цілий архіпелаг жанрів і форм видовищ, а «персонажі» цієї

книги навіть в атеїстичних колах вже давно стали найголовнішими «героями» культури. **Наслідування Христа** істотно вплинуло на формування глибинних сюжетних шарів європейської культури і формування європейської ментальності в цілому. Не кажучи вже про притаманну мистецтву XX століття тенденцію до експлуатації біблійних архетипів у квазібіблійних контекстах. **«Помилково було б вважати, — пише архієпископ Юзеф Жицінський, — що в рамках європейської культури може розвинутися інтелектуальна, а не суто ідеологічна течія, яка б заперечувала будь-який зв'язок з інтелектуальною і культурною спадщиною християнства»** [100, 1]. Цю ж думку підтримує й Олександр Мень. «Важко переоцінити вплив Біблії на світову культуру, — пише він. — Готичні собори й візантійські фрески, Данте і Мільтон, Рубльов і Рембрандт, Палестрина й Бах — усе це світ Біблії» [179, 41]. До цього списку можна додати тисячі прізвищ видатних композиторів і письменників, художників і скульпторів, і це також буде світ Біблії. Можна сказати й більше: значна частина видатних французьких філософів XX століття — Мішель Фуко, Жорж Батай, Ролан Барт, Жак Дерріда, Юлія Крістева — виховувалися саме в релігійних колах. Кінорежисери Роберто Росселіні і Мел Гібсон — католики... Ці списки можна продовжувати й далі, доповнюючи їх до нескінченності, однак вони ніколи не стануть вичерпними і завжди залишатимуть нам можливість згадати слова Папи Івана-Павла II, який у листі до митців писав: **«Яким бідним було б мистецтво, якби воно відмовилося від джерела Євангелія!»** [224, 19]. Адже Біблія дала європейському мистецтву найголовніше — новий сюжет [IV].

Пронизавши своїми сюжетами культуру людства, Святе Письмо, здавалося б, мусило витворити чіткі критерії для визначення «достеменного» й «штучного» у релігійному мистецтві. Однак вихід на сцени театрів або екрани кінотеатрів чергового блокбастера, створеного за мотивами Святого Письма, піднімаючи хвилю суперечок між прихильниками «релігійного» й «світського» сприйняття мистецтва, загострює невирішені проблеми культурології й мистецтвознавства. Так, усі ми стали свідками релігійної й мистецтвознавчої дискусії навколо стрічки Мела Гібсона «Страсті Христові», виступів церкви проти показу стрічок «Ісус Христос — суперзірка» й «Остання спокуса Христа». Ці дискусії стали можливими внаслідок невизначеності «ключа», яким мусить «відмикатися» будь-який твір

мистецтва, а надто твір релігійного змісту, який одночасно належить принаймні двом територіям — території релігії й території мистецтва, вимоги яких до власних «виробів» відрізняються або принаймні мусять відрізнятись. А може вони, ці вимоги й критерії, взагалі мусять щоразу оновлюватися для кожного твору мистецтва окремо? Адже, як писав наприкінці 1960-х років видатний німецький філософ Теодор Адорно у праці «Теорія естетики»: «Нині вже стало очевидним: ніщо, пов'язане з мистецтвом, не є самоочевидністю — ні його внутрішнє життя, ні його відносини з навколишнім світом, ні навіть його право на існування» [7, 9]. Безперечно, мав рацію й Кліффорд Гірц, коли писав, що «на практиці не завжди легко провести межу між релігійними та художніми чи навіть політичними виставами, бо символічні форми, як і соціальні, можуть використовуватися для різних цілей» [67, 136].

Цю «подвійність» і навіть «множинність» знаків і значень релігійного мистецтва добре усвідомлюють не лише філософи й естетики, а й сама церква. У документі «Communio et Progressio» («Єдність і поступ», Душпастирська інструкція на виконання Декрету Другого Ватиканського Собору про засоби соціальної комунікації від 23 травня 1971 року), виданому Папською Комісією у справах засобів соціальної комунікації, сказано: «Доречно нагадати, що чимало великих творів, визнаних згодом геніальними, особливо в музиці, драматургії та літературі, спершу були подані публіці як розвага. **Отож розваги також не позбавлені культурної цінності**» [266, 104]. Щоправда, в культурології й мистецтвознавстві все ще можна зустріти рецидиви жорсткого розмежування на «мистецтво» й «немистецтво», прикладом якого є така думка: «середньовічна містерія не була актом мистецтва у сучасному значенні слова, хоча й мала головну ознаку, що відрізняє драму від простого видовища: перевтілення присутнє, але воно обумовлене не майстерністю акторів (серед яких початково не було професіоналів), а абсолютною вірою в реальність того, що показувалося на сцені. На час видовища особа виконавця повністю розчинялася в персонажі, якого вона втілювала...» [229, 151].

Для визначення меж цього багатобарвного явища («розваг, не позбавлених культурної цінності») ми вживатимемо словосполучення «Біблійний театр», яким характеризуватимемо усю сукупність театральних і паратеатральних жанрів, які постали під безпосереднім впливом біблійних сюжетів й унаочнили Свя-

те Письмо християнства. Це явище має доволі цілісний характер відтоді, як на початку нашої ери світ змінився і у VIII столітті Алкуїн назвав його «Regnum Christianitatis» — «Християнським Царством». Саме це й створило нову «систему», котра істотно відрізняє Біблійний театр від багатьох видовищ пізніших часів, коли вони стали надто «мистецькими».

Словосполученням «Біблійний театр» ми характеризуватимемо театр, в якому відбувається об'явлення Бога людині, театр, який спрямовує свого глядача на пізнання світу і свого шляху в ньому, на пошук відповідей або принаймні на постановку «останніх запитань», без яких нічого не варті усі інші відповіді (так само, як маловартісним видається мистецтво, яке нехтує цими проблемами або свідомо уникає їх обговорення). Врешті-решт цим словосполученням ми характеризуватимемо театр, який своєю метою виголошував прославляння Бога: «Я буду співати Господеві в своєму житті, буду грати для Бога мого, аж поки живу!» (Пс 103, 33). Щоправда, серед пісень цього театру траплятимуться не лише щирі пісні, а й пісні лукаві. Адже «Із справедливим поводишся Ти справедливо, із чесним по-чесному, із чистим поводишся чисто, а з лукавим за лукавством його, бо народ із біди Ти спасаєш, а очі зухвалі принижуєш» (Пс 17, 26–28). За межами Біблійного театру ми залишимо видовища, що ґрунтуються на «християнських підтекстах», які, за словами Андрія Кураєва, «були навіть у радянській високій культурі — в кращих книжках і фільмах того часу (приміром, у стрічках Ельдара Рязанова)» [151, 300]. Ми залишаємо ці видовища поза увагою через те, що «християнські підтексти» або принаймні християнська мотивація значною мірою визначають зміст європейського мистецтва протягом двох тисячоліть, і простір цей майже неосяжний.

Про один з різновидів біблійних видовищ історик театру П.Морозов писав: «Здійснюючи оцінку шкільних дійств, не може бути й мови про якісь мистецькі чесноти цих творів або про сильний чи тривалий вплив цих творів на подальший розвиток драматичної літератури й театру; строго кажучи, всі ці твори стосуються не стільки до історії літератури, скільки до історії педагогіки» [187, 59]. Зі схожих позицій, як анахронізм і архаїку, оцінював Біблійний театр і Олексій Веселовський, який, апріорно вважаючи містерію «невдалою спробою зробити агіографію (життя святих — життєписи канонізованих осіб — О.К.) предметом драми», писав: «За містерійною літературою зали-

шається в наших очах лише право на повагу, на яку заслуговує важливий археологічний пам'ятник» [52, 129]. Щось подібне писав у XIX столітті і теоретик драми Фрідріх Теодор Фішер, який навіть запропонував нове жанрове визначення — «позитивна трагедія» [12, 158], зневаживши при цьому містерію, оскільки, на його думку, «середньовіччя не могло мати справжньої драми; містерії були ще напіввепічною формою зі вставними ліричними піснеспівами. Це явище можна з відомим обмеженням визначити як народну драму [...]. Справжня драма нового часу — дитя Реформації й гуманізму...» [12, 163]. Подібні оцінки, загалом характерні для XIX і навіть початку XX століття, ґрунтуються на уявленні про «темні століття» середньовіччя, «десять століть мороку» (саме так визначалося середньовіччя у французькому «Загальному словнику літератури» XIX століття), релігійні забобони і т.ін. Подібні уявлення, однак, мало відповідають дійсності, а врешті й призводять до надто вузького конфесійного («конфесійна сліпота» [151, 235]) або ще вужчого «естетичного» погляду на мистецтво. Однак чи вичерпуються завдання релігійного мистецтва конфесійними або «естетичними» вимірами? І чи варто висновки про «археологічний пам'ятник» поширювати на весь доробок релігійного театру середньовіччя, Відродження й пізніших часів? Адже біблійне мистецтво переслідувало не лише дидактичні цілі, а психологія його сприйняття не вичерпується спрощеним уявленням про насадження догматів. Можливо, саме завдяки цьому релігійне мистецтво завжди слугувало за взірць для наступних поколінь?

Причину упередженого ставлення дослідників до Біблійного театру пояснив до певної міри Ерік Бентлі, який у праці «Життя драми» писав: «Був час, коли літературознавці, захищаючи середньовічну драму, вказували на окремі риси реалізму й демократичні нотки, що трапляються в ній. Вони соромилися головного матеріалу цієї драми, тому що він був догматичним за змістом і дидактичним за задумом. Однак про справжню вартість середньовічної драми слід судити лише на основі її змісту й задуму, і тоді виявиться, що доволі блідий її гумор цілком виправданий у загальному контексті; при цьому нам відкриється велич і грандіозність Циклів, які відображають велич і грандіозність піднесеного світогляду. Історія показана під кутом зору керівної ідеї — керівного ідеалу цивілізованого життя, притаманного цій добі» [27, 110]. Тієї ж логіки

дотримується й Пітер Брук, коли пише в одному з розділів своєї книги про Сакральний театр: «Цей театр Священний, тому що священною є його мета» [38, 108]. Можливо, проблема, таким чином, полягає не в якихось вигаданих «недоліках» Біблійного театру, а лише у втраченій нами здатності сприймати життя «під кутом зору керівної ідеї — керівного ідеалу цивілізованого життя»?

Через відсутність достатньої інформації, а головне, — взірцевої моделі Біблійного театру, яка б унаочнювала його для сучасності, сьогодні нам доволі важко уявити видовища середньовіччя, особливо щодо можливостей їхнього психологічного впливу на глядачів. Тим більше, що й сам матеріал цього театру нам і досі видається «догматичним за змістом і дидактичним за задумом». На щастя, однак, поряд із латентними формами Біблійного театру у XX столітті з'явилася низка кінострічок біблійного спрямування, що й дає можливість скоригувати наші уявлення про театр середньовіччя й спробувати відтворити засоби одного виконавського мистецтва, спираючись на інше, споріднене мистецтво. Передусім це такі стрічки, як голлівудські «Цар царів» Ніколаса Рея (1961) і «Найвеличніша з розказаних історій» Джорджа Стивенса (1965); бунтарська, хоча й з тенденцією до революційної риторики «Євангеліє від Матвія» П'єра-Паоло Пазоліні (1965), який заклав традицію неканонічного прочитання Біблії; рок-опера «Ісус Христос — Суперзірка» Нормана Джуйсона (1973); «Остання спокуса Христа» Мартіна Скорсезе (1988), «Страсті Христові» Мела Гібсона (2004). І навіть такі традиційні, здавалося б, стрічки, як здійснена на замовлення Ватикану «Ісус із Назарета» Франко Дзефф'єреллі (1976) та «Ісус» Джона Гаймана (1979). Не кажучи вже про своєрідні «римейки» — стрічки, створені за традиційними для релігійного театру сюжетними схемами — як, приміром, кіноміраклі «Розсікаючи хвилі» Ларса фон Трієра та ін.

Отже, попри «догматичний зміст», «археологію», «дидактичний задум» та всі інші застереження й естетські заборони щодо творів біблійної тематики, жанри християнських видовищ усе ще привертають увагу глядачів і, всупереч оголошеній Ніцше «смерті Бога», здобувають касовий успіх. Останніми десятиліттями стають популярними й нові формати Біблійного театру — «Біблійний радіотеатр» і «Біблійна аудіокнига», які охоче використовує церква, особливо католицька. Впродовж майже

півстоліття Папа Римський звертається у своїх енцикліках і посланнях до діячів церкви і культури, наголошуючи роль сучасних засобів масової комунікації для поширення віровчення («Релігія в мас-медіа», 1989; «Християнське послання в комп'ютерній культурі», 1990; «Відео- та аудіо касети у формуванні культури й сумління», 1993; «Проголошення Христа в мас-медіа на початку нового тисячоліття», 2000; «Інтернет — новий форум для проголошення Євангелія», 2002 та ін.).

Здавалося б, видовища середньовіччя, як і Біблійний театр в цілому, мусять викликати посилений інтерес з боку медієвістів, а надто тих, чиї дослідницькі інтереси концентруються на ментальності середньовіччя. Однак насправді, попри цілком виправдані очікування, Біблійний театр опинився на узбіччі мистецтвознавства й історичної науки. Мистецтвознавців та істориків більше цікавлять музика й архітектура, література й образотворче мистецтво цієї доби, ніж її видовища. Можливо, через те, що Біблійний театр несамоовито пручається й чинить опір, коли здійснюються спроби помістити його у прокрустове ложе системи. Коли ми починаємо ворухити його факти, то, всупереч забобонному очікуванню, що впливає із уявлення про середньовічні «сутінки людства», цей театр, у порівнянні з жанровими системами пізніших часів, демонструє парадоксальну гнучкість, котра й давала йому змогу пристосовуватися і до мінливих умов, і до мінливих завдань свого часу. Попри уявлення про «догматизм» релігійного театру, його система виявляється набагато вільнішою й розкутішою, ніж системи «світського» театру. Попри перестороги, побоювання й зневагу наступних поколінь, Біблійний театр постає як найпотужніша з усіх відомих театральних систем, порівняно з якою доволі скромними видаються здобутки театральних систем доби «достеменного мистецтва». **Ні за тривалістю існування, ні за розмаїттям утворених жанрів, ні за потужністю випромінювання й впливу на наступні покоління, цей театр не мав суперників.** Адже його найголовніша відмінність від «світського» театру обумовлена тим, що, витворивши гроно нових жанрів, сам він не мав жанрового канону. Саме тому він викликав такий посилений інтерес з боку практиків театру — Крега і Рейнгардта, Мейєрхольда і Вахтангова, Євреїнова і Курбаса. Щоправда, заради справедливості зауважимо, що захоплювалися вони не реальним середньовічним театром, а радше його блискучим образом, який, завдяки дослідженням істориків театру і літератури,

оволодів уявою тодішніх митців і навіть витворив із себе своєрідну мистецьку моду — і на біблійні сюжети, і на середньовічні форми їх втілення.

Але згоди у ставленні до релігійного мистецтва між церквою й митцями майже ніколи не було. І суперечливі оцінки творів мистецтва релігійної тематики свідчать не лише про зміну парадигм у сприйнятті мистецтва, а й про іншу проблему. Проблема зверхності — з одного боку, церкви у відношенні до митців, які наважуються обговорювати релігійні питання («я взагалі не сприймаю художні твори на євангельські теми», — пише професор богослов'я диякон Андрій Кураєв [151, 316]). З іншого боку, — зверхності митців і у широкому сенсі гуманітаріїв, які вважають, що підхід церкви до мистецтва має надто догматичний характер (П.Морозов, О.Веселовський та ін.). «Для світських людей, — пише Андрій Кураєв, — важливою є культура, тобто те, що для християн є чимось вторинним і службовим», але ж **«культура вторинна у відношенні до власне духовного подвигу...»** [150, 8]. Тобто в церковних колах думка про підпорядкованість культури релігії є доволі поширеною. Однак, з іншого боку, на думку Лешека Колаковського, підтриману й архієпископом Юзефом Жицінським, **«релігія є сталим складником культури»** [100, 163].

Здавалося б, позиції у дискусії чітко визначені, все прозоро й однозначно зрозуміло, якби не одне «але», пов'язане із тим, що сьогодні ми не маємо жорсткої системи основних понять культури. Ці поняття коливаються, мігрують, уточнюються і, таким чином, утворюють семантичне поле, радше інтуїтивно відчутне, ніж раціонально сконструйоване. Це, у свою чергу, призводить до дискусії про стосунки культури й релігії (чи культура є складовою релігії, чи релігія — складовою культури, чи взагалі їхні шляхи лише інколи перетинаються?). Навряд чи цю проблему можна вирішити однозначно, раз і назавжди, так, щоб рішення влаштовувало всіх. Адже йдеться про точку відліку і «кут зору керівної ідеї — керівний ідеал цивілізованого життя» [27, 110], притаманний не лише цій добі, а й конкретним людським спільнотам [V].

Як вважає американський історик Гайден Вайт, історія, як форма словесного дискурсу, зазвичай має тенденцію до оформлення у вигляді специфічного сюжетного модусу. Інакше кажучи, розповідаючи про минуле, автор завжди більше зосереджений на знаходженні сюжету, що зміг би впорядкувати описані

ним події, ніж на осмисленні їх. Такими жанровими модусами для Вайта стають «романс», «трагедія», «комедія» й «сатира»; тобто історіографія, вважає Вайт, здатна існувати лише в цих жорстко визначених жанрових формах [246]. Як пише Пітер Берк, «критики, від Мішеля Фуко до Гайдена Вайта, твердили, що написана історія є чимось на кшталт фікції, що історики (подібно до представників точних наук) «конструюють» факти, які вони вивчають, і що їхні історії відбивають класичні засади таких жанрів, як трагедія чи трагікомедія» [191, 31]. Врешті, це підтверджується й нашим повсякденним досвідом: «історія» завжди залежить від панівного історичного жанру, має суб'єктивне забарвлення і, таким чином, хоча й живиться фактами минулого, але перетворює їх на цілком сучасні сюжети. Ці сюжети визначаються кутом зору, під яким ми розглядаємо події минулого, відкидаючи при цьому одні факти, «не помічаючи» їх, натомість зв'язуючи в єдиний причинно-наслідковий ланцюжок інші. Жанр, таким чином, визначає сюжет історичної розповіді і навіть її фабулу. Однак «жива історія» не може бути вичерпана запропонованими Вайтом сюжетними модусами; кожна історія потребує своєї особливої жанрової форми, котра органічно виростає саме з цієї історії, саме у цьому часі, і саме у сприйнятті цього автора; вона, ця історія, завжди прагне виявити власну форму. Адже відтінки нашого бачення світу не вичерпуються переліченими Вайтом жанровими аспектами — «романс», «трагедія», «комедія» й «сатира», свідченням чого і є Святе Письмо.

Зміст цієї книги також прагне виявити власну форму, зумовлену тим, що вона не претендує на вичерпність і є лише спробою, котра у сукупності з багатьма іншими, можливо, допоможе комусь якщо не змити, то бодай відшкребти бруд століть, який заважає побачити, як крізь скельця вітражів пробиваються промені сонця і наповнюють простір сцени радісним світлом. Завдання цієї праці — збагнути цей театр і сюжети, на перетині яких він живе, щоб прийняти таким, яким він є — з усіма його «чеснотами» й «вадами». Однак, чи здатні ми взагалі зрозуміти цей театр? Принаймні прагнути мемо ставити правильні запитання, завдяки яким чіткіше зможемо окреслити територію «невідомого» — *Terra Incognita*.

Схожий шлях — крізь пустелю невідомого — долав і сам Біблійний театр, який утворився із намагання зрозуміти сенс буття крізь Священну Історію, котра в його очах ніколи не бу-

ла «монолітно серйозною», навпаки, неначе гнучкий місіонер, намагалася розмовляти зі світом зрозумілою для нього мовою — мовою світу. Так само формуються й жанри, в яких ми сьогодні сприймаємо театр минулих часів, так само колись, мабуть, сприйматиметься і наш час. Адже людина не здатна сприймати своє минуле «об'єктивно», вона завжди ідеалізуватимемо його, деформуючи його й витягуючи з нього той сюжет, який відгукуватиметься на сьогоднішні наші потреби й буде суголосним часові. За часів середньовіччя саме ці «деформації» створювали мінливий і неповторний театр життя — Театр Слави Божої.

Як і саме життя, цей театр важко вписати у жорстку жанрову систему, адже він оспівує світ багатьма голосами, що правда, інколи, втрачаючи орієнтири, перетворюється на театр марнославства. З іншого боку, саме завдяки підпорядкованості владі цей театр протягом багатьох століть залишається чи не найголоснішим рупором доби й утримується на позиціях мистецького «авангарду». Можливо, саме завдяки цим особливостям Біблійний театр, попри різноманітні заборони, ніколи не вмирає; навіть із закінченням доби середньовіччя він продовжує розвиватися, щоправда, доволі істотно змінюючи свої завдання.

Історія Біблійного театру — це величезний материк, який неможливо оминати у процесі вивчення не тільки історії театру й світової культури, а й історії людства в цілому. Однак, за поширеною традицією, наші уявлення про історію світового театру доволі часто нагадують якесь неприродне явище — піраміду, яка намагається утриматися на власному вістрі, незважаючи на те, що при цьому вона хитається і ледь не падає. Виклад історії світового театру можна порівняти й з іншим явищем: з джерельцем, з якого утворюється гирло ріки, далі воно ширшає й ширшає, доки не впадає нарешті чи то в море, чи то в океан. Звісно, океан — це пихата сучасність, а витoki й джерела — скромна давнина, античність і середньовіччя. Така диспропорція етапів гарно акомпанує нашим уявленням — і не лише про тривалість історичних періодів і ту реальну роль, яку вони відігравали у розвиткові мистецтв, а й про час, в якому ми живемо, а ще більше — про самих себе. Проте не менше шкоди приносить ідеалізоване уявлення про середньовіччя — мовляв, у давнину існував «достеменний», «великий» театр, з яким сьогоднішній і порівнювати не варто. Це не так. **Театр завжди був величним і**

дріб'язковим, високим і низьким одночасно. Щоб зрозуміти це, наш внутрішній зір, так само як і очі, мусить привчитися до акомодатії — здатності адаптувати зір до розглядання явищ на різних відстанях.

Біблійний театр існує майже два тисячоліття, на тлі яких тривалість усього модерного театру видається доволі куцою. Якщо пізніші театральні системи реалізували себе лише в декількох жанрах, Біблійний театр залишив цілий жмуток неповторних жанрів і форм, в яких органічно поєднав «верх» і «низ», «сакральне» і «профанне», «трагічне» і «комічне», «правду» і «вигадку». Попри це, однак, ми суб'єктивно відчуваємо історію модерного театру як набагато насиченішу й вагомішу, психологічно цей час видається набагато щільнішим і драматичнішим. Внаслідок яких історичних змін відбувається ця аберация сприйняття і що розмежовує давній театр і театр модерний?

Вимірюючи історію театру в системі сучасних понять, ми доволі часто закидаємо йому низку «негативних», із сучасної точки зору, ознак: «ангажованість» і «дидактику», «масовість» і «наївну простоту», брак «естетичних» амбіцій і ледь не «канонічність». У річищі цієї тенденції інколи навіть складається враження, що увесь цей театр неначе вирубаний зі скелі трьома ударами каменярів. Таким він і постає у нашій свідомості — монументальний, величний, безбарвний і холодний, неначе вкритий кіптявою століть храм. Але насправді готичні собори ніколи не були сірими, такими вони стали через бруд, якого не змивали з них протягом століть. Коли ж собори почали чистити, як у Кельні, Брюсселі та й по всій Європі, їхні стіни забілили чистотою і промені сонця, пробившись крізь скельця вітражів, наповнили храмовий простір радісним теплом.

Інколи, за браком матеріалу про одне мистецтво, ми мусимо спиратися на суміжні мистецтва, щоб завдяки їм заповнити прогалини в нашому уявленні про минуле. Так, слухаючи канти середньовіччя, ми чуємо голос самої доби, яка заклала перед величчю світу й Творця. Розглядаючи малюнки середньовіччя, ми відчуваємо, як доба намагається побачити відблиски світла на усіх земних творіннях, до найдрібніших комах. Саме завдяки цьому в людини пробуджується й інтерес до власного тіла, а за цим відбуваються й революційні зміни у медицині. Коли ж ми вдивляємося в середньовічну архітектуру, вчитуємося у життєписи трубадурів та їхні пісні, починаємо розуміти, що об-

рази, якими наповнені ці твори, належать не фантазії, а життю. Бог і Диявол, ангели й чорти, відьмацькі чари, витівки Диявола і чудеса, що їх здійснюють святі, — усе це живе у свідомості середньовічної людини як реальність, що ґрунтується на вірі. І лише за доби Відродження, коли вдруге було винайдено «мистецтво», цю наївну аксіоматичну установку сприйняття почнуть витісняти «гіпотетичні» сюжети «чистої уяви». Ці сюжети стануть винахідливішими, їхнє оздоблення — вишуканішим, робочі гіпотези — дотепнішими, і у порівнянні з ними середньовічні історії зі зневажливою іронією сприйматимуться лише як «чарівний примітив». Однак чим досконалішими й вишуканішими стають твори нового мистецтва, тим далі віддаляються вони від Біблійного театру. «Ваше ж слово хай буде: так-так, ні-ні. А що більше над це, то те від лукавого» (Мт 5, 37). «А мудрість, що зверху вона, насамперед чиста, а потім спокійна, лагідна, покірлива, повна милосердя та добрих плодів, безстороння та нелукава» (Як 3, 17). Можливо, саме через це до чарівного «примітиву» Біблійного театру постійно повертатимуться пізніші часи, намагаючись розгадати принадну таємницю релігійного мистецтва, яке сполучає у собі наївну мудрість і політичні технології, несутню епічність і суєтну ангажованість, ласку Божу і людське марнославство.

Не маючи можливості досягнути усієї сукупності релігійних видовищ (передусім через відсутність повної інформації і розпрошеність її в національних різновидах), ми не повинні, однак, сприймати це як перешкоду для вивчення Біблійного театру, адже історія завжди має «клаптиковий», дискретний характер і є лише більш або менш вірогідною, актуалізованою для певної доби версією подій. У нашому контексті це лише дзеркало, яке віддзеркалює систему дзеркал, тобто міф про видовище міфу. Але лише завдяки цій системі дзеркал ми маємо шанс пізнати теперішнє [VI].

Легко сказати «пізнати теперішнє». Але ж хіба можна залишатися незалежним у пізнанні сьогодення або минулого і не пов'язувати свої висновки із якимись партійними, конфесійними або принаймні просто «людськими, надто людськими» інтересами? Адже Біблійний театр належить одночасно і декільком релігійним конфесіям, і різним мистецьким напрямам, а відтак і ставлення до нього істотно відрізняється у представників різних спільнот. Так, перші зразки цього театру належать Візантії, однак найплідніший етап його розвитку

пов'язаний із католицизмом, впливами лютеранства, протестантизму, ордену єзуїтів тощо. Саме з цими впливами пов'язане й поширення Біблійного театру в Україні, а далі й у православній Росії, де організацією першого театру опікувався лютеранський пастор Йоганн Готфрід Грегорі, котрий і виставив для царя Олексія Михайловича найпопулярніший сюжет пуримшпілерів про Юдит і царя Артаксеркса. Далі цей театр узагалі переходить у напівсвітський формат, доки остаточно не секуляризується у ХХ столітті. Отже, театр цей якимось чином «зачепив» не лише найголовніші християнські конфесії, а й представників різних мистецьких напрямів. Саме «зустрічі» й «зіткнення» призвели до народження нових форм і жанрів цього театру (зустріч античності і Візантії, католицизму і «невірних», католицизму і лютеранства, католицизму і православ'я, католицизму, протестантизму і класицизму тощо). Саме «зустрічі» й «зіткнення» загострювали релігійну полеміку і політичну боротьбу, отже, вимагали вдосконалення пропагандистського апарату.

Виходячи з прагматичного погляду на історію і намагаючись уникнути подальшого нашарування міфів, ми мусимо стати безсторонніми, сумлінними й терплячими пілігримами, які вирушили у путь, маючи намір дістатися до витоків Біблійного театру і сприйняти його як спадщину минулих поколінь, дивовижне значення якої ми, здається, так і не осягнули. При цьому мусимо пам'ятати, що «межа між подорожжю, паломництвом і місією у XIV–XV століттях була дуже хиткою» [229, 293]. Розрізняючи «великі» й «малі» паломництва, середньовіччя створило й гнучку типологію цих подорожей. «Перший рід паломництв, — писав у XIV столітті абат П'єр з Жонселе, — це ті, коли паломники відвідують святі місця й храми з благочестя (*pietatis causa*), другий — коли подорож здійснюється заради спокути за здійснені гріхи (*in roenam*), третій — коли паломники перед смертю відвідують святі місця, де вони бажали б бути похованими» [229, 338]. У ролі паломників виступали й учасники хрестових походів.

З якою метою ми вирушаємо в путь і куди приведе нас цей шлях? Усе залежить від «наукового методу» і «концепцій», на які ми спиратимемося у процесі спостереження, відбору й упорядкування наших подорожніх вражень. За часів середньовіччя паломникові радилося взяти у подорож із собою дерев'яну скриню — «вона слугуватиме тобі сидінням протягом дня, ліжком —

упродовж ночі, складом — для твоєї провізії, труною — щоб тебе не викинули в море, якщо тобі доведеться померти під час подорожі» [229, 341].

Ми також візьмемо із собою скриню. Нехай в ній будуть книжки, які допомагатимуть нам визначатися на театральній мапі й слугуватимуть за дороговказ — дороговказ «практичного глузду», який обстоюють зокрема сучасні французькі філософи, соціологи й культурологи — Ф.Лаку-Лабарт, Ж.Бодріяр, П.Бурдьє та ін., котрі досліджують взаємозв'язок міфу і життя, «поетики і політики», «символічного капіталу», процесів «привласнення» й «офіціалізації» («офіціалізація є процесом, за допомогою якого група (чи ті, хто в ній домінує) вивчає та приховує свою власну істину, згуртовуючи себе при цьому публічним проголошенням речей, які узаконюються та впроваджуються самим фактом їх проголошення; шляхом офіціалізації група мовчки визначає межі мислимого та немислимого і сприяє таким чином підтримці соціального порядку, від якого вона отримує свою владу» [44, 191]). Ми візьмемо з собою у подорож також праці істориків і філософів, соціологів і культурологів — Т.Адорно, Ж.Баландьє, М.Блока, Я.Буркгардта, М.Вебера, Ю.Габермаса, Г.Гадамера, М.Гайдеггера, Й.Гейзінги, Ж.Ле Гоффа, Ж.Дюбі, М.Еліаде, У.Еко, М.Фуко і ще багатьох інших. Нехай вони будуть нашими супутниками. Зрозуміло, що всі вони виходили із різних світоглядних позицій, спиралися на різні принципи, однак хіба пілігримові заборонено розпитувати про шлях у супутників або у всіх тих, кого він зустрічає? «Кожен, хто просить — одержує, хто шукає — знаходить, а хто стукає — відчиняє йому» (Мт 7, 8). То хіба ж варто нехтувати порадами зустрічних, ступаючи на стежку інтерпретації, тим більше, що їхні спостереження й чіткі формули допомагають нам знайти необхідні дороговкази — у найширшому сенсі усе це дороговкази «символічної дії» або «використання символів» у процесі вирішення історичних завдань, що визначаються боротьбою людських інтересів, тобто притаманним часові розумінням «здорового глузду». Отже, дороговкази інтерпретації.

Зміст цієї скрині визначить і одну з особливостей цієї праці, котра пов'язана із тим, що це не «подієва історія», що «оповідає «тріумфальну» історію, «Великий наратив» чи «Панівний наратив», в якому привілейованого статусу здобувають Захід і його еліти, особливо еліти чоловічі завдяки зосередженню уваги на їхніх найбільших досягненнях — Ренесансі, Реформації,

Просвітництві, Французькій і промисловій революціях, модерності тощо» [191, 30]. Це не спроба «історії видатних осіб» [191, 37], а навпаки, за висловом Ранке, спроба описати «як це було насправді» [191, 13], аби побачити «історію знизу» [191], виходячи не із досвіду і вимог «елітарного» глядача й сьогоденніших естетичних критеріїв, а навпаки — з точки зору масового глядача, сприйняття якого спирається переважно на «практичний глузд», а не на «знання законів» мистецтва. Адже саме на цього глядача переважно й був розрахований Біблійний театр. Це спроба побачити історію театру очима неофітів, а не зверхніх (навіть, коли вони поблажливі) думок тогочасної чи пізнішої «критики». Це спроба простежити лінії, котрі, з'єднуючи «високе» і «низьке», створювали на своєму перетині нові жанрові структури. Це спроба виявити й окреслити сюжет про шлях Біблійного театру — про закономірності народження, життя й згасання його жанрів. Це подорожній щоденник, доволі суб'єктивний, до якого автор записуватиме усе те, що видаватиметься йому цікавим: факти, спостереження, думки, дотепні висловлювання, гіпотези й усе те, що може пояснити логіку народження й життя Біблійного театру. Адже саме середньовіччя не залишило нам готової відповіді на питання про походження свого театру і все, що ми знаємо про Біблійний театр — це лише робочі гіпотези й версії, автори яких намагалися об'єднати в цілісну систему розпорошені у часі й просторі факти. Розташовуючи ці «факти» на мапі, ми частково пройдемо протореним шляхом, а десь, можливо, побачимо інші «факти», на які не звертали уваги попередні мандрівники.

Принципи вивчення історії театру були закладені на початку ХХ століття німецьким дослідником Максом Германом, який у своїх працях намагався відмежувати історію театру від історії драматичної літератури і, по можливості, реконструювати окрему виставу, включаючи й контекст її показу. Проте нас цікавить не історія сама по собі, адже, як справедливо зауважував практик театру Пітер Брук, «історія як така мене мало цікавить», оскільки «значення шматка вугілля для нас починається і закінчується тим, що він, згораючи, дає нам світло й тепло» [37, 122]. Відтак у нашому випадку вирішального значення набуває не стільки реконструкція конкретної вистави, скільки відтворення узагальненої жанрової формули у конкретному історичному й культурному контексті. Таким чином, окреслюється й логіка сюжету, спрямованого на пізнання генези театральних жанрів і форм.

Зазвичай походження релігійного театру середньовіччя пояснюється кризь призму двох найголовніших концепцій кінця XIX — початку XX століть. Як «еволюційне, закономірне, органічне визрівання драми в надрах богослужіння» або як відродження і трансформація народних традицій (античних мімів і середньовічних жонглерів). Різновидом останньої є концепція М.Андрєєва, який вважає, що «силою, котра зламала або обманула захисні механізми християнського культу і внесла у створені нею розлами зерно майбутньої драми, був карнавал» [9, 7–8]. Усі ці концепції, безперечно, мають право на існування. Більше того, кожна з них, доповнюючи одна одну, має в своїй основі ті елементи, які й справді неможливо заперечити. Однак цими елементами, на думку автора, були не карнавал, не мистецтво мімів, і навіть не «народна творчість». **Пружиною жанроутворення був сам рух — рух у напрямі до театралізації життя, рух, який раніше чи пізніше починає здійснювати будь-яка потужна соціальна сила, коли перед нею постає потреба створення власного образу.** Тоді й починається театралізація життя. Життя насичується виразними жестами й афористичними гаслами, а різнобарв'я людських характерів та інтересів починає спрощуватися до декількох сюжетів і застиглих соціальних масок. Здійснюючи рух до театралізації життя, ці соціальні сили зазвичай вбираються у різноманітні шати, у тому числі й біблійні, ховають свої обличчя за різноманітними масками і, жонглюючи метафорами з надлишковими значеннями, окреслюють, таким чином, вигаданий ними ж власний образ. Визначення цих соціальних сил, завдань, які вони висували, і масок, за якими вони приховували свої обличчя, і є найголовнішим завданням вивчення Біблійного театру, як і релігійного театру в цілому. Саме такий сюжет — кризь призму «практичного глузду» й пошуку «замовника» — видається логічним і доцільним, адже він відповідає нашим уявленням про театр, театральність та їхню залежність від соціального буття.

Сьогодні вже не викликає заперечення твердження про те, що «театральність» не тотожна ні «драматургії», ні «театрові», і дуже часто вона навіть протиставляється їм. Адже так само як Ольга Фрейденберг писала про «комічне до комедії», можна говорити і про «театральність» до театру, а не навпаки. «Непросто зрозуміти, — пише В.Сілюнас про іспанський театр XVII століття, — чи міць театру вела до театралізації життя, чи театральність дійсності диктувала відповідну театральну сти-

лістику» [228, 6]. «Театральність, — пише Дмитро Лихачов, — може зливатися з мистецтвом, а може бути автономною від нього, як юродство. Театральність — це ще не театр, так само й видовище — не завжди і не обов'язково вистава. Давня Русь, як і середньовічна Європа, наскрізь театральна, хоча Москва до часів царя Олексія Михайловича не знала театру в нашому розумінні. Хіба ж не видовище — парадний царський обід або «процесія на осяті» [...] Хіба ж не видовище — царське роздавання милостині в ніч на великі свята?» [164, 83–84]. Жорж Баландье взагалі описує політичне буття як «видовищну виставу», котра маніфестує соціальну систему засобами вираження, властивими безписемному суспільству (символічні способи поведінки, особливі танці й промови) [20, 114].

Якщо ми підемо за аналогією («музикальність», «образованість», «живописність», «поетичність» тощо) і згадаємо, що мистецтво лише наслідує життя й основні його категорії («прекрасне», «потворне» тощо), стане зрозуміло, що й «театральність» — це не лише оздоблення, а глибинний життєвий першопопит і зернина, з якої може розвинутися театральне мистецтво і заклад, пристосований для створення й експлуатації творів цього мистецтва. Інакше кажучи, «театральність» — це передусім характеристика самого буття, а вже потім, можливо, й театру. Не будемо надто наївними, адже театр не завжди стає притулком театральності й мистецтва. Може бути «театр» без «мистецтва» й «театральності», а може бути й «театральність» без «театру». І сукупність таких ознак, як постійне приміщення, трупа, адміністрація тощо ще не дає підстав називати театр закладом культури і вважати його мистецьким притулком для театральності. Таке ж безпідставне ототожнення маємо у зв'язку з лексемами «театр», «театральний сюжет» і «драматургія», що також суперечить сучасним уявленням про «театральність». Адже саме протиставлення «театральності» й «театру» може пояснити феномен театру середньовіччя, котрий, як явище громадського життя, був чи не найграндіознішою художньою системою за всю історію театру (і, можливо, саме тому, що «феодалізм — це світ жестів, а не записаного слова» — Ж.Ле Гофф [75, 54]). Можливо, середньовіччя не витворило «театру» в тому звуженому значенні, в якому став вживати це слово модерний час, саме через те, що для нього театр був чимось набагато більшим — одночасно і самим Всесвітом, і його ж моделлю. Це у пізніші часи театр перетворився лише на мистецький заклад.

У контексті нашої праці ми вживатимемо слова «театр» і «театральність» саме в цих «всесвітніх», «модельних» значеннях, адже театральність — це не оздоблююча «естетична» характеристика явищ театрального мистецтва, це — істотна ознака явищ соціального життя, котра об'єднує, а не роз'єднує, здавалося б, різнорідні сфери демонстративної поведінки: усе, що здійснюється у розрахунок на те, щоб виявити, продемонструвати, проманіфестувати, а врешті й справити враження на роззяву-спостерігача або глядача. Опредмечена театральність виступає зазвичай у формі видовищних атракціонів, тобто рідкісних, виняткових, надзвичайних подій, створених з метою притягування уваги глядача. Проте найперше театральність прислужується саме там, де твориться сакральний образ священної влади — земної або небесної — тобто містерій доби (невипадково ж у назві жанру єзуїтського театру — «Drama Theologico-Politicum» — обидва ці поняття, «теологія» й «політика», об'єднані [285, 91]). Такий взаємозв'язок театральності, атракціонів і сакрального — ознака не лише зневіреного ХХ століття, адже й перші спроби театралізації богослужіння (т.зв. літургійна драма) обслуговували не лише релігійні, а й політичні інтереси (як, приміром, «Дійство про Антихриста» 1160 року, яке прославляло Фрідріха Барбароссу [9, 152]). Влада не може функціонувати без зовнішнього образу, сформованого у свідомості сучасників, вона починає вбиратися в якісь шати і, звісно, вибирає найкращі — священні. Відтак, за словами Жака Ле Гоффа, «символізм увійшов у плоть і кров семіотики релігії, котра перетворила політичне на сферу сакрального» [159, 408]. І тому сьогодні, вивчаючи «сакральний» театр, неможливо залишити поза увагою проблематику, визначену Жаком Ле Гоффом: «Вивчення політичних обрядів (наприклад, церемоній помазання і коронацій монархів), політичного простору, символів влади, стратегічного використання символів влади заможними і державами, роботи посольств, зустрічей коронованих осіб, свят і поховань правителів, поширення інформації про політичну діяльність і політичної іконографії на усіх рівнях соціуму мусять призвести до народження нової політичної історії, котру я б назвав історико-політичною антропологією» [159, 25].

Однією з проблем, що постає перед кожним, хто вирушає в таку історико-політичну подорож, — є проблема знаків, за допомогою яких мандрівник позначатиме усе те, що побачить на своєму

шляху, тобто зрозумілої і зручної системи власних назв, імен, термінів і понять. У нашому випадку вирішення цього завдання ускладнюється не лише суперечливим історичним ландшафтом, а й тим туманом, який його застиляє. Внаслідок цього одні й ті самі явища можуть виступати у різних країнах під різними назвами, що інколи й створює ілюзію подвійності, в той час як насправді, з типологічної точки зору, ми маємо справу з одним і тим самим явищем. Цю проблему ми вирішуватимемо виходячи із завдань визначення генези й типології жанрів. Інша проблема пов'язана з тими термінами, поняттями, назвами та іменами, якими ми звикли оперувати. Деякі з них, як виявиться, носять доволі умоглядний характер і це примусить нас уточнювати їх у процесі подорожі, на тих її етапах, коли у цьому постане потреба. Інші мусимо обумовити на початку нашої подорожі.

Один з аспектів цієї проблеми пов'язаний із цитуванням джерел і критичних текстів. У пропонованій праці немає жодного нового, відкритого автором факту, усі вони — принаймні поодинокі — відомі, якщо не мистецтвознавцям, то історикам і культурологам, і неодноразово повторювалися у різних джерелах, перелік яких міг би визначити сюжет для цілої низки праць, присвячених бібліографії Біблійного театру і релігійного мистецтва в цілому. Враховуючи обсяг видання, його завдання, намір автора подати стислий виклад історії Біблійного театру і не перевантажувати увагу читача системою посилань на джерела «фактів» (адже, враховуючи специфіку джерел, система посилань могла б виявитися надто розлогою і кожне речення могло б супроводжуватися не одиницями, а десятками й сотнями посилань), у пропонованому тексті подаються лише посилання на ті критичні й аналітичні матеріали, які «коментують» факти, тобто, пропонуючи нове бачення відомих фактів, допомагають інтерпретувати «історію». З іншого боку, виклад такої — можливо, навіть надлишкової — кількості фактів, суперечливих думок і положень може справляти враження довідникового переліку, реєстру, що не повинно нас бентежити. Адже вирушати у таку далеку подорож без досвідчених поводитирів (а саме таку роль автор відводить усім, хто писав про Біблійний театр) — надто самовпевнене завдання. До того ж, це, хоча б почасти, мусить компенсувати відсутність у праці традиційного історіографічного огляду теми. Увесь цей «надлишок» фактів і коментарів автор подає у Додатках, позначаючи посилання на них у тексті римськими цифрами у квадратних дужках.

Те саме стосується й не таких уже й значних за обсягом «реєстрів» творів, що належать до Біблійного театру, адже кожний витвір релігійного жанру завжди носить «штучний» характер. У контексті цієї праці йдеться, звісно, не про вичерпну «інвентаризацію» вистав визначеного жанру, а лише про спробу окреслити «гострі кути» й «фокальні точки», оскільки, незалежно від часу й місця написання, всі ці твори належать до системи Біблійного театру. Крім того, поява цих «реєстрів» видається цілком органічною у праці, присвяченій Біблійному театрові, який, наслідуючи церкву, полюбляв притчі й «*exempla*» (приклади) — витяги з давніх легенд, хронік, житій, Біблії, не гребуючи при цьому ні байками і народними переказами, ні моральними висновками, запозиченими із бестіаріїв, ні анекдотами з сучасного життя і власними спостереженнями, тобто творив «*Біблію буднів*». Наводячи приклади благочестивого і грішного життя, він унаочнював релігійні догмати і допомагав віруючим опановувати моделі поведінки сумлінного християнина. Ці анекдоти «мали дидактичне, моралізаторське спрямування, мусили навчати і викликати відразу до гріха [...]». Цієї мети досягали не за допомогою загальних міркувань, а переважно за допомогою демонстрації конкретних казусів, випадків із життя, чудесних подій і давніх легенд, розповідь про які була розрахована на те, щоб викликати здивування або жах слухачів або читачів [...]. Але, звісно, проповідник не вважав би своє завдання виконаним, якби обмежився викладом змісту «прикладу» — дотепного анекдоту [...]. Він турбувався про те, щоб розкрити свій пастві вищий сенс історії [...]. І тому приклад зазвичай супроводжувався «мораліте» — тлумаченням» [76, 7–8]. Такими ж наочними прикладами були й вистави Біблійного театру: «Театр, — пише Л.Софронова, — показував приклади благочестя й побожного життя [...]». Його вистави були свого роду «прикладками» (*exempla*), які допомагали засвоїти релігійні догмати і принципи громадянської поведінки» [234, 35].

Своєрідність Біблійного театру обумовлює жанр і структуру присвяченої йому праці, в якій низка «жанрових картин» і «*exempla*» обрамляється Передмовою, в якій формулюються вихідні позиції, і Післямовою, в якій здійснюється спроба дати «мораліте», яке узагальнює враження від продемонстрованих картин і «казусів». Узагальнює, звісно, лише в тих межах, на які дозволяє сподіватись здоровий глузд. Саме така

«рамочна» структура, на думку автора, дозволяє органічно виявити не амбівалентність навіть, а багатовалентність, враження якої справляє «безсистемність» Біблійного театру. Звісно, подолати можна все — навіть цю багатовалентність, але надто дорогою ціною — ціною спрощень і надзвичайно великої кількості застережень, котрі навряд чи зможуть пояснити «мерехтіння» жанрів цього театру. Адже, як писав медієвіст А.Гуревич про «полісемантичність мови середньовічної людини», «усі найважливіші терміни його (середньовіччя — О.К.) культури багатозначні і у різних контекстах отримують своє особливе значення [...]». Неточність, при-
близність — характерна особливість не одних лише просторових одиниць виміру [...]. Взагалі в усьому, що слід було виразити в кількісних показниках [...], панували сваволя і невизначеність» [75 — 29, 69]. При уважному вивченні ми, однак, спостерігаємо цю ж полісемантичність не лише у театрі доби середньовіччя, а й у шкільному театрі, що й дало право Л.Софроновій застосовувати образ «віяла значень» [234, 23]. Але спостережена дослідниками багатовимірність Біблійного театру пов'язана, можливо, не стільки із особливостями доби, скільки з особливостями головного тексту цієї доби — Святого Письма, інтерпретація якого усе ще триває. Врешті ту ж мінливість значень ми спостерігаємо і в «недисциплінованих» композиціях творів Босха, Брейгеля і багатьох інших художників, які перебували під впливом «біблійного часу». Саме тут слід шукати витоки симультанності не лише містерійного театру й образотворчого мистецтва середньовіччя, а й історії Біблійного театру в цілому.

Театр — це зліпок Всесвіту, точніше, зліпок наших уявлень про світ, уявлень, які, перебуваючи у русі, постійно змінюються і вступають в суперечку між собою. Тому й завдання, що їх висуває перед нами цей театр, спрямовують нас не на те, щоб зафіксувати «систему» цього театру, виходячи з якихось миттєвих уявлень про світ, і не «систематизувати» те, що, на перший погляд, можливо, й видається безладдям, а радше спробувати показати розмаїття форм цього театру, роз'єднавши їх між собою і проклавши між ними межу; тобто спробувати «намалювати» вітраж, крізь скельця якого нехай би пробивалося те світло, що його несли ці видовища не лише своїм глядачам, а й багатьом поколінням шанувальників; спробувати виявити ті мінливі (отже, проблемні) ас-

пекти цього театру, його закономірності й механізми, якими й була обумовлена поява нових форм видовищ. Попри будь-які наші намагання виструнчити й скасувати його «суперечності», театр завжди чинитиме опір подібним зусиллям. Хоча б тому, що «суперечності» — це лукавий евфемізм, вигаданий нами для того, щоб приховати власну нездатність до розуміння законів, за якими об'єднуються елементи певної системи. Насправді все це не «суперечності», а взаємодоповнення й незвичні функціональні зв'язки. І тому, якщо ми прагнемо пізнання, а не гладких формул, набагато доцільніше не ховатися за «суперечностями» й упевненим дисциплінуванням життя на основі умоглядних теоретичних принципів, а навпаки — визначити те, чого ми й справді не знаємо і не здатні поки що пояснити [VII].

«НАСЛІДУЮЧИ ХРИСТА»



*«І Бог промовляв: «Оце знак заповіту,
що даю Я його поміж Мною та вами,
і поміж кожною живою душею, що з вами,
на вічні покоління: «Я веселку Свою дав
у хмарі, і стане вона за знака заповіту
між Мною та між землею». І станеться,
коли над землею Я хмару захмарю, то буде
виднітися в хмарі веселка. І згадаю
про Свого заповіта, що між Мною
й між вами, і між кожною живою душею
в кожному тілі. І більш не буде вода
для потопу, щоб вигубляти кожне тіло.
І буде веселка у хмарі, і побачу її,
щоб пам'ятати про вічний заповіт
між Богом і між кожною живою душею
в кожному тілі, що воно на землі».
І сказав Бог до Ноя: «Це знак заповіту,
що Я встановив поміж Мною
й поміж кожним тілом, що воно на землі»*

Перша Книга Мойсеєва: Буття (1 М 9, 12–18).

Ми не знаємо, навіщо давня людина створила мистецтво. Ми не знаємо, яку потребу воно задовольняло. Ми можемо лише припускати, здогадуватися й фантазувати про причини, які породили все те, що ми, сьогоденішні мешканці планети, отримали в готовому вигляді: небо й землю, вітер і вогонь, моря й океани, дерева й квіти, птахів і тварин, комах і, власне, себе, людей. Сам світ і людина, попри довготривалу історію існування, ще й досі залишаються для нас найбільшою з таємниць буття. Навіщо, куди, заради чого? У той або інший спосіб людина завжди намагалася збагнути цю таємницю і з цього намагання народжувалося в неї розуміння сказаного у Святому Письмі [VIII].

Так само й театр. Він теж намагався розкрити таємницю буття або принаймні доторкнутися до неї, навіть якщо удавав, що усувається від обговорення цих питань і представляв світ як цілковите безглуздя. І у цьому сенсі, так само як палеологія й археологія є допоміжними науками для історії, так і історія театрального мистецтва — тобто історія однієї з форм групових

марень — завжди залишатиметься допоміжною дисципліною для найголовнішого з усіх мистецтв — мистецтва життя.

Однак не існує театру абсолютного. Адже кожна доба вигадує свій власний театр. Інколи, успадкувавши його від попередників і не знаючи, що з ним робити, вона, ця доба, довго вагається, чи потрібен він їй узагалі. Однак у середньовіччі цієї проблеми поки що не існувало. Після вимушеної перерви, що тривала декілька століть, людство, здається, взагалі забуло про існування видовищ і навіть не звертало уваги на руїни античних театрів, які його оточували з усіх боків. Втративши смак до видовищ, воно змушене було знову вигадувати їх для того, щоб потім і поховати їх удруге. Але перш, ніж це трапилося, слід було відродити смак — спочатку смак до публічного жесту, а вже потім — і до самих видовищ.

Початки Біблійного театру ледь визирають у II столітті, коли ще жевріє античний театр (ще у II столітті до Р.Х. александрійський автор Єзекіль зробив Мойсея героєм трагедії «Вихід»). Ці початки стають помітнішими у IV столітті, коли набирає сили християнство, котре спочатку засуджує публічні видовища й розваги. Ще помітнішими ці ознаки стають у VIII столітті, коли унормовується церковний обряд з усіма притаманними йому елементами театральності. Нарешті вони, ці початки, чітко окреслюються наприкінці XI століття, коли розгортається чи не найпотужніша в історії видовищ пропагандистська акція, котра, прикриваючись вівіскою «визволення Гробу Господнього», дістає назву «хрестовий похід». Далі — протягом декількох століть — театральність пристосовуватиметься до своїх замовників, глядачів і цензорів, доки не вичерпає себе і на зміну їй не прийде інша театральність, з іншими завданнями, іншою системою знаків і «умов гри».

Таким чином, доволі умовні хронологічні й географічні рамки Біблійного театру можна визначити, з одного боку, **раннім середньовіччям** (V–XI століття) і візантійською церквою, політичне життя якої було перенасичене елементами театральності, а з іншого — **пізнім середньовіччям** (XIV–XVI століття) і — географічно — Західною Європою, тобто «християнським світом». Досягнувши найвищого розвитку у XVI столітті, Біблійний театр прийшов до самозаперечення і з кінцем середньовіччя, здавалося б, мусив завершити своє існування — принаймні у звичних для тогочасного глядача формах.

Щоправда, й хронологічні рамки середньовіччя — річ також доволі умовна. Одні пов'язують його кінець зі здобуттям

турками Константинополя (1453), інші — з відкриттям Америки (1492), з початком Реформації (1517), з Нідерландською революцією (1566), з Англійською революцією і завершенням Тридцятилітньої війни (1648) або навіть з початком Французької революції (1789) [82; 263, 496].

Кінець Біблійного театру, однак, не настає зненацька. Він підступає тишком-нишком, майже непомітно — із поетапною заборонаю містерій та інших видовищних жанрів, а головне — з утвердженням нової системи життєвих цінностей. Спочатку містерії забороняють у Флоренції (1540), потім — в Англії (1543), у Парижі (1548), у Бордо (1556, де парламент міста ухвалив рішення про заборону «фіглярів, безтурботним хлопцям та іншим виконавцям фарсів грати будь-яку п'єсу, що стосується християнської віри, вшанування святих і священних установлень церкви»), у Мілані й Ліоні (1566, де синоди забороняють «фарси й трагедії в церквах і на цвинтарях»). В Англії спочатку забороняють містерії (1575), а 2 вересня 1642 року пуританський парламент заборонить і взагалі будь-які вистави (рекомендуючи замість видовищ молитву). 1572 року будь-які вистави заборонить Німський кальвіністський синод. 1578 року їх заборонить болонський архієпископ, потім — Реймський собор (1583), уряд Нідерландів (1601). Неодноразово заборонятиме релігійні видовища Іспанія — у 1265, 1473, 1596, 1598, 1765 і 1780 роках. Наприкінці XVII століття завершиться й історія карнавалу. У XVIII столітті завершиться історія єзуїтського театру.

Однак заборонні декрети й укази ще не означають, що до них усі прислухалися. «Сухому» законодавчі завжди протистоятимуть бутлегери. Так і на театрі — заборони завжди ініціюватимуть винахідництво. Приміром, коли 1642 року Англійський парламент оприлюднив Декрет про закриття театрів, з'явилися й згадки про перші англійські маріонетки («**puppazzi**»), що були завезені з Італії. Оскільки маріонетки не вписувалися у звичне для того часу розуміння театру, на них не поширювалася заборона, а відтак і вся проза, музика, опери, ораторії, трагедії, «священні драми» й мораліте опинилися у руках власників маріонеткових театрів. У 1650-х роках в Англії, коли за правління Олівера Кромвелля були заборонені театральні вистави, поширилася мода на таємні вистави за межами міста — ці спектаклі виконувалися на відстані трьох-чотирьох миль від міської брами, подеколи в маєтках знаті. А на Різдво і під час Варфоломіївського ярмарку актори, давши хабара комендан-

тові охорони, отримували дозвіл виконувати вистави протягом декількох днів у театрі «Червоний бик» — як виняток. Схожу гнучкість, винахідливість і здатність пристосовуватися до мінливого законодавства виявили в юридичній боротьбі з абсолютистською бюрократією, а відповідно й законодавством, французькі ярмаркові театри. Коли «Французька Комедія», отримавши від короля монопольне право на влаштування вистав, розгорнула боротьбу проти ярмаркових театрів, внаслідок чого 1707 року цим театрам було заборонено використовувати діалог, організатори ярмаркових вистав створили новий жанр: **п'єси-монологи**, в яких монологи йшли один за одним, причому коли один виконавець з'являвся на сцені, інший її залишав. Тоді «римляни», як називали «Французьку Комедію», знов поскаржилися королю і ярмарковим театрам було залишено право виставляти лише пантомімно-акробатичні видовища, а вистави із живим словом заборонено. У відповідь ярмаркові театри запропонували глядачеві ще один новий жанр — **«п'єси у надписах»**, які розігрувалися таким чином: кожен актор, виходячи на сцену, діставав з кишені рулон паперу, на якому була написана великими літерами його роль; протягом вистави він діставав необхідний рулон, розгортав його і показував глядачам, щоб ті змогли прочитати його, після чого пантомімою розігрував усе те, про що йшлося в тексті; інколи актори не промовляли слова ролі, а виспівували. Коли ж проти ярмаркового театру повсталала Королівська Музична Академія, тобто привілейована оперна сцена, котра мала монопольне право на виконання музичних творів у Парижі, ярмаркові театри вчинили таке: оркестр став виконувати якусь популярну мелодію, у той час як актори тримали в руках тексти куплетів, а спеціально розсажені серед публіки люди виспівували слова ролі на відомий мотив; оскільки співали не на сцені, а у залі для глядачів, поліція не мала підстав для втручання й заборони вистав. Уся ця складна правова історія й дала поштовх для гнучкого жанрового пошуку й народження **комічної опери**. Те саме відбувалося й у театрі середньовіччя. Його забороняли, а він — продовжував жити, доки не відчув втому і вичерпаність власних засобів. Тоді він і відійшов — тихо, без галасу, гучних заяв, офіційних повідомлень і театральних жестів.

Відлік «кінця» середньовічного театру можна вести й від інших подій. Приміром, від 1402 року, коли було засновано «Братство Страстей» у Парижі — перший театр із постійним

приміщенням (але ця подія розтягується у часі — у Мадриді «Братство Страстей» з'являється лише 1565 року, а перше постійне театральне приміщення — 1579 року). Інша можлива точка відліку — 1410 рік, яким датовано **перші нідерландські світські п'єси** — чотири **абелеспели** (abele spelen — «серйозні або витончені п'єси») та шість **сотерні** (sotternieen). Або 1545 рік, коли водночас у Франції та Італії з'явиться **перший відомий акторський контракт**, що й вважатиметься інколи точкою відліку історії професіонального театру. Або **перші театральні афіші** — у Франції (1556) й Англії (у королівському указі 1563 року було сказано: «вони (актори) мусять повісити play-bills (афіші) біля пошти за декілька днів до показу видовища з попередженням глядачів про театральне дійство»). «Професіоналізація» театру розпочинається майже одночасно з важливою подією у політичному і релігійному житті Європи — Аугзбурзьким релігійним миром, яким 1555 року завершилася низка воєн між католиками і протестантами Німеччини; цим миром було підтверджено завоювання протестантів і визнано лютеранство. З іншого боку, «професіоналізацію» можна зіставити й з іншою подією — **появою наприкінці XVI століття поняття «жанр»** (вперше це поняття з'являється у Франції і свідчить про усвідомлення і мистецької діяльності, і різновидів її творів).

Історія побутування лексеми «театр» дає, однак, підстави висловити сумнів щодо поширеної точки зору про другу половину XVI століття як період становлення професіонального театру. Важко уявити професіоналізацію «театрального мистецтва» раніше, ніж воно було усвідомлене. Так само важко уявити й народження мистецтва у часи, коли «мистецтва» майже не згадувалися у літописах, тобто вважалися подіями «неважливими». Мистецтва існували лише в «анонімному» форматі — деякі прізвища авторів, організаторів і виконавців дійшли до нашого часу лише випадково, і переважно у фінансових звітах. Якщо історик античності за будь-якої можливості нагадає своєму читачеві, що його герой, присвятивши своє життя звитязі, опікувався й видовищами, то літописець середньовіччя згадає про бачені ним видовища лише у випадку крайньої необхідності, коли, приміром, до показу видовища причетна королівська особа. Що ж до авторів і виконавців творів, то про них, мовляв, і згадувати не варто [IX].

Цю ж історію можна побачити, виходячи й з інших настанов. Ось перші, ще доволі глухі **натяки на «протестантську ви-**

довищність за доби античності, за ними — доволі виразна візантійська театральність, ще далі — розквіт у видовищах католицизму, шкільний театр, започаткований Реформацією, а згодом привласнений єзуїтами, і нарешті — театр світський, який ще довго перебуватиме під впливом театру релігійного й відштовхуватиметься від біблійних мотивів. Але й ця періодизація буде недостатньою, позаяк середньовічного театру як цілісного загальноєвропейського явища не існувало, у кожній країні він мав свої особливі жанрові форми, етапи становлення, розвитку й занепаду.

Приблизно в той самий час, коли внаслідок експансії театральності розпочинається процес усвідомлення театру «як мистецтва», вкотре вже загострюються стосунки театру із церквою. Мистецтво поступово відокремлюється від церкви, тобто розпочинається процес його «секуляризації» (звільнення від релігії), «емансипації», «появи особистісного начала», «індивідуалізації», що й дає підстави пізнішим дослідникам у зв'язку з проблемою професіоналізації театру говорити не стільки про постійну або тимчасову оплату праці виконавців, різноманітні форми якої існували в усі часи, скільки про початок усвідомлення «мистецтва» як самостійного соціального інституту й появу у нього нових цілей. Свідченням цих нових завдань стає відкриття 1576 року першого публічного театру Дж.Бербеджа й першого приватного Блекфрайерського театру в Лондоні. Що ж до акторських контрактів, вони були лише однією з форм вияву нової функції — функції «мистецтва» й процесу становлення світського театру. Але поява цих нових функцій ще не дає підстав говорити про остаточну професіоналізацію театру, доки у ХІХ столітті «сценічне мистецтво» не буде усвідомлене як самостійний вид мистецтва. Адже професіоналізація — це не переломний пункт розвитку видовищного «мистецтва», а процес, розгорнутий у часі: процес усвідомлення театру й театральності, який «збігається» у часі з потягом до хизування на сцені, що його стали демонструвати починаючи з кінця ХVІ століття перші особи держави (Катерина Медичі, Людовик ХІІІ, Людовик ХІV). Деякі з шляхетних осіб не цуралися навіть написання релігійних п'єс — приміром, Маргарита Наваррська (Валуа) написала п'єси «Хворий» («Le malade»), «Інквізитор» («L'inquisiteur»), «На смерть короля» («La comedie sur le trepas du roi», 1547), «Різдво Христове» («La Nativite de Jesus-Chris») та ін. З іншого боку, у часи, коли, із точки зору тогочасної

еліти — придворних, будь-яка професіональна діяльність сприймалася як «низька» і на ній ставилося «тавро професіоналізму», годі було й думати про престиж «мистецтва».

Саме зміною ставлення до мистецтва визначається й та величезна дистанція, котра відділяє середньовіччя від нашого часу. Адже сьогодні у листі Папи Івана-Павла II до митців висловлюється думка абсолютно неприйнятна для середньовіччя: «Ніхто краще од вас, митців, геніальних будівничих краси, не має відчуття того *pathos*, з яким Бог на світанку створення світу глянув на витвір своїх рук. [...] **Перша сторінка Біблії показує нам Бога майже як зразкову модель кожної особи, котра щось творить: людина-митець відображає в собі образ Творця. [...] Отже, Бог покликав людину до існування, передаючи їй завдання бути митцем. У мистецькій творчості людина, як ніде більше, являється як «Божий образ» і здійснює це завдання, насамперед формуючи чудову «матерію» своєї людськості, а також здійснюючи творче панування над усесвітом, що її оточує» [224, 3–4].**

Середньовіччя не знало «театру» у сучасному значенні цього слова. Воно знало лише «священні видовища», вплетені в культові дії, про що свідчать тогочасні назви видовищ. Так, автор «*Etymologiarum libri XX*», створеного у VII столітті, не викремлюючи театру, розрізняв такі різновиди видовищ: ***ludus gymnicus, ludus circensis, ludus gladiatorius i ludus scenicus*** (гімнастичні, циркові, гладіаторські і сценічні ігри); очевидно, із XII століття з'являється словосполучення «*Theatrum mundi*» («Театр світу»), яким характеризується, судячи з назв творів («Дійство про Антихриста» та ін.), містерійний жанр (у XVI столітті ця назва застосовується до визначення одного з різновидів театру ляльок). У XII столітті французький філософ і теолог Гуго Сен-Вікторський створює перелік, яким охоплює такі «механічні» (на відміну від вільних) мистецтва: *lanificium, armatura, navigatio, agricultura, venatio, medicina i theatrica* (**театрыса, scientia ludorum**); останнє було поняттям ширшим, ніж «театр», адже «театрика» обіймала всяке мистецтво гуртового розважання людей, не лише театральні вистави, а й усі громадські змагання, перегони, цирк тощо, хоча у загальному переліку «семи вільних мистецтв» («*artes liberales*») театр не згадується. Як і в античні часи, для визначення території «театру» за доби середньовіччя вживається слово «гра» (лат. — «*ludi*», фр. — «*jeu*», англ. — «*game*», ісп. — «*juego*», нім. — «*spiel*»), а також латинські назви «*ludi scaenici*» («сценічні ігри»), «*ordo*»

(«священні тексти»), «ordo representationis» (видовища на основі священних текстів) тощо [X].

За доби Відродження поряд з терміном «*ludendi*», що вживається, приміром, 1630 року в авторитетній енциклопедії Генріха Альстеда у словосполученні «*paedeutica, seu ars bene ludendi*» («мистецтво розваг і правильної гри»), з'являється й слово «театр» — щоправда, у значенні набагато ширшому, ніж сьогодні, що мало виявляє специфіку сценічного мистецтва, — зокрема, у назвах книжок «Театр світу», «Біблійний театр», «Театр сільського господарства» герцога де Сюллі — у сенсі «світ, всесвіт», модель, простір дії тощо; у цьому ж сенсі вживається слово «театр» і у назві книги «*Theatrum botanicum*» (перелік 3800 садових рослин) англійського садівника Джона Паркінсона; словом «театр» позначаються й деякі елементи архітектури європейських садів XVI–XVII століть, а сам театр, як і спорудження триумфальних арок, феєрверки й садівництво вважається різновидом малярства; слово «театр» присутнє у назві карти світу Абрагама Ортелія «*Theatrum Orbis Terrarum*» (1570); водночас слово «театр» присутнє й у назві деяких п'єс єзуїтського театру — як, приміром, «*Theatrum de Tutelis seu patronis Gymnasii Monacensis*», а слово «*Theastres*» (у множині) присутнє у назві контрактів на оренду театральних приміщень у Парижі.

Навіть у XVII столітті мотивація до вживання слів «**drama**», «**comoedia**», «**actio**», «**tragoedia**», «**triumphus**», «**tragica metamorphosis**», як свідчить перелік п'єс єзуїтського театру, має доволі умовний характер, позаяк усі ці твори переважно є панегіриками, **триумфами** й **апофеозами** (від. грец. *apotheosis* — віднесення давньогрецьких державних діячів, а потім імператорів до сонму богів). У назві книги абата д'Обіньяка «*La Pratique du Theatre*» (1657) слово «театр», імовірно, означає сукупність якихось принагідних видовищ. Назва «*Amphitheatrum sapientiae*» вживається у виданій 1609 року книзі Кунрата, присвяченій алхімії. Словосполучення «*Theatrum Chemicum*» вживається також у назвах виданих у 1602, 1613, 1622, 1652, 1661 роках посібників з алхімії (мистецтва кабалістики, як її тоді називали). Англійські будівлі для театрів у XVI столітті використовуються передусім для цькування звірів, а вже потім для вистав, і лише за правління Карла I в театрі перестають показувати півнячі й ведмежі бої. У XVII–XVIII століттях у доволі широкому значенні лексема

«театр» з'являється у назві громадсько-політичного, як визначили б жанр видання сьогодні, журналу «**Theatrum Europeaum**» («Видовище Європи»), в історичному виданні «Космографічно-історичний театр», у збірникові есеїв бенедиктинського монаха Беніто Фейхоо «Всесвітній Критичний Театр» («**Teatro Critico Universal**»), у видрукуваному композитором Джованні Франческо Анеріо збірникові діалогів «**Teatro armonico spirituale**» («Гармонійний духовний театр»), у назві книги «**Theatrum Ceremoniale**» («Театр церемоній») Йоганна Крістіана Люніга, який детально описав усі церемонії європейських феодальних дворів; саме словом «театр» визначається й найпочесніше місце для публіки у французькому театрі — на сцені. Слово «театр» вживається у звіті про урочисте аутодафе, влаштоване інквізицією 1680 року: «... трибунал, з'явившись перед звинуваченими, щоб судити їх біля світлішого трону, на театрі, і зумівши привернути увагу до себе, щоб примусити боятися й шанувати себе, адже видовище це можна було порівняти з тим, яке постане у великий день загального страшного суду...» (так само й А.Гуревич пише про «Театр тортур і страт»); Френсіс Бекон пише про джерела забобонів, які ошукують мислення — *idola tribus, idola specus, idola fori, idola theatri* (ідоли роду, печери, ринку, театру). Кальвін для визначення всесвіту вживає словосполучення «Театр слави Божої» (так само й сучасний філософ Мішель Фуко вживає словосполучення «**Theatrum Philosophicum**» у назві своєї книги, на сторінках якої, зокрема, пише про «Театр Лейбніца», «Театр мислення» тощо); в Росії були відомі книги «**Феатр нравоучительный, или Нравоучительное зеркало для царей, князей и деспотов**» (1703), «**Театр механириум**» царського механіка А.К.Нартова, різноманітні театри «о насекомых и лицах», «о кометах с фигурами», а також переклад історичної праці німецького протестантського вченого Вільгельма Штратемана «**Феатрон, или позор гисторический**»; у бібліотеці Феофана Прокоповича були книжки із такими назвами: «**Le theatre dii munde**», «**Novum ac magnum theatrum urbium Belgicae regiae**», «**Novum ac magnum theatrum urbium Belgicae**», «**Theatrum ethicum et politicum, ab ipso autore recognitum et notis ad philosophiae practicae... illustratum**», «**Theatrum humanae vitae**», «**Tragicum theatrum actorum et casuum tragicorum Londini publici celebratorum quibus Hiberniae protegi . . . aliisque vita adempta**», «**Oxonia illustrata sive omnium celeberrimae istius universitatis collegiorum scenographia, Oxoniae, e theatro**

Sheldoniano», «Theatrum sympatheticum», «Teatrum ... Pars prior» та ін.; постійне приміщення для видовищ (Theatrum stabile), як свідчить запис у міській хроніці, було збудоване у Мюнхені 1732 року; 1779 року канатний танцюрист К'яріні виступав у Гамбурзі, у закладі, який носив назву «Кнешке театр»; на початку XIX століття цирк у Парижі називався «Театром верхової їзди», а 1827 року Франконі відкрив у Парижі цирк під назвою «Theatre-Cirque Olimpique», тобто «Театр-цирк Олімпійський»; у 1797–1802 роках у Парижі працювали дивовижні видовищні заклади — «Театр мистецтв» (отже, може бути й театр «немистецтв?»), «Театр національного цирку» (цирк? театр?), «Театр змагання», «Театр злагоди», «Ліричний театр» і «Ліричний театр Сен-Жерменського передмістя» (до питання про рід і вид мистецтва), «Міфологічний театр» (!), «Театр трубадурів», «Театр Воксхолл», «Театр національних перемог», «Три театри кав'ярні Йон, Годе й Гільйома». Понад півтора століття тому, у 1840-х роках, на сцені паризького театру Порт-Сен-Мартен бігали слони, собаки й музичні, як їх називали, зайці. У єврейському народному театрі виконавці взагалі уникали слова «театр», адже духівництво виступало проти «гріховних» видовищ, через що пуримшпілери й змушені були казати про виконувану п'єсу: «Щоб сподобатися гостям, ми виконаємо «Втечу з Єгипту», або «Ми прийшли не представляти театр, але розповісти про Давида, батька нашого». Та й взагалі про яке мистецтво театру можна було говорити, коли навіть у XVII–XVIII століттях у багатьох європейських країнах актор (комедіант, каботин, блазень) як професіонал нічого, крім презирства, від держави не отримував, а слугині сцени ототожнювалися хіба що з повіями. Так само й у XVIII столітті театральна термінологія у багатьох країнах Європи продовжує спиратися не на слово «театр», а лише на слово «гра» (так, у Німеччині в цей час відомі Lustspiel, Nachspiel, tragisches Nachspiel, Originallustspiel, Schaferspiel, Schauspiel, heroisches Schauspiel, Singspiel, Trauerspiel, christliches Trauerspiel, Vorspiel тощо).

В Україні лексема «театр» входить у побут з XVIII століття, хоча протягом тривалого часу вона все ще не має чіткої естетичної специфікації. Попередні століття оперували іншими словами для окреслення території, що її бодай приблизно можна вважати «театром»: «игрище», «позорище», «видение», «игриско», «ігралище», «плясалище», «бісилище», «тризнище», а відповідно й «играч». Автор «Повісті врем'яних літ», оперуючи сло-

вами «игрища», «позори», «скомрахи», писав під 1068 роком: «... Цими й іншими способами диявол спокушає, всілякими хитрощами зваблює нас від Бога, трубами, скоморохами, і гусями, і русаліями. Адже бачимо ігрища утоптані і людей безліч на них. А як почнуть давити один одного, видовища робить — бісом задумані діла, — а церкви стоять, навіть коли настає час молитви». Десь в XI столітті вживаються слова «москолудство», «москалудство», «москолудіє» (на думку Олексія Веселовського, від «masca» і «ludus»; як вважає П. Морозов, це відповідало грецькому «mimologia»; звідси ж походять і «москолудити» — mimologoumenoi, а слово «tragodia» перекладалося як «**козлогласованіє**»). Станіслав Оріховський–Роксолан вживає 1544 року слово «містерія» у значенні таїнство, слово «трагедія» — у значенні «жахлива життєва подія», «побоїще», а слово «театр» у такому контексті: «Бо що змусило короля Птолемея II виходити на сцену й грати на флейті? Що приневолило правителя всього світу Нерона одягати розкішні театральні шати, машкару й котурни? А ніщо інше, як похвала підлабузників. Тому що спів його ці підлабузники називали гідним Аполлона, бенкети — Вакха, а палестру — Геракла». У XVI столітті Іван Вишенський, пишучи, ймовірно, про перенесення моделі західної літургії до православного богослужіння, вживає словосполучення «**комедійське та машкарське набожество**». Вихованець Києво–Могилянської академії Симеон Полоцький ще не вживає слово «театр», однак свій твір «О Навходоносоре царе, теле злате и триех отроцех в пещи не сожженных» (1673) у заголовку називає «трагедією», а завершує п'єсу зверненнями до царя рядками: «Світлое око твое созерцаше комидийное сие дійство наше...». У Густинському літописі наводиться універсал Л. Барановича 1677 року, в якому, зокрема, йдеться про «**ігриська**». У XVIII столітті в «Уривках Різдвяної містерії» (шкільної драми) з'являється словосполучення «**церковна забава**». В українському шкільному театрі слово «theatrum» вживається у значенні «сцена». У XVIII столітті слово «театр» вживається, з одного боку, як таке, що нібито й не потребує пояснень, а з іншого боку, описується неначе відсторонено, як, приміром, у Григоровича–Барського, котрий пише про венеціанський театр: «По обою страну тоя вежі соділювають два театра, в твореніє діалогов і танцов на чпадах і прочііх дійствій. Окрест іздальче устрояют палати, сиденія ради народа і лучшого ради виденія. Сим же тако устроєним, ізводять м'ясопродавці, повелінієм принципа, трьох іли чотирьох волів і великим мечем

всім от первого до посліднього, пред всенародними очима отсіцають глави, аки би закаляюще на уготовленіє пиршества запустного. Посліди творят танці і штуки по обою страну на оних театрах». 1708 року Лаврентій Горка у назві «трагедокомедії» на біблійний сюжет «Іосиф Патріарха» пише: «... в преславной академіи кievской на позор російському христолубивому роду от благородных російских сынов дійствиєм, еже от поетов нарицается трагедокомедія, року 1708 мая 25 во вторник по сошествіи святого духа показанній». 1722 року старший канцелярист гетьмана Івана Скоропадського Микола Ханенко у творі з прикметною назвою: «Діаріуш, або Журнал, тобто Щоденна записка оказій та церемоній, що трапляються при дворі ясновельможного його милості пана Івана Скоропадського...» описує московську церемонію поховання померлого князя П.М.Голіцина, що нагадує римський апофеоз, і яку Ханенко називає «помпою»; феєрверки, маскаради, свято з нагоди підписання Нейштатського миру — із судном, на носі якого було написано «Дитяче ігралище». Серед цих розваг — і влаштовані під час свята три театри, «до яких з усіх чотирьох боків по градусам сходи влаштовано, а зверху лежали печені цілими бики, барани, гуси, зайці, кури та інша звірина [...] і так до вечора гуляння тривало, а м'ясо те було на театрах нерушене. Коли ж уже наблизилося до вечора, тоді, зійшовши із ізби, сам пресвітлий імператор виступив на один театр, і, взявши ножа у солдата, врізав шмат м'яса у печеного бика, і сказав усім його їсти, і після того кинулося безліч людей усякого народу та жовнірів на всі театри і в короткому часі те м'ясо, позвалявавши з театрів биків, спожили [...]. Над те велено було виставити в цебрах пива та горілки...». 1729 року Сильвестр Ляскоронський вживає у Пролозі до своєї «Трагедо-комедії» словосполучення «дієвія художная». Суперечливий зміст лексеми «театр» у ХІХ столітті засвідчив, виступаючи на Першому Всеросійському з'їзді сценічних діячів, і Михайло Старицький: «В параграфі третьем высочайшего указа поставлено единственное ограничение для малорусских представлений, чтобы для них «не было устраиваемо специальных малорусских театров». Циркуляры же разъяснили, что под словом «театр» нужно понимать «спектакль», а не здание...».

У ХVІІІ столітті, як відомо, піднялася хвиля «театроманії», що й засвідчило початок процесу усвідомлення театру як нового соціального інституту й самостійного виду мистецтва. Щоправда, як це часто буває в історії, «інстинкт театру» прокинувся набага-

то раніше, ніж відбулося його усвідомлення й реєстрація у слові. Як коментує виконання першої придворної вистави на Русі Д.Лихачов, призвичаєння до нової форми сприйняття часу — доволі драматичний процес, пов'язаний передусім із «підсиленням особистісного начала» у літературі й мистецтві [163 — 80–86, 406].

Серед перших свідчень цього процесу — процесу усвідомлення театру, на яке звертає увагу Річард Сеннет, — це висловлювання Генрі Філдінга, який пише 1749 року, що **світ сцени змішався зі світом вулиці, а світ-театр (theatrum mundi) перестав бути лише метафорою** [225, 77], далі — **праці Ж.-Ж.Руссо «Лист до Д'Аламбера про видовища» (1758) і Дені Дідро «Парадокс про актора» (1778–1830)**, в яких уперше творчість актора, а не драматурга, стає самостійним об'єктом уваги авторів. Нарешті — ще один процес, за яким можна простежити усвідомлення й актуалізацію театру як самостійного інституту: будівництво спеціальних театральних приміщень у головних столицях світу, що відродилося, наслідуючи античність, у XVII столітті й активно тривало аж до початку XIX століття.

Проте в естетичному значенні, як вид мистецтва, театр відсутній ще навіть у Гегеля, котрий ставиться до видовища лише як до засобу втілення «драматичної поезії», своєрідного приладу, пристосованого для відтворення драматичної літератури. Щоправда, сучасник Гегеля, Ф.Шеллінг ставить питання про драму як найвище з мистецтв; так само як О.Галич 1825 року пише про мистецтва театральні, сценічні. Прикметне спостереження зробив П.Марков, який писав про характерне для Росії першої чверті XIX століття «захоплення театром як естетичним явищем» і про «специфікацію мистецтв: і літератури, і театру», яка починається саме в цей час. Народження кінематографу ще яскравіше виявляє невизначеність території театру: як Аппіан називав бої гладіаторів «театром», так і **кінематограф протягом тривалого часу вважається різновидом театру, через що й називається «електричним театром», «оптичним театром», а приміщення, в якому показуються кінострічки, — кіно-театром**. Невипадково ж на початку XX століття в Італії з'явилися зали, призначені для показу драматичних, музичних, циркових вистав і навіть кінострічок — **Politeama (Політема)**. Невипадково й те, що 1923 року Лесь Курбас у статті «Жовтень і театр» єретично писав, що **«Театр — навіть не мистецтво. Він просто театр**. Недаром його мистецтвом тільки недавно патентували» [152, 576]. Невипадково ж і відомий польський філософ В.Татаркевич писав: «Люди

XIX сторіччя полюбляли ходити на фарси та оперетки, але багато хто запротестував би, коли б комусь заманулося вважати оперетки [навіть Оффенбахові] за мистецькі твори» [243, 29]. Адже, як писав Ю.Лотман, «твором мистецтва є все те, що сприймається певною аудиторією як мистецтво» [170, 603]. Але так само й у зворотному напрямі: все те, що не визнається аудиторією за мистецтво, не є мистецтвом. Сьогодні, писав Теодор Адорно, «вже стало очевидним: **ніщо, пов'язане з мистецтвом, не є самоочевидністю — ні його внутрішнє життя, ні його відносини з навколишнім світом, ні навіть його право на існування**» [7, 9].

Чи сприймав глядач середньовіччя «театр» як «мистецтво», а його «видовища» як «вистави»? Відповідь тут напрошується доволі однозначна: ні. Адже латинське «ars», як і давньофранцузьке «art» (мистецтво) «лише під кінець епохи середньовіччя розвинулися до позначень мистецької діяльності, яку раніше впродовж усієї епохи розглядали як ремісничу» і **«лише в епоху Ренесансу поняття «мистецтво» набуло оцінного, естетичного значення»** [112, 385]. Але й крізь призму естетичних уявлень XX століття тогочасні видовища не завжди сприймаються як театр, принаймні театр драматичний. Тут радше варто говорити про «паратеатральні видовища», «виконавську майстерність» і винахідливі атракціони, аніж про виставу. Причому остання, «виконавська майстерність», не тотожна сьогоднішньому вживанню словосполучення «майстерність актора», яке сприймається передусім як уміння виконавця існувати в межах системи «психологічного театру», тобто «переживання» або витонченого удавання, що мусить імітувати життя, сприяючи утворенню у глядача запрограмованих марень.

Ще не усвідомлюючи театру, середньовіччя, однак, за словами Гейзінги, «усі сторони свого життя виставляло напоказ чванливо й брутально» [263, 7], афішуючи заможність, побожність, шляхетність, патріотизм, любов до народу і все те, що користувалося попитом [XI]. Завдяки видовищу світ і система його зв'язків унаочнюються, а відтак і дістають звичну для діючих моделей Всесвіту назву — театр.

Однак, попри відсутність жорсткої специфікації мистецтва як у теорії, так і на практиці, без перебільшення можна стверджувати, що середньовіччя сприймало театр ширше й філософічніше, ніж наступні часи. Щоправда, цю тезу не слід інтерпретувати надто буквально, адже й ставлення різних церков до видовищ ніколи не було сталим.

Незважаючи на те, що середньовіччя було найменш придатним для життя часом [XII], митці намагалися унаочнити світ перед очима глядача як натхненне Богом видовище — «Театр Слави Божої», за словами Кальвіна. На межі першого й другого тисячоліть в усьому світі, за підрахунками істориків, мешкало лише близько двохсот п'ятдесятьох мільйонів населення, в усій Європі — сорок два мільйони, а у Константинополі, який на той час був найбільшим містом світу, — лише приблизно півмільйона населення. Рим і Париж у той час мали не більше як по десять тисяч населення. Якщо взяти до уваги навіть усе населення міст, то потенційних глядачів у театрі середньовіччя було принаймні вдвічі, а то й втричі менше, ніж в афінському театрі, і вдесятеро менше, ніж у театрі імператорського Риму. У середині XIII століття населення світу збільшується приблизно до 416 мільйонів, на початку XVI — до 460 мільйонів, а на початку XVII — до 579 мільйонів. У Європі на початку XIV століття мешкає вже близько 73 мільйонів. Збільшуються й міста, проте не настільки, щоб можна було говорити про перенаселення. Радше навпаки. Відтворенню населення заважають перманентні хрестові походи, війни й епідемії, голод і жорстокість охочих до розваг лицарів. Не сприяють виживанню й умови існування. У Парижі навіть у XVII столітті сміття все ще викидають з вікон, а буває, що вулицями міста бігають і вовки. Не кажучи вже про злодіїв і грабіжників, убивць і повій, калік і золотушних, юродивих і жебраків. Міста тодішньої Європи можна було описати лише декількома словами: «сморід і лайно», «злидні й убогість», а з появою інквізиції — ще й «переслідування й страсти». Тривалість життя у цьому безлюдді стає дуже короткою, його вартість — високою, а від безпритульної самотності може врятувати лише віра — віра в Бога та його задум. І сподівання — розгадати цей задум і знайти своє місце в ньому.

Відтак народжується діалог з Богом і присвячена йому «гра» — і не лише у «священному» значенні, а й у такому значенні як «гульбище», «гулянка», «гуляння», «гульня», «забава», «забавка», «ігрище» й «потіха» (що могло б посунути й наші уявлення про театр — чи то у бік байдикування, чи то у бік споглядання, однак не важкої понурої праці). Ця «гра» небайдужа Богові, адже вона унаочнює Його задум. Крім того, релігійні видовища все ще залишаються ледве не єдиним способом спілкування зі світом краси, вигадки й добра, отже, світом мистецтв. Заклякши перед ним, розчавлений таємницею буття гля-

дач сприймає його як прекрасну істину. «В ту епоху те, що ми називаємо мистецтвом, — пише Жорж Дюбі, — або принаймні те, що від нього залишилося після тисячоліття, бо то було найменш крихкою, найміцніше зведеною часткою, — не мало іншого покликання, як запропонувати Господові багатства видимого світу й дозволити людині погамувати цими дарами гнів Всевишнього та здобути собі його прихильність. **Кожне велике мистецтво було тоді пожертвою**» [91, 15]. І лише для недолугого наглядача, функцію якого пізніше переберуть на себе поліційний цензор і театральний критик або в ширшому сенсі «культурна еліта», цей театр усе ще залишатиметься дратівливим алергеном. Наглядачеві ж нічого іншого не залишатиметься, як шукати раціональне пояснення цьому театрові, обраховуючи його «естетичну вартість» і залишаючи (або не залишаючи) йому право на існування. Втім, реальний театр середньовіччя, той, навколо якого поралася Духовна й Світська Влада, дістав набагато прозаїчніше прізвисько: «Biblia pauperum» — «Біблія бідняків», що можна інтерпретувати й як «Біблія простаків». З іншого боку, попри релігійні інтенції, «тогочасне мистецтво, — писав Жорж Дюбі, — загалом є придворним мистецтвом, бо воно є священним мистецтвом. Географія мистецтва XI століття вельми достеменно відбиває сяйво різних тронів» [91, 18].

ГРАВЦІ ГОСПОДНІ

*«Гра необхідна людині
для відпочинку [...].
Тому й ремесло актора,
котре має на меті
звеселяння людини,
само по собі дозволене,
і ті, хто його справляє,
не перебувають
у стані гріха»*

Тома Аквінський [1, 28].

Виконавські мистецтва згадуються у Святому Письмі неодноразово. Приміром, понад п'ятсот разів згадуються у Святому Письмі танці, музика, спів і окремі музичні інструменти [XIII].

В одному з християнських апокрифів розповідається навіть про те, що буцімто незадовго до Таємної вечері Ісус зібрав своїх учнів і влаштував разом із ними якусь драматичну виставу (theatrikon), тобто якесь імітаційне дійство. Якби ця історія була канонізована й не належала авторові апокрифа, вона могла б дати право організаторам видовищ середньовіччя й пізніших часів посилалися на авторитет Ісуса. У сенсі міметичного видовища можна тлумачити й окремі звороти Біблії. Так, у Першому посланні Св.Павла до коринтян сказано: «Тож благаю я вас: будьте наслідувачами мене» (1 Кор 4, 16), **«Будьте наслідувачами мене, як і я Христа»** (1 Кор 11, 1) та ін. Зрозуміло, однак, що ці вірші не передбачають подібного вузького тлумачення. Так само можна вбачати певний зв'язок між «перевтіленням» і назвою книги Томи Кемпійського **«Наслідування Христа»**, однак і у цьому випадку зрозуміло, що йдеться про більш узагальнене тлумачення «наслідування».

Головним аргументом проти театру, видовищ і взагалі будь-якого удавання виступають тексти Старого Заповіту, де сказано: «Не звертайтеся до ідолів, і не робіть собі литих божків. Я Господь Бог ваш!» (З М 19, 4). Ще категоричніше ставлення до удавання демонструють євангельські тексти [XIV].

Щоправда, доволі істотне уточнення до розуміння Нового Заповіту вносить Сергій Аверинцев, який перекладає відомі біблійні вірші інакше, вживаючи замість слова «лицеміри» інше слово — «лицедії», що й обґрунтовує у коментарі тим, що у грецькому тексті вжито саме слово «іпокрит» (давньогрецька назва актора). У Біблії, перекладеній Іваном Огієнком, слово «лицемір» (перекладене Аверинцевим як «лицедій», «актор») уперше з'являється у Новому Заповіті, в Євангелії від Матвія, і далі повторюється декілька десятків разів в Євангелії від Марка, у Посланнях (всюди Аверинцев пропонує замість «лицемір» вживати «лицедій»). «Лицеміре, вийми перше колоду із власного ока, а потім побачиш, як вийняти заскалку з ока брата твого» (Мт 7, 5). «Лицеміри! Про вас добре Ісая пророкував був, говорячи: «Оці люди устами шанують Мене, серце ж їхнє далеко від Мене!» (Мт 15, 7–8). «А Ісус, знаючи їхнє лукавство, сказав: «Чого ви, лицеміри, Мене випробовуєте? Покажіть Мені гріш податковий». І принесли динарія Йому. А Він каже до них: «Чий це образ і напис?» Ті відказують: «Кесарів». Тоді каже Він їм: «Тож віддайте кесареви кесареві, а Богові Боже» (Мт 22, 18–21). «Горе ж вам, книжники та фарисеї, лицеміри, що перед людьми зачиняєте Царство Небесне, бо й самі ви не входите, ані тих, хто хоче увійти, увійти не пускаєте! Горе ж вам, книжники та фарисеї, лицеміри, що вдовині хати поїдаєте, і напоказ молитесь довго, через те осуд тяжчий ви приймете! Горе вам, книжники та фарисеї, лицеміри, що обходите море та землю, щоб придбати нововірця одного; а коли те стається, то робите його сином геєнни, вдвоє гіршим від вас!» (Мт 23, 13–15). «Горе вам, книжники та фарисеї, лицеміри, що даєте десятину із м'яти, і ганусу й кмину, але найважливіше в Законі покинули: суд, милосердя та віру; це треба робити, і того не кидати» (Мт 23, 23). «Горе вам, книжники та фарисеї, лицеміри, що чистите зовнішність кухля та миски, а всередині повні вони здиства й кривди!» (Мт 23, 25). «Горе вам, книжники та фарисеї, лицеміри, що подібні до гробів побілених, які гарними зверху здаються, а всередині повні трупних кісток та всякої нечистоти!» (Мт 23, 26). «Горе вам, книжники та фарисеї, лицеміри, що пророкам надгробники ставите, і праведникам прикрашаєте пам'ятники, та говорите: Якби ми жили за днів наших батьків, то ми не були б співниками їхніми в крові пророків». (Мт 23, 29). Крім того, пояснює Аверинцев, «у тому то й полягає духовний радикалізм Нагірної Проповіді,

що вона відкидає будь-яку поведінку «на публіку», будь-яке виконання соціальної ролі (навіть «сумління»), як і будь-яке акторство, навіть перед самим собою і перед Богом» [3, 201]. Як бачимо, зміна лише одного слова («лицедій» замість «лицемір») істотно змінює ставлення Святого Письма до акторства.

Однак, незважаючи на ці табу й відсутність будь-якої підтримки, вже у II–III століттях визрівають реальні, хоча поки що неусвідомлені передумови для становлення й розвитку Біблійного театру. Передусім цьому сприяли, починаючи з II століття, процеси фіксації Святого Письма — Благої Вісті — Євангелія, правил прийому ново навернених і вигнання грішників, виборів пастирів, проведення літургійної служби, здійснення управління церковною власністю тощо. Зовнішнім виявом процесів, що відбувалися у християнських громадах, стає поява особливих будинків для богослужіння. У III столітті затверджується символ християнства — хрест, формується церковний календар, в якому закріплюється й свято Різдва Христового (354 року римський Папа Ліберій встановив святкування Різдва Христового на 25 грудня; з Риму свято розповсюдилося на схід і захід; у Константинополі його вперше святкували 379 року, у Ніссі — 382 року, у Антиохії — 388 року). За понтифікату Папи Марцелліна (296–304 рр.) зі Сходу запозичується титул «Папа» (грец. — «Pappas», тобто «отець», «батьושка», «панотець») і з початку VI століття Папою називають римського єпископа. Тоді ж, наприкінці III століття, розгортається опозиційний рух аскетів, які оселяються в пустельних регіонах Єгипту й Палестини, шукаючи місцевість, яка б відповідала їхнім духовним пошукам. У IV–V столітті з'являється чернецтво, яке кидає виклик нормативному християнству, оскільки стає носієм стихійних і суворих традицій релігійної поведінки і прямо чи опосередковано засуджує утворення надто бюрократизованої церкви, тісно пов'язаної із державою. В цей же час, 325 року, Перший Нікейський Всесвітній собор приймає нікейський символ віри «credo» — «Вірую», а також близько двадцяти канонів, дисциплінарних або богослужбових правил. Далі — Аврелій Августин Блаженний обґрунтовує ідею «Граду Божого» і формулює вчення про непримиренну протилежність Граду Земного і Граду Божого. Град Божий — незрима духовна община хри-

стіян, видимим втіленням яких є церква, — вічний, в той час як Град земний, держава, — плинний. **Що ж до змісту історії, вона, за Августином, полягає у віднайденні Бога.** Врешті вже наприкінці IV століття християнство визнається державною релігією Риму й Візантії. Ще за часів Римської імперії здійснюються **«різноманітні чудеса, для яких служили театром могили мучеників»** [66/3, 229]. Усі ці події дістають відображення у календарі церковних свят і, відповідно, в іконописі: Благовіщення, Різдво Христове, Стрітіння, Богоявлення, Преображення, Воскресіння Лазаря, В'їзд в Єрусалим, Розп'яття, Сходження до Пекла, Вознесіння, Зіслання Святого Духа, Успіння Богородиці.

Десь на початку V століття завершується формування найголовніших структурних основ літургії (грец. *leitourgia* — справа народу, справа для народу, громадська повинність, культова служба, служіння; богослужіння, під час якого відбувається Таїнство Євхаристії, тобто Причастя; таїнство полягає в частуванні віруючих хлібом і вином, які, за вченням церкви, при здійсненні обряду перетворюються на тіло і кров Господні, а ті, хто причастився, стають співтелесниками Ісуса Христа). У церковних документах починають згадуватися **антифони** (лат. — *antiphona*, від грец. «те, що звучить у відповідь, відзивається»; почерговий спів одного псалма на два хори) і **респonsorії** (лат. — *responsum*, від *responsum* — відповідь; особливий прийом антифонного співу, який полягав у тому, що соліст починав і виконував псалом, а хор брав участь у співі, повторюючи останні слова відомих віршів або супроводжував кожен окремий вірш якимось одним віршем або приспівом). Починаючи з 517 року, згадуються пишні релігійні процесії. Однак для народження «достеменного» театру цього поки що недостатньо.

Водночас із посиленням театральності релігійного життя, під страхом різних покарань, аж до відлучення від церкви, забороняються будь-які видовища у неділю, на Різдво, на Богоявлення і на період багатоденного Великого посту (сім тижнів) перед Великоднем (Пасхою, Воскресінням Господнім, головним святом на честь воскресіння Ісуса Христа). У «Правилах святих апостолів» гра ототожнюється то з пиятикою, то з блудом: «Той, що пошлюбив удову або блудницю, або рабиню, або позорищну, не може бути ні єпископом, ні

пресвітером, ні дияконом і взагалі у списку священного чину». «Позорищна», тобто акторка театру й цирку, відповідно до цього правила, прирівнюється до «блудниці» й «удовиці»; «позорищні» актори стоять поряд з рабами та еретиками. Проблему видовищ обговорює навіть Карфагенський собор: «Дітям священників не слід представляти мирських позорищ і не слід дивитися їх. Це ж і всім християнам завжди проповідувалося». Щоправда, церква стає цілком терпимою не лише до глядачів, а й до учасників видовищ, у разі їхнього каяття: «Позорищні й ті, що глумляться на видовищах та інші такі особи, або відступники, якщо вони спокутують свій гріх і звертаються до Бога, нехай не позбавляться благодаті або примирення». Забороняючи «показ позорищних ігор у день недільний, і в інші світлі дні Християнської віри», «Правила», однак, фіксують і реальний стан речей: «Упродовж Великодніх свят народ більше збирається на кінні перегони, ніж до церкви». Інше правило вказує: «Не личить освяченим, або паламарям дивитися позорищні видовища на весіллях або на бенкетах: вони мусять, не чекаючи на вхід позорищних осіб, уставати й виходити». Акторів-мімів відлучають від церкви (452), між 404 і 681 роками неодноразово здійснюються спроби заборонити гладіаторські бої, доки Шостий Всесвітній Собор у Константинополі (680), підбиваючи підсумки дискусій, не сформулює ряд правил: «Ні тим, хто належать до священного чину, ні ченцеві, не дозволяється ходити на кінські арени або бути присутніми на позорищних іграх. Святий Всесвітній Собор зовсім забороняє бути сміхотворцям та їхнім видовищам, а також видовища звірячі й танці на позорищі творити». Архиепископ Реймський забороняє церковникам слухати світські оповідання й пісні, дивитися «позорищні ігри» з ведмедами або танці. Толедський собор 636 року забороняє свято дурнів. Алкуїн (помер 804), який відігравав видатну роль при дворі Карла Великого, попереджає юнака, що має намір мандрувати до Італії, про небезпеку, яка чекає на нього: «Краще догоджати Богові, ніж гістріонам». Церковний собор 813 року у Турі забороняє клірикам дивитися «сороміцьких гістріонів і непристойні ігри». 836 року Агоберт, архиепископ Ліона, обурюється поведінкою церковників, які годують гістріонів, мімів і жонглерів, в той час як жебраки гинуть від голоду.

1130 року Клермонський собор забороняє лицарські турніри й видовища, що влаштовувалися в Лондоні під час Варфоломіївського ярмарку. 1209 року Авіньйонський собор навіть регламентує танці, обмежуючи їх певними датами й місцями. 1227 року голіардам у Франції забороняється виспівувати сороміцькі пісні на мотив католицьких молитов «Sanctus» і «Agnus Dei». Оскільки ж значна частина цих порушень здійснюється у контексті якихось бенкетів, то 1279 року французький парламент ухвалює рішення про кількість страв, які можна вживати під час обіду, а 1294 року, мотивуючи тим, що піддані витрачають надто багато коштів на гучні бенкети, король Філіп Красень видає указ, яким дозволяє виставляти для запрошених на бенкет лише дві страви — суп і печене м'ясо; Карл XI, пом'якшуючи умови існування своїх підданих, дозволяє їм три зміни (щоправда, в кожній по шість страв). Якщо ж узяти до уваги, що саме з XII століття дістають поширення такі винаходи людства, як пиво і спирт, а з XIV століття й лікер, можна зрозуміти, що йшлося про узгоджений комплекс заходів, спрямованих на заборону будь-яких форм розваг, які вносили дисонанс у злагоджений процес офіціалізації.

Богослов кінця II — початку III століття Тертулліан у трактаті «Про видовища» («De Spectaculis») писав: «Погляньмо на сценічні видовища, походження назви й влаштування яких, як ми вже казали, спільне з кінними перегонками. Театральні вистави майже нічим не відрізняються від циркових видовищ. Але те й інше видовища з'являються не інакше, як вийшовши з храму, де здійснювалися рясні окурювання й криваві жертви; входять під звуки флейт і сурм, на чолі з двома ганебними розпорядниками охорони й священнодійств — диссигнатором (організатором видовищ — О.К.) і гаруспіком (жерцем-віщуном, що ворожив на нутрощах тварин — О.К.). Як від походження ігор ми перейшли до кінних перегонів, так тепер перейдемо до сценічних видовищ. Театр — це храм Венери. Ось як під виглядом шанування богині з'явилася на світ ця богопротивна споруда: у давнину, коли ще тільки зароджувався театр, цензори часто веліли зруйнувати його, щоб уникнути псування моралі від звабних видовищ. Помпей Великий, що поступався величчю хіба що своєму театрові, побудувавши цю твердиню пороку й побою-

ючись наклепати на свій пам'ятник цензорський осуд, надбудував над театром святилище Венери. Скликавши едиктом (edictum — наказ) народ на церемонію присвяти, він оголосив про відкриття не театру, але храму Венери, до якого, за його словами, він прибудував сходи для видовищ. Таким чином він прикрив ім'ям храму будинок чисто мирський і посміявся над благочестям під приводом релігійності. Але Венері й Ліберу це прийшлося до смаку, тому що ці демони тісно об'єдналися на загальній основі пияцтва й похоті. Таким чином, театр ще й будинок Венери й Лібера. Деякі сценічні ігри навіть називалися Лібераліями, тому що були присвячені Ліберові, як Діонісії в греків, і навіть Лібером засновані. І справді, заступниками сценічних мистецтв були Лібер і Венера. Характерними для сцени зніженими рухами тіла виконавці намагаються догодити розслабленій від розпусти Венері й розслабленому від пияцтва Ліберові. Змагання ж у співі, танцях, музиці й віршуванні присвячені Аполлонові, Музам, Мінервам і Меркуріям. Проникнись ненавистю, християнине, до мистецтва, заступників якого ненавидіти ти зобов'язаний!» [244, 280]. Це унікальний текст. Адже Тертулліан не лише застерігає, він дуже тонко аналізує найістотнішу у генезі театру позицію: «Він прикрив ім'ям храму будинок чисто мирський і посміявся над благочестям під приводом релігійності». Ці слова у майбутньому Тертулліан міг би неодноразово повторити з приводу театру середньовіччя. Іван Златовуст повчав у V столітті: «Шкідливі для суспільства люди бувають саме серед тих, що діють на театрах. Від них ідуть збурення й заколоти. Саме вони й підбурюють народ, саме вони й провокують заколоти у містах». Однак з ним сперечався Тома Аквінський, який писав: «Гра необхідна людині для відпочинку [...]. Тому й ремесло актора, котре має на меті звеселяння людини, само по собі дозволене, і ті, хто його справляє, не перебувають у стані гріха» [1, 28].

З цих палких виступів і пересторог можна дійти висновку, що церква намагалася протистояти розвиткові виконавських мистецтв. Однак це не зовсім так. Церква не знищувала видовища, — ізолюючи їх від повсякденного життя, вона таким чином лише намагалася привласнити їх, монополізувати або принаймні орендувати разом із привласненим вже «священним часом». Згодом, коли церква змогла проти-

ставити світським видовищам релігійні, це стало очевидним. Адже, попри заборони й погрози на адресу виконавців, потреби політичних еліт (включаючи й церковну) в унаочненні власного образу і образу власних мрій були настільки потужними, що зумовили врешті розширення переліку мистецьких професій.

Вже у IX столітті, попри несприятливі для розвитку мистецького життя умови, побутують такі назви виконавських професій: **жонглери** (*jogleor* — особи, «професією яких є розважання людей»), **гістріони** (*histrio*), **міми** (*mimi*), **шпільмани** (*spielman*), **йокулятори** (*joculator*), **менестрелі** (*ministerialis* — служилі, дворові), **голіарди** (*goliardi*), **ваганти** (*clerici vaganti*, мандрівні клірики). Серед цих виконавців деякі дослідники розрізняють «ярмаркових і народних» жонглерів, з одного боку, і «сеньйоральних» жонглерів, з іншого [65, 355], проте такий поділ не може бути надто жорстким, адже приналежність виконавця до тієї або іншої групи — це лише питання тимчасового працевлаштування, а не свідомого ідейного вибору. У ті давні часи митці були схильні до зміни місця роботи у пошуках кращих умов і ще менше, ніж наші сучасники, керувалися «творчими» мотивами. Адже проблеми умов праці і матеріального заохочення відігравали для тодішніх митців не останню роль. Коли ж і справді говорити про якісь сталі жанрові системи, на які спиралися у своїй творчості виконавці, то передусім у сенсі спрямованості цих систем на обслуговування інтересів замовників, що виключало навіть можливість появи ідеї «мистецтва заради мистецтва», котра була б адекватною ідеї «ремесла заради ремесла». Майстерний витвір передусім приносив майстрові прибуток, а вже потім задовольняв його амбіції.

Витісняючи «поганські видовища», церква, однак, не відмовлялася від театральності, вона лише намагалася приборкати її стихію й перетворити роз'єднані «партизанські» загони митців на дисципліновану армію, як це вже сталося зі священниками, тобто «**професіоналами сакральної думки**», як називає їх Жорж Дюбі [91, 207]. Передусім церква формує Святе Письмо. Так, між 383і 405 роками з'явився перший переклад Біблії латиною — т.зв. Вульгата (переклад канонізований 1546 року). Вже у V столітті в римській церкві з'являються й процесії на честь свята Входу Господ-

нього до Єрусалима (Ісуса у процесії уособлював один із священників, що сидів на віслюкові). З'являються й процесії хресного ходу Христа на розп'яття (в оточенні Йосипа й первосвящеників, які їхали верхи на багато вбраних конях). У 591–594 роках Св. Григорій здійснює реформу застарілого сакраментарію Папи Геласія і дає майже сучасну Римську Месу (Missa), котра, на думку Газе, підтриману й Олексієм Веселовським, «була з часів Григорія Великого майже суцільним драматичним зображенням всесвітнього Голготського позорища» [52, 6–7]. Починаючи з VII століття розгортається процес фіксації форми і змісту богослужіння. У X столітті цей процес завершується, а вже в наступному столітті з'являються й перші **бreviарії** (breviarium, — від лат. — короткий виклад) — літургійні книги римсько-католицької церкви, служебники, що містять уривки з Біблії, творів отців церкви, житій святих, псалми, молитви тощо, а також опис щоденного церемоніалу богослужіння. Невдовзі у структурі літургії з'являється й щось схоже на танець або, як пише про це явище Ж.-К. Шмітт, — постає «хореографічна» літургія [276, 242–246].

Храм, таким чином, поступово розширюючи свої функції, перетворюється з місця здійснення Служби Божої на заклад громадського спілкування й святкового дозвілля і саме таким чином вгамовує потребу людини не лише у розвагах, а й у групових мареннях. Хоча ставленням до церкви та до її свят визначається репутація людини, а регулярне відвідування храму свідчить про її порядність та благонадійність, але існують й інші аспекти публічної побожності. Церкви «стають звичним місцем побачень», а «відвідування храму перетворюється, таким чином, на рід менуєту» [263, 51]. «Відвідування церкви, — пише Гейзінга, — важливий елемент громадського життя. У церкву ходять покрасуватися своїм вбранням, хизуючись один перед одним положенням і званням, манерами й чемністю [...]. Ледве якийсь юнак ввійде до храму, як шляхетна пані, устає, але не цілує його в губи, навіть якщо в цей момент священник освячує Дарунки й усіх парафіян, що моляться, схиливши коліна. Базікання й тиняння по храму під час меси стає майже звичним [...]. Не було недоліку в можливостях, які церковна служба надавала закоханому: подати ко-

ханій святої води, запалити їй свічку, стати поруч з нею на коліна, не кажучи вже про різний рід знаків і поглядів нишком. У пошуках знайомств заходять у церкву повії. Під час свят у храмах навіть продають непристойні гравюри, що розбещують молодь, і ганьбі цій не можуть допомогти ніякі проповіді. Не раз і храм, і вітвар паплюжаться усілякими непристойностями. Так само як звичні відвідування церкви, паломництва також були приводом для всіляких розваг, і насамперед були зручні закоханим. У літературі про них говорилося нерідко як про звичайні розважальні подорожі» [263, 175].

Але, звісно, не лише «побачення» й «менуети» збирали мирян до храму. Адже у храмі відбувалася важлива соціальна подія — легітимізація суперечливого словника «праведних» жестів, а відповідно й «праведних» вчинків, тобто моделі поведінки християнина. Отже, мусив з'явитися «хтось», якийсь достойник, якому було б надано право на демонстрацію праведної поведінки, бодай в її зовнішніх проявах.

У творі «*Gemma animae*» Григорій Отенський писав: «Відомо, що ті, хто виконував трагедії на театрі, представляли в жестах перед публікою ворогуючі сторони. Так і наш трагічний актор (тобто священик під час меси) представляє в жестах у театрі храму перед християнським людом битву Христа зі злом і переконує їх у перемозі спокути. Так, коли він, відправляючи церковну службу, виголошує *Orate*, він втілює Христа, котрий іде заради нас на загибель і примушує апостолів виконувати свою роль. Тишею *Secreta* він втілює Христа, котрого ведуть на заклання. Простягаючи руки, він втілює Христа, що висить на хресті... Виконуючи *Preface*, він втілює крик Христа, що помирає... Виконуючи *Raz*, він виявляє мир, дарований після Воскресіння, й радість» [227, 37].

То ж не дивно, що близько 1100 року Гонорій Августодунський починає називати священика не інакше як **tragicus noster** — «нашим трагіком», а Франциск з Асизу називає себе «**Joculator Domini**» — «жонглером Господнім» (у контексті завдань, вирішуваних жонглерами це можна перекласти й інакше — як **блазень Господній**). Сучасні французькі історики пишуть навіть про потужний вплив «комедіантів»

на священство: «Приблизно з 1150 року святий Бернар остаточно дистанціювався від традиційно критичного ставлення церковників до комедіантів і у своїх проповідях не вагаючись порівнював себе із царем Давидом, який танцює для Бога, тобто жонглером. У XIII столітті ченці жебрущих орденів — домініканці й францисканці — реабілітують статус жонглера, запозичаючи в цих спеціалістів видовищних мистецтв різноманітні прийоми для привертання уваги вуличного натовпу [...]. Святий Франциск з Асизу наслідує виконавця на віолі й виконує шансони трубадурів, щоб привернути увагу натовпу» [40, 115]. Наслідуючи Христа та інших героїв Біблії, священники розігрували події Святого Письма і, всупереч заборонам соборів і святих отців, ставали на шлях «позорища». Адже, як писав Папа Іван-Павло II у листі до митців, **«натхненне християнством мистецтво розпочалося майже непомітно, у тісному зв'язку з тією потребою, яку мали віруючі, аби виробити знаки, щоб через Святе Письмо висловлювати свою тайну віри і водночас «символічний код», за яким вони могли б себе впізнавати»** [224, 11]. Попри істотні відмінності між православною й католицькою церквою схожі елементи театральності на Русі помічає й Дмитро Лихачов [164], зокрема, коли пише про **«юродство як видовище»** [164, 81].

Однак все це були вже ледве не маніфестні форми театру. Ще набагато раніше можна було спостерігати ознаки театральності у християнських відправах — в агапах перших християн та їхній публічній поведінці (невипадково ж іще на початку нашої ери римський імператор Марк Аврелій дорікав християнам, мученикам за віру, за «голу войовничість» і «театральність», вважаючи їхню поведінку нещирою і надто демонстративною). Так само театральню сприймалася сучасниками й поведінка Святого Франциска з Асизу [172, 77]. Подібне ж спостереження, пов'язане із театральністю поведінки християн пізніших часів, залишив і Тарас Шевченко у «Щоденнику»: «Проходя мимо церкви святого Георгия и видя, что двери церкви растворены, я вошел в притвор и в ужасе остановился [...]. Я хотел войти в самую церковь, как двери растворились, и вышла пышно, франтовски разодетая барыня, уже не совсем свежая, и, обратясь к нарисованному чудовищу, три раза набожно и кокетливо перекрестилась и вышла. Лицемерка! Идолопоклонница! И на-

верное б[...]. И она ли одна? Миллионы подобных ей бессмысленных, извращенных идолопоклонниц. Где же христианки? Где христиане?» [272/5, 129].

На відміну від пізніших часів, середньовіччя ще не стало на шлях марнославства і не фіксувало своїх «виступів», що й позбавляє нас можливості реконструювати минуле Біблійного театру в усіх його деталях, подробицях і примушує базуватися на окремих репліках у хроніках, що й дозволяє скласти уявлення радше про типологічні форми цих видовищ, аніж відтворити якусь конкретну виставу в усій повноті її деталей.

СВЯЩЕННІ ІГРИ СХІДНОЇ ЦЕРКВИ



ІМПЕРАТОРСЬКІ ІГРИ

*«Константинополь засвоїв
не чесноти давнього Риму,
а його нерозсудливість»*

Едвар Гіббон [66/4, 220]

Візантія випередила західну церкву в створенні релігійних видовищ: тут християнські містерії з'явилися вже у V столітті, а у X столітті у Константинополі, у церкві святої Софії, та в інших містах влаштовувалися урочисті драматичні видовища (квазідрами, що являли суміш гімнів і діалогізованих проповідей [9, 11]). Однак витоки візантійських видовищ пов'язані не лише з християнством, а й з античністю: адже навіть у IX столітті у Візантії, особливо в провінції, широко відзначалися поганські свята, які з плином часу християнізувалися і, як складова частина, увійшли до християнських державних свят. Однак у цілому «Константинополь, — за словами Едвара Гіббона, — засвоїв не чесноти давнього Риму, а його нерозсудливість» [66/4, 220]. Відтак і трансформація поганських свят у Візантії відбувалася доволі суперечливо і тривала аж до X століття. Відлуння цих свят у візантійському календарі можна знайти навіть у «Книзі церемоній» Константина Багрянородного (607–615). Саме цим святам і належало відіграти роль «контексту», який у майбутньому сприяв розвиткові християнських видовищ.

За часів Константина було відоме свято на честь збору винограду, що нагадувало давні вакханалії, а сам танець, що імітував збір винограду, мало відрізнявся від Діонісій. Однак за правління Багрянородного акценти змінилися і найважливішою частиною урочистостей стало не вшанування Діоніса, а Благословіння винограду. У столиці василевс у супроводі патріарха і придворних вирушав на азіатський берег Босфору, де в альтанці, розташованій в тіні виноградника, на мармуровому столі вже стояли кошики винограду, над яким патріарх здійснював благословенну молитву, після чого, взявши виноградне гроно, вручав його василевсові, який, у свою чергу, повертав його патріархові, а далі виноград пропонували всім учасникам церемонії. Ця лаконічна урочиста відправа здійснювалася у супроводі двох хорів від партій

«блакитних» і «зелених», які, змагаючись між собою, співали гімн виноградові, освяченому патріархом і, звісно, здійснювали якісь політичні «вкраплення» в своє виконання. З плином часу згадка про те, що виноградне гроно було символом вакханалій, остаточно «витіснилася», і воно стало символом Успіння Пресвятої Богородиці — Богородичного нерухомого свята, яке звеличує подію перенесення на небо душі Пресвятої Богородиці — Діви Марії, матері Ісуса Христа, котра непорочно зачала і народила його для виконання Божественного плану спасіння людства. З іншого боку, не виключений вплив цієї традиції й на інше свято — свято Преображення Господнього, в обряді якого також присутнє виноградне гроно.

Так само християнізувалося й інше поганське свято — календи. У ранньовізантійські часи календи відзначалися з 1 до 5 січня. Однак з поглибленням християнізації календи «приєдналися» до одного з найважливіших християнських свят — Різдва (25 грудня) і стали дванадцятиденними.

Вперше Різдво святкувалося у Константинополі 379 року і все ще мало поганський характер — з гучними бенкетами, співами, танцями, рядженими, що зображували диких тварин, сатирів, ченців тощо і, судячи з усього, організатори мало переймалися невідповідністю цих «художніх форм» настановам християнства. Повії виряджалися кліриками, веселі гурти ходили будинками, вимагаючи подарунків, в яких ніхто не відмовляв. У Великому імператорському палаці з нагоди свята влаштовували «готські ігри»: імператор запрошував на вечерю дванадцять «друзів» (за кількістю апостолів) — вісім вищих сановників, двох представників від партії «блакитних» і двох — від партії «зелених». Під час бенкету виконувався «готський танець» — четверо танцюристів (по двоє від кожної фракції), переодягнені «готами», у гротескних масках, тримаючи в руках щити, по яких відбивали такт паличками, танцювали навколо імператорського столу й співали пісні.

Урочисто святкувався у Константинополі й Новий рік. У перший день Нового року консули вбиралися у святкове садове вбрання і вирушали процесією від палацу до форуму, де здійснювали символічний акт правосуддя, даючи свободу одному рабові. Не менш урочисто здійснювалися Константи-

ном і «церемоніальні страти», які також мусили свідчити про торжество справедливості.

Поряд з освяченням і театралізацією циклічного часу освячувався й час лінійний, — він перетворювався на циклічний щорічним справлянням роковин з дня заснування Константинополя, народження імператора, його коронації, весілля, народження спадкоємця тощо. У ці дні славословили василевса, несли подарунки йому і його дітям, на іподромі влаштовували видовища, співали пісні й гімни, водили хороводи, на площах виставляли на довгих столах дармове частування, народів дарували мідні гроші.

Відлік театралізації нового часу починається з дня заснування столиці східного християнства — міста Константинополя, коли імператор Константин, ідучи зі списом у руці на чолі урочистої процесії, позначив межу, котра мусила означати кордони майбутньої столиці. Згодом, коли місто вже було зведено, щороку напередодні свята на іподромі влаштовували «овочеве» видовище, на якому було доволі овочів, солодошів, візків з рибою тощо. У цей день арена прикрашалася хрестами, сплетеними з троянд, а коней, що брали участь у перегонах, прикрашали попонами із золотою облямівкою і збруєю, оздобленою дорогоцінним камінням. Кожен заїзд переривався акламаціями (від лат. — «вигуки схвалення») політичних партій, що переходили в спів і танці, завершуючись загальним бенкетом. Найголовніша процесія свята влаштовувалася 11 травня. На тріумфальній колісниці виставлялася статуя Константина, що була зроблена за його наказом з позолоченого дерева, із невеличким зображенням місцевого генія у правиці. Гвардійці, тримаючи в руках запалені свічки з білого воску і вдягнені у святкові мундири, супроводжували урочисту процесію, котра проходила крізь іподром і зупинялася навпроти трону правителя.

Найважливішим компонентом великих свят були урочисті церемонії, сценарій яких почав формуватися з другої половини IX століття. У своїх основних рисах церемоніал походить від епохи Юстиніана, що увійшов в історію взагалі й в історію Церкви зокрема як автор теорії «симфонії» Церкви і держави і як автор гімну, що пережив цю теорію, й донині щодня виспівується на літургії: «Єдинородний Сине і Слово Божий, безсмертний сий... спаси нас». Однак з часів

Юстиніана церемоніал істотно змінився. Число церемоній зросло, вони дістали яскраво виражене релігійне забарвлення і настільки ускладнилися, що **Константин VII Багрянородний** відчув потребу детально описати їх у своїй книзі «Про церемонії візантійського двору», де докладно зафіксував церемоніали за участю василевсів: коронації, весільні урочистості, дні народження, хрещення дітей, входження в посади і звання, виїзди у замиські палаци, відвідування кінських перегонів, вислуховування славослів'я партій, роздача нагород переможцям у перегонах, розкидання грошей народів, обіди, щоденні прийоми і поздоровлення, урочисті прийоми і святкові процесії. Прагненням возвеличити василевса за допомогою складного етикету пояснюється й та роль, що її відігравав у церемоніях найближчий до особи василевса чиновник, — той, що відав його спальнею (*praepositus sacri cubiculi*), у той час як у ранньовізантійську епоху цю функцію виконував магістр офіцій (*magister officium*) [XV].

Поряд з релігійними видовищами у Візантії з часів Римської республіки збереглися у майже незмінному вигляді **тріумфи**, що входили до складу актів придворного церемоніалу, порядок якого описано у «Книзі церемоній» **Константина Багрянородного**. Лев Диякон писав про тріумф **Никифора**, влаштований у театрі. У цьому тріумфі можна було побачити купи золота й срібла, варварські монети з чистого золота, коштовний одяг, зброю [84—19, 172]. Наприкінці X століття у тріумфах стали возити зображення Богородиці, що мусило підкреслити божественний характер військових перемог Візантії.

Однак поряд з адаптацією поганських свят відбувався й процес становлення нових християнських свят. Так, під час Великодніх свят виконувалися пісні й танці, а зведений партійний хор «блакитних» і «зелених» брав участь у богослужіннях, що відбувалися у церквах. Поряд з релігійними вигуками й піснеспівами на іподромі виголошувалися також святкові акламації. В один із днів Великодніх свят на іподромі влаштовували свято, що називалося «Золотим». Під час цього свята відбувалися змагання колісниць, співаки й глядачі виконували пісні, танцюристи — пирріху. Врешті видовищність іподрому стала впливати й на церковні відправи.

Головною частиною святкових церемоній був урочистий вихід василевса із сановниками в храм Св.Софії. Напередодні свята церемоніарій, відповідно до вимог придворного етикету, урочисто нагадував препозитові, що настає велике свято і слід випросити розпорядження василевса щодо святкового виходу. Препозит, вислухавши доповідь, входив під час щоденного прийому до зали, що називалася хрисотриклином, і, доповівши василевсові про наближення свята, запитував у нього, чи загодно йому наступного дня зробити урочистий вихід? Василевс давав свою згоду. Лише тоді починалися приготування: з нагоди урочистої процесії вулиці посипалися квітами, будинки прикрашалися плющем, лавром, розмарином, зеленими гілками, коштовними тканинами і килимами, для глядачів ставили дерев'яні помости і т. ін. Під час урочистостей придворні гуртувалися залежно від кольору і малюнка одягу, а василевс і сановники декілька разів переміщалися в спеціально відведених для цього приміщеннях. Церемонії супроводжувалися величними піснеспівами. Процесія неодноразово зупинялася в заздалегідь визначених місцях, і в ці моменти хор «блакитних» і «зелених» виголошував **акламації на честь василевса, Трійці, Христа, Богоматері тощо**. Однак, незважаючи на урочистості, що тривали доволі довго, василевс міг займатися державними справами, вислуховувати доповіді чиновників, підписувати укази, приймати чужоземних послів [XVI].

Кошти на усі ці видовища видавав Граф Священних Щедрот (Comes Sacrarum Lagritionum), який, керуючи державними фінансами й податками, намагався продемонструвати громадянам щедрість правителя: адже дармові видовища влаштовувалися лише з милості монарха і мусили свідчити про його прихильність до підданих. Тим, хто присвячував себе вільним мистецтвам, надавалися навіть **податкові пільги**. І все це нібито мусило свідчити про злагоду між імператором та його чиновництвом, з одного боку, і народом — з іншого. Проте насправді найголовніше полягало у тому, що, як пише Едвар Гіббон, «які б витрати не йшли на задоволення державних потреб і що б не відкладалося на задоволення цих потреб у майбутньому, головним і найсвятішим обов'язком вважалися витрати на пишноту і на розваги імператора, а розмір цих витрат повністю залежав лише від його бажання» [66/6, 126].

Зазвичай характер стосунків правителя й церкви у Візантії визначається як **цезарепапізм, тобто підпорядкування церкви правителеві**. Це й обумовлює істотні особливості семантики цих видовищ. Адже, як пише Андре Грабар, автор монографії «Імператор у візантійському мистецтві», «візантійське імператорське мистецтво мало лише одну мету — **возвеличення верховної влади василевса**» [71, 23]. І тому будь-які свята, церемонії й видовища, включаючи й церемонію ігор на іподромі, «навіть якщо урочистості не пов'язані з якимось тріумфом — перетворювалися на урочистий акт «імператорської літургії» [71, 84].

ЦЕРКОВНІ ІГРИ

*«В монархіях, де все зводиться до особи
правителя, найважливішим відомством
вважається те, на яке покладена турбота
про палацовий церемоніал»*

Едвар Гіббон [66/6, 130–132].

Церква активно використовувала елементи театральності починаючи з ранньовізантійського періоду, коли в літургію були допущені діалоги на євангельські теми й антифонні піснеспіви, мелодії яких були запозичені з народної музики. Вже тоді під час служби священики використовували якісь театральні прийоми (жести, манеру говорити тощо). Десь із VIII століття починається процес драматизації проповіді (промови настановчого характеру, що виголошується священиком під час богослужіння або після його закінчення з метою пояснення прочитаних уривків зі священних книг), а сама церковна служба поступово вбирає в себе елементи пантоміми. Переставши боротися з театром, церква намагається використати його прийоми для популяризації власних догматів.

Перші візантійські релігійні драми «Діалог про Єдиновладдя» і «Бенкет дванадцяти дів» відомі з IV століття. У V столітті з'являється «Житіє Фекли», у VIII столітті — «Сусанна» Івана Дамаскіна і «Смерть Христа» Стефана Саббайта. За царювання імператора Маврикія (591) у церкві Сорока Мучеників розігрувалися містерійні дійства про «Боголюдину» та «Історія Сусанни». У X столітті Константинопольський патріарх Теофілакт дозволив якомусь Євфимієві на прізвисько Козрі влаштовувати у церкві ігри й співати пісні. У XIII столітті з'являються драми «Страсті Христові» та ін., показ яких хоча й не був канонізований як складової богослужіння, однак здійснювався навіть у константинопольському храмі Св. Софії (місцеві жителі зневажливо називали ці вистави «театром»).

Серед найперших творів старозавітної тематики — «Дійство про Адама» Ігнатія Диякона. У цьому творі діють Змій, Адам, Єва і Бог. У Пролозі після пояснення обставини, що передували подіям на сцені, говориться: «Змій битву починає і говорить так...». Після цього розгортається сюжет про спокусу й вигнання з Раю [182].

Якщо у ранньовізантійському періоді церква лише терпляче схилялася перед імператором і запліщувала очі на його розваги, то починаючи з VIII століття вона потрапляє у таку залежність від імператора, котра примушує її змінити своє вороже ставлення до театру. Так, за Константина VII Багрянородного після урочистого відкриття сценічної оркестри в храмі Св.Софії театральна видовищність переходить на якісно новий рівень: панигирії перетворюються на літургійну драму, а потім — на містерію або «теургію» (боготворчість), як іменував цей жанр слідом за Ямвліхом імператор Юліан (Відступник). Адже імператори-іконоборці стали відкрито брати театр під свій патронат і використовувати його проти своїх ворогів — шанувальників ікон. Так, наприкінці іконоборчого періоду стали заохочуватися театралізовані панигирії під час великих релігійних свят. Імператор Теофіл, приміром, під час панигирії у храмі Св.Софії сам брав участь у співі музичних творів, складених ним на новий лад. З погляду ревнителів «щирого благочестя», усе це було справою настільки неприйнятною, що один з них, патріарх Фотій, розглядав напад на Константинополь 860 року як «божу кару» за театралізацію церкви. Однак Лев VI (886–912) збільшив кількість панигирій, для яких сам він і складав гомілії (проповіді), що виконувалися доволі барвисто й ефектно.

Під час найбільших релігійних свят виконувалися містерії. Так, під час великодніх свят показували Яву Христа учням, Сходження Св.Духа, Воскресіння Господнього. Подібну сцену Яви Христа виконували під час свята Преображення Господнього й під час тривалої панигирії, що супроводжувала свято Успіння Пресвятої Богородиці [XVII].

Яскраві урочистості влаштовувалися на день Богоявлення Господнього (Епірфанія, Хрещення Господнє, Водохрест, Водохрещ, Водохрещення, Йордан; свято, яке звеличує подію хрещення Ісуса Христа від Івана Хрестителя на Йордані та явлення Бога в трьох особах — як Отця, Сина і Святого Духа). Під час свята диякони (священники найнижчого рангу) зображували у святковому видовищі ангелів (безтілесних духовних істот, посередників між Богом і людьми), а після вистави, у тих самих костюмах, брали участь у бенкеті в імператорському палаці.

У XII столітті, коли тенденція до наслідування жанрів античності усвідомлюється як завдання, з'являється **християнська драма «Христос Пасхон»**. Цей твір являє центон на матеріалі євріпідівських трагедій і присвячний він розп'яттю і Вос-

кресінню Христа. Твір починається з Пролога — монолога Богородиці, слідом за яким у дію вступає хор галілейських жінок, поділений на два півхори, після чого розгортаються основні події драми — смерть Ісуса, положення в труну і Воскресіння. Протагоністом драми є не Христос, а Богоматір, яка з перших рядків драми виражає в монологах і діалогах тривогу й скорботу з приводу долі сина, відгукуючись на звістки, що повідомляються хором жінок, вісником, Марією Магдалиною та іншими персонажами. Людський біль сполучається тут з усвідомленням величчя своєї долі, причетності до таїнства втілення і спокути з вірою в безсмертя і призначення сина. Поруч з Марією — Іван Богослов, який неначе замінює їй померлого сина і пророкує його Воскресіння. У цьому сценарії він розкриває суть християнського таїнства, після чого починаються найдинамічніші сцени, пов'язані з обставинами зникнення тіла, з живими діалогами між охоронцями, Пилатом, юдейськими архиєреями та ін. Своєрідність цього твору визначається не стільки спробою відтворити Страсті Христові у формі грецької трагедії (що дало підстави С.Аверинцеву називати його «псевдотрагедією» і навіть «пародією» [1, 387]), скільки тим, що основним матеріалом, з якого будувався текст драми, були трагедії Евріпіда («Гекуба», «Орест», «Іполіт», «Медея», «Вакханки», «Рес», «Троянки»), а почасти й Есхіла («Агамемнон», «Прометей прикутий») [148, 202–204].

У день Св.Іллі в храмі Св.Софії показували містерію «Узяття пророка Іллі на небо». Влаштовувався також показ «Піщного дійства» й містерії «Воскресіння Св.Лазаря», сценарій якої разом з «режисерськими вказівками» відомий з рукопису XIII століття. У сценарії наводяться такі сцени: Воскресіння Лазаря, В'їзд Ісуса в Єрусалим, Таємна вечеря, Омовіння ніг, Зрада Юди, Відречення Петра, Ісус перед Іродом, Розп'яття, Воскресіння, Хома Невірний.

Основним місцем показу цих вистав зазвичай був іподром, де влаштовувалися **перегони колісниць**, а між заїздами — театральні вистави, пісні, танці й бенкети. Видовищні будівлі у тогочасній Візантії не відповідали сучасному уявленню про їхнє призначення: так, у цирку влаштовувалися театральні вистави і змагання колісниць; слово ж «театр» нерідко означало не що інше як іподром, де влаштовувалися тріумфи, виступи акторів, змагання гладіаторів, показ циркових номерів, цькування хижих звірів, перегони, виступи дресированих тварин тощо. Крім того, у Візантії були й спеціальні будівлі, призначені лише для театральних видо-

вищ — у Константинополі таких театрів було не менше чотирьох (щоправда, приміщення Великого театру, починаючи з V століття, також використовувалося не за призначенням — воно було місцем для урочистих страт). У V столітті класичні трагедії й комедії виставлялися у приватних будинках. Існує свідчення, що константинопольський патріарх Михаїл Керуларій дозволяв ченцям з острова Хіос влаштовувати блазенські видовища в храмі Софії.

Поява василевса перед початком видовищ або перемога візників у перегонах зазвичай супроводжувалася хоромим співом у супроводі органу. Виконувалися **гімни на честь Трійці, Бога, Діви Марії, Христа, хреста, а також кантати й акламації на честь імператора, імператриці, їхніх порфирородних дітей, сенату, армії тощо**. Музикою, співом і танцями супроводжувалися й інші урочистості. Так, чиновники під час святкування брумалій у палаці виконували танець зі свічками, а потім співали [XVIII].

Починаючи з VI століття велику популярність здобувають вистави мімів у репертуарі яких розрізняли три роди пантомім: «трагодой» (напівчитання–напівспів уривків з грецьких трагедій), «кітародой» (спів у супроводі кітари) і «комодой» (окремі сцени з античних комедій). Не лише миряни, але навіть священики і ченці із захопленням споглядали сценки цього легковажного жанру (попри те, що міми інколи пародіювали християнський культ — розп'яття Христа, таїнство хрещення та ін. [9, 15]). У VII столітті у Газі існувала навіть школа мімів, що поставляла виконавців до столиці та інших міст імперії. Збереглася розповідь про видовища подібного роду, що мали місце за правління імператора Теофіла (829–842). Один з найвищих чиновників імперії, препозит священної спальні Никифор, відняв у якоїсь удови корабель, оснащений трьома вітрилами. У повному розпачі вдова звернулася до мімів, які у присутності імператора розіграли на іподромі таку сценку: двоє мімів витягли на арену легкий візок, на якому стояло жалюгідне суденце. Один з мімів привселюдно запропонував іншому проковтнути судно. Той спробував це зробити, але, звісно, це йому не вдалося. Тоді перший мім зауважив йому: «Препозит з легкістю проковтнув корабель із трьома вітрилами, а ти не можеш справитися з жалюгідним суденцем». Заінтригований Теофіл наказав розслідувати справу, і винний препозит був спалений на багатті на тому ж іподромі.

У дні всенародних урочистостей у Константинополі влаштовувалися також процесії екзотичних тварин, зібраних з усього світу. Зокрема, зберігся опис свята Різдва Христового 1161 ро-

ку, під час якого, за свідченням єврейського мандрівника Веніаміна Тудельського, у присутності імператора та імператриці на іподромі було влаштовано показ усіх істот — людей і тварин, що мешкають на Землі. Так само на іподромі влаштовували й цькування хижих звірів: левів, ведмедів, леопардів, диких слонів, а також птахів.

На думку деяких дослідників, візантійська сцена існувала переважно у вигляді «ревю» й «вар'єте», комічного «фарсу» й «політичної сатири». Однак йдеться тут не про похідні від церковного обряду театральні форми, а лише про видозміни театру античного, непрямим підтвердженням чого є зображення у візантійських мімічних п'єсах миршавого блазня з бутафорським фалосом тощо.

Візантія органічно поєднувала різні жанри видовищ — від «блуду» до «священнодійства», від «ревю» до «державного церемоніалу» і навіть цирку, від «місця дискусій інтелектуалів», де вистави «були заздалегідь підготовленими високориторичними промовами або диспутами» [151, 54], до звичайнісінької дармової потіхи, щоправда, постійно виявляючи залежність — не стільки від догматів віри, скільки від неприхованого бажання влади оздобити сакральною символікою власний образ, що свідчить про намагання використати євангельський контекст задля власних потреб. Ця залежність була обумовлена політичною системою Візантії (caesaropapism), де глава держави одночасно був і верховним суддею з релігійних питань.

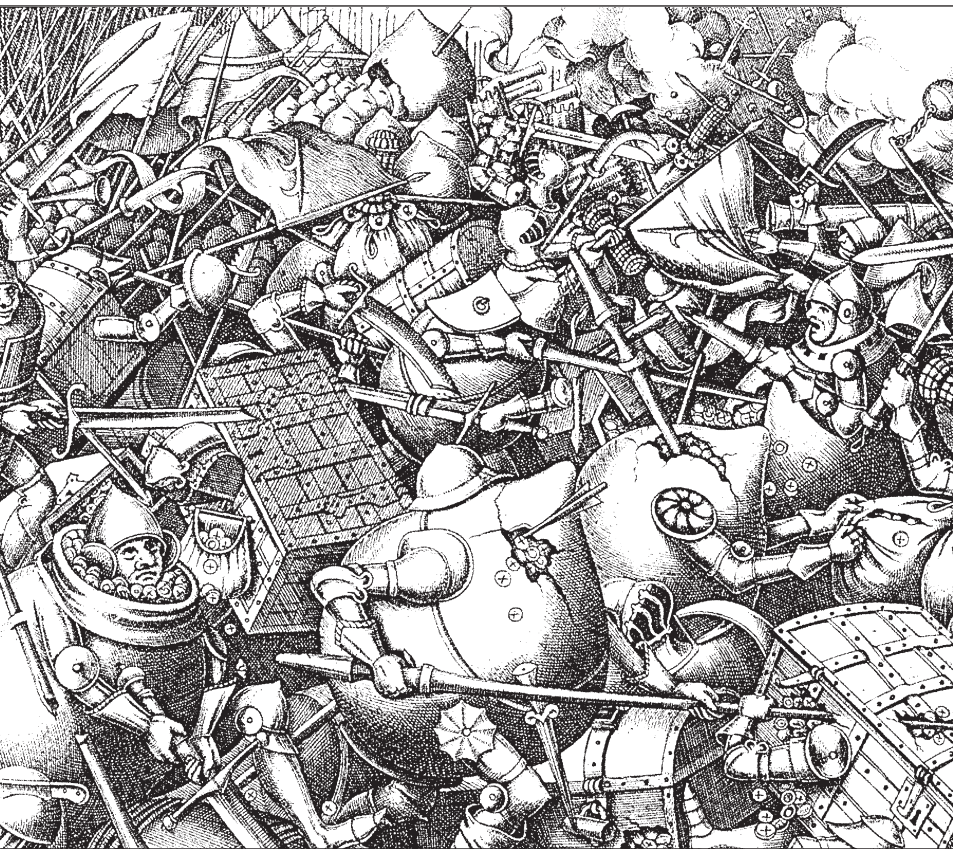
Чому ж, однак, тогочасні форми релігійних, державних і світських видовищ не витворили із себе повноцінного релігійного театру? Чи й справді причину слід шукати лише у різноманітних богословських тонкощах й догматах, пов'язаних з інтерпретацією Трійці та ортодоксальністю православ'я? Чи не тому, що, крім богословських мотивів, існувала й інша причина? Східна церква дозволяла театральні видовища до XII століття, однак чомусь вони стали неможливими у пізніші часи. Чому? Можливо, подальший розвиток Біблійного театру у східній церкві був унеможливлений внаслідок завоювання «римлянами», як їх називає Гіббон, Константинополя (1204)? Коли ж Константинополь занепав, його театральна традиція завмерла, але не загинула і, підхоплена католицькою церквою, дістала поширення у Західній Європі [XIX].

Відмінності між двома церквами мусили б вплинути на їхню обрядовість і видовища, що постали на цьому ґрунті. Адже, на

відміну від православ'я, джерела католицького віровчення включають постанови вселенських соборів, енцикліки, повчання і судження пап римських; у віровченні католицизму є відсутні у православ'ї догмати про Чистилище (проміжне місце між Раєм і Пеклом), про непогрішимість Папи Римського і догмат філіокве (*filioque*) — додаток до християнського Символу віри, вперше сформульований на Толедському соборі 589 року; згідно із Символом віри, затвердженим вселенськими соборами 325 і 381 роками, Святий Дух сходить від Бога-Отця; додаток стверджував, що він сходить і від Бога-Сина. Істотна відмінність існує й між переліком свят, що їх визнають різні церкви. Так, у православ'ї свята поділяються на Господні, Богородичні та святих. Між ними розрізняються перехідні (Великдень та ті, які залежать від дня святкування його) і неперехідні (із незмінною датою святкування). Найважливіші свята — Великдень та дванадцять дванадесятих свят.

Конфлікт інтерпретацій Святого Письма визначив і відмінності між двома релігійними, а далі й світськими театрами — східним і західним. Адже так само як Макс Вебер писав про вплив протестантизму на дух капіталізму, так само можемо говорити й про впливи різних церков як на мистецтво в цілому, так і на видовищні мистецтва зокрема.

СВЯЩЕННІ ІГРИ ЗАХІДНОЇ ЦЕРКВИ



ВЕЛИКОДНІ ІГРИ

«Перед святом же Пасхи Ісус, знавши, що настала година Йому перейти до Отця з цього світу, полюбивши Своїх, що на світі були, до кінця полюбив їх. Під час же вечері, як диявол уже був укинув у серце синові Симона Юді Іскаріотському, щоб він видав Його, то Ісус, знавши те, що Отець віддав все Йому в руки, і що від Бога прийшов Він, і до Бога відходить, устає від вечері, і здійсмає одержу, бере рушника й підперізується. Потому налив Він води до вмивальниці, та й зачав обмивати ноги учням, і витирати рушником, що ним був підперезаний. І підходить до Симона Петра, а той каже Йому: «Ти, Господи, митимеш ноги мені?». Ісус відказав і промовив йому: «Що Я роблю, ти не знаєш тепер, але опісля зрозумієш». Говорить до Нього Петро: «Ти повік мені ніг не обмиєш!». Ісус відповів йому: «Коли Я не вмию тебе, ти не матимеш частки зо Мною». До Нього проказує Симон Петро: «Господи, не самі мої ноги, а й руки та голову!» Ісус каже йому: «Хто обмитий, тільки ноги обмити потребує, бо він чистий увесь. І ви чисті, та не всі». Бо Він знав Свого зрадника, тому то сказав: «Ви чисті не всі».

Євангеліє від Івана (Ів 13, 1–11).

Святкування Великодня (Воскресіння Господнього) у перших християн обмежувалося однією відправою — повною вечірньою Службою Божою з Господньою трапезою наприкінці. Передував Великоднєві Страсний тиждень, який мусив нагадати про **Христові Страсті**, що починалися його в'їздом до Єрусалима й супроводжувалися відправами на Квітну неділю із читанням Євангелія від Св.Матвія. Під впливом єрусалимської літургії західні літургії також зосередилися на в'їзді Христа до

Єрусалима. На спомин про цю подію в Єрусалимі у IV столітті було встановлено **свято Входу Господнього до Єрусалима**, що відзначається в останню неділю перед Великоднем. Пополудні християни збиралися на Оливній горі на Службу Божу, а увечері входили до Єрусалима із пальмовими та оливковими гілками в руках і, вітаючи Христа, кидали йому під ноги пальмові гілки (у слов'янських країнах — вербові гілки, звідси й назва Вербна неділя). Наприкінці VIII століття у пальмовій процесії з'явилися театральні елементи: «роль» Ісуса Христа, їдучи на осляті, виконував єпископ. **Саме свято у західній церкві дістало назву Пальнової неділі (Ludus Palmarum).**

Особливим елементом літургійної відправи Страсного четверга став обряд омовіння ніг, який, починаючи з V століття, входив до відправ посвячення. Під час цього обряду архиєрей обмиває ноги дванадцятьом ієреям. Обряд омовіння Папою Римським ніг кардиналам притаманний також католицизмові. У деяких європейських країнах (приміром, в Англії) монархи або члени королівської родини здійснювали омовіння ніг бідняків і дарували їм подарунки у чистий четвер.

Іншими елементами літургійної відправи були особливим чином оформлене зберігання Євхаристії для причастя на літургії Страсної п'ятниці — у святому гробі — і пов'язане з цим поклоніння Євхаристії, а також обрядове знімання покрів із престолів. У Страсну п'ятницю близько 400 року християни в Єрусалимі збиралися вдосвіта, щоб поклонитися хрестові, в обід — на Службу Божу Слова, в якій головну роль відігравали страсні Євангелія й спів псалмів, у яких ішлося про страсті. Обряд поклоніння святому хрестові розвинувся там, де були частинки хреста, тобто у Римі, де Папа переносив частинки хреста із Латеранської церкви «Святого Хреста в Єрусалимі». Ця Служба Божа закінчувалася урочистою молитвою вірних. У VIII столітті літургію Страсної п'ятниці перейняла франкська Церква й проста відправа з причастям розвинулася до **missa praesanctificationum**. До XI століття відправа Страсної п'ятниці включала такі частини: Служба Божа, поклоніння хресту й причастя. В німецькомовному середовищі сформувалася відправа з драматичними елементами — «чин воскресіння», що складався з піднесення зображення Воскресіння, під час якого зі «святого гробу» виймали хрест або Святі Дари, ніби **наслідуючи мирносиць (visitatio sepulchri)**. Зі звичаїв Квітної неділі або з обряду посвячення церков у пізньому середньовіччі ввійшов до

відправи обряд *Tollite portas* як відображення перемоги, яку Христос здобув над Дияволом при Сходженні до Пекла.

На початку IX століття Великодня процесія, об'єднуючи ченців, дворян і «змішаний люд» (*mixtus populus*), послідовно проминала три святилища, а подальше розширення літургійного співу й доповнення його тропами, тобто новими, неканонічними текстами, дало поштовх для появи у X столітті театральних елементів — уперше їх впровадив **творець великоднього тропу Туотіло** (*Tuotilo*, помер 912). З **антифонів** — співочих діалогів півхору — постав діалогізований переказ євангельського сюжету (тропи) про поховання й Воскресіння Христа (сучасні французькі дослідники висловлюють припущення, що саме від слова «**тропи**» походить назва «*trobador*» — трубадур, тобто той, хто винаходить тропи [40, 121]). З цього переказу євангельського сюжету народилася й **перша «Великодня гра»** — сцена трьох Марій, що прийшли до Гробу Господнього. Ролі Ісуса й основних апостолів виконували священнослужителі, а для інших ролей наймалися комедіанти, мандрівні актори — *clerici vagantes*. Десь у XIV столітті для визначення жанру цих обрядових дійств з'являються й відповідні назви: «**Великодні ігри**» (лат. — *Ludus paschalis*, нім. — *Osterspiel*, «**ігри**» Страстей Господніх), «Пасії» (*Passio*, *Passion* — Страсті, Страждання) і «**Ordo**» (лат. — священні тексти, священнодійства).

В одному з найперших відомих великодніх тропів сцена Воскресіння виконувалася таким чином. Між трьома Маріями — Марією Магдалиною, Марією Саломеєю й Марією Клеоповою, матір'ю Якова, — та ангелами, що зустрічали їх, відбувався такий діалог: «Кого ви шукаєте в могилі, християни?» — «Ісуса з Назарета, розп'ятого на хресті, небесні ангели». — «Його тут нема, Він воскрес, несіть благу вість, що Він устав із труни». Ця сцена вимагала вже певної партитури, жести якої черпалися з найдавнішого церковного ритуалу, що мав чіткий і жорстко визначений ряд алегоричних дій, відомих ще з VIII століття: **поклоніння хрестові** (*Adoratio crucis*) у Страсну п'ятницю, **положення хреста** (*Depositio crucis*, відомо з IX століття), **підняття хреста** (*Elevatio crucis*) наступного після Великодня дня (що символізувало годину Воскресіння) й **відвідування жінками-мироносицями Труни Христової** (*Visitatio*). З X століття відомі й звернені до виконавців Великодніх ігор «режисерські» вказівки, що визначали особливості їхнього виконання. Серед співу та промов з розміщеної під

вівтарем домовини виймали хрест, покладений туди у велику п'ятницю, і священник, убраний ангелом у білому хітоні та з золотим сяєвом над головою, повідомляв про Воскресіння Христа, звертаючись при цьому до двох жінок — Божої Матері й Марії Яковлевої, яких уособлювали двоє молодих священників, убраних у жіночі плащі.

У монастирському статуті кінця X століття «Regularis concordia monachorum» англійського бенедиктинця Св.Етевальда наводиться такий **сценарій Великодньої гри** (інколи її називають «літургійною драмою»): «Щоб урочисто відсвяткувати положення в труну нашого Спасителя й кріпити віру неосвіченого простолюду й неофітів, ми вирішили дотримуватися похвального звичаю деяких церковників. У частині вівтаря, де знаходиться отвір, повинна бути поміщена труна, завішена навкруги фіранкою. Повинні вийти двоє дияконів, тримаючи хрест, закритий саваном, і понести його зі співом антифонів, доки не підійдуть до місця труни й не покладуть хрест, так, неначе це було б тіло Добродія нашого, яке вони ховають. У цьому місці святий хрест повинен залишатися до самої ночі Воскресіння. У день святої Пасхи, перед ранковою службою, нехай церковні служителі піднімуть хрест, щоб помістити його в належне місце. Під час третього читання нехай четверо з братів уберуться; один, убравшись в альбу, неначе для іншої служби, піде непомітно до труни й тихо сяде з пальмовою гілкою в руці. Під час співу третього антифону нехай троє, що залишилися, одягнені в ризи, з кадильницями прямують до труни, удаючи, ніби шукають щось. Це відбувається в наслідування ангела, що сидить на камені, і жінкам, що прийшли натерти тіло Ісуса миром (приготовленою та освяченою на обряді мироваріння ароматною олією — О.К.). Коли ж той, що сидить, побачить, що до нього наближаються троє, неначе збилися зі шляху й шукають щось, нехай він почне спів тихим і ніжним голосом: «Кого ви шукаєте?» Коли він проспівас, нехай троє разом в унісон відповідають: «Ісуса Назарянина», а він їм: «Його немає тут; Він повстав, як раніш пророчив. Ідіть, повідомте, що Він повстав із труни». По тому нехай вони звернуться до хору зі словами: «Аллелуїя, Господь повстав!» Потім нехай ангел, який сидів, неначе назад їх кличучи, проспівас антифон: «Прийдіть і подивіться місце...» На цих словах нехай він встане і зніме пелену і покаже їм місце, де немає хреста, але залишилися завіса, в яку загорнуто було хрест. Ті, побачивши місце, покладуть туди свої кадильниці, візьмуть полот-

нища й покажуть його священикам, неначе вказуючи на ту обставину, що Господь воскрес, і більше не загортатимуть у завісу. Нехай потім проспівують антифон «Воскрес Господь із труни» і покладуть завісу на престол. По закінченні антифону головний священик, радіючи разом з усіма, що цар наш, перемігши смерть, воскрес, затягне «Тебе, Боже, хвалимо». На закінчення нехай дзвонить дзвін» [124, 10–11].

Дія однієї з Великодніх ігор «**Наречений, або Діви мудрі та діви нерозумні**», що виконувалася близько 1100 року, спиралася на євангельську розповідь. «Тоді Царство Небесне буде подібне до десяти дів, що побрали каганці свої, та й пішли зустрічати молодого. П'ять же з них нерозумні були, а п'ять мудрі. Нерозумні ж, узявши каганці, не взяли із собою оливи. А мудрі набрали оливи в посудинки разом із своїми каганцями. А коли забаривсь молодий, то всі задрімали й поснули. А опівночі крик залунав: «Ось молодий, виходьте назустріч!». Схопились тоді всі ті діви, і каганці свої наготували. Нерозумні ж сказали до мудрих: «Дайте нам із своєї оливи, бо наші каганці ось гаснуть». Мудрі ж відповіли та сказали: «Щоб, бува, нам і вам не забракло, краще вдайтеся до продавців, і купіть собі». І як вони купувати пішли, то прибув молодий; і готові ввійшли на весілля з ним, і замкнені двері були. А потім прийшла й решта дів і казала: «Пане, пане, відчини нам!» Він же в відповідь їм проказав: «Поправді кажу вам, не знаю я вас!» Тож пильнуйте, бо не знаєте ні дня, ні години, коли прийде Син Людський!» (Мт 25). Розпочиналося дійство з латинської проповіді (євангельський текст покладений на вірші), після чого виконувалося дійство, написане латиною з невеличкими вставками на провансальському діалекті. Проповідник оголошував пришествя «жениха» — Христа і мудрі діви готувалися до його зустрічі — зі світильниками. Нерозумні ж діви не встигали підготувати своїх світильників. На прохання нерозумних дів допомогти їм, мудрі діви відповідали порадою йти мерщій просити продавців: «Нехай дадуть вам, лінивим, олії в лампади ваші». Але й продавці відмовляли у допомозі нерозумним і казали: «Милі дами, не слід вам тут бути. Ви просите світла, — ми його дати вам не можемо; шукайте того, хто зможе дати вам світло». З'являвся Христос і виголошував латиною: «Вам віщаю, Вас не знаю; Згасло ваше світло. Хто ним знехтував, Тому на мій поріг Ходу нема». Потім провансальською мовою додавав: «Йдіть, скорботні, йдіть, нещасні. Навіки приречені ви на муки: До Пекла вас зараз поведуть». Далі йшла латинська ремар-

ка: «Нехай чорти схоплять або кинуть в Пекло», — після чого з'являлися чорти і забирали нерозумних дів до Пекла. В іншому варіанті дійство починалося із закликів жінок: «Де Христос, Господь мій і син всевишній? Ходімо, подивимося на гріб», на що Ангел-охоронець біля гроба відповідав: «Того, кого ви шукаєте, тут немає...». Утім, гра так само завершувалася чортівнею й пророками юдейськими [265/1, 61–62].

З обрядової церковної книги XIV століття відомий «**Плач трьох Марій**» («*Planctus Mariae et aliarum*»), ремарки якого яскраво свідчать про особливості акторського виконання храмових дійств [265/1, 63].

Марія Магдалина (тут вона повертається до чоловіків, простягнувши до них руки): О брати! (тут до жінок) і сестри! Де моя надія? (тут вона б'є себе в груди). Де моя розрада? (тут вона піднімає обидві руки) Де порятунок? (тут, опустивши голову, вона кидається до ніг Ісуса). О пане мій! (тут обидві Марії встають і простягають руки до Марії й Христа). Отче... і т.д.

Марія старша (тут вона вказує на Марію Магдалину): О Маріє Магдалино (тут вона вказує на Христа), сина мого найсолодша ученице (тут вона цілує Магдалину й обіймає її обома руками). Оплакуй скорботно разом із мною (тут вона показує на Христа) смерть мого найсолодшого сина (тут вона вказує на Магдалину) і смерть твого вчителя (тут вона вказує на Христа), смерть того (тут вона вказує на Магдалину), хто так тебе любив (указує на Магдалину), хто тебе звільнив (тут вона звільняє свої руки й роняє їх) від усіх твоїх гріхів (тут вона обіймає й цілує Магдалину, як у перший раз, закінчує вірш), найсолодша Магдалино!

Марія Магдалина (тут вона вітає Марію обома руками): Мати Ісуса розп'ятого (тут вона витирає сльози), разом з тобою я буду оплакувати смерть Ісуса...

Марія, мати Якова (тут вона вказує по колу на всіх присутніх і потім, піднісши руку до очей, каже): Хто є тут, хто не заплакав би, якби він побачив матір Христа в такій скорботі...

Незважаючи на те, що Великодні ігри розігрувалися латиною, вони все ж поширилися у X столітті на більшій частині християнської Європи. Назва «літургійна драма» на той час ще не вживається (вона з'являється не раніше XVIII століття), натомість вживаються слова «*ministerium*», «*officium*», «*officia*», «*mysterium*», «*sacramentum*», «*ludi*», «*spiel*», «*ludi paschalis*» та ін. З плином часу Великодні ігри ускладнилися, костюми виконавців стали цікавішими, з'явилися докладні «режисерські

інструкції» з точними вказівками щодо тексту й рухів, урізноманітнилися технічні пристосування (блоки для «вознесіння», люки тощо), підсилювся видовищний бік вистав, а кліриків, що виконували ігри, усе частіше стали називати **«нашими трагіками»** (*tragicus noster*). На цій стадії розвитку Великодні ігри вступають у конфлікт із загальним характером літургії, що й провокує 1210 року указ Папи Інокентія III, яким показ Великодніх ігор у церквах забороняється, після чого гра виходить на паперть (церковний ганок) перед храмом або навіть на цвинтар, і цей перехідний жанр у пізніші часи дістає доволі умовну назву **«напівлітургійної драми»**.

Зазвичай Великодні ігри розпочиналися з процесії, що прямувала за місто, неначе повторюючи шлях Ісуса на Голготу. Спочатку процесія включала сцени зради, суду й страти, однак поступово стала обростати «театральними» подробицями й поглинатися «видовищем»; з'явилися персонажі, про яких у Біблії не було й згадки (торговець запашними мазями, сцена, в якій юдеї виконували пісні в присутності Пилата й сперечалися із солдатами стосовно платні за їхню працю й ціни на миро, а Марія Магдалина співала пісню, яку сучасний німецький дослідник порівнював із шансоном: «Торгаш, подай рум'яна ці, я ними щічки нарум'яню, щоб хлопця заманити, інакше врода моя зів'яне!»).

У пролозі до однієї з німецьких Великодніх ігор двоє ангелів викладали зміст гри: «Хочемо вам в образах представити, як смерть піти змусив Господній Син Ісус Христос, який у жертву вам життя приніс своє, як Він воскрес, коли прийшла пора. Дивіться ж хоч до ранку!». Під час гри група юдеїв сперечалася, чи не накличе на них неприємності вся історія з розп'ятим Христом. За їхні гроші Пилат виставляв біля труни Ісуса балакучих і продажних охоронців, які, одержавши свої гроші, хвалькувато заявляли, що той, хто насмілиться підійти до труни, змушений буде мірятися силами з гігантами. Однак підходили ангели, торкалися охоронців руками й ті засинали. Христос уставав із труни, йшов до брами Пекла, щоб урятувати полонені душі і, побачивши, що вони замкнені, перетворював засув у друзки. Ангели проводжали душі до Раю. У сцені Воскресіння спочатку лунав страшний гуркіт, ніби землетрус, потім Ісус уставав із могили й виголошував такі рядки: «І в Пекло хочу спуститися, звільнити Адама з Євою і усіх, кого люблю, хто був для радості народжений, але Люципером у Пекло відправлений». Біля брами Пекла Ісус співав: «Брами Пекла хочу Я зламати й душам

усім волю дати. Я альфа й омега, хай буде всім відомо, хто опинився у цій безодні. Я перший і останній, Я єсмь пророк Давид! Про це засвідчує мій вид». Коли охоронці прокидалися і знаходили труну порожньою, вони накидалися на юдеїв, і розпочиналася бійка. Коли торговець запашними мазями рекламував свій товар і шукав собі помічника, на очі йому потрапляв простак Рубін, який, не соромлячись, брався товкти в ступці всілякі трави й пропонував різні мазі: бабам — для омолодження, молодичкам — для повернення цнотливості: «Беру я комашиний жир і бичачої крові доливаю, від мухи мозок додаю й трохи дзенькоту від дзвонів». З'являлися три Марії і, виконавши пісню, купували мазь, за яку «медикус» вимагав чималі гроші. Знову розігравалася комічна сценка (місцевим діалектом) за участю «медикуса», його дружини й слуги Рубіна: дружина лаяла чоловіка за те, що він занадто дешево продає безцінні мазі (їй не вистачає коштів на нову сукню), але чоловікові набридло слухати дружину, він бив її і лягав спати. Тоді до побитої жінки непомітно підкрадався Рубін і підмовляв її тікати разом із ним. В іншій сцені Рубін звертався до публіки: «Дивіться, старі ви матраци, та відкривайте гаманці. Дивіться, дохлі карасі, доки чорт дупу вам не відкусив. Дивися й ти, селючко, дивися, доки я тебе на свиню не перетворив» [144, 15–18].

РІЗДВЯНІ ІГРИ

«Народження ж Ісуса Христа сталося так. Коли Його матір Марію заручено з Йосипом, то перш, ніж зійшлися вони, виявилось, що вона має в утробі від Духа Святого. А Йосип, муж її, бувши праведний, і не бажавши ославити її, хотів тайкома відпустити її. Коли ж він те подумав, ось з'явивсь йому Ангол Господній у сні, промовляючи: «Йосипе, сину Давидів, не бійся прийняти Марію, дружину свою, бо зачате в ній то від Духа Святого. І вона вродить Сина, ти ж даси Йому ймення Ісус, бо спасе Він людей Своїх від їхніх гріхів. А все оце сталось, щоб збулося сказане пророком від Господа, який провіщає: «Ось діва в утробі зачне, і Сина породить, і назвуть Йому Ймення Еммануїл, що в перекладі є: З нами Бог». Як прокинувся ж Йосип со сну, то зробив, як звелів йому Ангол Господній, і прийняв він дружину свою. І не знав він її, аж Сина свого первородженого вона породила, а він дав Йому ймення Ісус. Коли ж народився Ісус у Вифлеємі Юдейським, за днів царя Ірода, то ось мудреці прибули до Єрусалиму со сходу, і питали: «Де народжений Цар Юдейський? Бо на сході ми бачили зорю Його, і прибули поклонитись Йому»

Євангеліє від Матвія (Мт 1).

Найдавніше свідчення про святкування Різдва 25 грудня міститься в римському хронографі 354 року (спочатку це свято називалося **Natale Invicti Solis** — свято сонцестояння, згодом — **Natale Domini, Natale Christi**, а потім — **In Natiuitate Domini**). Саме у Римі було започатковано й три різдвяні літургії, що відправлялися вночі, на світанку й удень.

Свято **Богоявлення Господнього** (Епіфанія, **Epirhania**, а пізніше — **Theophania**, «Об'явлення божества Господа», від грец.

«святкування»), змістом якого було народження Ісуса Христа у Вифлеємі, прихід волхвів, хрещення на Йордані й чудо з вином у Кані Галилейській, вперше стали святкувати в Єгипті.

У середині VI століття в Константинополі постало й свято Благовіщення Пресвятої Богородиці, Богородичне свято, яке прославляє подію принесення Св.Архангелом Гавриїлом Пречистій Діві Марії благої вісті про народження в неї Сина Божого. З Константинополя це свято поширилося спочатку на Сході, а з VII століття — у Римі та в Іспанії. За візантійським календарем свято має всенічну, а наступного дня супровідне свято — Собор Архангела Гавриїла. Через притаманну для свята **процесію зі свічками** це свято в сучасних європейських мовах називається **Lichtmel, Candlemas, Candelone, Chandeleur**.

З XI століття відоме дійство «Поклоніння пастирів», яке здійснювалося в ніч напередодні першого дня Різдва. На мармуровому столику влаштовувалися ясла, в яких знаходилося зображення Диви Марії. П'ятеро старших священників у церковному вбранні з хустками на голові і жезлами в руках удавали із себе вифлеємських пастирів. До них підходив хлопчик з хору, котрий виконував роль янгола, і повідомляв пастирям про Різдво Спасителя. Пастирі проходили до вітваря, в той час як діти-півчі удавали ангельське воїнство й співали гімн. Врешті «жінки» відкривали завісу і, вказуючи на статую Христа-немовляти, казали: «Ось він!».

1060 року у Франції до процесії волхвів уперше додалися сцени з Іродом. У найпростішому варіанті процесія волхвів зустрічала Ірода й між ними починався діалог, у складнішому — Ірод, сидючи на троні, розсилав послів, які за його дорученням мусили вступити в дискусію з волхвами. В Ірода з'явилися зброєносець і радник, який підбурював його до убивства немовлят в Юдеї. Сцени з Рахіллю починалися з процесії дітей, що виголошували молитву «Agnus Dei» («Агнец Божий»). Потім виконувався антифон Рахілі з ангелом, який її втішав. Паралельно до плачу Рахілі виконувалася й сцена побиття немовлят. Інколи також зображувалася втеча Рахілі до Єгипту. Згодом автори цих ігор стали пояснювати, коментувати й доповнювати сюжет там, де йому бракувало видовищності: ігри доповнилися пастухами, що славили царя Вифлеємського, єгипетськими ідолами, диспутами пророків, зображенням руйнування Єгипту тощо. Історія Різдва Христового стала наповнюватися сценами за участю хазяїна, злих служниць, заспаних пастухів, ангелів, що поперед-

жали сплячих волхвів про небезпеку зустрічі з Іродом, Рахільлю, що оплакувала вбивство дітей, і самим Іродом. В XI–XII століттях з'являється й **Процесія пророків**.

Поступово окреслився **сценарій Різдвяних ігор**, до якого входили такі основні епізоди: процесія біблійних пророків; пришествя пастухів (*pastores*) до новонародженого Христа; процесія волхвів, що з'явилися до нового царя небесного; сцена гніву царя юдейського Ірода, котрий звелів влаштувати побиття немовлят; плач Рахілі над убитими дітьми.

Вже у XIII столітті відома доволі розвинена форма Різдвяних ігор — **«Ludus scenicus de Nativitate Domini»** (букв. Ігри сценічні Різдва Господнього), що складалася з семи частин, в яких показувалися пророцтва про Христа, Благовіщення, Різдво Христове, прихід трьох царів, нарада Ірода зі своїми підлеглими, поклоніння пастухів, побиття немовлят, смерть Ірода (його живцем поїдають черви, а Диявол тягне його душу до Пекла) і втеча до Єгипту.

Початково дія Різдвяних ігор (нім. — **Weihnachtsspiele**) — доки розростання світських елементів не виштовхнуло їх на вулицю — розгорталася в хорі, тобто в східній, вівтарній частині храму (в готичній церкві хор — це простір головного вівтаря, що часто включає неф, і відділений від нефа бар'єром, кафедрою або поперечним нефом). Виконавці увесь час знаходилися поруч на криласі, нікуди не зникаючи, а просто повертаючись після виконання своєї партії на місце. На цій «канонічній» стадії розвитку релігійні ігри мали доволі статичний характер і відповідали ораторіальному принципowi виконання. У Німеччині Різдвяні ігри зазвичай розбивалися на дві частини: одна виконувалася в День страждань безневинних дітей, інша — у різдвяний святвечір. У Франції ігри тривали протягом чотирьох днів. Процесія Різдвяних ігор відрізнялася простотою й доцільністю, де серед інших епізодів найтеатральнішою була сцена поклоніння трьох волхвів. В урочистому мовчанні волхви, яких привела Вифлеємська зірка, з різних сторін прямували до криласу, щоб принести свої дарунки. На чолі процесії йшли хлопчики-півчі, які несли різдвяну зірку (іноді її підвішували високо в храмі й рухали за мотузку). Біля вівтаря, що символізував ясла, волхви голосно провіщали про народження Христа, а клірики-повитухи, розсуваючи завісу над місцезнаходженням дитини, урочисто зустрічали їх.

Під час свята Богоявлення (**Ephiphania**) в багатьох країнах Європи виконували **«Гру про Трьох Королів»** (*Officium Trium*

Regium) — середньовічну переробку євангельської розповіді про трьох волхвів — Гаспара, Мельчора і Бальтасара, які прийшли привітати новонародженого Ісуса. Спочатку це дійство виконувалося у храмі і розпочиналося появою ангела. «Аж ось Ангол Господній з'явивсь коло них, і слава Господня осяяла їх. І вони перестрашилися страхом великим... Та Ангол промовив до них: «Не лякайтесь, бо я ось благовіщу вам радість велику, що станеся людям усім. Бо сьогодні в Давидовім місті народився для вас Спаситель, Який є Христос Господь. А ось вам ознака: Дитину сповиту ви знайдете, що в яслах лежатиме. І ось раптом з'явилася з Анголом сила велика небесного війська, що Бога хвалили й казали: «Слава Богу на висоті, і на землі мир, у людях добра воля!» І сталося, коли Анголи відійшли від них в небо, пастухи зачали говорити один одному: «Ходім до Вифлеєму й побачмо, що сталося там, про що сповістив нас Господь». І прийшли, поспішаючи, і знайшли там Марію та Йосипа, та Дитинку, що в яслах лежала. А побачивши, розповіли про все те, що про Цю Дитину було їм звіщено. І всі, хто почув, дивувались тому, що їм пастухи говорили...» (Лук 2, 9–18). Потім царі йшли до вівтаря, пояснюючи значення дарів, які вони принесли Ісусові. Далі йшли сцени з Іродом, плачі Рахілі тощо.

У вуличному варіанті **дійство про Трьох Королів** виконувалося таким чином. Троє юнаків або хлопчиків 12–15 років вбиралися королями–магами: на них були довгі білі туніки, на головах — тюрбани з прикріпленими до них зірками із позолоченого паперу. Один з хлопчиків з чорним обличчям, вимазаним сажею, представляв Мельчора. Хлопчики ходили від будинку до будинку, співали пісню про трьох королів–магів і благословляли будинки й хазяїв. В Ельзасі королі писали на дверях будинків і стайні ініціали своїх імен, знак, що мусив захистити врожай і худобу. В деяких областях Франції напередодні свята Трьох Королів розпалювали «вогнища королів», навколо яких влаштовувалися хороводи. Одним з варіантів цього свята було «**Свято Чарівної Зірки**». Запряжений декількома парами мулів візок з вогнищем провозили вулицями під акомпанемент тамбуринів та інших музичних інструментів. Очолював процесію обраний молоддю «**Абат Молоді**». Рухоме вогнище символізувало шлях Чарівної Зірки. Глядачі, що заповнювали вулиці, тримали в руках запалені смолоскипи. В день Трьох Королів, як і в інші дні циклу, ворожили — про погоду, про судженого, про долю. Свято Трьох Королів завершувало цикл Різдвяних свят і відкривало дорогу карнавалові.

Ніч напередодні свята Трьох Королів інколи називалася також Дванадцятю ніччю. Діти звечора виставляли за вікно чобітки, куди батьки клали подарунки від імені королів. Неслухняним дітям батьки інколи замість подарунків забруднювали уві сні обличчя вугіллям. У XIX столітті під час свята Трьох Королів розігрувались «містерії», головні дійові особи яких в особливому вбранні східних королів-магів під'їжджали верхи на конях до церкви, входили в неї й підносили новонародженому Ісусові свої подарунки: **старий Мельхіор (Мельчор) підносив ладан, молодий Гаспар — освячене миро, а Бальтасар — золото.** Впродовж багатьох століть ці подарунки інтерпретувалися як символи: ладан пов'язаний із богослужінням, золото — подарунок цареві (що вказує на божественне походження Ісуса), а миро — пахощі на майбутню страдницьку смерть.

У Німеччині сюжети про трьох королів пов'язані з такими різновидами різдвяних містерій, як «**Dreikonigspiel**» («Гра про Трьох Королів»), «**Weihnachtspiel**» або «**Christkindelspiel**», а також «**Hirtenspiele**» (пастуші драми), «**Krippenspiel**» (сцени при яслах) і «**Herodesspiel**» (сцени з Іродом). В Іспанії з кінця XII століття була відома також релігійна драма «Поклоніння волхвів» («**Misterio de los Reyes Magos**»)[103, 7]. [XX].

ІГРИ ВИЗВОЛЕННЯ ГРОБУ ГОСПОДНЬОГО

*«Інтереси прошарку войовничого
лицарства також мали суто мирську
спрямованість, далеку від будь-якої
«містики». Ці люди, як правило, не мали
потреби в раціональному осмисленні
дійсності й не були на таке здатні...»*

Макс Вебер [50, 416].

Наприкінці XI століття усі необхідні передумови для відокремлення релігійних ігор від храму і переходу їх у нову якість сформувалися, однак поштовху, який міг би перевести тогочасні форми видовищ у новий «формат», все ще не було, доки одна з найпотужніших сил середньовіччя — середньовічна еліта або **«сакральне»**, як його називає Дені де Ружмон, лицарство [222, 21], не виявило зацікавленості у власній марнославній демонстрації. Роль каталізатора у цьому процесі належало виконати першому хрестовому походіві.

Усі рівні лицарського життя — військовий, аристократичний і релігійний — були об'єднані «святим письмом» лицарства — легендами про короля Артура, його сестру фею Моргану, лицарів Круглого столу, мудрагеля Мерліна й чашу Грааля, що дістали популярність в XIII столітті, ставши врешті й «біблією літературної артуріани». Кохання між лицарем сером Ланселотом і королевою Джиневеєю, а також пошук святого Грааля (посудини, що її використав Христос під час Таємної вечері й передав Йосипові Ариматейському, який і зібрав у неї кров Христа) врешті призвели до смерті короля Артура, занепаду лицарського братства, а за тим і самого королівства. Вперше священна посудина (чаша Грааля) згадувалася у незавершеному романі Кретьєна де Труа **«Персеваль, або Повість про Грааля»**. У Німеччині відома версія старої легенди у викладі Вольфрама фон Ешенбаха (бл. 1210), який у поемі **«Парсифаль»** розповідає про сина Парсифаля, героя Грааля, лицаря-лебедя Лоенгріна. Він прибув у човні, який тягнув лебідь із замку Грааля, щоб допомогти Ельзі Брабантській; одружившись з нею, він повернувся до замку Грааля. Починаючи з XII століття легенда дістає

широку популярність саме серед членів лицарських орденів, які на цей час перетворюються на команди для здійснення «священної гри», в якій вони виконували свої ролі, ні на мить не забуваючи про глядачів. Потяг до марнославства й демонстративних форм поведінки покликав до життя **найрізноманітніші паратеатральні форми, спрямовані на самоствердження лицарства й створеного ним сакрального міфу куртуазного (властивого придворному життю) кохання.**

Найпершим осередком шляхетного лицарства був двір франкського короля Карла Великого (768–814), який славився своїм «вільнодумством» і в одному зі своїх капітуларіїв (811) навіть звинувачував священнослужителів у тому, що буцімто вони навмисно залякували прихожан Дияволом і Пеклом з метою отримання від довірливих якомога більшої кількості грошей. Він був охочим також і до інших розваг — зокрема, до екзотичних тварин, і з Африки йому прислали у подарунок марокканського лева й нумідійського ведмеда, а від халіфа Харуна ар-Рашида — слона Абулабаза. Сенсаційний слон, уперше побачений франками, був перевезений через Альпи і 20 липня 802 року переданий імператорові в Ахені. Невдовзі слон перетворився на «домашнього улюбленця» Карла, і король навіть став возити його за собою, доки бідолашна тварина не сконала. «Того ж року, коли помер слон, помер і король Італії Пипін», — писав літописець, а інший додавав: «І король Пипін, син імператора, помер, і знаменитий слон...».

Створивши «Академію», Карл Великий поставив перед нею доволі складні завдання, спрямовані на вираження сучасних тем в античній формі та інтелектуальний розвиток своїх придворних — тодішньої еліти, доволі неотесаної. Він примусив найосвіченіших придворних, переважно чужоземців, зустрічатися й влаштовувати теологічні диспути, читати свої й критикувати чужі вірші, і навіть обговорювати наукові проблеми нижчого рангу. Учасники таких «семінарів» пили багато пива й вина, називаючи при цьому один одного іменами героїв античних і біблійних міфів: Карл Великий став «Давидом», його син Людовик — «Соломоном», Алкуїн — «Флакком» (тобто римським поетом Горацієм), а Ейнгард, вправний ремісник, — «Бецал'їлом». За цими міфологічними лаштунками приховувався, однак, інший персонаж, про якого пише Жорж Дюбі: «Героєм, на якого всі хочуть бути схожими, що оспівується в молодій літературі вульгарною мовою, яку вислуховують вояки, є атлет,

викроєний для хвацького бою» [91, 45]. Мода на ці відправи поширюється: «Наслідуючи один одного, правителі влаштовують навколо своєї персони лицарські ордени: Підв'язки, Святого Михаїла, Золотого Руна; у колі декількох обраних наперсників вони прагнуть копіювати легендарні чесноти й подвиги лицарів Круглого Столу. Ці літургії, в яких світський ритуал змішувався з церковним, все далі віддаляють їх від життя, тобто від життя народу» [90, 242]. Останнє зауваження, стосовно «віддалення від народу», є дуже важливим з точки зору причинності, адже це збільшення відстані не було якимось несподіваним і непередбачуваним результатом, воно було цілком усвідомленою метою.

У колі тих палацових розваг і стала формуватися напівпрофесійна зграя найманих вбивць, незалежний клан лицарства, середньовічних елітних «командос», професійних воїнів, «обладнаних» за останнім словом техніки: вершники у шоломах і панцирах, зі щитами, списами й мечами. Все це знаряддя було вельми коштовним — ще наприкінці X століття, коли розрахунок вівся не на гроші, а на худобу, за комплект озброєння, тоді ще не такого складного, разом з конем віддавали сорок п'ять корів або п'ятнадцять кобилиць. Тому й стати лицарем міг лише дворянин, який мав маєток, підтверджений родовід і, звісно, статок: тому в Англії наприкінці XIII століття налічувалося лише близько трьох тисяч лицарів.

Середньовічний лицар мусив дотримуватися певних, хоча й неписаних, законів: мати шляхетське походження (гарне генеалогічне дерево, родовід); відзначатися красою, мужністю й силою (інакше б він не зміг носити панцир вагою до 80 кілограмів); постійно дбати про підтвердження чи навіть примноження своєї слави (саме тому він не міг спокійно чути про чужу славу й мусив періодично вбивати претендентів на звання найдостойнішого); неписаний кодекс честі припускав також, що справжній лицар не може порушувати обіцянку, якщо навіть виконати її можна лише ціною смерті. Що ж до форм публічної поведінки, то для класу, що байдикує, було лише чотири роди занять, які не наносили збитків їхній честі: управління, релігійні функції, війна і спорт. У пізніші часи дозволялися також якісь забаганки — науки, мистецтва, але без зайвого фанатизму й професіоналізації.

Аби уникнути інерції звичного замилювання лицарством, згадаймо нищівну характеристику, яку дав цьому «воїнству» у Вступі до своєї праці «Господарська етика світових релігій» видатний соціолог Макс Вебер: «Інтереси прошарку войовничого

лицарства також мали суто мирську спрямованість, далеку від будь-якої «містики». Ці люди, як правило, не мали потреби в раціональному осмисленні дійсності й не були на таке здатні...» [50, 416]. Або прочитаймо розділи «Деякі міркування з приводу цитат про сякання» та інші у праці «Процес цивілізації» видатного німецького соціолога Норберта Еліаса [93].

Нудячись без діла, лицарі постійно шукали розваг і, звісно ж, знаходили їх — передусім в ексгібіціоністській демонстрації власних чеснот у низці паратеатральних заходів. Установивши ценз на шляхетність і голубу кров, вони створили систему ритуалів, обрядів і церемоній, котрі й мусили унаочнити їхній винятковий статус. З семи років феодали відправляли своїх дітей або один до одного або до короля «на навчання», яке тривало протягом семи років і завершувалося посвятою у лицарі. Акту посвячення в лицарі передували утримання, сповідь і жертвоприношення.

У призначений день кандидат здавав своєрідний іспит на звання лицаря, після чого двоє свідків підтверджували його незайманість, походження й наявність власності, а сам кандидат давав клятву, що присвячує своє життя виконанню лицарського обов'язку. Після того ставав навколішки перед головним магістром ордену або своїм сюзереном, який символічно бив його своїм мечем, примовляючи: «Витримай цей удар заради Господа Бога й святої Марії, але більше не терпи жодного». Сама церемонія посвячення поєднувала як місцеві поганські звичаї, так і елементи християнської обрядовості.

По закінченні церемонії посвячення (котра з'являється у XIII столітті) лицар одержував зброю, а водночас і атрибути обраності — шолом, щит, меч, лицарський пояс, золоті шпори й ставав членом ордену. За клятву вірності сеньйорові лицар одержував землю з селянами, що працювали на нього, право суду над ними, право стягнення й присвоєння податків, право полювання, право першої ночі тощо. Він міг їздити до двору владики, розважатись, пропивати й програвати у містах зібрані з селян гроші, натомість під час військових дій мусив служити на своїх харчах сеньйорові близько місяця на рік. **Так було створено вісь, навколо якої стало обертатися усе середньовічне життя**, адже лицарство у ті часи було єдиною реальною силою — отже, могутнім конкурентом церкви, якого слід було вгамувати, поставивши перед ним привабливу мету.

Аби лицарі не тинялися без діла, псуючи кров церкві, а ще більше її беззахисним підданим, Папа Римський звернувся до

християн з новаторським, як на той час, закликком виступити у **хрестовий похід (власне, каральну експедицію) проти «невірних»**. Невдовзі, 8 березня 1096 року, розпочалася **«інтермедія під назвою «хрестовий похід»** [40, 95], яка й вилилася у дев'ять послідовних хрестових походів (1096–1291), тобто довготривалу священну війну, котра, за слушним зауваженням Пітера Слотердайка, мала **«протофашистський характер»** [230, 239]. Розпочалася ця каральна експедиція із заклику Папи Урбана, на який відгукнулися єпископи, барони, лицарі та усі присутні на Клермонтському соборі. Вони поклялися визволити Єрусалим від «невірних» і розпочали приготування до цієї авантюри, котра, за їхніми наївними уявленнями, мала стрімко завершитися блискавичною перемогою.

Неабияке місце у цьому заході відводилося театральним елементами: шовковому або бавовняному вбранню, прикрашеному червоним хрестом (звідки й пішла назва хрестоносців), прапорам, організації самої процесії тощо. Значну роль в організації кампанії відігравали виступи ораторів, які обіцяли учасникам бойових дій всілякі заохочення у найближчому, а ще більше далекому майбутньому. Сам Папа Урбан відвідав провінції Франції, зібрав у багатьох містах собори і закликав віруючих не гаяти часу, мерщій освячувати хрести, зброю й прапори. Різні привілеї, що надавалися хрестоносцям, сприяли збільшенню числа паломників та воїнів. Їм відпускалися усі гріхи; церква брала під свій патронат хрестоносців з їхніми сім'ями та майном; хрестоносці звільнялися від податків і навіть від переслідувань кредиторів на час походу.

Бажання відвідати святі місця й завоювати Схід перетворилося ледве не на епідемію. Землі стали продаватися за безцінь; ремісники й купці покинули свої звичні справи й зосередили увагу на хрестових походах; монастирські братчики не могли всидіти на місці — охота до переміни місць охопила й їх. Навіть злочинці повиповзали на світ Божий зі своїх притонів і молили про дозвіл прийняти хрест і спокутувати гріхи у борні з ворогами Ісуса Христа. Збудження хрестоносців, розпочавшись з Франції, перекинулося на Англію, Німеччину, Італію, Іспанію, доки не охопило всю католицьку Європу. Здавалося, всі мріяли лише про Палестину. Цілі сім'ї, зібравши усе своє майно, прямували до Палестини. Сурми, литаври, гімни — усе це перемішувалося із шаленим ентузіазмом визволителів Гробу Господнього — **трьохсот тисяч хрестоносців**. Адже початково ця довготривала війна

видавалася схожою радше на «прогулянку не без приємності» у супроводі мідних сурм, дерев'яних ріжків, арф і барабанів. У походах хрестоносців супроводжували **найрізноманітніші форми розваг і байдикування**: полювання, повії, пиятика, військові вправи, турніри, але найголовніше — азартні ігри. Пристрасть до гри настільки охопила пілігримів, що в постановах, виданих під час хрестових походів, неодноразово згадувалися не лише програні у кості зброя й коні, а й міста і навіть цілі провінції. Саме тому під час хрестових походів низка указів була спрямована проти розбещеності в усіх її проявах, включаючи крадіжки й перелюбство. Однак це не зупинило **хвилі єврейських погромів, що супроводжувала хрестові походи**. Лише протягом травня–липня 1096 року хрестоносці винищили понад три тисячі євреїв.

Хрестові походи супроводжувала величезна кількість трубадурів (фр. — *troubadour* — від «вишукувати», «винаходити», «віршувати», «створювати тропи» — неканонічні вставки у літургійні гімни, що виконувалися під час церковної служби) і **трубадурок** (*trobairitz*). Їм належало виконувати ролі своєрідних комісарів, замполітів, агітпропів, журналістів і літописців звияжного шляху. Найближчими родичами трубадурів були **мейстерзінгери** (нім. — *meister i singer* — майстри пісень) і **менестрелі** (фр. — *menestrel* — той, що перебуває на службі). Саме у лоні хрестових походів народилися й найкращі зразки поезії трубадурів. Ці твори, вочевидь, були пов'язані із тугою чоловіків за своїми жінками, що й висунуло актуальну для лицарів **тематичну домінанту**: подружня вірність (зрада), оспівування чеснот дами тощо. Ці мотиви, дивним чином поєднані із вимогами християнства, визначили й **магістральний сюжет «лицарського» мистецтва — історію про з'їдене серце** (дружина під час перебування лицаря у поході зраджує його, він вбиває суперника, викидає його серце і готує з нього смачну страву, яку й подає зрадливій дружині; дізнавшись, що вона з'їла серце коханця, дружина неприємно, божеволіє і з горя стрибає у прірву з башти замку). Усе це, за словами Гейзінги, була, однак, лише **«стилізація кохання»** [263, 117].

Проте не лише у куртуазних сюжетах виявляли себе трубадури. Величезне значення в їхній творчості відігравав **жанр політичних сирвент (*sirventes*)**, в яких трубадури (нерідко самі сеньйори) пропагували дії королів або сюзеренів, підбурюючи слухачів до війни або ж до миру, залежно від визначеного замовником завдання. Невипадково американський письменник Езра

Паунд порівнював роль сирвенти з тією роллю, яку в сучасному суспільстві відіграють засоби масової інформації — радіо, телебачення й друковані видання.

Хрестові походи призвели й до появи на початку XII століття **першого духовно—лицарського ордену**, в основі діяльності якого лежала ідея прислужитися християнству й поєднати монастирське життя із військовою службою. Засновником цього поліційного ордену виступив кмітливий французький лицар Гуго Паєнський, який разом з вісьмома товаришами заснував **орден лицарів—храмовників** (тамплієрів), названий так тому, що їхнім осідком стала Храмова гора в Єрусалимі. Лицарі дали присягу, що житимуть у вбогості, послуху й цноті та використають своє військове вміння для несення поліційної служби у Палестині, захищаючи прочан на небезпечній дорозі від узбережжя до Єрусалима. Вони носили білі плащі з червоним хрестом, підлягали керівникові, який називався магістром, і ділилися на три групи: лицарів, які воювали, сержантів, що їм прислужували, і капеланів, які правили релігійну службу. Захищаючи віру, тамплієри працювали на великій дорозі не покладаючи рук, доки не створили в Європі мережу маєтків на дари від своїх прихильників, які підтримували їхню діяльність в Палестині. Протягом життя лише одного людського покоління вони утворили релігійний орден нового типу, який став однією з найзаможніших таємних організацій світу, подавши приклад і для інших лицарів, які до початку XIV століття створили дванадцять військових орденів, метою яких була «оборона й розширення кордонів християнського світу в Святій Землі». Найбільше прославилася серед них перша, створена 1184 року, **інквізиція**.

Повертаючись із походів, хрестоносці привозили до Європи не лише християнські реліквії, — приміром, жменьку Святої землі, — а й супутні товари: парфуми, ароматні спеції й духмяні приправи, які невдовзі й були включені до системи виражальних засобів культу. Так, 1190 року, під час коронації Генриха IV, германського імператора, відроджуючи старозавітну традицію помазання на царство, було використано мускатний горіх у суміші з іншими пахощами. Відтоді на Заході й була вкорінена традиція, за якою з екзотичних пахощів робили мазь, відому під назвою «духмяного священного мира», яким мазали під час коронації обличчя й руки королів, царів, імператорів та інших «помазаників Божих» (звідси й вислів — «миропомазання» — тобто помазання миром — пахучою сумішшю — обряд помазан-

ня миром новохрещеного). До складу цієї мазі входило понад п'ятдесят ароматів, завдяки чому мазь мала дуже стійкий запах, який тримався й п'янив роками. Подібні суміші широко застосовувалися не лише у релігійних відправах, а й жінками легкої поведінки.

Агітаційно-пропагандистськими акціями на користь хрестових походів були не лише самі хрестові походи, а й підпорядковані їм бенкети, тобто **урочисті демонстрації споживання**, та інші розваги християнського лицарства. Так, у XII столітті дістали поширення **лялькові лицарські турніри** («**Ludus Monstrum**»), що виконувалися на планшеті, як це зображено на відомій мініатюрі з кодексу «**Hortus Deliciarum**». **Значного поширення лялькові вистави лицарської тематики дістали на початку XIII століття в Іспанії (titeres danzantes, bavastel)**. Популярність дістали й лялькові лицарські сюжети, що розігрувалися на спеціальних платформах, які зазвичай носили назву **castillo, castle, castellet** — тобто замок, а у ширшому значенні — переносна естрада. Походження назви сцени театру ляльок від «замку», очевидно, пояснюється тим, що більшість сюжетів лицарського театру була пов'язана з облогами і захопленнями замків.

У XII столітті народилися й масові видовищні жанри, спрямовані на оспівування основної рушійної сили хрестових походів — лицарства. З 1150 року у Бельгії, у місті Брюгге, відоме паратеатральне видовище під назвою «**Процесія святої крові**» (**Processie van het Helig Bloed**), котре постало після того, як **один з лицарів привіз, повертаючись із хрестового походу, краплину крові Христа, яку помістили на золоту підставку й перенесли до кафедрального собору. Відтоді процесія влаштовується щорічно.**

1345 року у Лувені вперше влаштовується процесія в пам'ять про поразку норманів. До цієї процесії за розпорядженням міської влади споруджувалися спеціальні колісниці, а з 1428 року у процесію вводиться «кінь» легендарного «лицаря без страху й докору» Байярда, подарований, згідно з переказом, Карлом Великим чотирьом мешканцям міста. У XVI столітті процесія стає надзвичайно строкатою. Церковні елементи вигадливо змішуються з ігровим фольклором і романтикою лицарських романів. Процесію відкривало двадцять дев'ять цехів, що виступали з фігурами Архангела Михаїла й Диявола, а також із колісницею, на якій було зображено вигнання Адама та Єви з Раю. За колісницею йшли тридцять чотири жінки, що мушили уособлювати біблійних персонажів. Оформлення цих груп

було доручено окремим цехам: так, цех м'ясників брав на себе групу Сари, що їхала верхи у супроводі Авраама, його сина Ісака і двох слуг, які вели навантаженого віслюка. Усі персонажі несли сувої з написами, що відтворювали біблійні тексти. За старозавітними персонажами їхало п'ять колісниць, на яких були розташовані **«живі картини»**. Потім ішла група трьох волхвів, а семеро дівчат їхали на алегоричних тваринах (олень, леопард, тигр, верблюд, орел, пелікан). За наступними колісницями з **«живими картинами»** йшли чернечі ордени, учні церковних шкіл, духівництво, півчі, група з іконою лувенської Богоматері, ректор, декани й професори університету. Потім з'являлися три групи: «кінь Байярда й четверо синів Аймона», «гігант Геркулес», «прекрасна Мегера», за ними — чотири загони стрільців і чиновників міського самоврядування. Процесію замикали дракон і персонажі, що зображували Св.Маргариту й Св.Георгія. По закінченні процесії починалися паратеатральні дієства на площі. Так, драматичний гурток міста (**«камера риторів»**) виконав 1594 року мораліте **«Суд Соломона»**. Розквіт свята припав на період пожвавлення торгового життя, але як тільки ярмаркова торгівля завмерла, зникла й процесія, а свято припинило своє існування 1661 року.

1348 року з нагоди свята Трійці й на відзнаку здобутої над ворогами перемоги, за підтримки міської й церковної влади у Брюсселі було влаштовано лицарську процесію. Перед королівськими особами, що зібралися в ратуші, пройшла процесія озброєних загонів стрільців, піших і кінних воїнів, членів різних братств і гільдій. Появі **«тріумфальних возів»**, на яких виставлялися **«живі картини»** на честь Богоматері, передували виступи різних груп костюмованих персонажів. Перша група зображувала **«шаленого звіра»** — Диявола, із вух якого викидався потік вогню. Далі виступав Архангел Михаїл у блискучій броні лицаря, а за ним рухався оркестр, який автор опису називає **«дуже дивовижним за характером і винаходом»**. Одягнений у шкіру ведмедя чоловік сидів на возі й грав на **«органі»**, сурми якого були замінені живими кішками. Котячі хвости були прикріплені до клавіш органа і тварини нявкали при кожному натиску на клавіатуру. За цим **«оркестром»** йшла група людей, одягнених у шкіри мавп, ведмедів, вовків та інших диких звірів. Вони танцювали навколо клітки, що стояла на возі, під звуки ліри, на якій грали заперті в клітки мавпи. Ця група зображувала супутників Одисея, перетворених чарівницею Цирцеєю на звірів. Потім

ішли «велетень і велетка», танцюючи під звуки фанфар, а також і «Пегас» — величезний кінь. Далі рухався верблюд, що ніс на спині дерево, на гілках якого сиділи голі діти, що зображували родовідне дерево Богоматері. За ними повзла вогняна змія. Слідом за ними їхали колісники із зображенням тринадцяти епізодів із життя Богоматері. Докладно характеризуючи кожний віз, автор опису дає такий перелік «живих картин»: зачаття, народження й дитинство Богоматері; мадонна з дитиною Христом; уведення в храм; Благовіщення; поклоніння дитині Христу; поклоніння пастухів; обрізання; поклоніння волхвів; очищення Марії; Воскресіння Христа й поява його до жінок-мироносиць; Вознесіння Господнє; зішествя Св.Духа на апостолів; Вознесіння Богоматері. За возами з живими картинами йшли міські організації (бюргери, купці, юристи, бургомістр, члени міської ради й міські чиновники). За ними — чернечі ордени й духівництво в пишному церковному вбранні з хрестами й корогами. Говорячи про дівчат, що зображували на різних возах Богоматір, очевидець відзначає, що «усі вони відрізнялися своєю привабливою зовнішністю, зосередженістю й красою». Декілька разів автор опису не стримується і зауважує — «дуже гарна дівчина!» Поряд із демонстрацією коштовних костюмів, прапорів, гербів, різного роду зброї й усіляких гротескних і алегоричних груп процесія здійснювала й демонстрацію вродливих бюргерських наречених, яким вона давала нагоду виступити перед усім містом в опатному вбранні й в оточенні барвистих декорацій. По закінченні ранкової процесії — на площі перед ратушею — починався показ містерії, про яку сучасник казав, що вона здійснювалася «на театрі у формі Колізею».

1377 року під час урочистостей, спрямованих на пропаганду хрестового походу, одна з колісниць була оформлена у вигляді корабля хрестоносців на чолі з Готфридом Бульйонським, а інша зображувала місто Єрусалим, унаочнюючи мету заходу; захоплення Єрусалима лицарями зображувалося у музично-пантомімічному дійстві.

1454 року герцоги Бургундії й Клеве влаштували свято у місті Ліллі — і також з метою пропаганди нового хрестового походу проти турків. Бенкетові передував лицарський турнір (joute), організований герцогом Клевським, племінником Філіпа Доброго. Сам бенкет відбувся 18 лютого у старовинній графській резиденції. На стінах зали, де зібралися численні гості, були розвішані килими, що зображували життя й подвиги античних героїв — Язона, Геркулеса та ін. Видовище, влаш-

товане під час бенкету, складалося з декількох самостійних «**entremets**» (букв. «міжстрав'я», «десертів», тобто інтермедій, які вперше згадуються 1175 року), що за доби середньовіччя передбачало розваги у формі виставляння макетів або коротких ігрових сценок і живих картин з використанням складних механізмів, завдяки яким рухалися ляльки тварин і птахів, млини, кораблі, фонтани тощо. Інколи усередині макетів ховалися люди. Найближчим родичем інтермедії була інтерлюдія — **interludia** (від лат. — *inter* — «між» і *ludus* — «гра») — жанр англійської драматургії доби Відродження. За сумнівним твердженням словників (оскільки визначення суперечить самій назві), цей жанр, на відміну від інтермедії, — не є складовою частиною іншої п'єси, а являє самостійну п'єсу фарсового характеру. Щоправда, в тій самій Англії були відомі й біблійні інтерлюдії; так, 1462 року було показано «*interludium*» про Св.Миколая, 1550 року було показано «*Saint Jon Euuangeliste En Trelude*» (інтерлюдію про Івана Хрестителя).

У першій частині згаданої «вистави» гостям було запропоновано **шістнадцять розташованих на столах макетів**. На головному столі був макет церкви, усередині якої калатали дзвони, грав орган і співало четверо співаків. На іншому столі був макет вітряка, поряд з яким змагалися у стрільбі арбалетчики, а неподалік від них, біля винної діжки, стояв чоловік з келихом, на якому було написано: «Хто хоче — хай бере». На наступному столі була скеля, з якої гола дитинка лила запашну рідину. Далі — корабель з товарами й матросами; розкішний фонтан з прикрасами зі скла й свинцю, оточений кущами, квітами, травою й камінням; паштет, усередині якого сиділо двадцять вісім музикантів. Неподалік стояв замок з баштами, на одній з яких сиділа легендарна русалка Мелузінна в образі змії. Лицар гуляв з дамою серед троянд у саду, блазень катався на ведмеді по сніжних вершинах, в «індійському» саду вешталися звірі, в іншому місці купець продавав свої товари селянам. Посеред зали, на місці буфету з посудом, стояв постамент зі скульптурою оголеної жінки, з грудей якої лилося вино. Спину жінки до сидниць покривало довге волосся й вуаль. Поряд був прикріплений ланцюгом до колони живий лев, який охороняв жінку, на постаменті якої золотими літерами було написано «Не чіпайте мою панну», що мусило символізувати грецьку церкву. Під час цього **політичного бенкету** виконувались різні музичні номери: співаки у «церкві» виконували арії,

пастух виходив з пирога й грав на флейті, а костюмовані сурмачі грали, сидячи на коні, котрий з'являвся з головних дверей зали.

По закінченні «міжстрав'я» розпочався показ пантоміми «Язон у Колхиді», що відтворювала в осучасненому вигляді античний міф про «золоте руно» (хроністи називали цю пантоміму «містерією»). Показ пантоміми відбувався на майданчику, що стояв у залі й мав передню завісу. Язон бився з биками, що охороняли «золоте руно» й присипляв їх магічною водою, отриманою від Медеї. Далі він бився зі змією, відрубував їй голову й виламував зуби. У наступній картині Язон орав землю й сів зуби змії. Із землі виростали озброєні лицарі, що билися між собою й помирали. Картини або епізоди пантоміми розділялися музичними інтермедіями, що розігрувалися у залі при виїзді співаків або ж після феєричних сценок (політ дракона й сокола, що переслідував птахів та ін.). Співаки «у церкві» й музиканти «у паштеті» обслуговували музичну частину видовища.

Частиною дійства були також «живі картини», кожна з яких супроводжувалася музикою, танцями, трюками акробатів, жонглерів і карликів. Починали дію лицарі-герольди в лівреях. Серед істот, що були представлені у цих картинах, хроніст відзначав: коня, кабана, людиноподібну істоту з головою грифона, оленя, а також дракона, що літав над залом.

У фіналі, після виходу виконавця, який, зображуючи «Святу церкву», звертався до присутніх із закликом захистити церкву від «невірних» і звільнити Константинополь від турків, — столи прибиралися, і до зали входила, у супроводі носіїв смолоскипів і музикантів, шляхетна дама, що символізувала «Божу Милість». Її супроводжували арфісти, музиканти з лютнями й тамбуринами, а також дванадцять пар лицарів у золотих масках з дамами, кожна з яких уособлювала якусь із дванадцяти чеснот, які позначалися табличками у них на плечах: Віра, Милосердя, Справедливість, Розважливість, Обережність, Поміркованість, Сила або Твердість, Істина, Щедрість, Старанність, Надія, Мужність. Далі Божу Милість зверталася до короля Франції й усіх присутніх із закликом розпочати новий хрестовий похід. Тоді у залі з'являвся «військовий король» Ордену, який ніс фазана у супроводі двох дам і двох лицарів. Філіп Добрий урочисто піднімав руку й давав обітницю «Богові, Св.Діві, дамам і фазанові — піти війною на турків для порятунку церкви». Усі государі й лицарі по черзі звернулися до Бога й Пресвятої Діви й дали обітницю пожертвувати усім своїм майном заради служіння Ісусові Христу.

По закінченні свята ентузіазм, однак, чомусь вщух і хрестовий похід відклали на невизначений час. Це свято отримало назву **«Бенкет клятви перед фазаном»**, **«Обітниця фазана»** або **«Урочистості фазана»**. Саме на цьому святі вперше в історії світового театру з'явився майданчик з передньою завісою, котра розкривала окремі епізоди пантоміми, що розігрувалися у стінах закритого приміщення палацової зали.

Звісно, особами, найбільш зацікавленими у впровадженні подібних розваг, були бакалійники, кулінари й кондитери, котрі невпинно дбали про збут свого товару, і лише на певному етапі розвитку свого мистецтва — *ars coquinaria* — змушені були звернутися по допомогу до митців у інших видах мистецтва. Символічний зміст цих гастрономічних дійств можна тлумачити доволі широко, зокрема, як «культ їжі», але такий «культ» насправді є атрибутом, який притаманний усім святам. Тож вірогіднішим видається припущення про походження цих видовищ з лона військових тріумфів, хрестових походів і лицарських турнірів, а символічний зміст інсталяцій може бути інтерпретований як здача у полон (самопожертва) міста на милість переможця (бога, його обранця) або принесення радісного міста, яке співає й танцює, у подарунок обраниці серця (що було явищем звичним у ті часи). Тобто **оказія, привід, нагода, «випадок», урочиста подія, втілюючись у дії, «перетворюється» на мистецький жанр. Невдовзі нагода забувається, а видовище отримує самостійне життя.**

Поряд з подібними «політичними десертами» невпинно тривав процес подальшої театралізації спортивних розваг лицарства — лицарських турнірів (*torneamentum*) або «лицарських священнодійств», як їх називає Жорж Дюбі [90, 244]. «В середні віки, — пише у своїй праці «Феодальне суспільство» Марк Блок, — були схильні вірити, що ця інституція зовсім недавня і навіть називали ім'я чоловіка, який нібито її винайшов, такого собі Жоффрау де Преї (Geoffrey de Preuilly), що помер, як казали, 1066 року. Насправді звичай влаштовувати ці несправжні поєдинки виник, безперечно, десь у далекій глибині віків: про це, наприклад, свідчать і **«поганські ігри»**, що іноді закінчувалися смертю одного з поєдинчиків, про які згадує 895 року Трибюрський собор. У цьому плані можна також згадати про деякі народні святкування, радше християнізовані, ніж християнські» [33, 314]. У Лондоні такі турніри влаштовувалися з 1161 року перед міською брамою. З 1271 року в Тюрингії відомі

також поетичні турніри, під час яких змагалися найкращі міннезінгери Німеччини, а на кордоні Баварії й Тироля — у Кіферсфельдені — **«героїко-романтичні» лицарські вистави**. Відомі також паратеатральні лицарські свята — приміром, свято *Espinette* у Ліллі або костюмований турнір у Магдебурзі 1281 року. Починаючи з XI століття з'являються й перші жанри, в яких мандрівні виконавці оспівують чесноти, подвиги й ідеали лицарства — це були «йокулятори» (*joculator*), «жонглері», «трубадури» та ін.; постають героїчні поеми й пісні про діяння (***chansons de geste***), які призначаються для співу. У XIV столітті з середовища цих виконавців виділяються так звані **«cantastorie»**, **«cantanbanco»**, у репертуарі яких з'являються, крім біблійних сюжетів, пісні з історії Трої, Фів, Риму, про подвиги Тезея, Олександра Великого, короля Артура й лицарів Круглого столу, Карла Великого і святого Граалю. Втім, слід визнати, що не лише «високі» теми володіли думками тодішніх митців — «у поезії міннезінгерів у другій половині XIII століття куртуазне натхнення поступається реалістичному селянському настрою, де стверджувалися кулінарні теми, і з'являється **жанр Fresslieder, пісень про їжу**» [160, 217].

Неабияке значення для розвитку турнірів мало заснування королем Едуардом III 23 квітня 1349 року одного з найстаріших орденів у Європі — **«Ордену Св.Георгія, або Товариства Підв'язки»**. Під час турніру, на який були запрошені найкращі лицарі й найшляхетніші дами королівства, Едуард III дав клятву на Біблії відродити «Круглий стіл» легендарного короля Артура. Невдовзі він виконав свою обіцянку, встановивши у Віндзорському замку «Круглий стіл», за яким могло сидіти триста лицарів. Для щорічних зібрань лицарів було обрано свято **П'ятдесятниці** (Зіслання Святого Духа на апостолів, Трійці) — **свята, яке звеличує подію Сходження Святого Духа на апостолів**.

Турнірові передувала процедура **«блазонування»** (від *blasen* — трубити у ріг) під час якої герольди оголошували про час і місце проведення турніру, його учасників, їхнє походження, майновий ценз та інші відомості рекламного характеру [247, 60]. Нарешті розпочинався турнір, основні композиційні частини якого — урочистий виїзд лицарів на арену, виклик на поєдинок, вбрання лицаря та його коня, костюми зброєносців — організовувалися у вигляді блискучої паратеатральної дії, розбитої на окремі драматизовані сценки. Про театральний характер цих заходів свідчать вже навіть самі назви деяких турнірів, здійснених

баварським лицарем Ульріхом фон Ліхтенштейном за конкретними історико-міфологічними сюжетами: «Шлях Венери» («Venusfahrt», 1227), «Шлях Артура» («Artursfahrt», 1240), «Фонтан сліз», «Дерево Карла Великого». Відомі й такі назви турнірів, як «Небезпечна скеля», «Пастушка», «Прекрасна мавританка», «Золоте дерево», «Закинутий ліс», «Острів Радості» та ін. Деякі з цих костюмованих турнірів (**«pas d'armes» — військовий балет або театралізований турнір**) мали характер пасторалі. На одному зі свят 1468 року на честь французького короля Карла Сміливого також відбувся паратеатральний лицарський турнір. Посеред площі стояло дерево з золотим листям і розвішаними на його гілках гербами учасників турніру. Дерево охороняв велетень, а карлик сповіщав звуками сурми виходи лицарів. Лицарі були в східних костюмах, їх супроводжували турок, туркенья й блазень. У видовищі було показано також величезний замок, в якому нібито був ув'язнений шляхетний лицар. **Основою цих «військових балетів» зазвичай була вигадана героїко-романтична ситуація, що розгорталася у відповідних декораціях.** Зрештою, турніри, що їх так полюбляли влаштовувати лицарі, стали, за словами Гейзінги, **«грандіозною грою в прекрасне життя» і «помпезним спектаклем», який мав «яскраво виражений еротичний зміст»** [263 — 90, 139, 84].

Головними призами на турнірах були: лицарська честь, рука й серце спадкоємиці заможної родини, прихильність Прекрасної Дами, лицарські обладунки й кінь переможеного супротивника. **«Турніри, — пише сучасний дослідник, — видавалися лицарям ще й ярмарком заможних наречених, де кожен міг дістати щасливий квиток»** [229, 540]. Щоправда, траплялося й таке, що на ролі Прекрасних Дам призначалися звичайнісінькі шльондри (такий випадок стався у 1281–1282 роках у Магдебурзі), що, однак, не звільняло шляхетного лицаря від обов'язку взяти шлюб з означеним призом [229, 540].

Влаштовувалися такі турніри у дні церковних свят чи «з нагоди», у спеціально відведених для цього місцях чи на площах, а участь в них брало інколи — як у Мангеймі 1184 року, часів рудобородого імператора Фрідріха Барбаросси — близько 70 тисяч лицарів з різних країн. Невдовзі з'явилися й професіонали культу — мандрівні лицарі, котрі об'єднувалися у лицарські товариства, як, приміром, лицарі Круглого Столу короля Артура, турніри яких влаштовувалися за певним сюжетом. Турніри ставали усе більш і більш видовищними, завдяки чому завойовува-

ли все більшу кількість прихильників — у тому числі й серед черні. Адже навіть набувши ігрового характеру, турніри ці дуже часто завершувалися каліцтвами й смертю учасників. Так, збереглися записи про те, як під час турніру, що був улаштований одним німецьким феодалом 1241 року, загинуло сто, а 1290 року — шістдесят лицарів. Культ вимагав жертв і, незважаючи на різноманітні перешкоди у вигляді «поясів вірності» та інших запобіжних заходів, їх несли — до прекрасного підніжжя.

Але не лише вигадками жилися турніри. «У носінні хустки або предмета одягу коханої дами, які ще зберігали аромат її волосся або тіла, — пише Гейзінга, — **еротичний елемент лицарського турніру виявляється настільки безпосередньо, наскільки це взагалі можливо.** Збуджені двобоєм, дами дарують лицарям одну річ за іншою: по закінченні турніру вони без рукавів і босі. У переказі про трьох лицарів і сорочку, що відноситься до другої половини XIII століття, мотив цей розроблений яскраво і виразно. Дама, чоловік якої не схильний брати участі в турнірі — будучи при цьому, однак, шляхетною й щедрою, — посилає трьом лицарям, що обрали її дамою серця, свою сорочку, щоб на турнірі, який влаштовується її чоловіком, один з них одягнув її замість зброї або якого-небудь іншого покриву, не враховуючи лише шолома й поножів. Перший і другий лицарі цього бояться. Третій лицар, з усіх найбідніший, бере цю сорочку й уночі жагуче її цілує. На турнірі він у сорочці дами, неначе у бойовому вбранні, і зовсім без панцира: у сутичці лицар важко поранений, сорочка розірвана й залита кров'ю. Усі бачать його видатну відвагу, і йому присуджується приз; дама віддає йому своє серце. І тоді закоханий вимагає винагороди. Він відсилає дамі закривавлену сорочку, щоб під час свята, яким повинен завершитися турнір, вона накинула її поверх свого плаття. Дама з ніжністю притискає її до грудей і, накинувши на себе це криваве вбрання, з'являється перед усіма; більшість гудить її, чоловік її перебуває в зніяковінні» [263, 87].

Ще жорсткіше ілюструє цю «сакральну еротику» Жорж Дюбі, який пише: «**Галантна любов** — це не просто сексуальне просторікування. Вона є вибором. Вона вибирає, що заборонялось процедурою одруження. Проте коханець вибирає не незайману дівчину, а чиюсь дружину. Він бере не силою, а завойовує її серце. До того ж із небезпекою для себе. Він долає її опір поступово. Чекає, доки вона здасться і обдарує його своїми милостями. Щоб завоювати її прихильність, він старанно розробляє

стратегію, яка по суті видається немовби ритуалізованим перенесенням мистецтва полювання зі зграєю собак, рицарських поєдинків, штурму фортеці. Міфи любовного переслідування легко перетворюються в кавалькади по лісу. **Обрана дама — це вежа, яку взято в облогу**» [91, 254].

Принагідно слід зауважити, що саме у період становлення й поширення культу Прекрасної Дами відбувається й інша прикметна подія, котра свідчить про зворотний бік культу. Як розповідають літописи, 1140 року чеський король Конрад узяв штурмом фортецю Вайнсберг і вирішив стратити всіх чоловіків, що чинили йому опір; однак жінкам шляхетний лицар вирішив подарувати волю і дозволив їм залишити межі фортеці, прихопивши із собою все, що вони зможуть винести на руках. Можна уявити собі подив короля, коли він побачив, як з фортеці виходить **урочиста процесія жінок, які несуть на руках те, що й справді було для них найдорожчим — власних чоловіків**.

У XV столітті з'являється ще один різновид паратеатральних лицарських турнірів — **«живі шахи»**, найдавніше повідомлення про які датоване 1467 роком, коли чернець жебрущого чернечого ордену домініканців Франческо Колонна написав твір містичного змісту про Поліфіла, який уві сні бачить, як на великій шахівниці розігрується партія між живими фігурами. Невдовзі, наслідуючи «Сон Поліфіла», у княжих і королівських замках Франції та Італії протягом декількох століть розігравалися «живі шахи» у вигляді вишуканого маскараду або турніру. Такими ж «шахами» бавилися султан Мохаммед I і домініканець Педро Аурбес, які, зазвичай, віддавали «збиту фігуру» катові.

У XVI столітті, коли лицарські турніри припиняються і забороняються навіть дуелі (за словами Гейзінги, вони були «особливою формою лицарської фікції з метою політичної реклами» [263, 105]), турніри, втративши своє утилітарне і спортивне призначення, остаточно перетворилися на паратеатральну гру, що стала демонструвати заможність їхніх учасників, адже блиск і розкіш слугували ефектній пропаганді багатства й могутності організатора костюмованого турніру. «Фальш, — пише Гейзінга, — визирає звідусіль крізь парадні лицарські обладунки» [263, 112]. Відтак в Італії й постають спочатку «*Sbarra*» — **інсценовані музично-драматичні композиції, по закінченні яких влаштовувалися театралізовані лицарські турніри**, а згодом і новий жанр, у якому псевдотурніри

вершників супроводжували музика, спів, декламація й виступи коней у супроводі музики. Це була своєрідна суміш лицарських турнірів, цирку й драми, а також передвісник балету і, як завжди, перш за все, політичного шоу. Жанр цей — **кінний (або кобилячий) балет** (*il Balletto a Cavallo*) — був настільки престижним, що свої послуги для написання сценаріїв до цього видовища пропонували найвидатніші тогочасні поети (Лодовіко Аріосто) і композитори (Клаудіо Монтеверді). У XVII столітті кінні балети поступилися місцем іншому шляхетному видовищу — **«каруселі»**, що являла своєрідний симбіоз кінного балету, костюмованого турніру і спортивного змагання.

Дотичним до цього жанру можна вважати й «Гру в альтанці» (1262) Адама де Ла-Аля, п'єсу у жанрі **«pois piles»** («всього потроху»), розіграну театральнo-поетичним гуртком пюї у Неаполі при дворі Роберта II між 1283 і 1286 роками. Це була своєрідна **драматизована пастораль**, що поєднувала побутові й фантастичні елементи [XXI].

На початку XV століття в Нідерландах з'являються й **перші «світські» п'єси**, походження яких також пов'язане з міфологією лицарства: це — **абелеспели** «Есморейт» («Esmoreit»), «Глоріант» («Gloriant») та «Ланселот Данський» («Lanseloet van Denemarken»).

«Урочисті придворні обіди, куртаги, маскаради, трактування послів, імператорське полювання, поїздки, прогулянки, коронації, весілля, похорони, каруселі (лицарські турніри), концерти гоф — і камермузики, кантати й серенади, дивертисменти, прологи, феєрверки, опери, балети, трагедії, — писав В.Всеволодський-Гернгросс, — все це явища одного й того самого порядку з акцентом лише на різних складових» [55/1, 384]. Насправді, з точки зору генези, це явища не одного й того самого порядку, між ними існує ієрархія, адже кантати, серенади, опери, балети й трагедії — це **мистецькі жанри, похідні від форм елітарного спілкування**, а не навпаки. У нашому випадку передусім слід мати на увазі хрестові походи, котрі й дали поштовх до народження мистецьких жанрів. Тим більше, що, починаючи з Людовика Святого, відбувся рішучий переворот в ідеології хрестових походів — адже, пише Жак Ле Гофф, **«Людовик ішов не до Єрусалима, який зберігав пам'ять про Страсті Христові, — ні, він ішов, щоб самому стати Христом»** [158, 144], тобто наслідував Христа, удавав із себе Христа. Такий «сюжет» хрестового походу мусив шукати театрального жесту й атракціонів.

Саме цей сюжет покликав до життя наприкінці XII століття сплеск інтересу до драматизованої агіографії й нового жанру релігійного паратеатру, котрий дістав назву «чудо» — міраклъ — «*miracle*», «*miraclion*» або «*Saint's play*» — «Гра про святих» (в Англії «міраклъ» був синонімом «містерії») — драматичну переробку християнської легенди або «житія» католицького святого, релігійно-повчальну віршовану драму, в основу сюжету якої початково було покладено «диво», що його здійснює святий або діва Марія. Зазвичай агіографічні тексти призначалися для літургійних цілей (це були т.зв. **мартирологи**) або використовувалися як повчальні тексти про страсті мучеників, життя святих, перекази про обретіння або перенос (*translatio*) реліквій, історії про здійснення святими чудес (*miracula*), тобто **сукупність таких вчинків, які дозволяли говорити про «наслідування Христа»**. За доби середньовіччя таких легенд було чимало, адже кожне селище прагнуло мати «власного», місцевого святого. Відтак церква змушена була впровадити процедуру «розслідування» доказів святості і лише після здійснення цієї процедури приймала рішення про канонізацію або відхилення кандидатури того або іншого претендента. Перший приклад формального встановлення культу відноситься до 993 року, коли було канонізовано єпископа Аугзбургського Ульриха. У процесі розвитку агіографічних жанрів відбувається й істотна зміна типових житійних образів: поряд зі святими ченцями популярними стають також образи святих королів. Як зазначають сучасні дослідники, «агіографія стала одним з найголовніших — для масової аудиторії важливішим, ніж Біблія, — каналів поширення й трактування основних ідей християнства» [229, 28].

ПОВЧАЛЬНІ Й ДИВОВИЖНІ ІГРИ

«У них (тобто «драмах про святих») також не бракує речей, що збуджують хіть, і зображуються всілякі любовні ігрища й нечестиві бажання. Творам, які називаються комедіями на божественний лад, притаманна тенденція до змішування мирського й сакрального, світла й мороку, землі й неба, що є непристойністю, з якої відбувається безліч інших непристойностей»

Ігнасіо де Камарго [228, 234–236].

Перший відомий міраклъ «Гра про святого Миколая» («Ludus de Sancti Nicolai») належить перу трувера (trovere, trouvere — старофранцузький аналог провансальського «trobador») з Аппаса Жана Боделя. Написаний цей твір був між третім (1189) і четвертим (1202) хрестовими походами (хоча якісь доволі дивні літургійні дійства про Миколая були відомі вже з кінця XI або початку XII століття [9, 140]).

В основу твору Жана Боделя був покладений хрестовий похід. Міраклъ розпочинався зверненням Проповідника: «Послухайте, о, послухайте, добродії й дами, нехай збереже Господь ваші душі! Ми хочемо розповісти сьогодні про святого Миколая-сповідника, який здійснив стільки прекрасних чудес. Ті, що кажуть правду, розповідають нам те, що ми читаємо в його житті; як колись був собі поганський цар, що жив поруч із християнами, і щодня була війна між ними...» Далі йшов виклад легенди, який завершувався зверненням проповідника: «Добродії, ми знаходимо це в житті святого, переддень свята якого у нас сьогодні. Тому все, що ви побачите, буде, поза сумнівом, зразковою демонстрацією «дива». Гра ця складена з «Чуда святого Миколая». Тепер мовчання. Ви його почуєте». На полі бою, всіяному трупами християнських лицарів, з'являвся ангел, який закликав: «О лицарі, що тут лежите! Які щасливі ви! З яким презирством дивитеся ви на світ, де мешкали колись. Весь світ цієї миті за вами спостерігає. Так мусить кожен помирати. Бог лише тих до себе приймає, тих, хто життя своє за нього віддає». Міраклъ, що включав 1435 віршів, розпочинався з повідомлення про те, що християни увірвалися у

землі поганського царя й погрожують йому пограбуванням. Поганський цар посилає гінця Обера до своїх васалів, які, зібравшись, дають йому клятву на вірність і, пішовши на поле бою, побивають християн. Серед живих залишається лише один християнський воїн — «чесна людина», котра стоїть на колінах перед Миколаєм і молиться. Язичники ведуть його до свого царя, цар розпитує «чесну людину», що це за предмет, якому вклоняється християнин. На що «чесна людина» розповідає цареві про чудеса, здійснені Миколаєм, серед яких і його здатність охороняти майно від злодіїв. Бажаючи переконатися у справедливості слів християнина, цар дає вказівку відкрити на ніч підвали, де зберігаються його коштовності. Довідавшись про це, злодії прямують до палацу, викрадають коштовності, після чого йдуть бенкетувати до шинку. У палаці тим часом починається переполох: скарбниця пограбована. Християнина ведуть на дибу, але він просить у царя день відстрочки. Останню ніч він проводить у молитвах. Дія знову переноситься до шинку, де злодії сплять, розлігшись на лавках. Входить святий Миколай. «Злодії, вороги Божі, вставайте!» — кричить він і гнівно велить їм віднести усе награвоване і покласти на місце. Перелякані злодії роблять усе, як він їм каже. Вранці царські скарбниці знову переповнені. Зраділий цар одразу ж приймає християнство. Услід за ним переходять на християнство і його васали — еміри. При порівнянні сцен головної сюжетної лінії зі сценами у шинку легко помітити, що останнім сценам належить більше половини загального обсягу тексту (сімсот сімдесят віршів). Причому трактирні сцени набагато індивідуалізованіші, виразніші й винахідливіші. В цілому ж текст міракля насичений політичними натяками й алюзіями [265/1, 102–107].

«Міраклъ про Теофіла» (Le Miracle De Theophile) трувера Рютбефа (1230–1285) спирається на давню легенду про монастирського економа Теофіла, який, прагнучи повернути своє майно, вирішив продати душу Дияволу. У п'єсі діяли Мадонна, Кардинал, Теофіл, Диявол, чарівник Саладин, слуга кардинала Задира, Теофілові приятелі Петро і Хома.

«Міраклъ про Гібур» розповідає про чесну жінку Гібур, яку звинуватили у таємному зв'язку з її зятем, а потім у вбивстві. Коли міські пліткарки звинуватили Гібур у таємному зв'язку з її зятем Обеном, Гібур у відчаї вбила Обена, аби покласти край пліткам. Аж тут з поля повернулися чоловік Гібур та її донька й знайшли мертвого Обена. Вони покликали сільського старосту, який вирішив, що смерть Обена надто дивна, адже на його шії

були помітні сліди насильства. Усе сімейство Гібур ув'язнили й під час тортур Гібур зізналася у вбивстві. Коли судді засудили її до спалення на вогнищі, Гібур стала на коліна перед храмом і почала молити діву Марію врятувати її не від вогню, але від Пекла. І чудо сталося: Діва Марія зупинила вогонь. Коли почалася страта, вогнище двічі погасло, але встигло спалити мотузку на Гібур. Усі падають на коліна й оголошують Гібур святою. Вона роздає своє майно і прямує до монастиря у супроводі ангелів.

«Міраклъ про Роберта Диявола» присвячений жорстокому феодальному сеньйорові, лицареві Роберту, котрий відверто грабував народ, зраджував батьківщину й скоїв для Франції лиха не менше, ніж чума або війна; дізнавшись від матері, що після довгих років безплідності вона звернулася до Диявола й народила сина, Роберт починає спокутувати свої гріхи; він відвідує Папу Римського, святого відлюдника, молить діву Марію; діва наказує йому удавати із себе божевільного і жити у короля у собачій конурі, годуючись недоїдками; Роберт чинить усе, як йому звелено, і в нагороду отримує можливість спокутувати свій гріх на полі бою, де він виявляє чудеса мужності; в нагороду він бере шлюб з принцесою й отримує прощення від Бога.

«Міраклъ про врятовану абатису» присвячений настоятельці монастиря, котра закохується в юного клірика й стає його коханкою; про це дізнаються дві черниці — Марія та Ізабелла, котрі вирішують відкрити її таємницю єпископові; дізнавшись про це, абатиса у відчаї звертається з молитвою до діви Марії й просить допомогти їй приховати свою вагітність; Богоматір допомагає настоятельці народити дитину й відправляє немовля до пустельника; тим часом приїздить єпископ і, вважаючи, що на абатису звели марний наклеп, карає черниць; однак в абатиси прокидається совість і вона зізнається в усьому єпископові; при цьому враховуються деякі юридичні тонкощі: оскільки в долі абатиси взяла участь діва Марія, абатиса вважається неосудною.

«Міраклъ про БERTу з великими ногами», сюжет якого запозичений із лицарського роману, розповідає про короля й королеву угорських, які віддають свою доньку БERTу заміж за французького короля Пипіна; в цьому сюжеті підпорядковану роль виконують також Бог, діва Марія й ангели.

«Міраклъ про святу Остію» розповідає про те, як свята Остія зазнала муки від руки Єврея, якому вона дісталася; коли злочин розкривався, мучителя спалювали на вогнищі.

«Міраклъ про Гризельду» розповідає про просту селянську дівчину Гризельду, страждання якої змальовані як зразок християнської стійкості й покірності; чудо здійснювали в цьому творі вже не святі, а найголовніша християнська чеснота Гризельди — покірність, яка перемагала усі випробування долі. Цікава жанрова подробиця: цей сюжет ліг в основу останньої, далеко не «священної», новели «Декамерона» Бокаччо. Адже у процесі еволюції міраклъ перетворився на цілком світську новелу з вкрапленням чуда, яке здійснюється сакральним персонажем.

«Дійство про Стеллу» розповідає про доньку французького короля Стеллу, яку мачуха із заздрощів вигнала з дому й звеліла вбити; втручання діви Марії рятує Стеллу, котра повертається до Парижа, її зустрічає зраділий король і наказує спалити на вогнищі свою дружину, мачуху Стелли.

Нідерландський міраклъ «Марікен ван Ніумеген» написаний приблизно 1500 року на матеріалі з життя міста Ніумеген і розповідає історію дива, що сталося з дівчиною-сиротою на ім'я Марікен. Дядько Марікен — священик — відправив дівчину до міста за покупками. Затримавшись у місті і не знайшовши притулку в тітки, Марікен змушена вночі йти з міста. Коли ж вона присіла перепочити, перед нею з'явився Диявол і запропонував навчити її «семи вільним мистецтвам», але за умови, що вона зречеться свого імені (воно нагадувало ім'я Марії) та ніколи більше не хреститиметься. Марікен пристала на пропозицію Диявола, уклала з ним угоду й отримала нове ім'я — Еммекен. Протягом семи років разом зі своїм компаньйоном Еммекен сіяла біду та смерть в Антверпені, але одного разу вона побачила епізод з вистави про Бога й замислилася над останніми роками свого життя. Аби вимолити собі прощення у Папи, Марікен вирушає до Рима, де після багатьох років чернецтва їй вдається заробити прощення.

Найбільшу популярність серед жанрів церковно-драматичних вистав міраклі здобули в Англії. Можливо, через те, що в цей час взагалі з'являється величезна кількість святих «місцевого значення». Або через те, що в Англії раніше, ніж в інших країнах Європи, розвинулося корпораційне життя торговельних і ремісницьких цехів, кожен з яких вважав якогось святого за свого патрона, тому й день, присвячений пам'яті патрона, корпорація святкувала надзвичайно урочисто, вшановуючи його Службою Божою й спектаклем про його життя, подвиги й страждання. Мабуть, це було дуже схоже на своєрідне змагання

корпорацій. Прикметна у зв'язку з цим етимологія слів, якими позначалися ремісничі цехи: *Zeche* — «пиятика», «бенкет»; *guild* — «гільдія», «жертвоприношення», «свято». З документів відомі такі назви англійських міраклів і педжентів, присвячених святым: Св.Агнесі (1409), Св.Андрієві (1525, 1604), Св.Катерині (1080–1120, «*quemdam ludum de Sancta Katerina*»; 1393; 1501, педжент для Катерини Арагонської розіграний дівчатами; 1503, педжент у процесії під час свята *Corpus Christi*), Кристіанові (1505, «*Magnum ludum vocatum seynt christeans play*»), Св.Кристоферові (1534, у виставі була сцена суперечки між католицьким і протестантським священниками; 1609).

Багато видовищ присвячувалося Св.Георгієві. Переважно це були приурочені до свята *Corpus Christi* педженти гільдій. Змістом цих видовищ була боротьба Св.Георгія зі змієм і прозорі натяки на риси схожості між святим і королями, королевами або принаймні принцями крові. Популярними були також педженти, присвячені Іванові Хрестителеві (приміром, 1613 року для королеви було показано виставу, в якій діяли Ірод, Іродіада, демонструвався танок Саломеї й відсічення голови Іванові Хрестителеві). Чи не найбільша кількість педжентів присвячувалася Діві Марії. Так, у 1395–1396 роках Марія з'являлася в оточенні ангелів і Єлизавети. 1483 року було показано «*Ludum siue serimonium*» з дівою Марією. Відома вистава про Йосипа та Марію, показана для Палати лордів. Дуже часто педженти й вистави про святих приурочувалися до коронувань, в'їздів правителів у місто та інших державних свят.

В Іспанії драми про святих зазвичай створювалися на замовлення міської влади або релігійних орденів, щоб показати їх у день того чи іншого святого, а також під час свят **беатифікації** (від лат. — «*beatus*» — блаженний і «*facio*» — роблю; віднесення певної особи до числа блаженних, нижчий ступінь підготовки до канонізації) й **канонізації святих** (урочистого акту оголошення тієї чи іншої особи святою), усередині храму, на паперті, на церковному дворі або на площі на імпровізованому кону, до якого примикали величезні візки з декораціями й театральною машинерією. З плином часу найкращі з цих драм перейшли до репертуару професійних труп і виконувалися у звичайні дні в коралях, ставши, таким чином, надбанням «світських» театрів. **Перейшовши на «світську» сцену, драми про святих не могли уникнути її впливу і поступово стали нагадувати «комедії плаща й шпаги».** Не дивно, що саме в Іспанії з'являються й вороги

«драм про святих», чию точку зору, мабуть, найрізкіше виразив 1689 року в книзі «Теологічне міркування про театри й комедії нашого сторіччя» брат Ігнасіо де Камарго: **«У них (тобто «драмах про святих») також не бракує речей, що збуджують хіть, і зображуються всілякі любовні ігрища й нечестиві бажання. Творам, які називаються комедіями на божественний лад, притаманна тенденція до змішування мирського й сакрального, світла й мороку, землі й неба, що є непристойністю, з якої відбувається безліч інших непристойностей»** [228, 234–236].

«Змішування мирського й сакрального», про яке обурено пише брат Ігнасіо де Камарго, відбувалося насправді не лише на іспанській сцені і навіть не лише на сценах інших країн, а передусім у самому житті, яке висувало своїх синів на ролі святих за допомогою доволі дотепних сюжетів. Ось, приміром, життєва історія про віруючих, які, дбаючи про те, щоб забезпечити себе чудотворними останками праведника, приймають рішення вбити його. Або історія про селян, які вшановують могилу собаки, вважаючи його святим. Або ж історія про сера Чаппеллетто, покладена в основу першої новели першого дня «Декамерона» (1350–1353) Джованні Боккаччо: **«бувши за життя ледачим чоловіком, по смерті присвячується і нарікається святим Чаппеллеттом»**. «Змішуючи мирське і сакральне», міраклъ виробив систему повторюваних послідовностей мотивів — здебільшого про праведних жінок, цнота яких спочатку переслідувалася, але наприкінці обов'язково винагороджувалася. Переслідувана за віру на землі, героїня винагороджується на небесах. Саме це й визначало головного адресата «чуда» — жінку [XXII].

1436 роком датована перша згадка про ще один жанр-супутник релігійних свят — мораліте (moralite, moralis — моральний) — повчальну алегоричну драму, першим зразком якої була французька п'єса «Розумний і Нерозумний». Мораліте — це релігійне видовище дидактичного характеру, персонажі якого (кількістю від п'яти до двадцяти) — абстрактні алегоричні статі, що уособлюють пороки й чесноти. Сюжетом зазвичай є саме людське існування, котре порівнюється з подорожжю, з безперервною боротьбою між добром і злом. Образи мораліте були позбавлені індивідуальних характеристик, але мали такі наочні деталі, за якими глядачі здогадувалися про їх алегоричний зміст (приміром, Скнарість була одягнена як жебрачка, але до себе притискала мішок із золотом; Себелюбство носило перед собою Дзеркало тощо). Великою популярністю користувалося в

Європі мораліте про прихід до людини Смерті. Не знайшовши підтримки ні у Дружбі, ні у Багатстві, людина знаходила її лише у власних Добрих Справах, які й приводили її до брами Раю. 1490 року в Португалії вперше було зіграно **національний різновид мораліте — «кораблі»** (вистави «Пекельний Корабель», «Корабель Чистилища», «Корабель Слави»). Майже одночасно у Франції постав і жартівливий різновид мораліте — **«Folies moralises» — «вitreбеньки з мораллю»**.

Класичним зразком мораліте є нідерландський різновид жанру — **зіннеспел «Елкерлейк»** («Elckerlijc» — букв. «кожен, будь-хто») кінця XV століття. Ця п'еса користувалася великою популярністю, її неодноразово видавали у різноманітних обробках і перекладах (серед них найвідоміша — англійське мораліте **«Everyman»**, яке часто виставляли на сцені середньовічного театру). Побачивши, що люди його забули й живуть лише заради земних утіх, Бог відправляє до Елкерлейка Смерть. Прийшовши до чоловіка, Смерть наказує йому вирушати у далеку мандрівку, щоб відповісти перед Господом за всі свої справи. Він може взяти із собою супутника. Але ніхто не бажає йти з ним: Друзі, Родичі й Майно відмовляються, дізнавшись про мету подорожі. Лише Чесноти, Сила, Краса, Мудрість (здоровий глузд) і П'ять Чуттів супроводжують Елкерлейка до Бога.

ІГРИ ДОВКОЛА ТІЛА ГОСПОДНЬОГО

«А коли настав час, сів до столу, і апостоли з Ним. І промовив до них: «Я дуже бажав спожити цю пасху із вами, перш ніж муки прийму. Бо кажу вам, що вже споживати не буду її, поки сповниться в Божому Царстві вона». Узявши ж чашу, і вчинивши подяку, Він промовив: «Візьміть її, і поділіть між собою. Кажу ж вам, що віднині не питиму Я від оцього плоду виноградного, доки Божеє Царство не прийде». Узявши ж хліб і вчинивши подяку, поламав і дав їм, проказуючи: «Це тіло Моє, що за вас віддається. Це чиніть на спомин про Мене! По вечері так само ж і чашу, говорячи: «Оця чаша Новий Заповіт у Моїй крові, що за вас проливається».

Євангеліє від Луки (Лк 22).

Згідно з церковним переказом, коли новообраний Папа Урбан III служив у Больсені месу, він побачив, як з облатки священного причастя полилася кров Господня. 1264 року на згадку про цю подію Папа наказав перенести антиминос (лат. — *antimensium*, полотнище зі вишитими в нього частинками мощей, яке стелять на вівтарі під чашею) до кафедрального собору в Орвієто і 31 серпня того ж року оприлюднив буллу *Transiturus*, якою встановив **свято Тіла Господнього (Corpus Christi)**, присвячене унаочненню догмату про перетворення хліба й вина на кров Христову. Одночасно свято мусило стати антитезою до карнавалу (карнавал влаштовувався за 64 дні до Великодня, а свято Тіла Господнього — за 64 дні після Великодня).

Початково свято Пресвятої Євхаристії (яке також називають Святим причастям або Таємною вечерею) називалося **Festum sanctissimi corporis Domini nostri Iesu Christi**. На соборі 1311 року, де були присутні королі Франції, Англії й Арагону, Папа Климент V оголосив свято обов'язковим для усіх католиків, а Папа Іван XXII наказав носити під час свята Дароносицю (посудину, в якій зберігають малий євхаристійний посуд і яка призначена для перенесення Святих Дарів додому до хво-

рих) й публічно вклонятися їй. Свято відзначалося у четвер, в деяких країнах — у неділю, після Трійці. **Завдяки все багатшим формам (аж до сценічних вистав), — пише М.Кунцлер, — процесії стали визначальним елементом свята Пресвятої Євхаристії**, хоча офіційно процесії ввійшли до *Saeremoniale Episcoporum* від 1600 року. У період після Тридентійського Собору пишність свята та його процесій мала приваблювати іновірців. Спочатку здійснювалася літургія (наприкінці, можливо, виставлення Святих Дарів і поклоніння), а потім — процесія з Таїнствами [149, 562]. Організацію показу вистав зазвичай здійснювали ремісницькі гільдії. У протестантських церквах свято було заборонено.

В Іспанії свята влаштовувалися за кошти корпорацій і братств або, як у Севільї, фінансувалися капітулом собору. Однак, зважаючи на популярність свята та його пропагандистські можливості, з 1532 року утворюється **Хунта Тіла Господнього (Junta del Corpus)** — тимчасовий комітет, що складався з вищих посадових осіб і виконував роль колективного художнього керівництва й розподілу коштів між виконавцями. Хунта укладала контракти з ремісниками і митцями, оплачувала спорудження більшості тимчасових вівтарів на вулицях, візків, тараски, костюмів тощо. Спершу свято мало доволі скромний характер, але з плином часу ставало усе яскравішим і вимагало збільшення витрат, що й примусило міську владу взяти на себе усі витрати (у Севільї це сталося 1554 року). Внаслідок цього кошти на організацію свята зросли (1673 року в Мадриді на виконання ауто було виділено понад п'ять мільйонів мараведі, а на організацію одного зі свят 1674 року — дев'ять мільйонів, які пішли на створення різноманітних машин, пристосувань і т.ін.).

Під час свята влаштовували процесію, в якій носили або возили майданчики з дерев'яними фігурками у мізансцені, що мусила нагадувати подію свята. Однак поступово процесія стала обростати додатковими видовищними елементами. Так з'явилися сцени Створення Світу, битви ангелів з Сатаною та його військом тощо. На якомусь етапі активну участь у святі стали брати **«конячка»**, **«орел»**, **«велетні»**, **«дракони»** й чудовиська, а в першу чергу — **«тараска»** — величезний дракон або міфічний звір, на спині якого часто виступали виконавці. Відомо, що вже 1361 року під час свята було показано жертвоприношення Ісака, сон Йосипа, його продаж у рабство та інші старозавітні сюжети, для організації яких застосовувалися доволі складні машини: зокрема, був ме-

ханізм, що переносив Бога Отця з Землі на Небо. 1424 року під час свята було показано понад сто театральних сцен. У голові процесії йшло духівництво, а вже за ним — «видовище», в якому показували Створення Світу з дванадцятьма ангелами, що співали, потім Пекло й Люципера з чотирма чортами, битву ангелів з демонами і Рай. На майданчиках були представлені також Адам, Єва, Каїн, Авель, Ноїв Ковчег, Авраам та Ісак, доньки Лота, Яків, Свята Сусанна з Ангелом та Даниїлом, сцени Благовіщення й Різдва тощо. Був також майданчик з воскреслим Христом та його труна, біля якої стояла Марія Магдалина. Крім релігійного сюжету, під час свята виконувалися також і фарси, в яких, як скаржився 1584 року один з радників в Ексі, «виголошувалися брудні й безчесні слова, і ті, що грають вищезгадані фарси, надто багато собі дозволяли, паплюжачи честь багатьох...».

Особливою популярністю користувалися у процесії *Corpus Christi* велетні й карлики з величезними головами, виготовленими з пап'є-маше. У Мадриді гіганти уособлювали чотири відомих тоді континенти — Європу, Азію, Африку й Америку, у Валенсії — велетенських маврів і єгиптян. У столиці вони то кружляли, неначе божевільні, то пускалися в незграбний танок, кланялися ложі, в якій сиділа королівська родина. Ще більший ентузіазм викликали танці — мориска, такона, піпірронда, еротичні чакона, сарабанда тощо. (1583 року королівським указом було заборонено виконувати сарабанду під загрозою одержати двісті батогів і бути засланим на шість років на галери; у видрукуваному на початку XVII століття словнику сарабанду називали «веселою й хтивою»). У гушавині процесії й на спеціальних майданчиках розігрувалися розгорнуті хореографічні сценки, що зображували викрадення Єлени Парісом, перебування Енея в Карфагені тощо. Виконавці цих танців красувалися в турецьких, німецьких та інших костюмах, зображували негрів, садівників, карликів, різних тварин. 1607 року в Мадриді на танцюючих ведмедів нападали пастухи, що потім переслідували мавп, які піднімалися на сосну, після чого стрибали ведмедям на спину й пускалися разом з пастухами в танок. У процесії йшли велетні з почтом, тараска, діти й карлики, релігійні ордени, церковні приходи, величезні позолочені орли, чотири євангелісти, різні біблійні персонажі, міські цехи з образами заступників або їхніми скульптурами, Дароносиця на тріумфальній колісниці, що виблискувала золотом. І все це — в оточенні міської влади, прелатів і почесної варті.

У річниці свята Corpus Christi в Англії десь у XIV столітті по-стали однойменні ігри, що являли своєрідну компіляцію коротких релігійних п'єс, які разом представляли оповідання християнської історії. Під час свята побожні волонтери дозволяли себе тимчасово розп'яти (з цвяхами нержавіючої сталі, стерилізованими в алкоголі), щоб якомога повніше «наслідувати Христа». Проте в процесі еволюції, виходячи із цілком прагматичних завдань, свято перетворилося на парад коштовностей, оздоблений релігійними персонажами. Відтак жанрова домінанта видовища стала визначатися неприхованим бажанням замовника виставитися й здійснити демонстрацію власних чеснот у привабливій для часу формі.

У хроніці релігійного життя Мюнхена 1590 року подається опис свята Тіла Христового, під час якого були показані такі сцени: створення світу Богом; притча про Йова, епізоди якої включали сцени, в яких шість персонажів крали добро Йова, потім вісник повідомляв про нещастя і слуги приносили мертву дитину Йова; далі Йова на купі лайна бучкували чорти. Притча про Мойсея перед палаючим кущем також була розбита на епізоди: гора і палаючий куц, з якого видніє обличчя Бога, Мойсей з чотирма євреями тощо.

В останній третині XVI століття в Іспанії у структурі свята Corpus Christi сформувався новий видовищний жанр — «ауто сакраменталь» (auto sacramental, священні дієства або дієства про причастя) — одноактні алегоричні драми, п'єси-притчі, жанр яких можна було б визначити як **драматичне видовище Таїнства Євхаристії**. Однак реальне життя жанру демонструє іншу тенденцію, котра справляє враження, що усі ці видовища були створені виключно для демонстрації пишноти і реклами розваг, якими хизувалася тогочасна Іспанія. Показувалися ці видовища просто неба на площах під час присвяченого Євхаристії або Таїнству Причастя свята Corpus Christi, яке справлялося у перший четвер після Трійці й завершувалося апофеозом Святих Таїнств. Так, ауто сакраменталь, показаний 1578 року на честь Corpus Christi, розпочався цілком у річниці релігійного свята з перенесення єпископом святих дарів зі старої церкви до нової та іншими елементами християнського обряду, однак наступного ранку видовище дістало доволі несподіване продовження. По завершенні меси була влаштована «процесія з великою кількістю різноманітних танців, маскарадних костюмів і розваг». Пройшовши вулицями міста, процесія дісталася до центральної площі, де й було влаштовано дієство на кшталт

навмахії. У своєрідному театрі–басейні плавав вітрильник з матросами і пасажирами, котрі й розіграли «Потоплення пророка Йони», показавши при цьому шторм, феєрверк і ще низку яскравих видовищних атракціонів. По завершенні видовища процесія повернулася до церкви. «І так, — завершує цей опис тогочасний автор, — тривало протягом восьми днів» [265/1, 359–360].

Серед авторів ауто сакраменталь був і Педро Кальдерон, який у цьому жанрі написав такі твори: «Життя є сон», «Агнець причастя», «Отрута й протидія», «Бенкет Балтазара», «Лабіринт світу», «Процес розлучення Тіла й Душі», «Вірний Пастух», «Саді Фалерини», «Персей і Андромеда», «Магістр Ордена Золотого руна», «Істинний бог Пан», «Винагороджена скромність рослин», «Великий ярмарок світу» та ін. Ауто для придворного театру — «Дійство про святого Мартіна» (1504), «Дійство про царів–волхвів» (1510), «Трилогія про човни» («Пекельний човен», «Човен Чистилища» і «Райський човен», 1516–1519), а також «Дійство про хананеянку» (1534) — написав перший драматург португальського театру Жіл Вісенте. З точки зору нашого сюжету, доволі прикметні обставини показу «Дійства про хананеянку», написаного на замовлення настоятельки жіночого монастиря в Оудівеласі, де й була здійснена перша постановка цієї п'єси. «Це дійство, — писав автор у Передмові, — створене на прохання [...] настоятельки святого жіночого монастиря в Оудівеласі, котра попросила автора, щоб у нагороду за її побожність він написав дійство на євангельську тему про хананеянку...».

Зазвичай автори «дійств про Причастя» були не лише творцями текстів, а й організаторами вистав. Вони завчасно вручали організаторам свят Corpus Christi т.зв. «пам'ятки» або «меморіали про сценічні пристосування» (*memoriales de arariencias*), де вказувалося, які саме декорації слід установити на кожнім з візків тощо.

Яке відношення всі ці атракціони мали до самої події свята і чи мали вони взагалі якесь відношення до змісту свята? На думку С.Ігнатова, «на підставі відомих ауто і документів, що збереглися до нашого часу, можна вважати, що до середини XVI століття жодне видовище під час свята Тіла Христового не мало відношення до події, якій воно було присвячене» [103, 40]. Автори цих видовищ, складається враження, переймалися більше тим, щоб, як сказано було в одному з контрактів на створення ауто, «догодити» комісарові, коррехідорові та іншим високоповажним особам» [265/1, 360], аніж релігійним змістом свята.

ПРАВИЛА СВЯЩЕННИХ ІГОР

«Ці низькі люди — усякі теслі, міські сторожі, торгівці рибою — на подібних справах не розуміються. Вони вирішили виконувати «Дії святих апостолів», додаючи від себе чимало апокрифічних речей на початку, а в кінці — непристойні фарси. Їхня гра тривала шість—сім місяців, і це зменшувало побожність і благодійність глядачів, сприяло скандалам і глузуванню».

З листа паризького прокурора до парламенту

Жанрові формули середньовічного театру зазвичай визначалися матеріалом (Святе Письмо) і лише частково — місцем показу й особливостями виконання вистави. «Формальні» ознаки не відігравали істотної ролі у жанрових визначеннях, вони використовувалися радше у відповідності до кон'юнктури, в ролі епітета. Використання релігійної атрибутики мусило підсилити авторитетність твору й закладеного у ньому висловлювання, а саме жанрове визначення твору залежало не стільки від його типологічних ознак, скільки від взірців і традицій або навпаки — від наміру автора продемонструвати своє нехтування ними. На таке ж «мерехтіння» жанрів українського шкільного театру звертала увагу й Л.Софронова, котра писала: «Мораліте іменується комедією, містерія — трагедією, як у пролозі «*Dialogus de Passione Cristi*». «Смутные трены» Йоаникія Волковича іменуються трагедією. Сильвестр Ляскоронський свою пасхальну містерію назвав «трагедо-комедією» [234, 46]. Подібне «мерехтіння» жанрів літератури середньовіччя спостерігав і Дмитро Лихачов, який запропонував таке пояснення цього явища: «Головна причина змішування і нечіткого розмежування окремих жанрів [...] полягала у тому, що основою для виділення жанру, поряд з іншими ознаками, служили не літературні особливості викладу, а сам предмет, тема, якій було присвячено твір» [163, 322].

Можливо, саме цим «безладом» і пояснюється поява у західноєвропейському театрі доволі несподіваних, як на сьогоднішнє сприйняття, жанрових визначень: «*Comedias de santos*» («релігійні видовища про дії святих»), «*Comoedia sacra*»

(драма на біблійний сюжет), «**Drama comico-tragicum historiam sacram...**» («драма коміко-трагічна історична сакральна»), «**Drama sacrum**» («драма священна»), «**Farsas Sacramentales**» («священні фарси»), «**Festa**» (свято), «**Funzione**», «**Histoire**», «**Historia sacra**» («історія сакральна») або «**Historia Repraesentandae**» (видовищна історія, священне дійство; у біблійному богослов'ї слово «*historia*» вживається також у значенні «історія спасення, пов'язана з воплощенням»), «**Ludos Theatrales**» («театральні ігри»), «**Ludi theatrales sacri**» («священні театральні ігри»), «**Ludi**» (ігри), «**Ministerium sacrum**» («священне дійство»), «**Ordo**» («священні тексти»), «**Officia**» («служба»), «**Repraesentationes**», «**Representationes**», «**Rappresentazione**» («Видовище»), «**Sacre azione**» («Священна дія»), «**Sacre Rappresentazione**» або «**Le rappresentazioni sacri**» («Священні видовища», «Благочестиві видовища» або, як інколи перекладають, «сакральні вистави» [91, 232]), «**Sacrum exercitium oratorium**», «**Tragoedia nova et sacra**» («Нова сакральна трагедія») та ін. Десь у XIV столітті з'являється й звична сьогодні назва «містерія» (в Італії — «*funzione*», в Іспанії «*autos*» — дії), котра до XVI століття охоплює всю сукупність текстів середньовічної християнської драматургії, а далі — «міраклъ» і «мораліте». Як вважає Пітер Берк, хоча «поділ на три типи вистав — «містерії», у котрих використовувалися сюжети з Біблії, «міраклі» (вистави про чуда), в яких змальовувалися життя святих, та алегоричні вистави «мораліте», виник не в описувані часи, а пізніше, але можна стверджувати, що така типологія була закладена у змісті вистав, додавши, що алегоричні п'єси мали справу і з теологією, і з мораллю, як от іспанські «**autos sacramentales**» — п'єси про Причастя та на інші релігійні теми» [32, 129].

Поява цих жанрових визначень, однак, не впорядковувала систему видовищ, а навпаки — ще більше заплутувала, про що свідчить одна з головних жанрових форм середньовічного театру, котра, як у минулому, так і сьогодні інтерпретується по-різному. Так, у богословських текстах доби середньовіччя поняття «*Mysteriis*» і «*Mysterio*» вживається у значенні «Таїнство». Йоганн Гейзінга, описуючи процес приготування страв на придворній кухні, пише, що «впливовий придворний [...] бачить тут своєрідну містерію» [263, 46]. Адже, пише він, «схожі за звучанням латинські слова «**mysterium**» (таїнство, таємниця) і «**ministerium**» (служіння) злилися в одне французьке слово «**mistere**» [містерія], але така омонімія не могла

не призвести до ослаблення поняття таїнства в повсякденному слововжитку; усе звалось цим словом: *єдиноріг, щити, манекен*, що застосовувався під час *Pas d'armes de la fontaine des pleurs* [263, 171]. Відомі також середньовічні поеми з таким визначенням жанру як «містерія у роді плачу» («Смерть герцога Філіпа, містерія у роді плачу»). Інколи ж, навпаки, «містерія» прикривалася маскою «трагедії», «трагікомедії», «пасторалі» тощо.

Хоча слово «містерія» стосовно театральних видовищ вперше вживається 1402 року (в грамоті короля Карла VI про привілеї паризькому «Братству Страстей»), однак в цей же час можна помітити й процес витіснення цього слова й заміну його іншими назвами жанру. Так, в Англії вистави і про Страсті Господні, і про святих носили назву «*miracle play*», в Італії вони називалися — «*Sacre Rappresentazione*», в Іспанії — «*Auto Sacramentale*», в Німеччині — «*Spiel*» та ін., що й примушує сучасних авторів обумовлювати спосіб уживання слова у конкретному контексті — «під містерією розуміється театралізоване дійство, сюжет якого заснований на Біблії й апокрифічних євангеліях» [229, 150].

«Слово «містерія», — писав С.Мокульський, — уже наприкінці середньовіччя втратило свій первісний точний зміст і стало вживатися в розширеному значенні. Відомо, наприклад, що під «*mysteres mimes*» розуміли живі картини не лише духовного, а й світського змісту, що часом ілюструють навіть античні або галантно алегоричні сюжети. Настільки ж розширене значення слово «*mystere*» має й у драматичних спектаклях, де воно додається часом до п'єс світських і комічних. Так, відомий поет початку XVII століття Сент-Аман застосовує термін «*mystere*» до видовищ знаменитого фарсового тріо Бургундського Готелю: *Gaultier, Guillaume et Turlupin Etalent leurs bourrus mysteres* [...]. Первісне значення слова «*mystere*» перестало відчуватися вже в другій половині XVI століття, і слово «містерія» стало синонімом слів «драма», «спектакль», «видовище». У ще більш розширеному значенні вживає слово «*mystere*» інший поет того ж часу, Матюрен Реньє. «*Je tourne en raillerie un si facheux mystere*», — говорить він, розповідаючи про незграбність слуги, що перекинув йому на штани страву із соусом. Тут «*mystere*» значить уже «драматична подія» з тим відтінком, який має в нашої обивательській фразеології слово «трагедія» («от трагедія!»). Надалі розмовна мова XVII століття ще більше знецінює значення слова «*mystere*»,

що значить уже просто «подія», необов'язково сумна. У такому значенні вживає це слово Мольєр» [183, 143].

Ще більше ускладнюють питання про жанрову природу містерії такі її різновиди як «**пасторальна містерія**», змістом якої є звістка про народження Христа, яку приносять ангели пастухам, «**Hirtenspiele**» (пастуша гра), «**paginae pastorum**» (пастуший педжент), «**Schaferspiel**» (пастуша гра) та ін.; на Піренейському півострові містерії взагалі називалися «пасторалями» (поряд з цим Й.Гейзінга інколи вживає словосполучення «**політична пастораль**» [263, 294]).

Блискуче і, як на сьогодні, дотепне визначення містерії дав 1602 року в «Огляді Корнуельса» Річард Керіо, який писав: «Те, що англійською мовою називається «міраклем», у Корнуельсі є родом інтерлюдії, складеної корнуельською говіркою за якоюсь розповіддю зі Святого Письма з додаванням тих грубощів, що супроводжували давню римську комедію. Для його виконання влаштовується десь у відкритому полі земляний амфітеатр, що оточує майданчик діаметром у сорок або п'ятдесят футів. Сільські мешканці стікаються туди звідусіль за багато миль, щоб чути й бачити міраклі, у якому для розваги вух і очей бувають чорти й різні чудовиська. Актори не знають твердо своїх ролей, і їм підказує хтось, хто стоїть позаду з книгою в руці й тихо говорить їм те, що вони повинні вимовляти голосно» [265/1, 116]. Одне з найлаконічніших і найточніших визначень містерії середньовіччя й Ренесансу належить Я.Буркгардтові: «містерія — тобто драматизована священна історія» [46, 267]. На схоже визначення о.Олександра Шмемана спирається у своєму дослідженні «Дійство і дія» російський театрознавець Б.Любимов: «за своєю формою містерія є релігійно-драматичним, ритуальним зображенням і відтворенням якогось міфу, якоїсь «драми порятунку» [274, 142]. Ерік Бентлі характеризує містерію середньовіччя як твір, у якому «історія показана під кутом зору керівної ідеї — керівного ідеалу цивілізованого життя, притаманного цій добі, — і розглядається як драма в багатьох актах, але з певним початком (Творення), серединою дії (Гріхопадіння й Спокута) і кінцем (Страшний суд)» [27, 110]. Катерина Хамаза пропонує таку формулу містерійного сюжету: «**Метасюжетом середньовічного театру є, по суті, «сценічна редакція» Божественного задуму: всеохоплююча, від Створення світу до Страшного суду в містерії або вкорочена до декількох епізодів Святого Письма або житійної літератури в компактніших драматичних формах міраклі й мо-**

раліте [...]. Містерійний світ у своїй калейдоскопічності закінчений, гармонійний і стабільний. Містерія не потребує героя, котрий обіцяє у процесі розгортання сюжету щось більше, ніж те, що він являв собою на початку дійства. Містерія — це світ персонажів, котрі відбулися у тій або іншій якості, світ самостійних і самодостатніх образів [...]. Думки й дії різних героїв містерії мають вигляд результату органічної, вільної узгодженості з великим задумом. На очах у глядачів **грандіозна картина світобудови** відтворюється зусиллями персонажів, які діють у відповідності до індивідуально-неповторної ролі, написаної для них самим творцем, і усвідомлюють значення цієї ролі й свою в ній незамінність» [232, 35]. На думку Л.Софронової, **містерія — «це театр однієї вистави й одного сюжету»** [235, 178] (отже, не жанр, а ціла театральна система). Сучасний український дослідник Б.Шалагінов висловлює дискусійну, проте не позбавлену сенсу думку, пишучи, що середньовічна **«містерія була не стільки жанром святкового видовища, скільки художньо організованим розпорядком свята»** [269, 75].

Народження «містерії» зазвичай датується серединою XII — початком XIII століття, коли були написані «Воскресіння Спасителя», «Дійство про Зірку» (*Officium Stellae*, 1150), п'єси Гіларія про Деніеля, Лазаря й Св.Миколая, англо-норманське «Дійство про Адама» («*Jeu d'Adam*», 1180–1200) та ін. Інколи народження жанру датується 1345 роком, коли була написана т.зв. «Провансальська містерія», що складалася з величезної кількості маленьких, не пов'язаних між собою епізодів, які завершувалися традиційним для міраклю чудом. 1448 роком датований перший відомий текст містерії в Італії. Остаточно жанр сформувався у створених цілісних містерійних творах на кшталт французької «Містерії Страстей» («*Le Mystere de la Passion*») Арну Гребана, що була вельми популярною й неодноразово розігрувалася в різних містах. За іншими джерелами, перша французька «мімічна» містерія була показана 1313 року з нагоди в'їзду до Парижа короля Філіпа IV Красивого. Існує думка, що саме недраматична поема XIII століття «*Passion des jongleurs*» («Страсті жонглерів») стала джерелом ранніх пасійних сценаріїв французів і фламандців [XXIII].

Повідомлення про появу нового жанру мають доволі суперечливий характер, адже інколи одні й ті самі твори різні дослідники відносять в одному випадку до «літургійної драми», а в іншому — до «містерій», не розмежовуючи при цьому дійства, що відбувалися у храмі, від дійств, що розігрувалися на площі. Підстави для

цієї плутанини дала, однак, сама театральна практика, адже більшість релігійних видовищ не була жорстко прив'язана до одного простору, а зазвичай намагалася опанувати різні простори — храму, площі, вулиці, школи й навіть приватного будинку. Саме ця ознака — переважання простору «храму» над простором «площі» або навпаки — визначили й ті узвичаєні терміни, якими описується гроно жанрів релігійного театру середньовіччя.

Тематично містерійну драматургію поділяють на три цикли: старозавітний, новозавітний і апостольський. Старозавітний мав своїм початком процесію пророків, новозавітний — постав на основі двох основних епізодів — народження й воскресіння Христа, апостольський — розвинувся на основі сюжетів, запозичених із міраклів про святих. На ранньому етапі існування містерія, ще не знайшовши своєї оригінальної форми, подеколи являла своєрідне зібрання міраклів, коротких драматизованих легенд, механічно пов'язаних між собою. **Найпопулярнішими серед біблійних сюжетів, які обиралися для містерій, були, крім сюжетів Нового Заповіту, т.зв. Paradiesspiel (дійство про Адама та Єву), сюжети про Каїна та Авеля, Давида й Голіафа, Суд Соломона та ін. Містерії виставлялися, головним чином, з нагоди церковних свят, але відомі випадки, коли вони влаштовувалися й з нагоди інших подій політичного життя — так, 1417 року з нагоди проведення собору у Констанці церква влаштувала низку урочистостей, до програми яких входив і показ драматичних вистав (зокрема, англійці виставили п'єсу з алегоричними персонажами за мотивами Нового Заповіту).**

Попри канонічний характер Святого Письма, обробка біблійних сюжетів, яку здійснювали автори містерій, відзначалася доволі значною свободою та істотними жанровими й стильовими коливаннями. Так, доволі легковажно виконувалися епізоди Донауешінгенських Страстей (1485), де **Марія Магдалина** зображувалася дамою напівсвіту, що грала в шахи з коханцем, доки у будинку Симона її не знайомили з вченням Христа, після чого, за ремаркою, вона «відсувала від себе шахівницю й довго, тихо сиділа, немов охоплена жахом». На початку XVI століття з'являється навіть **містерія про Марію Магдалину — «Mariae Magdalенаe in gaudio» («Гра Марії Магдалини, що розважається»)** — так називає сцену за участю біблійної блудниці автор містерії з Ерлау. У французькій містерії 1501 року Марія Магдалина разом зі служницями співала пісні «які їм заманеться», після чого вдягала на себе прикраси, чепурилася й запитувала у служниць, чи

личить їй модний головний убір, і наказувала бризкати на себе парфумами; дізнавшись про Христа, вона жваво цікавилася його зовнішністю і, отримавши відповідь, повідомляла про своє рішення зачарувати його своїми принадами. У французькій «Містерії Страстей» Жана Мішеля також чимала увага приділялася спробам Марії Магдалини спокусити Христа. В «Арраських страстях» (La Passion d'Arras) Е.Меркаде на кін була введена розгорнута сцена Магдалини, котра обговорювала зі своїми служницями Пасифеєю й Перусиною новомодне вбрання й прикраси, якими сподівалася зваблювати чоловіків. В Альсфельдській містерії початку XVI століття поряд з канонічними сценами (Створення світу, пророки, воскресіння Лазаря, вхід у Єрусалим, історія апостола Івана та ін.) була низка звабливих сцен: «світське» життя Марії Магдалини та її каяття; життя Ірода у придворній суєті й чуттєвих утіхах; принальний танець живота Саломеї, котра співала збудливу пісню; Сатана, котрий був убраний у жіноче вбрання і зненацька різко скидав із себе одяг—маску; вакханалія чортенят, що кружляли в шаленому танку навколо Іродових жінок, а потім перепроваджували їх до Пекла, де пригощали смолою й сіркою та ін. Поряд із цим з'явилися й алегоричні персонажі, котрі виконували політичну функцію (приміром, Церква й Синагога — остання була присутня на сцені протягом усієї вистави і як проводирка юдеїв підбурювала їх на ганебні вчинки; саме вона вимагала, щоб юдеї засудили Ісуса).

У деяких містеріях кожне катування (глузування, удари, виривання волосся, опльовування) повторювалося тричі; мучителі витончувалися у своїх професійних прийомах, доки спотвореному Ісусові не одягали на голову терновий вінок. У сцені розп'яття солдати використовували тупі цвяхи, розводячи діри в різні боки якомога ширше, щоб тіло мученика мало вигляд якнайвідразливіший. Зображуючи покалічені ноги або рани, обов'язково показували й кров. Розгорнуто показувалося самогубство Юди, який разом із Вельзевулом транспортувався до Пекла за допомогою машинерії. Застосовувалися також механізми для демонстрації процесів розп'яття, сходу й заходу сонця й місяця, воскресіння мертвих тощо.

Це лише деякі приклади «коливань» і «відхилень» «містерії» від біблійного канону, однак вони свідчать не стільки про розкутість і незалежність жанру, скільки про наміри авторів актуалізувати ту або іншу сюжетну лінію у залежності від завдань політичної кон'юнктури.

МАЙСТРИ СВЯЩЕННИХ ІГОР

*«На цьому місці відбуваються численні
збіговиська, що суперечать жіночій честі
й скромності. Споруджують на помостах
вівтарі з хрестами й прикрасами
церковними і виставляють там на
посміховище духовних осіб у безсоромних
фарсах, начебто вони роблять тайнство
Вінчання. Розспівують на церковний лад з
Євангелія, шукають у ньому веселого слова
і, знайшовши, глумляться. І немає того
фарсу, що не був би нижчим, бруднішим і
непристойнішим. І от, Сір, така погань
у Вас здобула заступництво; тому що Ви
дали їй дозвіл на те, щоб і далі діяло зло,
яке почалося раніше за Ваше царювання...»*

«Скарга до короля Генриха III» (1588 рік) [34, 23].

Композиція містерії являє, за словами Олексія Веселовського, тип розгорнутої «священно-історичної хроніки», кожна з частин якої може виконуватися як самостійна п'єса, адже окремі частини містерії зазвичай дуже слабко з'єднані загальним ланцюгом. Саме тому цей тип «колективної містерії» так легко розшаровується на окремі жанрові різновиди. Містерія, однак, принципово відрізняється від інших жанрів релігійного театру середньовіччя тим, що основна дія цього монументального видовища відбувається поза церквою й охоплює не лише подію свята, а й інші релігійні й політичні сюжети.

Розрахована на масового глядача, містерія була частиною міських урочистостей, що влаштовувалися під час релігійних свят, а тому й виклад подій Святого Письма здійснювався в ній не латиною, а національними мовами. По сусідських містах і поселеннях роз'їжджали вершники й оголошували, де й коли відбудеться святковий ярмарок і які саме розваги влаштовуватимуться для його відвідувачів.

Як засіб для залучення до міста сільського населення й відвідувачів з інших міст, містерія з плином часу була перенесена на зручніший час — літні місяці, а саме видовище перетворилося на потужне знаряддя пропаганди. Цим і пояснюється той

факт, що більшість містерій улаштовувалася за кошти міських муніципалітетів, які охоче покривали витрати на влаштування видовищ. Інколи витрати на організацію видовища несла не лише міська влада, а й міське духовництво і монастирі (останні позичали гроші муніципалітетові). У Франції та Нідерландах міська влада асигнувала фонд на призи для переможців змагань театральних і літературних гуртків, виступи яких приурочувалися до днів показу містерій. Зазвичай витрати на видовище перевищували прибутки (як, наприклад, у місті Монсі, де 1501 року витрати перевищили прибутки на дев'ятсот сорок три ліври), але, оскільки містерія тривала вісім днів і залучала масу відвідувачів з інших міст, пожвавлення торгівлі з надлишком надолужувало витрати на організацію театального видовища. Особливий указ, виданий у тому ж місті Монсі, надавав на час влаштування містерії право недоторканості усім боржникам міста, гарантуючи їм вільне повернення з міста на свої місця, тобто поширював на містерію ті самі пільги, що надавалися й для пожвавлення торгівлі на ярмарках. В інших містах серед мешканців міста, що не брали участі у виставі, організовувалася позика; інколи витрати покладалися на заможних городян. **Якщо зібраних коштів не вистачало, «батьки» міста могли надати організаторам безповоротну субсидію.**

У містерійних виставах брали участь сотні виконавців. Так, відомо, що в деяких апостольських містеріях, які тривали дев'ять днів, брало участь близько п'ятисот виконавців. Це було змагання ремісничих цехів, кожний з яких мав свій самостійний епізод у спільному видовищі. Приміром, у містерії, що була показана у місті Йорку, сорок дев'ять міських організацій отримали по епізоду — з таким розрахунком, щоб кожен цех міг продемонструвати свою продукцію. Епізод з Ноевим ковчегом готували корабельники, Всесвітній потоп — рибалки й моряки, Таємну вечерю — пекарі, Вознесіння — кравці, Омовіння ніг — водовози, Поклоніння волхвів — ювеліри, Вигнання з Раю — зброярі (ангели зі зброєю в руках виганяли з Раю Адама та Єву).

Підготовка й показ вистав здійснювалися членами ремісничих гільдій, учнями монастирських шкіл, студентством, духовництвом. Однак уже 1264 року, беручи до уваги зростання популярності потужної монументальної форми, у Римі було здійснено й першу спробу її монополізації — **створено перший театр братства «Гонфалоне» (Gonfalone — прапор, корогва) для показу у Колізеї саме містерій.** Майже одночасно постало в

Тревизо Товариство «de'Battuti», яке спеціалізувалося на виконанні містерій Благовіщення. У другій половині XV століття у Голландії постали **«камери риторів» (rederijkkamers),** які виставляли містерії і влаштовували змагання, що носили назву **«ланд-ювели» (landjuwelen — «скарбниця країни»)** — публічні турніри просто неба й диспути. Лише в Амстердамі було двадцять вісім таких камер. Основним жанром камер риторів були мораліте. Учасники змагань отримували якусь морально-етичну проблему, і кожна організація відповідала на нього спеціально написаною і розіграною виставою. Інколи ці відповіді суперечили канонам церкви. А 1539 року крамольний виступ камер риторів навіть став причиною знищення міста Гента. «Ігри риторів, — писав свідок подій, — коштували життя багатьом тисячам осіб». Герцог Альба стратив серед інших революційних ватажків і керівників театральних організацій. Незважаючи на переслідування, змагання камер риторів тривали досить довго, доки тривав народно-визвольний рух, але як тільки «об'єднані провінції» очолила крупна буржуазія, камери риторів припинили своє існування. 1606 року було видруковано указ про заборону вистав камер риторів. Згодом подібні братства з'явилися у Франції, Німеччині й Англії, де в ролі організаторів містерій виступали братства вільних каменярів — масони. **Ритуали посвячення в таїнство (mystery) свого ремесла влаштовували цехи й гільдії ремісників — ці вистави у складі містерійного циклу виокремилися у «craft cycle» — «ремісничий цикл».** Монументальні ритуали входження на посаду влаштовували правителі міст. Вибір **«режисера» й виконавців, вихідців із середовища городян, зазвичай здійснював спеціальний комітет з ігор, що складався зі священників і членів міської ради.**

Найвідоміше серед театральних братств Франції — «Братство Страстей» у Парижі (Confrerie de la Passion) — 4 грудня 1402 року отримало від Карла VI монопольне право на виконання у столиці «містерій, міраклів та інших релігійних п'єс». Майже від самого початку свого існування «Братство» мало власне приміщення — **Hopital de la Trinite, — в якому здійснювало показ «мімічних містерій» (mysteres mimes) з нагоди різноманітних королівських виїздів тощо.** У XVI столітті містерія істотно змінилася, про що свідчить уривок зі звернених до Генриха III «Скарг королеві» (1588 рік): «На цьому місці відбуваються численні збіговиська, що суперечать жіночій честі й скромності. Споруджують на помостах вівтарі з хрестами й прикрасами церковними і виставляють

там на посміховище духовних осіб у безсоромних фарсах, начебто вони роблять таїнство Вінчання. Розспівують на церковний лад з Євангелія, шукають у ньому веселого слова і, знайшовши, глумляться. І немає того фарсу, що не був би нижчим, бруднішим і непристойнішим. І от, Сір, така погань у Вас здобула заступництво; тому що Ви дали їм дозвіл на те, щоб і далі діяло зло, яке почалося раніше за Ваше царювання...» [34, 23]. Незважаючи на «скарги», привілей не був скасований аж до 1677 року й усякий раз, коли якась трупна мала намір показати виставу, вона мусила платити за це «Братству». З середини XVI століття «Братство» розігрувало видовище «Дії святих апостолів» протягом усього «театрального сезону», який тривав сім місяців. Проте 17 листопада 1548 року паризький парламент оприлюднив указ, яким заборонив «Братству» показ містерій. Причому заборона відбулася саме того року, коли «Братство» знайшло притулок у Бургундському Отелі, в якому на власні кошти спорудило зал для театральних вистав. Паризький прокурор у своєму доносі до парламенту писав про «Братство»: «Ці низькі люди — усякі теслі, міські сторожі, торгівці рибою — на подібних справах не розуміються. Вони вирішили виконувати «Дії святих апостолів», додаючи від себе чимало апокрифічних речей на початку, а в кінці — непристойні фарси. Їхня гра тривала шість-сім місяців, і це зменшувало побожність і благодійність глядачів, сприяло скандалам і глумуванню».

Перш ніж виставити містерію, її ініціатори зверталися за дозволом до міської влади [XXIV]. Пройшовши попередній відбір, тексти містерій розглядалися єпископами або міськими магістратами, після чого отримували дозвіл на влаштування вистави і рекламу про місце й час її показу (коли надавався дозвіл на виставу, у рукописі містерії ставили так званий «дозвіл на гру» — «*licentia ludendi*», що визначав умови й місце показу містерії). Коли вистава здійснювалася без дозволу влади, порушників карали тюремним ув'язненням або штрафом.

За декілька днів до показу містерії влаштовувалася парадна урочиста процесія всіх учасників, одягнених у костюми зображуваних персонажів («*monstre*» — показ, демонстрація; словосполучення «*monstra larvarum*» означало гру в масках). Процесія прямувала вулицями міста в строкатих, ошатних костюмах і ставала неначе першим актом свята, що тривало зазвичай декілька днів. Так, у місті Романсі 1509 року перед містерією було показано «*monstre*», який вразив сучасників неймовірною

розкішню костюмів з оксамиту, шовку, атласу й парчі, вартість яких становила близько ста тисяч талерів. 1536 року у місті Бурже навіть «злиденні» вийшли в шовках і оксамиті. Цю «суперечність» намагалися подолати автори вистави, котрі в ремарках вимагали, щоб кожен був убраний відповідно до «стану» персонажа, але замовника, очевидно, цікавила не стільки достовірність показуваних подій, скільки можливість продемонструвати власну заможність. В урочистих процесіях брали участь дівчата й маленькі діти, міські радники й цехові старшини, ченці й священники, міська варта й муніципальні чиновники, купецькі гільдії й ремісничі цехи. На руках носили величезну ляльку Диявола, з ніздрів та вух якого виривалося полум'я. Повільно рухався візок з живими картинами на біблійні сюжети; навколо бігали ряджені з ведмедями, мавпами та собаками. Інколи в процесії можна було побачити ведмеда, що грав на клавісині, святого Августина, що виступав на ходулях і читав проповіді. У книзі видатків організаторів Містерії Страстей у Монсі (1501) є запис, який свідчить про «рекламну кампанію», що здійснювалася протягом усіх днів показу містерії: «Жанові де Тіану, сукноробові, за наймання його коня протягом восьми днів показу згаданої містерії, який був переданий Годафруа Ле-Руа, щоб він скликав народ сурмою на перехрестях згаданого міста протягом восьми днів показу згаданої містерії, по шість су на день, всього сорок вісім су. Сірові Жану Бушарові, живописцеві, за виготовлення шести написів, що були укріплені на шести брамах міста, щоб сповіщати про день, обраний для показу згаданої містерії, дванадцять су». Інколи міська влада обмежувала відвідування містерій. Так, магістрат міста Монса заборонив вхід на площу, де йшла містерія, «дітям до дванадцяти років без супроводу дорослих», «старим німечним людям і вагітним жінкам», а також встановив нічну варту для охорони декорацій і призначив охорону для чергування при міській раді; до дев'ятої години ранку ніхто не пропускався на площу, і лише з появою збирачів, що стягували платню з глядачів, площа відкривалася для народу.

У день показу містерії глядачі вдосвіта займали місця на помостах, спеціально зведених на міській площі. Виконавці, беручи до уваги відсутність завіси та інших елементів одягу сцени, сідали на лавах, на авансцені, і чекали знаку до початку видовища. Нарешті з'являвся автор або організатор вистави й читав пролог, у якому розповідав про події, що були покладені в осно-

ву містерії. Після цього він хвалив Бога, міську владу й пропонував акторам розпочинати дію. Приміром, у французькій «Містерії Страстей» він казав виконавцеві ролі Івана: «Іване, виходьте наперед і розпочинайте свою промову». У французькій «Містерії Старого Заповіту» у пролозі до глядачів звертався сам Бог, який урочисто оголошував, що, маючи намір продемонструвати свою могутність, він покаже сьогодні свої чудеса. І починав творити: небо, чотири стихії (вогонь, повітря, воду й землю), ангелів тощо. В Альсфельдській містерії кожний із трьох днів обрамлявся вступом і висновком глашатая (який іменувався в ті часи давнім словом **«Der Proclamator»**, і не мав майже нічого спільного з герольдом, персонажем придворних церемоній). Інколи «живі картини» коментувалися священником—ведучим, герольдом, вісником, **«le meneur du jeu»** або **«praecursor»**, що обумовлювалося необхідністю пояснювати зміст містерій.

Показ містерії тривав протягом цілого дня — доки виконувалася завершена частина містерії. Перерви оголошувалися за кожні три—чотири години, але публіка не залишала своїх місць, побоюючись їх втратити. В антрактах для глядачів грали музичні ансамблі, торговці продавали страви. Завершувався день епілогом, в якому розповідалося про події, що були показані, й ті, що будуть показані наступного дня.

Особливості виконання містерії значною мірою визначалися формою сценічного майданчика, який мав три варіанти: пересувний, кільцевий і альтанковий (пересувні вози, арена, прямокутна сцена). Окремі епізоди містерії показувалися на так званих «педжентах» (**«pageant»**), «шибеницях» (**«scaffolds»**) або платформах — фургонах з високим майданчиком, відкритим з усіх боків. До виходу на майданчик актори ховалися під помостом. Показавши певний епізод містерії, педжент переїздив на сусідню площу, а на його місце приїздив інший фургон з наступним епізодом. І так тривало доти, доки усі педженти не проходили через кожну площу. Архидиякон Роберт Роджерс (друга половина XVI століття) залишив такий опис педжентів: «Виконувалися ці п'єси у такий спосіб: кожна гільдія мала свій педжент, що являв собою високий поміст на чотирьох колесах з верхнім і нижнім ярусами; у нижньому виконавці вдягалися, а грали у верхньому, відкритому з усіх боків, таким чином, щоб усі глядачі могли їх бачити й чути. Місця, де вони грали, знаходилися на кожній вулиці. Вони починали спершу в Аббейгет, і після того, як перший педжент відіграв свою частину, він пересувався

на велике перехрестя перед будинком мера, а потім їхав далі, по всіх вулицях, таким чином, щоб на кожній вулиці виконувався педжент, доки всі вони не переграли в призначений день; коли ж усе підходило до кінця, з вулиці до вулиці передавався наказ про те, що вони можуть сходитися в тім місці, відкіля вони починали свої виступи. Так по усіх вулицях проходили педженти, увесь час граючи одночасно» [265/1, 118]. У документі 1656 року подається й такий опис: «Ці педженти, що демонструються з урочистістю й благоговінням братчиками цього монастиря, мали для декількох сцен дуже великі й високі театри, поміщені на колесах і перевезені для зручності глядачів в усі головні частини міста. Зміст видовища складала розповідь з Нового Заповіту, викладена у віршах давньоанглійською мовою» [265/1, 118]. З плином часу педженти виокремилися в самостійне видовище, жанрова природа яких, очевидно, не була чітко окреслена.

Подібні до педжентів візки використовувалися й в іспанському театрі XVII століття, де основна сцена була сполучена зі здатними до безлічі трансформацій особливими платформами або візками (**medio carro** або **carro**), які під'їжджали й примикали до сцени, демонструючи різноманітні перетворення, повітряні польоти, картини чарівних садів і морських просторів, крилатих драконів, башти, що провалювалися крізь землю, рух небесних світил, перетворення палацу на велетенську тварину тощо.

Поширенішою була **кільцева система оформлення**, тобто принцип амфітеатру, який використовувався також і під час показу мораліте. Але **найпопулярнішою була система альтанок**, розташована на одному майданчику й звернена до глядача фронтально. Кількість місць дії таким чином доходила до двадцяти. Самі майданчики, на яких встановлювалися альтанки, у середньому мали двадцять метрів завдовжки й п'ять завширшки. Інколи глядачі переходили від одного майданчика до іншого. Так, у франкфуртській містерії 1350 року, котра по закінченні короткого прологу зображувала хрестини Ісуса й розповідала усю його історію до Вознесіння, акцент робився на чудесних діяннях Христа, а саме на шести чудесних зціленнях. Юдеї висміювали християнське віровчення й паплюжили Ісуса як чарівника-шарлатана. Кожне чудо здійснювалося на новому місці дії («**Loca**») — у відкритій альтанці («палац Ірода», «будинок Симона», «палац Пилата» та ін.), між якими ходив Христос. Інколи містерії розігрувалися в римському Колізеї та інших

давніх театральнo-циркових будівлях, де для заможних громадян споруджувалися спеціальні ложі.

Найпопулярнішими серед містерійних атракціонів були «Вознесіння Христа», вбивства, тортури, ріки крові, піротехнічні ефекти тощо. Райська обитель, Пекло, знаряддя тортур, казани, вогні, дими, паща дракона обставлялися дуже коштовно. Розташований на колісниці Рай — складна споруда з деревом пізнання добра й зла — міг перетворюватися на дерево-фонтан, що символізувало і дерево життя, і райське джерело — це була свого роду емблема золотої доби, а отже, чого завгодно.

Поступово тексти містерій стали насичуватися побутовими сценками, в яких діяли торговки й торговці, шахраї та інші типові персонажі тогочасного міста, а самі містерійні події отримали яскраве вирішення. Приміром, в одній з англійських містерій всесвітній потоп перетворився на яскраву побутову картину, в якій праведник Ной, прабатько нового людства, перетворився на моряка, котрий готував свій ковчег до подорожі, а його лайлива дружина пручалася через те, що не бажала залишати свій дім, майно і лізти до якоїсь «шухляди» (себто ковчега). Лише взявши до рук палицю, Ной знаходив переконливі аргументи для дружини і вона погоджувалася плисти разом із ним.

Усіма сценічними чудесами у містерії керували спеціально призначені творчі керівники, згадки про яких з'являються майже водночас із народженням самого метажанру. У Франції їх називали **«conducteurs du jeu»** («керівник гри»), **«conducteur des secrets»** (керівники секретів, творці див або сценічних чудес, декоратори, машиністи сцени) або **«суперінтендант»**. У Німеччині **«режисерські примірники»** містерій (**«Dirigierrolle»**) створювалися **шпільрегентами** (**spielregent**, керівниками гри) і навіть давалися напрокат іншим монастирям і приходам. В Іспанії ці примірники називалися **«консуетас»** (**«consuetas»**). Зберігся **«режисерський примірник»** шпільрегента, під керівництвом якого була виставлена франкфуртська містерія 1350 року. Цей примірник являє собою два сувої завдовжки у чотири з половиною метри з нанесеними червоним чорнилом **«режисерськими вказівками»** латиною. У Мадриді за підготовкою ауто спостерігав столичний коррехідор або його заступник і двоє рехідорів, а верховну владу представляв член Ради Кастилії, іменований **«комісаром»**, **«суперінтендантом»** або **«протектором»**, який створював **«режисерський примірник»** і мусив заздалегідь забезпечити попередній **«перегляд»** видовища.

Організатор і творчий керівник містерії заздалегідь підбирав виконавців і навчав їх, інколи протягом тривалого часу. Так, відомо, що під час підготовки містерії 1501 року у місті Монсі було проведено **сорок вісім репетицій**. Керівник гри під час дії залишався на майданчику, ходив серед персонажів у довгій мантиї й у високому капелюсі; в одній руці у нього була книга, в іншій — указка, якою він, неначе диригент, указував виконавцеві, що починається його роль. Серед авторів і організаторів вистав тирольської групи відомі прізвища вчителя латини й музиканта Бенедикта Дебса й художника Вигіла Рабера. Відомо також, що **Рабер 1514 року здійснив постановку однієї з найбільших і найдорожчих містерій, в якій уперше поряд з чоловіками виступили й жінки**. В одній з містерій Дебс грав Спасителя, а Рабер — Юду. У Люцерні організаторами і творчими керівниками видовищ було троє міських переписувачів — Ганс Залат, Захарія Блетц і Реневарт Кізат. Останній, одержавши місце міського переписувача, одночасно став шпільрегентом великодніх ігор. У **«режисерській експлікації»** він виклав свої вимоги до виконавців: «Люципер мусить мати розкішний, лютий і гордий вид. Чорти повинні бути сильними чоловіками, уміти кричати, немов чибіси, й робити дивовижні стрибки. Дочка Ірода мусить володіти мистецтвом іноземного танцю. Ролі ангелів повинні виконуватися чотирнадцятилітніми хлопчиками з ніжними голосами, роль Пресвятої Діви Марії — молодим священиком або хлопчиком з належною статурою, ніжним голосом, скромними жестами й бездоганим поведженням». Роль Ісуса-дитини «виконувало» однорічне немовля [144].

Завдяки церковній і монастирській традиціям тексти багатьох великодніх ігор і містерій, що у переважній більшості являють «режисерські примірники», збереглися. За «режисерськими примірниками», які містили початкові й фінальні репліки виконавців із «режисерськими» ремарками, керівник визначав порядок виходів персонажів, виконував функцію суфлера, а палицею-указкою торкався тих акторів, які мусять вступати в дію. Одній особі важко було організувати складне масове видовище, тому обов'язки керівника розподілялися між декількома особами. Так, угода між виконавцями містерії у Валансьєні (1547) розподіляла організаційну роботу між тринадцятьма «суперінтендантами». Один брав на себе відповідальність за трибуни для глядачів і обладнання площі для гри, іншому доручалася робота з виконавцями, третьому — музична частина, трюки то-

що, четвертому — обробка тексту, переписування й розподіл ролей. Далі — організація частування гостей і влаштування бенкетів, збереження порядку в місті у дні показу містерій, охорона декорацій, що залишалися на площі на ніч і т.ін. Так поста-ла ціла низка назв посад, до завдань яких входила організація релігійних видовищ: «комісари», «conducteurs du jeu», «conducteurs des secrets», «суперінтенданти», «pageant master» (майстер педжента), «ordinary» (координатори видовищ, які приурочувалися до свята Corpus Christi), «Le maitre des secrets» або «des feintes» (щось на кшталт машиністів сцени), «spielordner» і «dirigierrollen», «spielregent» і «regisseur» та ін.

Поява постаті «режисера» у містерійних виставах примушує відкинути деякі сумнівні, з нашої точки зору, припущення про природу «акторського» виконання у цьому театрі. «Рукописи містерій, — пише сучасний дослідник, — що збереглися до нашого часу, не дають повного уявлення про характер середньовічного театрального видовища: ці тексти можна у певному сенсі назвати «сценаріями», в яких фіксувалися лише основні події — п'єси діставали свою плоть і кров лише не сцені» [229, 152]. З цього твердження випливає припущення про імпровізаційну природу виконання містерії, що суперечить і детальним ремаркам, і ролі «диригентів» у виставах, і описам самих вистав. Навряд чи можна говорити про широкий «коридор ролі» у доволі жорстко цензурованому жанрі, який, поза сумнівом, тяжів до канону. Посилення ж ролі «режисера», як це завжди буває у театрі, більше сприяло форсуванню постановочної домінанти, аніж абсолютному ототожненню виконавця з персонажем і неконтрольованій «стихії» гри.

Роль перших «режисерів», творчих організаторів містерій, творців див стає ще помітнішою у зв'язку з впровадженням нових постановочних засобів і атракціонів. Так, у середньовічній «Містерії Різдва Христового» з'явився **автомат — зображення Діви Марії, що схилила голову й простягала руки**. Відтоді вистави містерійних ляльок, що рухалися за допомогою ниток, розвинулися у самостійний вид мистецтва, а самі ляльки отримали назву **маріонеток** — маленьких дів Марій, від Marion, Marionnette. Інша версія пов'язує походження маріонеток з італійським святом на честь дванадцяти наречених, врятованих колись від піратів. Під час урочистостей протягом восьми тижнів влаштовувалася урочиста помпа по всьому місту, на чолі якої йшли дванадцятро найкращих дівчат, убраних у золото і коштовності.

З плином часу ці ролі стали виконувати маріонетки — Marie di legno («Марія з колоди», «голова з колоди», «дурепа»), від яких і веде своє походження театр маріонеток.

Використовувався в містерії й інший ілюзіон, відомий під назвою «Відсічення голови Святого Івана Хрестителя». У французькій «Містерії Старого Заповіту» текст ряснів ремарками: «тоді відкидає якомога далі Люципера й ангелів униз», «непомітно кинути у небо малих пташок і пустити по землі качок, лелек та інших птахів з усякими дивовижними тваринами, яких тільки можна буде знайти», «ангели співають мелодійно, наскільки це можливо» тощо. Ефектно обставлялися чудеса — в басейнах плескалася риба, на небі з'являлося одразу чотири світила, планети й зірки. У «Miracle de st.Denis» святий ішов зі сцени, несучи у руках свою відсічену голову, а у «Martyre de st.Paul» голова мученика тричі зіскакувала з плечей.

Поряд з «режисером» усіма цими постановочними «дивами» опікувався **художник** — так, з 1530 року в Амбуазі згадується ім'я якогось італійського майстра Андре, котрий здійснював оформлення містерій і мораліте з нагоди в'їзду в місто Елеонори Австрійської, другої дружини Франциска I. Музичну частину містерій становили інтермедії або хори, не пов'язані безпосередньо з дією (як у відомому фрагменті з «Ludus Danielis», показ якого було здійснено 25 грудня 1230 року і в якому були речитатив і хор ангелів у супроводі музичних інструментів). Виконавці виступали у супроводі сурм, ріжків, арф, барабанів та інших гучних інструментів. Костюми виконавців містерії зазвичай наслідували іконопис: Бог зображувався із сивою бородою, ангели у білому вбранні тощо. В англійській містерії «The old and New Testament» Адам і Єва у першій сцені з'являлися оголеними, але у наступній сцені прикривалися фіговими листочками. Пилат інколи з'являвся у костюмі сарацина з турецьким ятаганом. За необхідності в містеріях використовувалися перуки й маски. Саме від містерій, на думку деяких дослідників, пішов звичай виставляти новорічну ялинку, котра, прикрашена яблуками, була основним елементом декорацій сцени у Раю.

ХРОНІКИ СВЯЩЕННИХ ІГОР

*«Я думаю, усемогутній Бог керував усім
заходом, відаючи щирі помисли
улаштовувачів, які з його допомогою
виконували усе на славу й честь його й
заради збільшення віри. Амінь»*

Жак Тібу [265/1, 110–113].

Неабияке значення для розуміння природи священних ігор має характер джерел, які фіксують показ цих видовищ. Передусім це хроніки міст, які фіксують виконання містерій — і не лише «одним рядком», але розгорнутими парадно-монументальними номінаціями огляду й показу збройних сил, що мусили б імпонувати глядачеві: так, у «Містерії Старого Заповіту» XV століття офіцери Навуходоносора під час огляду, перелічуючи озброєння, називають сорок три види зброї; у містерії «Мучеництво святого Кантена» кінця XV століття начальник римського війська наводить перелік сорока п'яти видів зброї, а також перелік дієслів, що виражають різні тілесні покарання — їх сплять на вогнищі, понівечать, четвертують, розірвуть на частини тощо. Така незвична деталізація описів і схильність до ампліфікації, тобто нагромадження синонімічних явищ, свідчить про неабияку увагу соціуму до цих громадських акцій і бажання піднести їхнє значення [XXV].

У «Дійстві про Адама» або точніше «Грі про Адама» («Jeu d'Adam», 1180–1200), яке інколи називають різдвяною грою, літургійною драмою, напівлітургійною драмою, ранньою містерією або просто містерією, наводиться такий опис: «Рай улаштований на узвишші; він оточений огорожею й обвішаний шовковими тканинами настільки, щоб знизу можна було бачити людей, що знаходяться в Раю. Він весь заставлений запашними квітами й чагарниками; у ньому повинні бути й різні дерева з плодами на них, щоб це місце здавалося якомога приємнішим. Потім повинен прийти Вседержитель, одягнений в далматинку (верхній богослужбовий одяг іподіякона та диякона, що являє собою довге вбрання з широкими рукавами — О.К.), і біля нього стануть Адам і Єва. Адам повинен бути одягнений у червону туніку, а Єва — в біле нижнє жіноче плаття, у верхній білий шовковий одяг, і обоє нехай стоять біля Істоти (тобто актора, що виконує

роль Творця); Адам, однак, повинен бути ближче і дивитися прямо, а Єва — стояти, трохи схиливши голову; і сам Адам має бути добре підготовлений і знати, коли йому слід відповідати, щоб він, відповідаючи, не поспішав і не спізнювався. І не лише він, але й усі дійові особи повинні бути підготовлені так, щоб говорити вчасно й робити рухи, що відповідають тому, про що вони говорять, і у віршах не додавати й не зменшувати жодного складу, але усе вимовляти твердо, висловлюючи по черзі те, що їм слід сказати. Коли ж будуть згадувати про Рай, вони повинні дивитися на нього й руками на нього вказувати. Потім починається читання: «Спочатку створив Бог небо і землю...». По закінченні читання хор співає: «Створив Господь Бог...». По закінченні співу Істота каже: «Адам!», а той відповідає: «Господь!» [265/1, 67].

«Містерія Страстей», показ якої було здійснено 1437 року у Меці, спиралася не лише на Святе Письмо, а й на «історичні хроніки» Флавія, на матеріалі яких відтворювалася історія покари, яка була наслана на юдеїв за муки Спасителя. Тут була показана історія захоплення Єрусалима військами Веспасіана, сцени облоги, римський табір та імператорський двір. Сатана таємно розпалював ворожнечу між юдеями, штовхаючи їх до загибелі, й брав участь у завоюванні міста. Постаті Тиберія, Веспасіана, Гальби, Сенеки та інших оточувалися натовпом воїнів і придворних.

Найперший твір італійського або, власне, флорентійського різновиду містерії — жанру *Sacre Rappresentazione* — відноситься до 1448 року, коли було написано «Дійство про Авраама та Ісака» Фео Белькарі. Ці священні видовища, схожі на французькі містерії та іспанські «*auto sacramentales*», являли сценічні дійства, що висвітлювали таїнство віри, відтворювали сцени Старого або Нового Заповіту, розповідали християнські легенди. «Поєднані з двома основними святами християнства, Різдом і Пасхою, а також із днем святого покровителя, — пише Жорж Дюбі, — незліченні *Sacre Rappresentazioni* (священні вистави) в італійських братствах розігрувалися як реальні картини, які потроху оживали і впліталися в процесії, вони влаштувалися як сценічні ігри, збагачувалися діалогом, музикою, поставленою декорацією. Щоправда, йшлося про приватні акції, які показувались виключно членам релігійного братства і призначались для їх особливого духовного росту» [91, 221].

На відміну від німецьких і французьких містерій, показ *Sacre Rappresentazione* здійснювався на великому кам'яному по-

мості посеред церкви. Над вівтарем влаштовувалося щось на кшталт верхньої сцени, котра зображувала небеса. Там, на троні, сидів Бог—Отець, а поряд з ним на хмарах — ангели. Від верхньої сцени вниз, до помосту, що зображував Землю, протягувалися канати, тримаючись за які, на Землю спускався ангел.

Попри те, що тексти «священних видовищ» намагалися канонізувати, 1480 року відбулася істотна видозміна жанру. Коли кардинал Франческо Гонзаго, перебуваючи у Флоренції, звернувся до **Лоренцо Медичі** з проханням вказати йому поета, здатного написати текст для урочистого видовища у Мантуї, Медичі порекомендував йому Анджело Поліціано, котрий вже встиг здобути прихильність могутньої сім'ї завдяки панегіричній поемі «Станси про турнір», в якій прославляв лицарські подвиги Джуліано Медичі. Отримавши замовлення від кардинала Гонзаго, Поліціано протягом двох днів створив віршовану драму «**Історія про Орфея**» («*La favola di Orfeo*»), основу якої запозичив від «священних видовищ» (*Le Rappresentazioni Sacre*). Вистава здобула популярність і протягом тривалого часу була взірцем для наслідування. 1489 року **Лоренцо Медичі й сам написав п'єсу «Святий Іван і Павло»**.

У другій половині XVI століття в Італії з'являється ще одна форма Біблійного театру. 1551 року церковник Ф.Нері з метою пропаганди католицизму поза храмом заснував при римському монастирі Сан-Джироламо «**молитовні зібрання**» (*Congregazione dell'Oratorio*). Це були «компанії **laudesi** в Італії, які проповідували благочестиву смерть, чия основна діяльність з метою навчання своїх братів полягала у хорових наспівах, «**laudes**», і показі центральних сцен євангельської драми — Різдва і Хресного шляху, інколи навіть у вмілих постановках» [91, 220]. Учасники цих заходів збиралися в особливих приміщеннях для моління при церквах (**oratorium** — ораторіях) для читання й тлумачення Біблії, а також розігрували духовні сцени, що поділялися проповіддю на два відділи. Розповідь вів євангеліст, а під час священної дії (**azione sacra**) хор виконував лауди. Пізніше на таких зібраннях почали виставляти алегоричні драми, містерії повчального змісту, в яких уособлювалися такі поняття, як Насолода, Мир, Час тощо. Подібні видовища дістали назву **Rappresentazione**, а також **Storia, Misterio, Drama Di Musiche, Divozione**. Першою відомою **ораторією** була морально-алегорична драма «Видовище душі й тіла» Е.дель Кавальєрі (1600). Головними героями її були Світло, Людське життя, Тіло, Задоволен-

ня, Розум. Ораторії створювалися головним чином на біблійні та євангельські тексти і нерідко призначалися для виконання безпосередньо у храмі у дні церковних свят — «різдвяні», «великодні» і «страсні» ораторії. Один з найкрупніших авторів цього жанру, Г.Ф.Гендель, написав ораторії «Саул», «Ізраїль в Єгипті», «Месія», «Самсон», «Юда Маккавей» та ін. Інколи вживалися подвійні назви жанру — як, приміром, «**Passions-Oratorium**» у Телемана та ін., що свідчить про органічний зв'язок обох форм. Близько 1640 року назва «ораторія» починає замінювати в Італії інші жанрові визначення — «діалог», «**духовна драма**», «**духовна історія**». У Німеччині головним видом ораторії стають пасіони, або «Страсті Христові». У процесі подальшого розвитку ораторія усе більше набуває рис світського характеру, доки не переходить на концертну естраду (**secular oratorio**), а форма її не наближається до епічного театру.

В Англії, де містерія стала основним жанром середньовічної драми, були відомі чотири цикли п'єс, які виставлялись у містах Честері, Йорку, Вейкфілді й Ковентрі. Зазвичай п'єси писалися священиками або ченцями, котрі протягом декількох десятиліть створили цикл п'єс, кожна з яких спиралася на якийсь самостійний епізод Святого Письма. Найдавніший з циклів, Йоркський, що відноситься до середини XIV століття, був створений членами гільдій і санкціонований до показу міською владою. Цикл нараховує п'ятдесят сім окремих п'єс, з яких збереглося до нашого часу сорок вісім. Цикл виставлявся до Свята Тіла Христового. У Вейкфілдському циклі було тридцять два епізоди, у Честерському — двадцять п'ять, у циклі Ковентрі — сорок два.

Показ містерій здійснювався у колі земляного амфітеатру, де розташовувалися окремі місця дії — Celum (Небо), Tortores (Темниця), Infernum (Пекло), Pilatus (Пилат) тощо. **Ролі виконували самі ремісники, отримуючи компенсацію від міської влади за час виробничого простою.** У кошторисі витрат на підготовку містерії в Ковентрі, що зберігся до нашого часу, записано: «Ось витрати на першу репетицію наших акторів на Великодньому тижні. По-перше, на хліб — чотири пенси, також на ель — вісім пенсів, ще на кухню — тринадцять пенсів, ще на оцет — один пенні». **Виконавці отримували гонорар.** Так, у книзі витрат Ковентрі записано: «По-перше, Богові — два шилінги, ще Кайяфі — три шилінги і чотири пенси, ще Іроду — три шилінги і чотири пенси, ще Дияволу та Юді — по вісімнадцять пенсів,

п'ять шилінгів — трьом врятованим душам, п'ять шилінгів — трьом заблудлим душам, двом черв'якам, що підточують совість, — шістнадцять пенсів». Коли містерія була підготовлена, здійснювалися заходи, спрямовані на забезпечення у місті порядку й точного виконання програми показу. Так, міська рада Йорка видала 1415 року розпорядження, за яким особам, озброєним мечем, заборонялося в день показу видовища вештатися вулицями міста. Тим часом усе місто перетворювалося на величезний театр, в якому розігрувалася одна грандіозна п'єса, що складалася з півсотні епізодів, в яких змальовувалася історія світу від Створення до Страшного суду. Як і в інших країнах Європи, в Англії містерія була заборонена у XVI столітті, після чого актори стали шукати заступників серед знаті. Остання відоміша містерія в Честері була показана 1575 року.

Порівнюючи тексти тодішніх містерій з релігійними проповідями, Вольтер писав, що містерії були набагато пристойнішими за проповіді (хоча генеральний прокурор, який заборонив показ містерій у Парижі, вважав, що навпаки — «проповіді пристойніші за містерії»). Однак указ, яким було заборонено показ містерій, означав не смерть жанру, а навпаки — його істотну видозміну. До релігійних свят усе частіше приурочують показ вистав «королівської» тематики. Так, комедія Шекспіра «Марні зусилля кохання» була видрукувана із підзаголовком «весела й дотепна комедія, як вона була представлена Її Величності на минуле Різдво». Під час різдвяних свят, 26 грудня, у книзі розваг королівського двору зафіксовано й показ трагедії Шекспіра «Король Лір» («слуги Його Величності» зіграли трагедію перед королем та придворними у Вайтхолі).

Ще один жанровий різновид Біблійних ігор Великоднього, а потім і Різдвяного циклів з'явився наприкінці XVII століття у Німеччині. Коли Гергард Шотт, ліценціат Лютенс і органіст Рейнкен спільно відкрили 1678 року театр, вони мали намір виставляти на сцені саме біблійну оперу, про що й свідчать назви перших виставлених на його сцені творів: «Адам і Єва», «Михайл і Давид», «Матір Маккавеїв та її семеро синів», «Естер», «Народження Христа», «Каїн та Авель». Церква заохочувала відвідування «духовних опер», а один з проповідників навіть написав тексти до цілого ряду опер і закликав віруючих відвідувати оперні вистави.

ІГРИ З ЛЯЛЬКАМИ

«Славетні автомати [...] були не тільки способом пояснити організм, а ще й політичними маріонетками, зменшеними моделями влади; зважмо на одержимість Фрідріха II, педантичного короля дрібних машинок, добре намуштрованих полків і тривалих вправ»

Мішель Фуко [259, 170].

Крім паратеатральних жанрів, з кінця Х століття відомий і перший зразок літературної релігійної драми. Це твори саксонської черниці Гротсвіти Гандерсгеймської, ім'я якої перекладається як «Біла Троянда» (або «Ясний Голос»). Вона мала «ніжну, веселу й чисту душу» [257, 177] і, вочевидь, сублімуючи власну чуттєвість, написала шість п'єс: «Галлікан», «Дульцицій», «Каллімах», «Авраам», «Пафнутій», «Софія», ймовірно, призначених для виконання ляльками. У передмові до збірки своїх драматичних творів Гротсвіта писала, що перевірити свої сили у цьому жанрі вона вирішила, наслідуючи Теренція, а водночас і намагаючись протиставити своє суворе мистецтво його солодкому мистецтву, що оспівувало блудниць. Сюжет Теренцієвих комедій у тлумаченні Ісидора Севільського, найавторитетнішого середньовічного інтерпретатора, сприймався як оповідання про безчестя блудниць. Саме тому Гротсвіта сюжетом своїх драм обрала стійкість незайманих дівчат і спокуту публічних жінок. Вона пішла неначе зворотним шляхом: відштовхнувшись від сюжетів Теренція, вона перетворила брутальний сюжет на сюжет піднесений, грішниць — на мучениць віри, а своїх незайманих героїнь примусила пройти ті самі фази випробування, що й «діви» Теренція. Проте авторка-черниця, акцентуючи увагу на героїзмі цнотливих дочок віри, створила інший жанр — **героїчну повчальну драму**, героїні якої мусили стати взірцем для наслідування праведними християнками. Щодо можливості виконання творів черниці, Анатоль Франс припускає, що «для цих жінок, зачинених у монастирі, грати п'єси було великою розвагою» і «шляхетні й освічені дівчата часто влаштовували в своїх обителях театральні видовища», обходячись при цьому без костюмів і декорацій — «лише

наліплювали фальшиві бороди, зображуючи чоловіків [...]. Грати цю п'єсу, — завершує своє есе Анатоль Франс, — могли лише саксонські черниці часів Оттона Великого або маріонетки з вулиці Вів'єн» [257–177, 182]. З іншого боку, вже у ХІХ столітті була поширена думка, що «творчість» черниці Гротсвіти — це лише дуже якісна мистецька підробка.

Перші зображення європейського театру ляльок відомі з 1185 року — зі збірки біблійних текстів настоятельки ельзаського абатства Св.Одилії Герради Ландсбергської, котра для розради своїх черниць склала антологію «Сад радощів» (*Hortus deliciarum*). «Первісно, — вважає В.Перетц, — в Західній Європі містерія виконувалася маріонетками» [198, 46]. За доби середньовіччя ці маріонеткові вистави отримали назву «**Ludus Monstrorum**» (тобто Ігри Чудовиськ). «За містеріями та інтерлюдіями постали **Haupt— und Staatsactionen**, і театр ляльок прийняв їх у свій репертуар» [198, 46] (сюжети цих творів зосереджували свою увагу на політичних інтригах і спиралися на історичні частини Старого Заповіту, історію Греції й Риму; в цих творах «королі й князі постають у своїх картонних позолочених коронах надзвичайно похмурими й сумними і запевняють публіку, котра співчуває їм, що нема нічого важчого за справу правителя» [28, 122]). Так само й «репертуар англійських маріонеток ХVІІІ століття спирається головним чином на залишки містерій, найпопулярніша з яких — містерія про Адама та Єву» [198, 9]. З «містерії гріхопадіння», як її визначає В.Перетц, народилися й дотичні до містерії форми видовищ — райок або **Paradeisspiel** — «райське дійство» [198, 79], тобто «драма, що [...] спустилася в народ, в ляльковий театр, і що починалася дією в Раю, гріхом, «райським змаганням», драма про викуплення людини з «первородного гріха», себто драма страстей Христових» [217, 48]. З плином часу райок перетворився на народну «космораму» — попередника діафільму, який являв собою систему лубочних картинок, на які дивилися через скельце у супроводі розповіді **райошника**. В Англії видовище «магічної скриньки», в якій показувалися битви або екзотичні міста, як от Константинополь чи Пекін, називалося «**peep—show**» [32, 99]. У ХVІІІ столітті твори цього жанру («райок») називалися «жалісними комедіями», на відміну від «прохолодних» або «потішних» англійських комедій [XXVІ].

У ХІІІ–ХІV століттях дістають поширення святкові машини, конструюванням яких особливо прославилися Філіппо Брунел-

лескі (1377–1446) та інші майстри [XXVII]. Під час весільних урочистостей 1490 року у Мілані пристосування для прославлення герцогині спорудив Леонардо да Вінчі. В одному кінці зали він поставив за оксамитовою завісою «Рай» (Paradise) у формі овалу з зірками і нішами, в яких стояли люди й зображували сім планет, що оточували Юпітер. Ці «планети» оберталися за допомогою особливого механізму навколо герцогині, після чого виходили з ніш і прославляли наречену. Нарешті вони ставали на «горі», спорудженій в іншому кінці зали. Меркурій викликав трьох грацій, сімох німф, сімох чеснот і передавав їм наречену, котру вони й супроводжували до спальні, співаючи весільні пісні. Леонардо да Вінчі брав участь також і в інших урочистостях при міланському дворі, створюючи механізм для лева, котрий рухався у вуличній процесії, ескізи для турніру тощо.

У XV–XVI століттях, коли дістали популярність масові марення, що виливалися у «бачення» небесних битв, одна з хронік писала: «... у місті Клайдсайді (Шотландія) спостерігалось, після бачення небесних битв, падіння шоломів, капелюхів, шабель, які вкрили дерева й землю. Було видно бойові порядки озброєних солдатів, що марширували по воді...». А невдовзі у практиці єзуїтів з'явилася **камера обскура** (*camera obscura*), давній пращур сьогоднішнього кінематографа, та інші пристосування, що були покликані унаочнити небесні битви, чудеса й пророцтва — приміром, «**Laterna Magica**» — «чарівний ліхтар» А.Кірхера (1643). У XVII столітті поширюються: апофеози й тріумфи, «ліричні» і машинні трагедії (*Tragedie a machines* — спектаклі створеного у Франції жанру придворної вистави, єдиними акторами в якій були мімісти, котрі лише доповнювали ефект картини), австрійський «**кайзершпіль**», «**opera regia**» (сценарії трагічного королівського дійства), «**шатеншпіль**» (театр тіней), «**театр автоматів**», баварські баталії («**ritterdrama**»), «**театр воцаних фігур**», «**театр метаморфоз**» (в якому ляльки за допомогою відповідного механізму перемінювали свій вигляд, із чоловіків перетворювалися на жінок, із старих ставали молодими; вони стріляли з рушниць та пістолетів, наливали вино з фляшок у чарки, добували шаблю з піхви і т.ін.), «**театр манекенів**», «**театр ілюзійнів**», театр механічних «**маріонеткових опер**» і «**бураттіні**», «головні й державні дійства» (*Haupt— und Staatssactionen*, цей жанр, на думку Олексія Веселовського, охоплює й деякі містерії), «**ludi caesarei**», «**царські вистави**» (влаштовувалися з нагоди відвідування імператора), «**ноктюрнорами**» (те-

атр машин у супроводі музики, в якому барвисті транспаранти мерехтіли у темряві) та ін. Так само й «живий» театр цієї доби поступово набуває рис **«автоматизму»**, і не лише через захоплення технічними винаходами. За справедливим зауваженням П.Морозова, «актори XVII століття насправді були такими ж ляльками на мотузках зображуваної ними історії; вони «надто старанно пилили повітря руками, розривали пристрасті на шматки [...], намагалися переіродити самого Ірода [...], так жакливо удавали вони людство» [187, 151]. Невипадково естетичну домінанту доби Ернст Шен знаходив у неперевершеній шляхетності феєрверку (відомого у Європі з 1256 року), єдиного мистецтва, яке, не будучи здатним тривати, спалахує й згорає за лічені хвилини [8, 45]. Відтак велике значення починають приділяти **піротехнічним виставам**, «любленим скрізь у кінці XVIII століття й досі популярним в Італії та Неаполі», в яких «на перший план виступає творчість того самого лампівника — майстра світових ефектів (піротехніка)» [15, 445].

Чи не найяскравішим серед цих жанрів був **кайзершпіль**, вперше виставлений на сцені 1620 року, коли при Віденській єзуїтській колегії було відкрито загальнодоступний театр, вистави якого, як і йому подібних, невдовзі дістали назву «кайзершпіль» (за однією версією, в зв'язку з тим, що на виставах частим гостем був сам кайзер; за іншою, тому що вистави прославляли кайзера; втім, зрозуміло, що, коли кайзер бував на виставах, його мусили прославляти і, якщо його прославляли, йому варто було відвідувати вистави; отже, обидві версії мають право на існування).

Однак показувалися ці вистави вже не з нагоди релігійних свят. Чи не найголовнішим мотивом для влаштування подібних видовищ були коронації, весілля коронованих осіб, в'їзди, проїзди та інші державні відправи, до яких і приурочувалися покази містерій та інших див. Така автоматизація не була випадковою для логіки розвитку сакрального жанру, адже, як зазначав Мішель Фуко, **«славетні автомати [...] були не тільки способом пояснити організм, а ще й політичними маріонетками, зменшеними моделями влади; зважмо на одержимість Фрідріха II, педантичного короля дрібних машинок, добре намуштрованих полків і тривалих вправ»** [259, 170]. Усі ці жанри й форми, як і музеї воцаних фігур, паноптикуми й кунсткамери, справляли приємне враження системності, чемності й дисциплінованості всесвіту.

ІГРИ СВІТСЬКОЇ ІСТОРІЇ

Проте не лише релігійні й політичні події лягали в основу сюжетів головних державних видовищ, що й спричинило до народження у Франції нового словосполучення — **mystere profane** (світська містерія), яке вживали для визначення «історій» і «романів», тобто «п'єс історичних і романтичного змісту, написаних у драматичній манері містерій» [183, 144]. До таких «світських містерій» належали, зокрема, «**Містерія про облогу Орлеана**» (бл. 1429), «**Зруйнування Трої**» (1450) Жана Міле, «**Про шляхетну римлянку Лукрецію**» Генріха Бюлінгера, «**Містерія про святого Людовика**» (1470), патріотична містерія «**La France**» та ін. 1537 року у Віттенберзі показувалася містерія про ідеолога чеської Реформації Яна Гуса (1371–1415). 1574 року у Мюнхені було показано «задля втіхи мешканців міста й усіх околиць» дводенне дійство патера Георга Агріколи, в якому брала участь понад тисяча чоловік; дійство (ймовірно, містерійного характеру) відтворювало блискучу перемогу іншого «національного героя» — Константина Великого.

Створена після облоги Орлеана 1429 року «світська містерія» «**Містерія про облогу Орлеана**» належала патріотично налаштованому авторові, який і сам був учасником оборони Орлеана. Замість традиційного конфлікту між Богом і Дияволом, основний конфлікт цієї містерії розгортався між двома реальними історичними силами — англійськими завойовниками і французькими патріотами. Містерія завершувалася не спаленням Жанни д'Арк, а перемогою французів. У містерії діяло понад сто персонажів, серед головних героїв — громадяни Орлеана, селянка Жанна, король Карл VII і французькі полководці на чолі з графом Дюнуа. З англійського боку діяли воєначальники — граф Солсбері, герцог Соммерсет, лорд Тальбот та інші. Дія розгорталася не лише на землі, а й на небі. Містерія починалася з військової ради, на якій британські воєначальники оголошували, що вони йдуть походом на Орлеан. На раду прибував єпископ, правитель Орлеана, котрий, звертаючись до англійців, просив їх пощадити рідне місто. Англійці переконували його, що не мають злих намірів, але як тільки єпископ залишав їх, лунали фанфари і лорд Солсбері вигукував: «Франція, Франція, гарна країна, ти належатимеш нам!». Дія переносилась до Орлеана, де громадяни давали клятву захищати своє місто будь-якою ціною. А в цей час англійці вже грабували й гвалтували селян. Відбувалася перша сутичка між

англійцями й французами. Начальник ополчення закликав усіх французів стати під стяги і саме тоді й з'являлася Жанна. Серед ремарок, що супроводжували текст містерії, були й такі: «Слід випускати якомога більше ядер, викидати драбини з мотузок, скидати супротивника в рівчаки...». Перетворення Жанни д'Арк на героїню містерії — факт вельми показовий, адже, як писав Гейзінга у праці «Про історичні життєві ідеали», «для французів одна-єдина історична постать найбільше втілює у собі значення національного ідеалу» — це Жанна д'Арк» [262, 287].

Поступово від містерії відбруньковується й похідний від неї жанр «світських» трагедій, котрі поки що спираються на біблійні сюжети, однак дозволяють більшу свободу в інтерпретації Святого Письма. Це були такі твори, як «**Theoandrothanatos**» («Смерть Боголюдини») і «**Theocrisis**» («Страшний суд») італійця Джанфранческо Конті, написані у Франції й надруковані у Парижі відповідно у 1508 і 1514 роках, а також витримані у містерійній традиції «**Christus Xylonicus**» («Воздвиження Чесного Хреста Господнього») бенедиктинця Ніколя Бартелемі де Лоша й «**Dialogus passionis Jesu Christu**» («Страсні бесіди Ісуса Христа») та інші, доки трагедія остаточно не відійшла від біблійної тематики і не зосередилася на тематичі «загальноміфологічній», як, приміром, перша «шкільна» трагедія «Полонена Клеопатра», показ якої було здійснено, очевидно, під час карнавальних урочистостей 1553 року. Подібні «священні трагедії» відомі з назви збірки творів (драми й ораторія) духівника Людовика XIII, французького єзуїта Ніколя Коссена (1580–1651). Саме з цього періоду, на думку деяких дослідників, внаслідок притоку в драматургію поетів, починається процес **перетворення трагедії на «драматичну поему»** — тобто «**послідовність монологів, що ілюстрували одне положення—тезу**». Майже одночасно з трагедією, 1510 року, з'являється й перша комедія — щоправда, доволі специфічна: «**Comoedia Sancti Nicolai**» («Комедія про святого Миколая»), що належала ченцеві жебрущого ордену августинців Жоффруа П'єру Байо (варіант середньовічного міраклію про святого Миколая, написаний латиною) та ін.

В Англії у процесі подальших видозмін містерії постав жанр драматизованої хроніки (аналог французької *mystere profane* — «світської містерії»), що стала перехідним містком між містерією та історичною хронікою. Основою історичної містерії була не достеменна історія, а легенда, апокрифічне оповідання, що збереглися в житіях святих, збірках новел і в літописах.

Ці жанри, однак, істотно відрізнялися за своїм спрямуванням. Вектором релігійної містерії було Царство Боже, вектором «історичної» хроніки — абсолютистська Держава.

У XVI столітті, коли ряд міст Швейцарії перейшов на бік Реформації, поширилися й масові видовища, котрі спиралися на прийоми католицьких містерій, але були просякнуті духом протестантських віровчень. Зокрема, поширилися сатиричні «протестантські містерії», спрямовані проти церкви. У цих творах Диявола, приміром, вбирали в ризу ченця, залишаючи йому звірячі лапи й таким чином викриваючи чернецтво як «виплодок Диявола». В сценах «огляду грішників» волочили пап, кардиналів і єпископів, висміюючи їх. У Цюриху підготовку таких видовищ здійснював автор п'єси «Адам і Єва» Якоб Руоф (1535–1540), а в Берні — Памфілус Генгенбах, масові вистави і «картини, що розмовляють» якого прославляли швейцарський союз. Прийоми масових містерій переносилися й на протестантські «Біблійні драми», як, приміром, у Базелі, де 1532 року на рибному ринку була виконана «Гра про Сусанну» Сикста Бірка з республіканськими тенденціями. Томас Наогеоргус, переінакшивши традиційну п'єсу—містерію для протестантських цілей, у своєму «Памахіусі» (1538) розповідав про Папу, розбещеного владою. 1539 року у Нідерландах виконувалася п'єса під назвою «Дерево Святого Письма», в якій також критикувалося католицьке духовництво. Автор 32 п'єс історичної та біблійної тематики голландський драматург Йост ван ден Вондел написав трагедії «Великдень» (1612), «Ноїв ковчег», «Адам у вигнанні» (1646), «Люципер» (1654) та інші, в яких, спираючись на біблійні мотиви, зображував визвольну боротьбу голландського народу проти Іспанії. Остання з названих трагедій — «Люципер» — після другої вистави була заборонена церквою. Якийсь Ніклас Мануель 1522 року «у виставі карнавальної ночі перед великим постом показав, як Ісус, «під'їхавши на благодію осликові», зустрічається із надміру озброєним папою у всій військовій помпі. В іншій його виставі дистанція між папою й апостолами говорить сама про себе. У порадах до постановки написано: «І сидів папа у пишному вбранні з усіма придворними, священниками й військовими... А Петро й Павло стояли далеко позаду і з великим здивуванням споглядали все це» — інсценізація головного формулювання Реформації» [112, 181].

ІГРИ СМЕРТІ

«Розтини в анатомічному театрі були справжніми видовищами — театром у буквальному розумінні; а їм відповідали інші види тілесного показу, особливо пишномовна демонстрація жіночої краси у традиції, за якою поет вишукував частини своєї пані як трофеї для еротичного замилювання [...]. Саме тут художники включали сцени розтину до свого репертуару, зухвало натякаючи на традицію pietà розп'ятого Христа у зображенні трупів на анатомічному столі. Малювати труп означало розтягти його художнім, а не хірургічним ножем»

Рой Портер [191, 299].

Поряд з більш-менш чітко окресленими «іграми» в країнах Європи дістали поширення й різноманітні форми унаочнення рішень влади, спрямованих проти порушень освячених церквою законів. Серед різноманітних форм покарань найперше місце належить **ауто-да-фе** (лат. — **actus fidei**, ісп., порт. — **auto de fe** — акт віри; так називався в Іспанії й Португалії найближчий родич релігійних видовищ «ауто» і «ауто-сакраменталес» — процесія, що супроводжувала страту засуджених інквізицією). Створені у 1184–1252 роках «священні трибунали» інквізиції ще задовго до Ігнатія Лойоли, фундатора й засновника ордену «Товариство Ісуса», здійснили внесок не лише у справу торжества однодумства на всій планеті, але й збагатили видовищну культуру світу. Звичайно, могло статися й так, що якийсь надто винахідливий єретик своєю недостойною поведінкою зіпсує задумане братчиками свято, проте на практиці такого не траплялося. Вистави відбувалися «за будь-якої погоди». А тих з інакомислячих, хто вперто наполягав на своїх переконаннях, не бажав повернутися у лоно однодумства, визнати свої помилки і примиритися із церквою, або, примирившись, знов упадав у єресь і ставав єретиком-рецидивістом, інквізиція «відпускала на волю» — тобто відлучала від церкви, відрікалась від нього і, передаючи цивільній владі, рекомендувала покарати за заслуга-

ми. Перше відоме аутодафе відбулося 1481 року у Севільї, а останнє — 1850 року в Мехіко. Однак не слід надто жорстко чіплятися до цієї дати, адже задовго до «винайдення» аутодафе вже існували різноманітні форми ігор зі смертю, які завершувалися катуванням або стратою злочинця і мусили продемонструвати глядачеві згубність ересі.

Зазвичай страта призначалася на святковий день і населення запрошувалося до участі в урочистостях, а ухиляння від такого запрошення, як і вияв симпатій або співчуття до єретика, могли викликати підозру в ересі. У XVII–XVIII століттях у найвищих колах вважалося ознакою вишуканого тону бути присутнім на знаменитих стратах, і тому заможні люди сплачували величезні кошти за право визирати через вікна, що виходили на місце страсти. Біля цих вікон і на самих підвіконнях, неначе у театрі, упродовж дня сиділи найшляхетніші дами в оточенні кавалерів.

Вогнищу передувало аутодафе, що влаштовувалося на святково убраній центральній площі міста (**quemadero** — **кемадеро** — ісп. — **площа вогню**), де у присутності церковної й світської влади, аристократії й народу відбувалася урочиста Служба Божа, по закінченні якої оголошувався вирок. Аутодафе влаштовувалися декілька разів на рік, і на них інколи підлягали екзекуції десятки жертв. За місяць до свята священники сповіщали про аутодафе, запрошували до участі в ньому й обіцяли за це відпущення гріхів на сорок днів. Напередодні аутодафе місто прикрашали прапорами, гірляндами квітів, килимами. На центральній площі міста споруджували поміст з віттарем під червоним балдахином, ложі для місцевої влади. Заохочувалася присутність жінок і дітей. За день до свята влаштовувалася генеральна репетиція. Головними вулицями міста проходила процесія прихожан, очолювана членами конгрегації Петра Мученика — вони будували поміст і лаштували жаровню. Слідом за ними йшла «**міліція Христа**» — **фіскали**. Вранці виводили підстрижених і поголених, нагодованих і навіть напоєних вином єретиків із зашморгами на шиях й свічками у зв'язаних руках (особливо капосних єретиків саджали задом наперед на віслюка). Фіскали, співаючи жалібні пісні, урочисто виносили санбеніто й манекени, після чого й розпочиналася траурна меса. Оголошувався вирок, засуджених вбирали у санбеніто й ковпаки блазнів, били батогами по голові й по черзі відправляли на жаровні. Жаровні розташовувались на сусідній площі, куди й переходили слідом за процесією глядачі (а таких налічувалося зазвичай немало). Коли кат запалював вогнище, найповажнішим при-

хожанам, з числа найбільших достойників, надавалося право підкидати дрова у вогонь. Вважалося, що, підкидаючи дрова у вогнище, вони примножують свої й без того чималі чесноти. Оскільки видовище тривало доволі довго, глядачі приходили із запасами їжі, а крім того, беручи до уваги втому виконавців, передбачливі організатори готували запаси печива, шоколаду, тістечок і охолоджуючих напоїв для найповажніших глядачів, присутність яких (королівської сім'ї) на аутодафе була обов'язковою.

Святкова процесія приурочувалася, зазвичай, до одного з церковних свят і відбувалася в одну з неділь між Трійцею й Пилипівкою, в день Усіх святих та ін. Інколи ці заходи влаштовувалися з нагоди інших визначних подій — весілля монарха, народження королівського нащадка тощо. Так, 1560 року в Толедо було влаштовано аутодафе, присвячене королеві Єлизаветі Валуа; 1632 року таким чином було відсвятковано народження принца, сина Єлизавети Бурбон; 1673 року на честь шлюбу Марії-Луїзи Орлеанської з іспанським королем Карлом II також було влаштовано видовище — спочатку аутодафе, а потім і бій биків; 1680 року у Мадриді відбулося аутодафе з нагоди весілля Карла II і французької принцеси Марії-Луїзи Бурбон, доньки герцога Орлеанського і племінниці Людовика XIV.

У XVIII столітті замість спалення еретиків живцем впроваджуються **страсти in effigie (символічно, в зображенні)**, через що видовище починає втрачати свою популярність і знову відчутним стає процес занепаду моральності. На щастя, вже з XVI століття був відомий новий винахід — книгодрукування і, крім спалення книжок in effigie, їх стали спалювати цілими тиражами. Звісно, **«страсти книжок»** серед глядачів користувалися меншою популярністю, ніж спалення еретиків, тому **невдовзі постав жанровий симбіоз — спалення книжок разом з авторами**. На одному з таких аутодафе був присутній Й.В.Гете, котрий залишив його опис у «Поезії й правді». Протокол такого ж акту від 18 листопада 1758 року зберігся й у Франкфурті: «Після того, як командував місцевим гарнізоном віддав рапорт голові міської управи й панам з магістрату й шестеро барабанщиків на чолі з тамбурмажором вдруге наповнили площу тривожним боєм, виступило четверо суддів, одягнених у зв'язку зі стратою в червоні мантиї з гербами, і головний суддя своїм жезлом дав знак внести чотири зв'язки еретичних книг в центр кола, влаштованого шістьмастами солдатами, що й було виконано катом за допомогою чотирьох підручних, після чого в коло стало двоє свідків, які підтвердили достовірність цього протоколу,

а голова управи і пани з магістрату з парадно убраним ескортом залишилися біля входу в означене коло. Після того, як барабанщики, що перебували усередині кола, за наказом тамбурмажора пробили втретє тривогу, пан головний суддя оголосив публіці верховний указ і віддав наказ катові гідно спалити вищеназвані книги, що послужило знаком для шістнадцяти мушкетерів під командою молодшого лейтенанта влаштувати з метою безпеки всередині великого кола коло маленьке, у центрі якого жмутком соломи кат підпалив вогнище заввишки у три фути, і потім, коли вогнище вже палало, з допомогою своїх підручних він розрубав усі чотири в'язки книжок і, пачками вирываючи з них сторінки, став кидати їх у вогнище...».

Різновидом аутодафе були й суди над тваринами й речами, що призвели до смерті людини або заподіяли їй шкоду. Такі суди відомі ще з часів античності, проте найбільший матеріал про такі показові процеси дає саме середньовіччя: 1266 року у Фонтене-о-Роз, поблизу Парижа, спалили свиню, котра з'їла дитину; 1369 року у Діжоні — кобилу, яка вбила чоловіка; 1457 року у Савіньї — свиню з її ж поросятами; 1474 року у Базелі — старого півня, за те, що зніс яйце; 1499 року в цистерціанському абатстві поблизу Бове — бика за вбивство юнака; 1713 року францисканці у Бразилії — мурашок, які вирили нори під монастирем; 1733 року — пацюків і мишей за шкоду, заподіяну місту. Враховуючи участь у подібних показових процесах адвокатів, прокурорів та інших представників судової влади, важко припустити, що ініціатори судів не скористалися можливістю для перетворення акту «справедливості» на видовище, котре мусило нагадувати глядачам про неминучість Божого покарання за скоєний злочин.

У Польщі під впливом різноманітних карних процесів, страт і катувань дістали поширення такі видовищні форми, як **«суди» та «сеймики»**, котрі являли собою театралізовані діалоги, що імітували засідання суду й сейму. Любов народу до подібних видовищ заохочувалася владою, внаслідок чого «резонансні злочини», котрі зазвичай завершувалися шибеницею, ешафотом або ганебним стовпом, стали невід'ємною частиною культурного ландшафту міста, а кат став головним героєм видовища. У залежності від характеру злочину, він вішав злочинців живими або мертвими, варив у казані або спалював на вогнищі.

Деся поряд, на перетині релігійних видовищ і медицини, існував й інший «паратеатральний жанр» — **«анатомічний те-**

атр», перші публічні сеанси якого (власне розтини людських тіл) стали здійснюватися у Болонському університеті починаючи з XIV століття. Тіла розтинали, дотримуючись значущості трьох видів духу, які в ньому містились, від нижчого до вищого, спочатку розтинали живіт, потім груди й під кінець голову. Під час розтину студенти слухали читання тексту, взятого із творів Арістотеля, Гальєна чи іншого авторитетного автора. **Публічний сеанс з анатомії швидко став символом медичної влади.** Під час показів з використанням тіл доктори медицини мали можливість впливати на свідомість глядачів шляхом видовищного підтвердження своїх знань. Вони домоглися заборони на виконання анатомувань медиками, які не належать до університету, перетворивши, таким чином, анатомічне видовище на свою монополію. Крім студентів, публічні анатомування притягували численних колекціонерів, інтелектуалів, артистів, вельможних громадян і різних майстрів байдикування. **«Розтини в анатомічному театрі, — пише Рой Портер, — були справжніми видовищами — театром у буквальному розумінні; а їм відповідали інші види тілесного показу, особливо пишно-мовна демонстрація жіночої краси у традиції, за якою поет вишукував частини своєї пані як трофеї для еротичного замилювання [...]. Саме тут художники включали сцени розтину до свого репертуару, зухвало натякаючи на традицію *pieta* розп'ятого Христа у зображенні трупів на анатомічному столі. Малювати труп означало розтяти його художнім, а не хірургічним ножем» [191, 299].**

Для простолюдю по церквах показували **осуарії** (*ossuarium*) й **чімітері** (*cimiteriis*, цвинтарики — театри гріхопадіння тіл; зображення трупів, кісток і померлих, які мусили стимулювати покаяння й навернення до віри грішників). У цьому жанрі наприкінці XVIII століття були створені, приміром, «Театр Чуми», театри воцаних фігур абата Зумбо («Тріумф часу», «Гробниця», «Сифіліс») та ін.

Усі ці видовища використовувалися як «приклади» до найголовнішого мистецтва доби середньовіччя — «мистецтва смерті» і, поряд з образотворчим мистецтвом і театром, унаочнювали уявлення про Пекло, в якому палатиме грішник. Перифразовуючи Амброуза Бірса («шибениця — це підмостки, на яких розігрується містерія, герой якої потрапляє на небо»), можна сказати, що аутодафе — це підмостки, на яких розігрується містерія, герой якої потрапляє до Пекла.

ДИЯВОЛЬСЬКІ ІГРИ

«У Франції сімнадцятого століття за допомогою шаріварі збирачів податків виганяли з міст, до яких вони заходили. Окрім того, зображення ненависних осіб часом вішалися або спалювалися, подібно до опудала «карнавалу». Якби хтось склав перелік усіх, публічно страчених за період 1500–1800 років, то такий перелік багато розповів би про популярну культуру ранньомодерної Європи. На помітних місцях у цьому списку були б Юда, Макіавеллі, Гай Фокс, кардинал Мазаріні, Том Пейн і, звичайно ж, Папа Римський»

Пітер Берк [32, 214].

Карнавал (нім. — Carnaval, Aastnacht; англ. — carnival, bannocks day, італ. — carnevale, фр. — carnaval, чес. і словац. — masopust, пол. — zapusty, хорв. — mesopust, словен. — pust, серб. — сирнице, рос. — масленица, укр. — масляна, масляниця, масниця) — це не лише календарне свято проводів зими, але й ритуал, і театральна форма, походження яких одні дослідники пов'язують з латинськими словами «carno» (м'ясо) і «vale» (вітаю), а інші зі словосполученням «carrus navalis» (морський візок). Існує також версія пізньолатинського походження слова «carnelevare» («видалити м'ясо») [229, 390]. Щоправда, версія про «морський візок» останніми роками все частіше спростовується істориками, які наводять усе нові й нові теорії походження назви свята. Зокрема, Вернер Мезгер вважає, що назва походить від уживаних в католицькій службі слів «carnisprivium» і «carnislevamen» [295, 121–135].

Хоча думка про те, що карнавал — це «народне свято, не пов'язане з церковними обрядами», доволі поширена у фольклористиці й мистецтвознавстві, проте неможливо не визнати, що час його проведення визначається за церковним календарем — він відраховується від Великодня (за 64 дні до Великодня). Кар-

навал — це святковий час від Богоявлення або Свята Трьох Царів (Epiphania) до початку Великого Посту. Отже, карнавал залежний від християнського вчення й календаря. Концепція ж М.Бахтіна, який, відштовхнувшись від лєнінської ідеї про боротьбу двох культур, усю суть карнавалу змушений був звести до опозиції народного духу церковно-державному офіціозові й представив радше утопійну міфологію карнавалу й сміхової культури [24], аніж їхню теорію й історію, сьогодні доволі критично сприймається європейською фольклористикою й мистецтвознавством [288; 295, 121–135]. Приміром, німецька школа фольклористики переконливо обґрунтовує **генезу карнавалу з літургії** й відкидає наявність у карнавалі поганських і дохристиянсько-германських коренів, вважаючи, що «дохристиянська концепція», виведена з історичної міфології ХІХ століття, дістала поширення лише завдяки підтримці нацистів. Так само, з нашої точки зору, мусить викликати сумнів і концепція про те, що «силою, котра зламала або обманула захисні механізми християнського культу і внесла у створені нею розлами зерно майбутньої драми, був карнавал» [9, 8].

Перше повідомлення про карнавал у Нормандії датоване 1091 роком, а з ХІІ століття карнавал відомий і в Італії. Десь між ХІ і ХІІІ століттями, на думку сучасних дослідників, утворилися «класичні форми» карнавалу [9, 8]. «Один з найдавніших описів карнавалу, що зберігся до нашого часу, — писав М.Бахтін, — подає у формі містичного бачення Пекла. Нормандський історик ХІ століття Ордєрик Вітал змальовує бачення якогось священика Гошеліна, який першого січня, вертаючись вночі від хворого, бачив військо, що посувається пустельною дорогою під проводом «Ерлекіна» (він посідав одне з найзначніших місць у середньовічній пекельній ієрархії — О.К.). Сам Ерлекін зображений у вигляді велетня, озброєного величезною палицею (фігура його нагадує Геракла). Військо, яке він веде, вельми строкате: попереду йдуть люди, вдягнені у звірячі шкiри, потім ідуть люди, що несуть п'ятдесят гробів, на гробах сидять маленькі чоловічки з великими головами та великими кошиками у руках. Потім ідуть двоє ефіопів з дибою, на якій чорт налігає чоловіка, встромляючи в нього вогняні шпори. Далі йде велика кількість жінок: вони ідуть верхи на конях, весь час підстрибуючи на сідлах, оздоблених розпечени-

ми цвяхами; жінки весь час підскакують і знову падають на ці цвяхи; серед них були шляхетні дами, у тому числі й ще живі. Потім ішло духівництво, а наприкінці — воїни, оточені полум'ям» [24, 541].

У Венеції свята, що передували карнавалові, відомі з XII століття, а з 1296 року спеціальним декретом переддень Великого посту був оголошений святом, до структури якого увійшли процесії, різноманітні ігри, спортивні змагання, маски тощо. Відтоді, ймовірно, й з'явилася назва «карнавал». 1310 року, наслідуючи традицію імператорського Риму, карнавал було влаштовано з політичною метою: після придушення заворушень, викликаних заколотом Байамонте Тьєполо дож П'єтро Граденіго, маючи намір переключити увагу народу й заспокоїти його, влаштував карнавальні розваги спеціально для моряків і робітників арсеналу, найактивнішої частини венеціанського плебсу. Сам він під час карнавалу тинявся у натовпі й, удаючи, що розважається, провадив «обережну агітацію». З плином часу карнавал ставав усе пишнішим і пишнішим, його відкриття стало супроводжуватися офіційною церковною службою й різноманітними виступами влади. Постали й спеціальні розважальні компанії — «Compagnie delle Calze», члени яких носили символічні емблеми, прикрашені дорогоцінним камінням.

Але чи й справді це був саме карнавал у сучасному розумінні? Чи не йшлося тут насправді про опис великої містерії, однією з особливостей якої й були саме есхатологічні сцени (сцени кінця світу), сцени диявольських тортур та інші моторошні епізоди? Без опори на містерію та її педженти важко пояснити й усі ті різноманітні «декорації» нюрнберзького карнавалу, що монтувалися на полозах, а пізніше на колесах «пекельних візків»: дракон, чотирикутна вежа з еркерами і лелекою на верхівці, дві фортеці, слон, подвійна вежа, корабель, василіск; замок з людожером, фонтан з колонами й маленькою баштою, маленька крамниця з продавцями й блазнями, фонтан і грубка для випікання хліба, гармата з бабою поряд з нею, вітряк із гніздом лелеки на даху й з віслюком, вежа з чотириликим чортом, будинок, оточений деревами («будинок божевільних»), декорації «Венериної гори», пастка для птахів, будинок з «колом щастя», оповитим блазнями, корабель на полозах, що стояв посеред ратушної площі.

Один з найхарактерніших елементів карнавальних розваг, що, безумовно, нагадує чи то містерії, чи то самі хрестові походи — т.зв. «Кораблі блазнів» (Narrenshiff) — кораблі з рядженими блазнями, за якими випливали вершники, що сиділи верхи на іграшкових, зроблених із тканини, конях, неначе циркові блазні. Серед них були колісниця у вигляді «Пекла», тобто вежі, на якій розміщалися ряджені в костюмах «дияволів», які виступали з імпровізованими жартами сатиричного характеру. 1539 року на такій колісниця була виставлена фігура одного з войовничих захисників реформованої церкви, котрий висміювався під час процесії. Останній звернувся зі скаргою до міської влади, яка й заборонила процесії. Відомо, що зухвала поведінка ряджених, їхні зіткнення з шанованими громадянами, зокрема з італійськими купцями, викликали невдоволення патріциїв, а відтак і сутички виконавців з владою.

Незважаючи на різноманітність, сюжети карнавалу можна звести до декількох основних типів. Серед них найбільше поширення одержали маскарад календаря й «заповіт». У маскараді календаря брало участь тринадцятеро персонажів. Один зображував рік, а інші — дванадцять місяців. Рік виступав в образі старого з сивою бородою, зі скіпетром у руці, частіше за все у костюмі Арлекіна. Він представляв глядачам кожен місяць і вказував, що він мусить робити. Виходячи зі специфіки місцевості та з характерних рис персонажа, він супроводжував свої промови жартівливими, а подеколи й глузливими зауваженнями й жестами. У великих населених пунктах у видовищі брали участь не лише місяці, а й свята. Так, у почті Січня було шість свят, Лютого — три свята і т.ін. За рахунок цих свят кількість учасників видовища багаторазово збільшувалась, а інколи досягала сімдесяти чоловік. У текстах карнавальних сценаріїв, що дійшли до нашого часу, йдеться про боротьбу Посту з Карнавалом, про перемогу Посту й мученицьку смерть на вогнищі Карнавалу разом з його кухарем.

Кульмінацією карнавалу була процесія й страта. Карнавал у вигляді опудала урочисто везли вулицями, а потім спалювали, топили, вішали, розстрілювали або якимось іншим чином страчували. Засуджений до смерті Карнавал оголошував свій заповіт, в якому привселюдно розкривалися таємниці міста й знімалися мовні табу: ошуканий чоловік публічно називався ро-

гонощем, нечистий на руку торговець — злодієм, жінка не надто суворих правил — шльондрою та ін.

Сюжет карнавального «заповіту» символізував, імовірно, вигнання зими та усунення всякого зла. Головна дійова особа обряду — Король карнавалу або просто Карнавал — розрум'янена лялька у короні, старий або опудало, виготовлялися найчастіше з соломи. Сцена «заповіту» розгорталася у такий спосіб: Король Карнавалу або Карнавал спочатку суворо критикував справи і вчинки мешканців міста, після чого його самого засуджували й страчували — спалювали або кидали у річку ляльку. У Тоскані Карнавал «страчувався» таким чином: компанія ряджених носила вулицями носі з розпростертим на них Карнавалом — чоловіком, що помирає. Врешті-решт носі ставили біля його «домівки» і Карнавал, удаючи, що конає, розігрував сцену прощання. Обов'язковим атрибутом карнавалу були маски: Арлекін, Пульчінелла, Доктор та ін. Карнавальний парад зазвичай очолювали блазні, котрі йшли пішки або їхали на конях; буфони розкидали яйця з трояндовою водою; герольди розкидали горіхи дітлахам; «демони», «дикуни» й «лісові жінки» дражнили роззяв; бігуни штурмували «Пекло», стріляючи потішними вогнями. Проте центром карнавалу був корабель дурнів, своєрідний Ноїв ковчег на колесах, який везли хлопчики-підмайстри.

Усупереч міфів суцільного «бешкетування», яким видається інколи **середньовічний карнавал**, насправді він дуже часто ставав евфемізмом барвистого **тріумфу**, що мусив пробудити патріотичні почуття його учасників і глядачів. Як пише Я.Буркгардт, в Італії «за правління Павла II і Александра VI влаштовувалися пишні карнавали, що мусили зображувати улюблену фантастичну картину того часу — **тріумф давньоримських імператорів**». Невипадково ж італійські карнавали цієї доби, віддаючи данину моді на античність, подеколи називалися *lupercalia*, а «процесія з нагоди свята Тіла Христового і карнавальна процесія мають один спільний розкішний стиль, до якого належали й виїзди государя» [46, 267].

У середині XV століття, коли Папа Павло II почав відроджувати давньоримські звичаї й розваги, постали й видовища та ігри за мотивами античної історії — **масові тріумфальні процесії (trionfi)**, котрі наслідували «тріумфи» римських імпера-

торів. Так, 1443 року флорентійці показували громадянам Неаполя, де відбувався в'їзд Альфонса, «тріумф», в якому рухалися вершники, одягнені в костюми різних народів. На величезній тріумфальній колісниці стояв Юлій Цезар. 1500 року Цезар Борджія інсценує **«тріумф Юлія Цезаря»** на одинадцятьох пишних колісницях, відкрито заявляючи про намір возвеличити свою власну персону шляхом відтворення античного свята. Разом із «тріумфами» поширюється й новий мотив святкового декорування вулиць — тріумфальна арка, що будується за античним зразком. Такі тріумфи влади влаштовувалися під маскою тріумфів давньоримських полководців — Емілія Павла, Камілла, Августа, Юлія Цезаря та ін. Ймовірно, до цього ж карнавально-тріумфального різновиду сакральних видовищ відносяться й плавання буцентавра у Венеції (1491), й плавання моделі Всесвіту (1541), й інші дива, що ними намагалися збудити уяву глядачів тамтешні правителі. **Тріумфи відігравали настільки велику роль у житті шляхти, що їм навіть присвячували цілі монографії**, як, приміром, твір Массімо Трояно «Розмови про тріумфи, турніри, святкове вбрання і найдивовижніші речі, що мали місце у день пишного весілля славного сеньйора герцога Вільгельма, старшого сина шляхетного Альберта V, пфальцграфа Рейнського і герцога Верхньої і Нижньої Баварії 1568 року, 22 лютого...». З цієї тріумфальної практики постав і світський театр (**«Ренесансний театр Італії, — писав Вальтер Беньямін, — народився з чистої демонстративності, з «тріонфі», процесій з коментуючою декламацією, що постали у Флоренції за Лоренцо Медичі»** [28, 117]).

З карнавалом пов'язані й перші згадки про фестивали блазнів (*festa stultorum, fatuorum, fallorum*) і свята віслюків, які відносяться до кінця XII століття, а до 1381 року — й повідомлення про організацію **«Ордену дурнів»**. У XV столітті гільдії блазнів і корпорації дурнів, товариства й асоціації об'єднували чиновників, школярів, нижчу церковну й монастирську братію, студентів-вагантів. На чолі цих спілок стояли обрані демократичним голосуванням Князь Дурнів, Матір Дурепа, Король або Імператор, Єпископ, Архиепископ чи Принц Дурнів, Лорд Безладдя, Повелитель Бешкетів або Король Рогоносців.

У дні католицьких свят — Св.Стефана (26 грудня), Івана-євангеліста (27 грудня), Пам'яті Невинно вбитих немовлят

(28 грудня), Нового року (1 січня), Богоявлення (6 січня), Великодня, — а також під час міських карнавалів братчики влаштовували **Свята Дурнів**, під час яких розігрували пародійні культові ритуали — не лише на вулицях, але й біля священних церковних вівтарів. «Під час Служби Божої, — з обуренням повідомлялося в окружному посланні богословського факультету Паризького університету від 12 березня 1444 року, — диякони й субдиякони у чудернацьких масках, в одязі жінок і гістріонів, танцювали у храмі, співали на хорах сороміцькі пісні, їли кров'яні ковбаси біля вівтаря, грали в кістки, наповнюючи церкву смердючим запахом кадильнихниць, в яких спалювали шматки старих підшов, скакали по церкві й не соромились своїх сороміцьких танців». По закінченні сміхової літургії клірики каталися на возах вулицями міста й осипали перехожих лайном, демонструючи «видовища гидкі» й супроводжуючи їх непристойними жартами.

У деяких церемоніях товариств дурнів головним персонажем видовища ставав осел, який міфологічно був пов'язаний із узаконеним ще в IX столітті «**святом віслюків**», яке справлялося церквою на Різдво, в пам'ять про втечу Марії з немовлятком Ісусом в Єгипет на віслюкові. Однак у центрі цього свята опинився осел і його крик «*Hinham!*», а не діва Марія з немовлятком. Пародійний «**Ваалам**» їхав верхи на віслюкові у супроводі священників — «старозавітних пророків», які проголошували народження Месії. У процесі розвитку свято на відзначення втечі святого сімейства до Єгипту стало супроводжуватися коротенькою сценкою, в якій переодягнений дівчиною юнак виконував роль Діви Марії. З дитиною чи з лялькою на руках, він тріумфально їхав на віслюкові від церкви у супроводі величезної юрби. Події священної історії діставали пародійне забарвлення — до початку «меси віслюка» біля храму з'являвся осел у золотому церковному вбранні — його урочисто зустрічали клірики з пляшками вина, вводили до церкви й ставили біля вівтаря, де духівництво, ставши на коліна, вітало його й оспівувало. Кожна частина бурлескної меси замість традиційного «**Амінь**» закінчувалася ревінням віслюка. Неодноразові заборони свята дурнів у Франції відомі з XIII століття, а остання заборона датована 1445 роком і пов'язана з іменем Карла VII, однак існують відомості, що свято відзначалося ще й у XVI столітті.

Відоме також приурочене до карнавалу свято **«хлопчика-єпископа»** (лат. — *puer episcopus, episcopus puerorum, episcopus puerilis, episcopus parvulus, episcopellus*, нім. — *Schull-Bischoff*, англ. — *Boy-Bishop*, італ. — *Piscopello*, ісп. — *obispillo*). Під час різдвяних свят клірики, церковні служки й хористи одягали наряди священників та єпископів і служили в церквах пародійні служби. День хлопчика-єпископа святкували між 6 і 28 грудня. Спочатку церква намагалася заборонити свято (Базельський собор 1431 року), однак це завдання виявилось надто складним, через що церковна влада вирішила легалізувати його. 1454 року капітул кафедрального собору в Бургосі навіть подав позов до суду на командора Королівського шпиталю за те, що той прийняв хлопчика-єпископа без належних урочистостей. Відомо, що в Толедо під час свята в соборі спускалася хмарина, з якої виходили ангели й одягали на хлопчика чотирикутний капелюшок — символ високого церковного сану. Подібна за змістом гра відома у Німеччині, де молодші школярі на день Св.Миколая обирали зі свого середовища **«єпископа»** (*kinderbischof*).

Поряд з «братствами страстей» починаючи з XIV століття у Парижі постають і театральні товариства іншого гатунку — приміром, **«базоські клерки»**, спілки чиновників парламенту, що отримали свою назву від слова *Bazoche* (лат. — *basilica* — палац, будівля парламенту). Ця асоціація юристів постала на початку XIV століття, обирала свого голову — «короля Базоші» і мала різного роду привілеї. Тричі на рік клерки з'являлися на вулицях у парадних яскравих костюмах, організовуючи процесії (*monstre*) і розігруючи п'єси під час свята Трьох Королів, на травневі свята й на маслянну, коли вони розігравали дотепний судовий процес між Постом і Карнавалом. Базоські клерки брали також участь в урочистостях під час «в'їздів» королівських осіб, виставляли «живі картини» і пантоміми до міських свят і грали у залі парламенту в урочисті дні. Однак сатиричний характер фарсів, що виконувався клерками, призводив інколи до сутичок з владою.

Поряд із «базоськими клерками» виступав у Парижі й гурток **«безтурботних хлоп'ят»** (*enfants sans-soucy*), який спеціалізувався на показі блазеньських п'єс — **«coti»** (*sottie* від *sot* — блазень, дурень). Члени гуртків, які об'єднували заможну

молодь та інтелігенцію, виступали в костюмах блазнів з ковпаками, з вухами віслюка й бубонцями, у різнокольоровому вбранні, з жезлами блазнів у руках (*marotte*). Їхні забави супроводжувалися акробатичними стрибками та різного роду гімнастичними трюками, що вимагали від виконавців значних технічних навичок. **На чолі товариства стояв «князь блазнів» або «дурнів» (*prince des sotts*), а поряд з ним — «матуся-дурпа» (*Mere sotts*).** Блазеньські товариства поширилися не лише у великих містах, а й у провінціях (у Руані існувало братство «рогоносців» — *confrerie des cornards*), у Камбрі виступали «безсоромники» — *«ri bauds»*, у Діжоні — товариство «Матусі-Дурепи» або «діжонська інфантерія», котра виходила на вулицю в блазеньській процесії з декорованими колісницями й музикою).

На початку XIII століття у структурі містерії народжуються й інші «вкладені» жанри — **фарс** (фр., лат. — фарш, начиння) і **пастіччо** (італ. — паштет). Починаючи з XIV століття цими сценками «начинялися» містерії (перший відомий французький фарс «Хлопчик і сліпий» написаний у 1266–1282 роках). Однак назва жанру з'являється лише 1400 року для позначення комічної інтермедії між двома частинами «**Містерії про святого Фіакра**». Як мораліте і соті, фарси входять до репертуару міських об'єднань камер-риторів, товариств і орденів блазнів. **Причому «точно і жорстке розмежування жанрів «мораліте» і «фарс», — писав О.Гвоздєв, — здійснити важко.** Морально-алегоричні п'єси часто включають в число своїх дійових осіб комічних персонажів і охоче доручають блазням виконання серії уособлених «гріхів» і «пороків». Приділяючи значне місце критиці громадських недоліків і будучи живою, театралізованою публіцистикою, котра виконувала роль газет і журналів нашого часу, ці п'єси непомітно переходять через «сатиричне мораліте» до веселих сценок «фарсу», в яких ті самі жарти висміюють громадські звичаї й порядки, і де комічні карикатури на сімейні звичаї складаються в захоплююче ігрове дійство» [65, 573]. Відтак головними героями фарсу стають маски: лікар-шахрай, лайлива дружина, вчений педант та інші, а сам жанр, оспівуючи циніків і шахраїв, насичується буфонадою. Дослідники жанру підкреслюють його «відсторонене» й глузливе ставлення до новонароджених верств міського населення (суддів, адвокатів, клерків та ін.), пов'язуючи це пере-

важно з «народною гуманістичною традицією» тощо. Проте для «відстороненого» погляду мусить бути точка відліку, кут зору, який задається певним розташуванням автора у соціальному просторі. Чи не єдиним можливим осередком такого «відчуження» й презирливого ставлення до новонародженого стану був феодалний, тобто аристократичний замок, у просторі якого з бенкетних інтермедій, очевидно, й народився цей «паштет».

Усупереч поширеному уявленню про «безтурботність» фарсів, цей жанр інколи спирався на біблійні сюжети («**Фарс про Авраама**», «**Фарс про Ісака**», «**Фарс про Різдво Христове**») [229, 557]. Інколи ж навпаки — він мав відверто опозиційний у ставленні до церкви й держави характер. Приміром, за політичні натяки на короля потрапив за ґрати поет Анрі Бод (Baude), автор фарсу, що виконувався 1486 року, а 1515 року за ґрати потрапили й виконавці фарсу. 1523 року у Парижі виставлявся «**Фарс про теологастрів**» — глузлива переробка п'єси-містерії, в якій хвора «мадам Віра» з'ясовувала, що папські декрети та проповіді не допомагають їй, натомість Святе Письмо швидко виліковує. Знуцання над відомими особами, висвітлення злободенних подій в небажаному для парламенту вигляді призвело врешті до посилення гонінь на вистави клерків, ігри яких і закінчилися 1582 року.

У Швейцарії й Німеччині різновидом фарсу був **фастнахтшпіль** (нім. *Fastnachtspiel* — «масляна гра») — короткі сценки фарсового характеру, що писалися для карнавальних процесій і втілювалися головними виконавцями цього жанру — ремісниками, підмайстрами, міським бюргерством тощо. Виконавці фастнахтшпіль, патриції, об'єднувалися в «театральні гільдії», які щороку виставляли свої «**цивільні (бюргерські) ігри**» (*Burgerspiele*). Південнотирольські фастнахтшпілі мали грубувато-еротичний характер. Наприклад, «Румпольт і Марет» Вігіла Рабера розповідав про «процес» утрати цноти, а у фастнахтшпілі про батька та його чотирьох дочок молодша з дочок охоче виходила заміж за злиденного старого, маючи на прикметі хлопця для любовних утіх. У фастнахтшпілях Любека перевага надавалася міфологічно-історичним темам («Про дочку імператора й сина правителя Єрусалимського» та ін.). Однак фастнахтшпіль використовувався не лише з розважальними цілями, а й з цілями політичними.

Поштовхом до використання театральних видовищ у церковній полеміці став фастнахтшпіль, виставлений у Данцигу під час карнавалу 1522 року учнем Дюрера Міхаелем Шварцом. Папа й імператор оголосили Лютера поза законом, на що Лютер, скинувши чернечу рясу, приєднувався до юрби, після чого його забирав із собою чорт. За кілька років по тому кенігзберзькі бюргери висміювали у своєму фастнахтшпіль Папу Римського та його кардиналів і оспівували Лютера. Міська влада у Цюріху і в Нюрнберзі видала укази, якими заборонялося карнавальним блазням виставляти на посміховище «папу, кардиналів, наших громадян, ландскнехтів, ченців і черниць, священників та інших духовних осіб». 1531 року бернські бюргери підготували спрямований проти папства фастнахтшпіль Ганса Рюте, що проголошував кінець «ідолопоклонства», — як перед поганством, так і перед Папою. Вистави давалися вже не в трактирах або приватних будинках, а просто неба, на спеціально споруджених симультанних майданчиках.

Похідною від містерійно-карнавального жанру була й громадська «розвага», що носила назву «**шаріварі**» (перша згадка 1318 року). У перекладі з французької це слово означає «котячий концерт», — гра ряджених, які «виганяють стару бабу» — втілення старого року, що йде геть. Наповнюючи вулиці безладними жартами, ватаги ряджених в «косматих сатирських масках» спинялися перед кожним будинком і вимагали викупу. Вони мавпували, танцювали й стрибали, калатали у цеберка, миски та інші «дзвінки» предмети. Неймовірний шум з криком півнів і нявканням котів зчинявся задля нейтралізації нечистої сили: вважалося, що чим більше галасу зчинять учасники забави, тим більше користі. З плином часу ритуальний зміст шаріварі забувся й обряд переродився на жорстоке висміювання людини, чий шлюб вважався ненормальним. Дикий концерт котів виконували під вікнами літнього удівця, що узяв шлюб з молодого дівчиною, чи удови, що уклала шлюб з юнаком. Жорстоко потішалися над чоловіком, якого біла лайлива дружина, або знущалися з жінки легкого поведження. Такі ж церемоніальні шаріварі у XVII столітті влаштовувалися й в Англії — як сказано було у документі цієї доби, «під час затемнень ірландці й валійці бігали з боку в бік, б'ючи у казани й каструлі, сподіваючись, що цей галас і суєта принесуть

користь небесним світилам». Але не лише приватний бік життя сусідів цікавив виконавців цього жанру [XXVIII].

Чи не найголовнішим різновидом ігор, в яких світ перевертали догори дригом, були **Дияблерії** (фр. — Diableries) — ігри дияволів, бісівські дійства з непристойними жартами, котрі також відбрунькувалися від містерій (таку ж назву — «Diableries» — мала й одна з містерій початку XVI століття). Диявол узагалі став у цей час чи не найпопулярнішою постаттю серед митців, ченців і учених-алхіміків. У XV столітті у Західній Європі навіть з'явилася мода на сатанізм, а у Парижі одним з найприбутковіших видів бізнесу став продаж нехрещених немовлят. У придворному театрі з'явився **жанр балету демонів**.

Дотично до дияблерій розвивалися й німецькі **«Редентинські Великодні страсті»** (Redentiner Osterspiel), у першій частині яких юдеї просили Пилата стежити, щоб ніхто не викрав з могили тіло Христа. Але, всупереч їхньому задумові, Христос вставав з могили, щоб не залишати у спокої пекельних мучеників. Чорти — у відчаї, солдати — перелякані. У другій частині вистави з'являвся Люципер, якому належало наповнити Пекло якомога більшою кількістю грішників. Після цього починалася процесія нещасних грішників, в якій брали участь ремісники, котрі ошукували своїх замовників [144].

У **«Віденських Великодніх іграх»** (Wiener Osterspiel) відтворювався епізод з продавцем бальзамів. У містерії чорти виконували роль своєрідної театральної поліції: вони заспокоювали глядачів і штовхали неслухняних до Пекла, коли ті надто голосно гомоніли й заважали виконавцям розігравати містерію. Під час показу **Альсфельдських ігор** було накреслено спеціальне коло, яке жодному з глядачів не дозволялося переступати, а того, хто порушував вимогу, хапали й передавали чортам, які тримали порушника до кінця видовища [144].

Особливе поширення у французькому ярмарковому театрі дістала вистава «L'Enfer» («Пекло»), в якій Диявол влаштовував парад за участю Адвоката, Банкіра, Купця, Генерала та інших світських персонажів. По закінченні «огляду» пекельних сил він відправляв їх усіх до казана.

В одному з мюнхенських видовищ, здійсненому 1597 року, показувалося, як після різноманітних витівок до Пекла провалився Люципер, а з ним іще триста чортів.

З плином часу ця «чортівня» виокремилася в самостійний жанр, який і дістав назву «дияблерія».

З карнавальними розвагами пов'язане й народження (власне, народження в лоні карнавалу) ще одного комедійного жанру — «вченої комедії» (**Commedia Erudita**). Це трапилося під час карнавалу 1508 року, коли поет Лодовіко Аріосто показав у феррарському палаці перший зразок жанру — «**Комедію про скриньку**», твір, написаний у традиціях давньоримських драматургів. Одним з тих, хто й надалі опікувався цими видовищами, здійснюючи показ комедій Плавта й Теренція при феррарському дворі й намагаючись відродити античний театр, був професор Помпоніо Лето. Однак вистави, зіграні Помпоніо Лето, були сприйняті лякливою владою як еретичні й стали приводом для звинувачення його спочатку у спробі реанімації поганства і услід за тим — для ув'язнення. Проте, не знайшовши в його діях складу злочину, судді дійшли висновку, що в цих виставах насправді було «більше гри, ніж справжньої небезпеки», отож професора звільнили.

13 лютого 1520 року, під час карнавалу, у палаці Фоскарі у Венеції з нагоди перебування у місті Федеріго Гонзаго, герцога Мантуанського, відбувся перший сценічний виступ Анджело Бельфьє, «попередника» комедії дель арте (**commedia dell'arte**) — актора й драматурга. А вже у другій половині XVI століття з'являється величезна кількість труп La commedia dell'arte, котрі розвивалися саме у річищі карнавалу, наслідуючи його прийоми. Первісно традиційні маски La commedia dell'arte — Арлекін (Ерлекін), Дзанні, Пульчінелла, — ще до виокремлення комедії з карнавалу брали участь у карнавальній «поховальній процесії». Труп La commedia dell'arte мали дивовижні назви — «Бажані», «Впевнені», «Об'єднані», «Вірні» тощо, в той час як виконавцями були або колишні буфони, або аматори — колишні ремісники. З їхнього середовища з часом висувалися помітні актори, котрі мали стосунки з владою, завдяки чому добре матеріально забезпечувалися. Серед акторів були також і жінки, які виконували ролі закоханих. Маски La commedia dell'arte виготовлялися з картону або клейонки. Але не всі виконавці виступали у масках; більшість жіночих персонажів виступала без масок. Схема вистави зазвичай мала такий вигляд: молоді закохані хочуть з'єднатися, однак їхні батьки їм заважають, і тоді на допомогу закоханим приходять слуги, які намагаються знищити

усі перепони, що стоять на шляху закоханих. Серед сценаріїв *La commedia dell'arte* були й такі, як «Троє вагітних», «Імператор Нерон», «Камінний господар» тощо.

Карнавальний ген залишився у театрі на тривалий час, адже спектаклі влаштовувались лише тричі протягом року: взимку — до кінця карнавалу, на Вознесіння (протягом двох тижнів) і восени, тобто лише під час певних свят. Лише наприкінці XVIII століття у Римі вистави стали показувати поза карнавальним часом. Аналіз зафіксованих у джерелах вистав XVII століття показує, що найбільша кількість прем'єр вистав припадає саме на різдвяно-карнавальний період, що цілком відповідає календарно-святковій природі театру протягом перших двох тисячоліть його існування. До карнавальних свят приурочували свої вистави Мольєр (1671 року разом з Люллі він навіть був організатором карнавалу), Корнель, Расін.

Наприкінці XIII століття з карнавалу виокремлюється й така форма громадських розваг, як **маскарад** (фр. — *mascarade*, англ. — *masquerade*, *mask*, *mummary*, нім. — *maskerade*, ісп. — *mascarada*). Відокремившись від календарного свята, ця форма святкового дозвілля дістала неабияку популярність і могла влаштовувалася з будь-якої нагоди. Зазвичай маскарад присвячувався якійсь темі, пов'язаній переважно із світським життям або політикою.

У XIV столітті у Франції з'являється ще один різновид маскараду — **момерія**, назва якої веде походження від старофранцузького слова, що означало «переодягання», маскарад. Момерії виконували в інтермедіях на бенкетах. До бенкетної зали в'їжджав віз, декорований замком або чудовиськом, з воріт замку або з пащі чудовиська вистрибували яскраво одягнені актори в масках і у супроводі інструментів, зі співом, танцювали мореску.

У XVI столітті в Англії з карнавалу виокремлюється й інший синтетичний музично-хореографічний жанр придворних видовищ, приурочених до урочистого бенкету — **маски** (невдовзі з'явився й жанр **антимаски**, яка демонструвала хаос, що змінювався гармонією). У витоках своїх жанр був пов'язаний з феодално-лицарськими **інтермедіями** (*entremes*, *entremets* — «між стравами») [XXIX].

На відміну від інтермедій, в основу маски були покладені танці й процесії у маскарадних костюмах у супроводі музики, а

також виступи співаків і поета, який коментував дію (в цьому жанрі практикував, зокрема, й Бен Джонсон). Хоча в основі маски лежали пасторальні або міфологічні сюжети, саме цей жанр, на думку Пітера Томсона, створював ілюзію державної стабільності. Без короля, — пише дослідник, — складної гри придворної «маски» бути не могло, а факт присутності на «масці» означав участь у придворному ритуалі [104, 196].

Попри різноманіття «дочірніх» жанрів, цілком переконливими видаються висновки дослідника карнавалу В.Колязіна, який пише: «Порівняльний аналіз карнавалу й містерії показує, що це радше жанри-близнюки, аніж протилежні й ворогуючі жанри, що співвідношенням сакрального й комічного породжувалася особлива природа театральності, властива середньовіччю [...]. Карнавальне начало аж ніяк не суперечить релігійному. Важко дати однозначну відповідь на питання, наскільки карнавал просякнутий релігійним началом, але [...] вони аж ніяк не суперечать один одному, а часто й доповнюють один одного» [124, 204].

НОВІ СВЯЩЕННІ ІГРИ



ІГРИ ДОВКОЛА ТІЛА ВЛАДИ

«Християнський монарх мусив відчувати себе «cristomimoios» — мімом, представником, виконавцем ролі Христа»

Сергій Аверинцев [1, 124].

«Королі також мали себе за Христа»

Жорж Дюбі [90, 21].

Починаючи з XVI століття в Європі постає **абсолютизм** — така форма державного правління, за якої верховна влада не обмежується конституцією, позаяк походження її, як і влади римських імператорів, вважається божественним [XXX]. Це й провокує появу низки паратеатральних заходів — парадних монарших портретів, придворних церемоній (серед них — одягання, гоління, роздягання, споживання їжі тощо), в яких «суверен уособлював історію» [28, 59], де його роль ставала священною (sakrosankt) [28, 50]. Ці «витіснення» Бога Небесного кесарем земним усвідомлювали вже сучасники, які доволі критично ставилися до подібних відправ. Так, Станіслав Оріховський–Роксолан у «Напученні королеві польському Зигмунтові–Августу» писав про «мерзенний звичай» підпорядковувати церковний обряд обрядові влади: «Треба відхилити порядок, коли єпископ, одягнений у святе вбрання, під час священнодійства, Господа Христа біля жертовника репрезентуючи, благоговійно падає з кадильницею до ніг твоїх» [247, 140]. Ця форма правління, ідея якої вперше була сформульована секретарем флорентійської республіки Макіавеллі, досягла апогею за часів французького короля Людовика XIV («держава — це я»). В Англії, у затвердженій владою проповіді 1547 року навіть було виголошено: «Всемогутній Бог створив і розподілив усі речі на небі, землі й водах у найкращому й найдовершенішому порядку. На небесах він встановив певні ордени й статuti Архангелів і ангелів. На землі він призначив королів, принців та інших правителів, поставлених нижче [...]. Заберіть королів, принців, правителів магістратів, суддів і подібних охоронців Божого порядку, і [...] ніхто не зможе володіти ні дружиною, ні дітьми, ні майном, усе стане загальним, і від цього постануть

різноманітні лиха й повне знищення душ, тіл, маєтностей і держав» [13, 346].

«Публічні страти, урочисті в'їзди високих осіб до міста, святкування перемог (або коронації, або народження спадкоємця престолу), парламентські вибори (принаймні в Англії у вісімнадцятому столітті) — все це, — пише Пітер Берк, — **носило карнавальний характер**. Вибори, особливо у Вестмінстері, також були приводом для бенкетів, співу та бійок на вулицях, що закінчувалися ритуалом тріумфального «посадження в крісло» переможця на виборах [...]. Перемоги також означали бенкети, феєрверки та вогнища; проїзд короля означав спорудження тріумфальних арок, виголошення промов, а також — пародійні битви, фонтани вина, жбурляння монет у натовп» [32, 212]. Насправді все було не зовсім так, радше навпаки.

Влада інсценізує найголовніші події державного і політичного життя, однак мета цієї театралізації пов'язана не з карнавалізацією, а навпаки, — з сакралізацією. Такі сакральні видовища приурочувалися не лише до релігійних свят, а й до різноманітних подій, у центрі яких був намісник Бога на землі. Це були народження принців і принцес, відвідування королем або королевою храмів, видужання представників влади, заснування й відкриття монастирів або церков, перенос реліквій, військові перемоги, відкриття шкіл, прийом послів і т.ін. Істотна зміна релігійних відправ відбулася відтоді, як молитва за короля стала постійною складовою щоденної літургії.

Звісно, найбільше значення серед цих видовищ відводилося головній сакральній події у житті держави — помазанню на владу й коронації, історія яких веде відлік від **миропомазання короля Пипіна**, здійсненого святим Боніфацієм і продубльованого 754 року у Сен-Дені рукою Папи Стефана II. Відтак «значне поширення дістають усякого роду урочисті процесії, так звані **«entrees»** — появи шляхетних осіб у супроводі пишного почту з нагоди якоїсь події, «апофеози» і «тріумфи», що знаменують собою завершення дипломатичних місій і воєнних кампаній тощо. Подібні урочистості найкращим чином відповідають завданню об'єднання нації, її соціально протилежних шарів: нижчі за допомогою видовища прилучаються до подій, в яких не беруть участі, до розкоші, якою захоплюються, до багатства, якого не мають; вищі демонструють своє значення, лицарське і християнське призначення опікунів і покровителів народу» [261, 134]. Причому саме **«ексцеси споживання»** під час цих бенкетів (у

напівголодному суспільстві) й мусили підтвердити «достеменність» правителя [229, 89].

«Християнський монарх, — писав Сергій Аверинцев, — мусив відчувати себе *«cristomimoios»* — мімом, представником, виконавцем ролі Христа» [1, 124]. Жорж Дюбі висловлюється категоричніше: вони мали себе не за мімів, **«королі також мали себе за Христа»** [90, 21]. І тому, спираючись на обряд **інавгурації** (від лат. — *inauguratio* — початок), відомий ще у Давньому Римі, а потім запозичений папами, стали влаштовувати **коронації** (лат. — *consecratio, inauguratio, coronatio*) — пишні обряди власного обожнення. Частиню цього обряду у Франції був «в'їзд» короля у Париж через браму Сен-Дені. Влаштовуючи урочистості, міська влада не лише демонструвала свою «відданість» королю, а й намагалася вселити народові повагу до міці й величі буржуа-патрициів, що підтримували королівську владу. Враховуючи пропагандистські завдання цих видовищ, неважко зрозуміти, що на їх влаштування витрачалися величезні кошти, оскільки такі видовища мусили засліплювати народ блиском і пишнотою, оточуючи панівний клас ореолом величі.

У Парижі для зустрічі короля збиралося духовництво, міська влада, ремісничі цехи, купецькі гільдії, релігійні братства й інші корпорації міста, без участі яких неможливо було здійснити сценарій вияву радості й щастя. Зібравшись, учасники виходили назустріч королю у передмісті, щоб потім повернутися разом із ним до міста, створюючи, таким чином, процесію, сценарій якої був розроблений до найменших дрібниць. Король в'їжджав під величезним балдахином із блакитної тканини, засіяної золотими ліліями. Процесія йшла до собору Паризької Богоматері, супроводжувана калатанням дзвонів і співами. На шляху процесії будинки прикрашалися розкішними килимами й гірляндами квітів, а у визначених місцях установлювалися **«живі картини»** (або **«містерії-пантоміми»** — *mysteres mimes*) на дерев'яних майданчиках, що називалися у Франції **«ешафот»** (*eschafaut*), у Нідерландах **stellagie**, в Італії **edifizie** («будівля»). Такі ж урочистості приурочувалися й до інших подій. Так, в Іспанії були видовища з нагоди повернення короля (1424), затвердження конституції і привілеїв Каталонії (1458) та ін.

Головними атракціонами у здійснюваних паратеатральних видовищах були: **дівчата з розпущеним волоссям**, які, інколи уособлюючи Справедливість, Правду, Мир і Милосердя, співали

пісні, що прославляли короля; **дуже гарні дівчата** (у вигляді сирен або зовсім голі; співаючи світські мотети й пастуші пісні, вони плавали у басейні фонтану тощо). Врешті, «жодний урочистий в'їзд монаршої особи, — пише Гейзінга, — не обходився без видовищ, без «personnages», без оголених богинь або німф, яких бачив Дюрер під час в'їзду Карла V в Антверпен 1520 року. Такі видовища влаштовували на дерев'яних помостах в спеціально відведених місцях, а то й у воді: приміром, під час в'їзду Філіпа Доброго в Гент 1457 року поблизу мосту через Ліс плескалися сирени «зовсім голі з розпущеним волоссям, як їх зазвичай малюють» [263, 347]. Видовища з оголеною натурою влаштовують ледве не до кінця XVI століття: у Ренні 1532 року під час в'їзду герцога Бретонського можна було бачити оголених Цереру й Вакха; і навіть Вільгельма Оранського при його вступі в Брюссель 18 вересня 1578 року пригощають видовищем Андромеди, «юної діви, закутої в ланцюги, оголеної, оскільки з'явилася на світ з материнського черева; воістину можна сказати, що була вона неначе мармуровою статуєю». Повії зображували найпоширеніший, за словами Гейзінги, сюжет «суд Паріса» [263, 347], в якому роль Паріса зазвичай виконував сам король, і «ніщо так не подобалося глядачам, як це видовище», — пише літописець цих подій; або, як повідомляє інший документ, було також «трое дуже гарних, абсолютно оголених дівчат, які удавали сирен; і всі милувалися їхніми грудьми, дивитися на які було дуже приємно, і згадували про невеличкі музичні п'єси й пасторалі».

Влаштовувалися також **битви й полювання** (битва воїнів з величезним драконом; битва дикунів біля фонтану; битва кентаврів; бій воїнів з левицею й драконом; бій лицарів-християн із сарацинами; пантоміма облоги фортеці, під час штурму якої вороги-англійці терпіли поразку; турніри; сцени полювання із собаками); **монстри** (голова змія, виготовленого з дерева й розфарбована, випльовувала юнаків разом з величезним полум'ям); **архітектурні споруди** (дерев'яне місто, схоже на справжнє, з будинками, баштами й двома потішними замками, що були атаковані за допомогою машин для облоги військом, від якого відбивалися захисники замку, котрі стріляли ракетами); **дикуни** (дикі чоловіки й жінки, що билися між собою, а поряд із ними стояло трое оголених гарних дівчат, які удавали сирен — вони декламували вірші королю; дикуни й жінки, які билися між собою); **природні атракціони** (зоряне небо з ангелами, опус-

кання хмар, з яких виходили ангел з дивовижними піснями у супроводі музикантів, що перебували на небесах; гора, з якої вибігали куріпки, голуби, зайці, кролики, кнури, олені, леви й орли); **кулінарні видовища** (пироги та інші страви у формі кораблів, замків, фортець, садів і т.ін.); **польоти** (ангелів, які вдягали на голову королеви корону, супроводжуючи цю дію співом); **фонтани** (із солодких вин, молока й солодкого соку, які міг пити кожний; у басейні фонтану плавали сирени; з наближенням короля до живої картини, з фонтану починало текти вино, а музиканти-ангели починали співати й грати на інструментах); **«живі картини»** на біблійні сюжети (Рай із зображенням Св.Трійці; Страсті Христові; фігури святих з пальмовим гіллям у руках; Бог-Батько в оточенні величезної кількості серафимів); **пантоміми й балети на античні сюжети** (Орфей, Меркурій, Венера, Паріс, Ясон) [XXXI].

У документах XVIII століття згадуються й такі розваги: «Anno 1726, 5 березня. Його високість курфюрст пфальцьський давав magnifique обід, на який запрошено було 120 високоповажних гостей і виставлено 400 прекрасних делікатесних страв. Найцікавішим був незвичний konfekt (у даному випадку — торт), представлений konditor'ом. Цей konfekt зображував справжній замок з баштами й гарматами, з яких можна було навіть стріляти; вони й стріляли у стелю ракетами. Високі гості із невимовним задоволенням милувалися видовищем. Обід коштував десять тисяч форинтів». Або — «Anno 1772, 23 березня, на тезоіменитстві Ебергарда герцога Вюртемберзького був вельми красивий стіл. У середині його було озеро, з якого бив фонтан. Поряд плавали качки. Навколо озера стояв прекрасний цукровий сад з апельсиновими деревами. За столом сиділо сорок вісім високих осіб: герцогів, графів та ін. Було подано сто сорок вісім страв». Один з бенкетів цієї доби — влаштований 25 червня 1730 року польським королем Августом II — навіть потрапив до книги рекордів Гіннесса. Адже на цьому святі були присутні понад тридцять тисяч чоловік. Можна уявити собі, скільки замовлень виконали в цей час митці!

Одне з подібних помпезних видовищ було влаштоване 1770 року під час заручин майбутнього короля Людовика XVI з Марією Антуанеттою. З цієї нагоди у Версалі було влаштовано тріумфальний в'їзд, турніри, оперні вистави, бали, процесії алегоричних фігур. Міністр фінансів, обгрунтовуючи необхідність фінансування цієї події з державної казни, писав, що «це видовище, оголошене через

газету, поза сумнівом, притягне до столиці багатьох іноземців», які поживлять торгівлю й збільшать прибутки, але при цьому «необхідно, щоб кожна частина святкової програми була пов'язана з королівськими резиденціями або з балом, на який будуть допущені іноземці», і тоді можна лише уявити собі, «які прибутки отримає торгівля від влаштованого таким чином свята». За два століття по тому, 1977 року, англійський уряд, опинившись у подібній ситуації, обгрунтовував необхідність фінансування з державного бюджету двадцятип'ятирічного ювілею з дня вступу на трон королеви Єлизавети II майже тими самими словами.

1515 року, за правління Франциска I, французького короля, було впроваджене ще одне видовище, пов'язане із **появою при королівському дворі посади носія стільця** (Port chaise d'affaires), котра вважалася однією з найпочесніших. Щоправда, й стілець (chaise percée — дірявий стілець) був вельми оригінальний. У центрі його була красномовна функціональна дірка (отвір). Носій стільця виконував свої обов'язки у парадній формі й при шпазі, а сам стілець прикрашався дорожочінним камінням і оксамитом. Приміром, у Катерини Медичі один такий стілець був оббитий блакитним, а другий рожевим оксамитом. Після смерті чоловіка, Генриха II, вона звеліла виготовити ще й третій — траурний, звісно, чорного кольору. Використовуючи стілець за призначенням, Людовик XIV вважав, що це видовище заслуговує на те, щоб бути побаченим найшляхетнішими дворянами (щоправда, кількість глядачів була жорстко обмежена). На це п'ятнадцятихвилинне видовище допускалися виключно принци крові, герцогині, міністри і мадам Ментенон. Отже, не лише **демонстративне споживання** виставляли на загальний огляд герої цих процесій, а й інші «священні відправи» королівського тіла. Ще більші урочистості влаштовувалися довкола стільця неаполітанського короля Фердинанда IV. Коли король їхав до театру, спеціальний загін ніс за ним цей «трон» під командуванням офіцера. Усі військові, зустрівши урочисту процесію, мушили салютувати їй шпагою.

Генрих III Валуа, перетворивши життя Франції на перманентний карнавал, наказав намалювати в одному зі своїх часословців своїх мінійонів і коханок в костюмах святих і великомучеників. 1585 року він оприлюднив «Регламенти, дані королем, зберегти які він наполягає і бажає...». Відповідно до цього документу почесні слід було віддавати королівській сер-

ветці, королівській сорочці, королівському бульйону, королівському вину тощо.

Інколи під час подібних урочистостей траплялися й казуси. Приміром, коли наречена іспанського короля Філіпа IV Марія Анна Австрійська їхала до свого майбутнього чоловіка, в одному з міст мер подарував їй пару панчіх як зразок продукції місцевої фабрики, але мажордом суворо заперечив проти цього подарунку, зауваживши: «Запам'ятайте, що в іспанській королеви немає ніг!» Почувши це, бідолашна перелякалася, побоюючись, що, коли вона приїде до Мадрида, їй відріжуть ноги.

Подібні паратеатральні заходи, спрямовані на оспівування кесаря, поширювалися й у Східній Європі [XXXII]. Пишучи про найменш «театральну» (у буквальному значенні слова) добу, Д.Лихачов у праці «Сміх як світогляд» присвячує цілий розділ «лицедійству» Івана Грозного, який «демонструє високий рівень акторської майстерності» [163, 367]; О.Панченко взагалі вважає, що «цар поведився як homo ludens, кощунник, глумотворець, шпільман, ігрець» [196, 115], який, за нотатками англійського мандрівника, «дуже любив лицедіїв, карликів, людей, що вигиналися перед ним і співали пісні», любив цькування ведмедів, охоче слухав оповідки сліпців перед сном [32, 27]; так само характеризує Річард Вортман і двір російського імператора — «нескінченне театральне дійство», спрямоване на elevation — «вознесіння» імператора [221/1, 18–19]; водночас це й «вітрина вищої бюрократії» [221/1, 271].

Але «від просякнутого розкішню благочестя, — писав Гейзінга, — лише один крок до перебільшеної скромності, що відверто виставляє себе напоказ» [263, 197]. Під час урочистого в'їзду короля Неаполітанського Якова Бурбонського, який відрікся від світу під впливом Св.Колетти, король, в убогому вбранні, звелів тягти себе в помийному кориті, яке не відрізнялося від ношів, на яких зазвичай виносять нечистоти. За ним ішли впливові придворні [263, 197]. Це був зворотний бік демонстрації заможності — демонстрація побожності.

Потреба в організації цих маніфестацій висуває, починаючи з XV століття, цілу низку посад організаторів урочистостей при європейських дворах: «festaiolo» (від ісп. — fiesta — свято; мандрівні постановники святкових урочистостей); «autor de comedias» («творець вистави»), «capocomica» або «capocomico» (керівник коміків), «Lord Chamberlain» (лорд-камергер), «Master of The Revels» (розпорядник розваг), «Grand

divertisseur» (завідувач королівськими розвагами), «**кондитери**» (назва походить, ймовірно від лат. — conditor, conditoris — засновник, творець, колонізатор, автор, будівничий; серед кондитерів чи не найбільшу відомість дістав «режисер трапез» Франсуа Ватель), «**обер-феєрверкери**» та ін.

«Сама історія, — пише Жорж Дюбі, — перетворюється на низку свят» [91, 307], а ті, у свою чергу, — утворили низку нових видовищних форм і жанрів. З плином часу «історія» забувається, а жанри і навіть види мистецтва — залишаються. Так сталося і з театром. Адже саме завдяки цим паратеатральним видовищам — світському («входження володаря в місто») й церковному (містерія), на думку багатьох дослідників, народилася опера [64, 31; 105], отже, й світський театр. Втім, не лише світський театр, а й Біблійна опера, творці якої орієнтувалися на грецьку трагедію [70, 14]. Але між «паратеатром» і «театром» був перехідний місток.

ШКІЛЬНІ ІГРИ

*«Християнам не слід уникати
комедій через те, що в них інколи
трапляються брутальні жарти
і непристойності, адже через
подібні дрібниці довелося
б відмовитися й від Біблії»*

Мартін Лютер [187, 47–48]

Традиційно вважається, що чергова зміна формату театру була пов'язана з діяльністю італійських «гуманістів», творців жанру «вченої комедії». Однак у Європі вже з XII століття був відомий звичай влаштовувати драматичні вистави у навчальних закладах. Цими видовищами вшановували патронів навчальних закладів (Св.Миколая й Св.Катерину). Наприкінці XV століття, коли в Європі поширилося вивчення грецьких, а особливо римських старожитностей, у Німеччині постала й нова форма шкільного викладання, що полягала у вивченні напам'ять і декламації комедій Теренція (переклади його творів німецькою мовою з'являються 1486 року), котрі вважалися найзручнішими для практичного засвоєння латини. Сумніви щодо користі цього методу розвіяв авторитет Лютера, який заявив, що у подібних вправах немає нічого шкідливого і навіть навпаки — вони допомагають учням у навчанні. **«Християнам, — казав він в одній зі своїх «Застольних бесід», — не слід уникати комедій через те, що в них інколи трапляються брутальні жарти і непристойності, адже через подібні дрібниці довелося б відмовитися й від Біблії»** [187,47–48]. Крім того, Лютер і сам охоче був присутнім на виставах і таким чином підтримував народження нового театру — шкільної драми, витоки якої пов'язані із Реформацією, протестантизмом, лютеранством тощо. Інколи шкільні вистави протестантів діставали таку популярність, що студентів запрошували виконувати їх поза межами шкіл і університетів [216, 1]. Однак із плином часу комедії Теренція, мабуть, набридли, а комедії Плавта вважалися малопридатними для педагогічних цілей, і тому постала потреба у написанні нових творів латиною; саме ці твори й заклали основу репертуару нового театру.

Однією з найперших шкільних драм (нім. — *Schuldrama*) вважається показана близько 1492 року вистава за п'єсою П'єра Лондріні, в якій Безсмертні, запрошені до Сатурна, протягом 1300 урочистих віршів вирішували питання, чи не настав час наслати чуму на людський рід. Серед найстаріших зразків шкільної драми відомі також «*Spiel von den torichten und klugen Jungfrauen*» («Гра про дів мудрих і нерозумних»), «*Phorcensiscaenica progymnasmata*» (1498), «*Comedia nova*» (1520), «*Geistliches Spiel von der gottesfurchtiden und keuschen Freu Susanna*» (1536), «*Mundus*» (1537) та ін. Чернець-францисканець Буркгард Вальдис (1490–1556), перейшовши в лютеранство, написав першу протестантську драму за мотивами Святого Письма. Він переробив біблійну притчу про блудного сина й у виставі, здійсненій у Ризі 1527 року, сам виступив у ролі герольда, що звертався до публіки з поясненнями протягом спектаклю.

У першій чверті XVI століття шкільні вистави стали виконувати вже не лише з навчальною метою. Так, 1523 року шкільний статут міста Цвікау вимагав, щоб у неділю учні розігрували комедії Теренція або інші твори; у Магдебурзі такі вистави влаштовувалися тричі на рік: латиною — перед патронами школи і німецькою мовою — перед зборами міської ради й просто неба для усіх бажаючих. Вийшовши на широкого глядача, вистави таким чином виховували у громадян міста нову потребу. Оскільки ж шкільний театр був пов'язаний з ідеями Реформації, значне місце в його репертуарі посідали, з одного боку, твори, спрямовані проти папства («*Rammachius*» Томаса Кірхмайєра, «*Phasma*» Фрішліна та ін.), а з іншого — твори, які пропагували ідеї Лютера (1600 року Андре Гартман навіть драматизував біографію самого Лютера; подібний твір Мартіна Рінкардта «Ейслебенський витязь Христа» був представлений 1613 року).

Невдовзі після створення Ігнатієм Лойолою католицького чернечого ордену єзуїтів (1534) Папа ініціював появу перших єзуїтських колегіумів, а згодом в єзуїтських духовних школах стали здійснюватися театральні вистави (*Jesuitenspiele*). Вперше шкільні вистави єзуїтського театру почали здійснюватися Йоганном Штурмом у Страсбурзькій гімназії [273, 82], а перші відомі вистави на сцені єзуїтського театру були здійснені за п'єсою «*Euripus*» (Відень, 1555; Мюнхен і Прага 1560). Ці нововведення здійснюватимуться майже водночас з іншою подією —

відчувши потребу у зміні характеру богослужіння і засобів його виразності, Папа Пій V 1568 року змушений буде переглянути щоденний церемоніал богослужіння й внести істотні зміни у церковну службу, що свідчить про зміну формату театральності.

Наприкінці XVI століття постала проблема приборкання стихійного розвитку єзуїтського театру, що й спровокувало появу першого теоретичного обґрунтування системи жанрів цього театру. Це була «Поетика» (1594) **Якоба Понтана**, діяча шкільного театру єзуїтів, який писав у своїй «Поетиці»: «Комедія є драматичним твором, у якому заради засвоєння життєвського досвіду у формі удавання представляються, не без гострих і дотепних жартів, події з приватного життя обивателів. Трагікомедія є сумішшю з комедії й трагедії, оскільки, на відміну від правил комедії, тут виводяться на сцену також і особи більш шляхетні й високі. Можна сказати, що трагікомедія є трагедією з розв'язкою, що притаманна комедії, тобто веселою, заспокійливою. Трагікомедія завжди завершується щасливим фіналом. Я не стану стверджувати, що можна було б написати й комітрагедію, розв'язкою якої була б загибель героя. Справа в тім, що горе нікчемних людей не може ні запам'ятатися, ні збуджувати душевні порухи. Тому й не зустрічаються ніде подібні п'єси... Трагедія — це поетичний твір, що змальовує за допомогою дійових осіб учинки видатних осіб з метою збудження до них співчуття й страху [перед ними? — О.К.], а тим самим і очищення людей від душевних хвилювань, які є джерелом такого роду трагічних вчинків» [156/1, 805]. Ганс Сакс, автор п'єс про Естер і Юдит, «Трагедії про створення Адама та його вигнання з Раю», називав трагедіями п'єси, в яких зображені батальні сцени. Нащадок Понтана — драматург і «режисер» єзуїтського театру Франциск Ланг 1727 року видрукував «*Dissertatio de actione scenica cum figuris candem explicantibus et observationibus quibusdam de arte comica*», твір, в якому чи не вперше став обговорювати проблеми режисури та якостей, що вимагаються від «режисера».

Авторами п'єс і організаторами шкільних вистав могли бути лише педагоги-єзуїти, а виконавцями — учні єзуїтських шкіл. Вихованцям шкіл, що готувалися до духовної й службової кар'єри, рекомендувалося вивчати сценічне мистецтво для вдосконалення манер, грації й красномовства. Тематика п'єс і стиль виконання неодноразово змінювалися: у XVII столітті вони наближалися до середньовічних містерій та літургійних драм, але

в останній період існування (1740–1773) тяжіли до традицій класицизму. Спочатку сюжети черпалися зі Старого Заповіту, але згодом з'явилися також драми на теми «Страстей Господніх», агіографічні та історичні сюжети. Кошти на утримування театрів давав орден єзуїтів, а також батьки учнів. У цілому ж єзуїтські вистави, на думку Яна Оконя, стояли в опозиції до масового релігійного театру — літургійного і містерійного, — де і композиція твору, і всі елементи вистави могли повторюватися з року в рік у майже незмінному вигляді [296, 108].

Зазвичай шкільні вистави приурочувалися до кінця масляного тижня («**ludi antecinerales**», «**bacchanales**»), страсну п'ятницю («**de passione**») й закінчення навчального року, коли роздавалися нагороди учням («**ludi postgymnastici**», «**metagymnastici**»). В основі пасійної драми («**passio**», «**passion**») лежав мотив страждань за Віру й ствердження її через страждання. Усі п'єси цього типу не показували, як це було у середньовічних містеріях, муки Христа (бичування, хресний хід і смерть на Голготі). Сюжети пасійних драм («драм Страстей седмиці», драм Страсного тижня, останнього тижня Великого посту) бралися з агіографії — історій святих мучеників, перших християн, проповідників і місіонерів, котрі постраждали за Віру, пройшовши тортури й страту. Героєм масляної драми був грішник — п'яничка, вбивця, тиран на троні. Він міг перетворитися на праведника, але найчастіше демонструвалося його остаточне падіння й спілкування з пекельними силами. Канікулярні драми готувалися до літніх вакацій (кінця навчального року) і мали дидактичний характер. Темі й сюжети були пов'язані із навчальним процесом, прославленням засновників навчальних закладів, ювілеями, але головним змістом видовищ було оспівування знань і вченості, що нібито приносять простому смертному найвищі почесті.

Основним жанром єзуїтського театру були панегірики, які писалися за чіткою системою: в античній, середньовічній або новій історії знаходилися сюжети, герої яких носили імена, схожі з іменами представників шляхти, яким присвячувалася вистава, а для вистав, здійснених до іменин магната, брався агіографічний сюжет, де імена святих збігалися з іменем винуватця урочистостей. Відображені у панегіричній драмі події мушили нагадувати про подвиги й перемоги шляхетного замовника, стаючи, таким чином, зразком прямих або замаскованих аналогій. Виконувалися вистави єзуїтського театру не лише у

спеціальних залах шкіл і колегіумів, а й у церквах, монастирях, на вулицях або на площах просто неба. І хоча 1686 року римський капітул заборонив влаштовувати видовища у церквах, однак на місцях цієї вимоги рідко дотримувалися.

Яскравий приклад «типового панегіричного дійства єзуїтів» — латинської драми з хорами та інтермедіями, здійсненої 1623 року в єзуїтській колегії у Познані з нагоди прибуття короля Зигмунта, наводить В.Резанов. У першій частині виступає Польща, радіючи з приводу Хотинської перемоги; ангел-охоронець Польщі зміцнює її дух, запевняє її у своєму заступництві й обіцяє їй показати тіні ворогів, переможених Зигмунтом: вороги з'являються, визнають себе переможеними й кладуть свою зброю до ніг Польщі. Дія завершується хором на тему: ніяка небезпека не загрожує тому, за кого Бог і ангел-хранитель (ангел, який оберігає кожну хрещену людину від підступів сатани). У другій частині перед Польщею з'являються тіні Наливайка, Михайла, шведів і ліфляндців, що повстали, царя Шуйського, патріарха московського, турка, татарина. Вони визнають себе переможеними й кладуть свою зброю до ніг непереможної Польщі. У третій частині виступають гетьмани Замойський, Жолкевський, Ходкевич і демонструють свою любов до вітчизни, визнають Польщу своєю матір'ю; далі йде сцена з *trophaeum* і побажаннями успіхів [216, 382].

Досліджуючи структуру цих п'єс, В.Перетц виявив такі елементи яскравої театральності, які він називав «**ефектами дії**»: **переодягання, крадіжки, криваві сцени, танки, поганські релігійні відправи, вставні тіньові картини (мерці тощо), світлові ефекти, машини (польоти у повітрі, вознесення на небо), масові сцени, міфологічні та алегоричні персонажі (Нептун, Марс, Фортуна, Диявол, Смерть та ін.), звукові ефекти (грим, луна, співи) та ін.** [197, 16–33].

«Нашій епосі, — писав Ромен Роллан, — [...] важко збагнути розміри музичного божевілля у той час, коли могутній вплив нового сполучався з неподоланим впливом музики, що зачаровувала слухачів. Папа Римський Климент IX пише опери й присвячує свої сонети співачкам. Кардинали — автори лібрето і організатори показу опер (Монсеньйор Корсіні, кардинали Барберіні, Роспільйозі, Боргезе, Памфілі, Мазаріні, кардинал Колон, кардинал Кіджі та інші кардинали, а також абат Помпео Скарлатті). Ченці дають вистави (спектаклі влаштовувались у монастирі «ченців-санітарів» з 1636 року, у Німецькій та

Римських колегіях, у єзуїтів, у папському палаці тощо; 1669 року в одній оперній виставі на сцені одночасно виступало двадцять шість кардиналів») [221/1, 140].

Тож не повинен дивувати й висновок В.Резанова про те, що оригінальною рисою французького єзуїтського театру став **балет — тобто chorea dramatica** — «подібний до трагедії рід німєї п'єси, що виконувалася під час антрактів серйозного видовища заради розваги». Змістом цих балетів були сюжети про смерть Орфея, прикутого Прометея, викрадення Золотого Руна тощо [216 — 76, 80]. Дослідники театру в низинах Альп підкреслюють, що у цей час і самі «церкви перетворювалися на дивовижні театральні зали, із ложами, галереями, балюстрадами, сходами, балдахинами» [220, 183].

Містерії й мораліте, що виставлялися на сцені шкільного театру, відрізнялися від тих самих жанрів, якими вони виконувалися для масового глядача. Так, композиція «містерії» шкільного театру мала набагато складніший характер: подеколи дія переносилася за сцену, в той час як на сцені розігрувалися віддзеркалені події; інколи сцена сприймалася як семантична паралель до біблійного сюжету і т.ін. Хоча шкільні драматурги брали матеріал для своїх обробок з тих самих джерел, що й автори середньовічних містерій, однак вони інакше опрацьовували його. Складних епічних видовищ, які б, на кшталт вуличних містерій, обіймали ряди подій зі священної історії, не було у шкільному театрі. У працях теоретиків шкільної драми вперше висловлюється й думка про неприпустимість показу Христа на сцені. **Що ж до мотиву вибору того або іншого сюжету, він пов'язаний був передусім з можливістю провести тенденцію фанатичної відданості вірі (католицизмові) або замовникові, на честь якого й виконувалася містерія.**

Шкільний театр активно розширював свою жанрову палітру, включаючи до свого репертуару жанри, форми й окремі прийоми театру світського. Приміром, в останні десятиліття існування шкільного театру у Польщі на його сцені виставлялися: **трагедії у дусі містерій** («Трагедія про святого Казімежа, польського королевича»); **французькі трагедії** (Корнель, Расін, Вольтер); **трагедії на сюжети Старого Заповіту; патріотичні трагедії на історичні сюжети** (про ідеальних римських імператорів і консулів, які завжди віддавали перевагу громадському обов'язку); **комедії** (перекладні й адаптовані). Більшість шкільних трагедій розви-

вала тему сакральної влади й виводила на сцену монарха з його підданими. В основі сюжету історія про монарха — шляхетного, майже ідеального для містерії героя; в його оточенні з'являється зрадник або заколотник, який намагається захопити трон, але його зусилля ні до чого не призводять і його карають, оскільки йому протистойть відданий тронові придворний, який і викриває злочинця [233, 125–127]. Водночас у єзуїтському театрі продовжує існувати й драма на біблійні сюжети — «*Comoedia sacra*», «*Ludi theatrales sacri*» та ін.

Один з дослідників театру, проф. Й.Цейдлер, на якого посилається В.Резанов, визначив такі основні риси єзуїтської драми, яка й заклала основу майбутніх світських жанрів: **урочисті монологи; пишні сцени коронації; сцени заклинання духів; вигнання Диявола; сцени повчань і настанов; сцени у в'язниці; спокуси та ін.** [216, 92]. Неточним буде уявлення, що єзуїтський театр — це лише театр герметичного приміщення, театр камерний, замкнений. Найяскравіші приклади гнучкого пристосування єзуїтського театру — показ трагедії Евріпіда в Імператорській Колегії у Відні 1554 року для трьох тисяч глядачів, а також вистави «Константин Великий» патера Георга Агріколи, що була виставлена у Мюнхені 1574 року «зادля втіхи мешканців міста й усіх околиць».

Серед видовищ, які виконувалися в єзуїтських колегіумах Польщі, Ян Оконь, вживаючи історичні назви, наводить такий перелік: **балет** (перед королем); **видовище** (пасійне, піротехнічне, на міському ринку, підготовлене королівською артилерією, на честь оборони Львова від турків, про Св.Станіслава, на честь єпископа краківського); **вогні штучні; вистава з феєрверками; виступ** (з нагоди перебування короля у палаці архієпископа, на честь короля, пасійний біля гробу, про здобуття Смоленська, на ринку, сценічний, театральний); **ворота тріумфальні й панегірик** на честь Августа II; **гратуляції** на вшанування короля; **декламація; діалог** (алегоричний, в октаві, євхаристичний, з нагоди в'їзду старости, на Різдво Боже, на Велику П'ятницю, на приїзд архієпископа, на честь Ігнатія Лойоли, на честь канцлера, з нагоди повернення послів з Москви, на честь Св.Катерини, діалог пасійний); **діалог про акцію паралельну** (з історії Риму й Польщі, на честь коронного гетьмана Станіслава Потоцького, з нагоди свят — Тіла Христового, Епіфаній, Великої П'ятниці); **драма** (частково співана, до свята Тіла Христового, з музикою, з нагоди прибуття гостей, дра-

ма й декламація з нагоди початку шкільного навчального року, на здобуття Смоленська — привітання на повернення короля Зигмунта з війни з Москвою, масляна, пасійна, карнавальна, про народження Христа, про Св.Ігнатія Лойола, про тріумф, публічна драма з нагоди створення Братства Доброї Смерті); **інсценізація пасійна**; **комедія** (дводенна); **орації** (біля гробу, на честь фундатора школи); **панегірик**; **процесія** (на честь видатної особи, з нагоди канонізації, на свято Тіла Христового, процесія й драма на ринку — *Triumphus eucharisticus*, процесія тріумфальна з музикою); **трагедія** (трагедія під час карнавалу); **трагікомедія** (з нагоди закінчення школи); **тріумфальні ворота**; **actiuncula** (маленька дія, «дійка»); **actus**; **акція**; **De Passione Christi** (Страсті Христові); **komitragedia** (комітрагедія); **Ludi saeculares** (ігри секулярні); **misterium** (містерія); **plausus** (назва походить від латинського *ap-plaudo*, *applausus*, *plausus*, *plausum* — аплодувати). Дослідник відзначає, крім перелічених, і такі жанри: **шкільні вистави**; **пасторальки**; **євхаристичні**; **мораліте**; **агіографічні** (про святих); **мартирологічні** (мученицькі); **панегіричні**; **полемічні**; **міфологічні**; **історичні**; **актуальні**; **орієнтальні**. Істотну роль серед сакральних видовищ доби відіграють «**театральні**» й «**драматичні релігійні**», як їх називають дослідники, **процесії** (або «*Processional Theater*» — театр процесій), що нагадували своєрідний «діафільм», учасники якого несли різноманітні зображення (реліквії, картини, скульптури) і везли на возах «живі картини», об'єднані сакральним сюжетом [296, 89–90]. Своєрідним театром картин були й «**конклюдії**» — алегоричні ілюстрації програм шкільних диспутів, на яких зображувалися небеса, фігури святих і богів, а також сцени міст, битв і церемоній (коронації та ін.), які мали підкреслено театральний характер.

Найкращими серед єзуїтських театрів були театри єзуїтських колегій у Відні й Парижі, котрі прославилися виставлянням «**царських вистав**» («*ludi caesari*»), що посідали особливе місце в репертуарі єзуїтських театрів. «*Ludi caesari*» — це були пишні постановки панегіричних п'єс на честь коронованих осіб у дні їхніх тезоіменитств, весіль та інших урочистостей. Зазвичай ці видовища відвідувалися членами царської родини, а тому й пишно обставлялися. У виставах використовувалися усі засоби театального мистецтва, включаючи різноманітні перетворення, землетруси, бурі, польоти, сухопутні й морські бит-

ви, різноманітні алегоричні фігури, Пекло, привидів, драконів тощо. У мистецькому сенсі це був «передовий» жанр, який мав можливість брати на озброєння найновіші мистецькі досягнення й технічні прийоми.

Попри зовнішні ефекти і сценічні атракціони, єзуїтський театр здійснював неабиякі перевороти у свідомості своїх глядачів. Так, якщо вірити джерелам, «після постановки єзуїтської драми «Senodoxus» Й.Бідермана в Мюнхені (1609) начебто чотирнадцять авторитетних придворних аристократок змінили своє життя й усаїтнилися, вправляючись у каятті» [112, 185].

ІГРИ ПРИ ДВОРІ

«Пані де Ментенон, прагнучи розважити своїх вихованок і короля, звернулася до Расіна, найкращого поета Франції. Вона попросила його написати п'єсу на сюжет зі Святого Письма; адже нині при дворі, неначе на тому світі, єдина умова порятунку — побожність. Расін обрав історію Естері та Артаксеркса й написав текст, який було покладено на музику... Вийшов чарівний дивертисмент для юних вихованок пані де Ментенон.

У п'єсі можна було побачити натяк на падіння пані де Монтеспан і піднесення пані де Ментенон. Уся різниця полягала в тому, що Естер була трохи молодшою й не така ханжа...»

пані де Лафайєт [186, 85–86].

Наприкінці XVI — на початку XVII століття Європа втратила світоглядний стрижень, роль якого за доби Середньовіччя виконувала Біблія. Це, у свою чергу, призвело до зміни соціального статусу мистецтва. Відтак, на відміну від середньовіччя, коли домінували повторюване і виконавське начало, **постала й нова концепція мистецької праці — творчості, в якій стали домінувати ідеї первинності, неповторності, винаходу, що й висунуло секуляризований, відносно автономний соціальний інститут — інститут мистецтва.** Якщо за доби середньовіччя головним меценатом, патроном і замовником мистецтва була духовна влада (церква), то у цей період головним споживачем мистецтва виступає політична влада, що й створює передумови для формування системи мистецтва й мистецьких жанрів. Щоправда, протягом тривалого часу «театральне мистецтво» все ще працює в «анонімно-піратському» режимі, пов'язаному із широкою практикою використання та інтерпретації «історичних», «авторитетних» або ж просто «мандрівних» сюжетів тощо. **Навіть Шекспір, найбільший в очах нащадків «авторитет» цієї доби, свої фабули завжди запозичає з якогось апробованого тогочасного бестселера, а Мольєр узагалі обгрунтовує своє творче кре-**

до у такий спосіб: «усе своє беру там, де знаходжу». Без перебільшення можна сказати, що сюжети світського мистецтва ще протягом тривалого часу живитимуться «апробованими» джерелами — чи то священними текстами християнства, чи то не менш авторитетними текстами відроджуваного минулого — античності.

З недовірою ставлячись до сюжетів, що не пройшли публічної апробації, доба, однак, активно сприяла появі нових жанрів — у багатьох випадках вони народжувалися неначе у лоні середньовічної системи жанрів, як похідні від християнської міфології, але вже з іншими завданнями. Не «скасовуючи» винайдених середньовіччям жанрів, нова доба істотно змінювала їхнє функціональне призначення, спрямовуючи їх на обслуговування нового, похідного від християнської релігії культу — абсолютизму, тобто релігійної віри у помазаника Божого. «Богом цієї релігії, — писав Стендаль, — став сам Людовик XIV» [11, 202], який оголосив: «Держава — це я».

Однак, на відміну від християнської релігії, релігія абсолютизму не мала розгорнутої міфології, що й ускладнювало процес творення нового сюжету, а отже, й образу влади. Перед владою стояло завдання створення унаочнених у видовищах біографій і легенд, шляхетних предків тощо. Звідси й основна ідея Ренесансу — «усвідомлення власного минулого [...], спогад про власну минулу велич» [46, 113], відродження античності, тобто слави предків (адже відроджувалася не просто античність, а саме Рим). «Спогад про давній Рим, — писав Я.Буркгардт, — утворював надійний базис для національних почуттів» [46, 115]. У цьому сенсі Рим не був першовідкривачем, оскільки кожна доба, претендуючи на велич, шукала свої міфи й легенди, «адже легенда може породити легітимність, а легітимність може стати легендарною» [154, 11]. Відтак і «пріоритетним жанром у творчості «правильних» драматургів стає **трагедія а l'antique**» [261, 26]. «З усієї маси трагедій, написаних у період з 1548 до 1610 року понад третину складають трагедії на сюжети античної міфології та історії, і менше третини (24,4%) — трагедії на «священні» сюжети» [261, 26]. Тобто абсолютистський культ, інколи у вбранні християнського віровчення, починає поглинати і витісняти культ християнський. Адже «у період освіченого абсолютизму, — писав Карл Мангейм, — більшість держав намагалася ослабити церкву засобами, запозиченими ними у самої церкви, тобто замінити об'єктивну інтерпретацію світу, гарантовану

церквою, інтерпретацією, гарантованою державою» [175, 35]. Так постає, за словами Моммзена, «містерія Пале-Рояля» [184/1/3, 472], спрямована на оспівування абсолютного монарха, а відповідно й системи дворянських чеснот, на спинах яких трималася сакральна влада. Табель про придворні ранги визначає значення особи, а встановлений церемоніал реалізує придворний табель у дії (для чого й створюється особливий чин — церемоніймейстер). Церемоніал, у свою чергу, постійно удосконалюючись, оздоблюється мистецькими елементами — як, скажімо, церемоніальною музикою, непобутовою умовною пластикою, костюмами, аксесуарами тощо. Усіма засобами підкреслюється вишуканість, помпезність, пишність і винятковість святкового, відмінного від буденного життя еліти, котре й переносилося на сцену.

Оскільки культура абсолютизму була переважно культурою двору, салону, академії, а отже й інтелігенції, то й театр цієї доби, за словами Вольтера, «незмінно залишався школою галантності й кокетства, в яких не було нічого трагічного» [54, 311]. Таким чином, й умовно «світські» видовища абсолютизму окреслюються як видовища, що культивують розкіш і дозвілля, адже й сам «світський простір» — це простір, який визначається розкішшю, а час — дозвіллям. Але не будь-яка розкіш і не будь-яке дозвілля, а саме **вишукане дозвілля**, що його може дозволити собі лише помазаник Божий — абсолютний монарх. Відтак і розпочинається процес пристосування сакральних жанрів до нових вимог: літургія починає «представляти не Церкву, а двір і міщанство» [149, 178]. Що ж до традиції середньовічної містерії, то Буало, виходячи із нових завдань, так коментував її: «У давній Франції театр був у зневазі: гріх наші прадіди в цій бачили розвазі. Однак юрба прочан в Париж колись прийшла і по-простацькому вдавати узяла і Бога, і святих, і ангелів, і діву, народ збираючи на тее дивне диво. Наука променем заглянула своїм в ті нісенітниці — і край поклала їм. Геть непокликані апостоли зникають, — натомість Гектори й Ахілли воскресають» [41, 49]. Влучну характеристику цьому театрові дає Лесь Курбас: «... псевдокласика XVII століття у Франції — мені здається [...], що цей театр саме такої категорії. Чому? Тому, що його завданням фактично було прищеплювати й утримувати в колах своєї публіки, себто двірської знаті тодішньої Франції, двірські манери, двірський спосіб мислення. Його греки, його турки не були греками і не були турками, а були, влас-

не, придворними маркізами і графами короля Людовика. Цей театр не виявляв того предмета, який зображував, а впливав, він мав певне завдання, цілком конкретне з боку інтересів панівного класу, був театром впливу і нічим інакшим [...]. Характерно, що театр впливу з'являється завжди на схилі якоїсь епохи, або на початку якоїсь іншої епохи, на моменті стику двох епох, коли життя ще не утвердилось, у час романтичного і класичного мистецтва» [152, 84].

Щодо загальної характеристики видовищ доби, то, як писав Юрген Габермас, «торжества в стилі бароко, на противагу світським святкуванням Середньовіччя, не кажучи вже про Відродження, відкритості у буквальному значенні вже позбулися. Турніри, танець і театр з прилюдних місць повертаються у виплекані парки, з вулиць — за колони замків» [56, 53]. Така «приватизація» жанрів цілком логічно впливала із завдань творення нової придворної містерії. Адже, за спостереженням Вальтера Бенґяміна, «барочний літератор відчував себе повністю прив'язаним до ідеалу абсолютистського державного устрою» [28, 40], головним ідеологом якого у Франції був кардинал Ришельє, котрий і став одним з фундаторів Біблійного театру Франції нового, класицистичного зразка.

Новий Біблійний театр кардинала Ришельє народився 14 січня 1641 року, коли його власною трагедією «Маріям» відкрився театр «Пале кардиналь». Але й відкриття цього театру мало свою передісторію. Жан Арман дю Плессі де Ришельє з 1624 року був Головою королівської ради і фактичним володарем Франції, що було цілком закономірним явищем, оскільки вже в ранньому віці він виявив такі здібності, що навіть Папа Римський на його адресу пророчо зауважив латиною щось на зразок «О, цей шахрай далеко піде!». Отримавши 5 вересня 1622 року червоний капелюшок кардинала й прийнявши титул та ім'я кардинала Ришельє, Жан Арман дю Плессі почав активно діяти. Для початку, як пише мемуарист, він, «...враховуючи слабке здоров'я короля, замислив викликати до себе прихильність королеви і сприяти їй у народженні дофіна». Він «...запропонував королеві дозволити йому зайняти поряд з нею місце короля... Він доклав чимало зусиль на те, щоб опинитися в її ліжку, але без успіху». Але оскільки здоров'я короля з кожним днем викликало усе більші побоювання, а нащадка в нього все ще не було, кардинал удруге запропонував королеві свої послуги. Цього разу королева пообіцяла обміркувати пропозицію,

а обміркувавши, запропонувала угоду: **кардинал танцює перед нею сарабанду у костюмі блазня**, а вона — дарує йому декілька ночей шаленого кохання. Несамовитий коханець із радістю погодився на такі вигідні умови і, переодягнувшись, став витанцювувати у покоях королеви сарабанду. Коли ж він дійшов кінця танцю, королева розсунула завісу і кардинал із жахом побачив задалегідь запрошених на видовище глядачів. Ображений кардинал насупився й утік. Однак невдовзі кожен зі спостерігачів цього роману пошкодував про бачену виставу, оскільки кардинал жорстоко помстився і королеві, і кожному зі свідків власної ганьби. По-перше, він зосередив свою увагу на королеві-матері. І не без успіху. Щоправда, королева-матір так і не змогла позбавитися ревнощів до королеви Анни, про ліжку якої так мріяв кардинал. Однак у порівнянні з тим Пеклом, яке кардинал влаштував королеві Анні далі, усі попередні його вибрики були схожі на жарт.

Трагедія на біблійний сюжет «Маріям», прем'єра якої відбулася 14 січня 1641 року, була оприлюднена за підписом письменника Демаре де Сен-Сорлена й прозоро натякала на стосунки королеви Анни Австрійської з її коханцем герцогом Бекінгемом. Для показу вистави кардинал орендував приміщення вартістю у 300 тисяч франків. Але витрати не зупинили ображеного коханця, оскільки цього вечора він розраховував отримати одразу ж дві перемоги: над королевою — помстившись їй змістом твору, і над глядачами, отримавши одностайні оплески. П'єса була перенасичена в'їдливими натяками, спрямованими проти Анни Австрійської, котра, як було відомо всім, відмовила кардиналові Ришельє. Втім, звісно ж, натяки були пов'язані з іншою — і дуже непатріотичною! — сторінкою біографії королеви — а саме з її надто прихильним ставленням і до Іспанії, і до герцога Бекінгема. Інакше кажучи, героїнею твору була зрадниця, доля якої асоціювалася зі злочинами Анни. Завдяки прозорим натякам глядачі могли спостерігати сюжет про те, як, упадаючи за королевою, кардинал перемагає Бекінгема (насправді так воно й трапилося — невдовзі, за розпорядженням кардинала, Бекінгема було вбито). Голосніше за всіх на гучній прем'єрі аплодував сам кардинал. але справжня перемога кардинала, можливо, й не була запланована — адже **театральні видовища набули значення в житті французького суспільства саме завдяки діяльності Ришельє**. І саме під час його правління до театру стали ходити й жінки, що раніше, з огляду на при-

стойність, вважалось неприпустимим. Мішель де Мароль залишив такий опис цього видовища: «... з величезною пишністю була представлена у палаці кардинала комедія «Маріям» у присутності короля й королеви, з машинами, що здійснювали схід сонця й місяця й показували вдалині море з кораблями. Вхід був за запрошеннями, які видавалися тим, хто був відзначений його святістю, в залежності від положення, тому що були запрошення для дам, для вельмож, для посланників, для іноземців, для прелатів, для суддівських чиновників і для військових».

Ще однією яскравою сторінкою в історії привласнення біблійних сюжетів придворним театром стала діяльність мадам Франсуази де Ментенон, морганатичної дружини Людовика XIV. 1686 року в містечку Сен-Луї Сен-Сір, що поблизу Парижа, завдяки її клопотанню відкрився перший у Європі Інститут шляхетних дівчат, якому невдовзі судилося стати взірцем для створення подібних закладів у багатьох країнах світу. Турботу про перший набір вихованок взяв на себе особисто Людовик XIV, який спирався на допомогу знавця генеалогії французької знаті — пана Озьє. Підібрані ним двісті п'ятдесят дівчат мали за собою не менше чотирьох колін дворянства й були доньками, племінницями або сиротами військових, які загинули чи були поранені у боях. Приймали дівчаток віком від семи до дванадцяти років і виховували в Інституті до двадцяти років на повному утриманні держави. Їх поділили на чотири «класи-сім'ї» на чолі з «матір'ю» — вихователькою. Освіта, яку планувалося їм дати, передбачала вивчення Катехизиса (книги, що містить стислий виклад християнського віровчення), французької й латинської мови, міфології, моралі, малювання, танців, співів, музики, шиття, в'язання, вишивання, економіки домашнього господарювання тощо. Саме для вихованок Інституту, на прохання мадам де Ментенон, Жан Расін і написав «поетичний твір, який можна декламувати або співати», біблійну трагедію «Естер» (сучасники вважали цей твір оперою), прем'єра якої відбулася у січні 1689 року. Намагаючись, як він писав у Передмові, «об'єднати, як у грецьких трагедіях, хор і спів з дією, а співати хвалу справжньому богові доручити тій частині хору, котра у поган прославляла їх фальшиві божества» і при цьому «уникнути змішення мирського і священного», Расін, однак, не зміг бути послідовним. Трагедію розпочинала алегорична фігура Благочестя — та сама, зображення якої можна було побачити на зворотному боці пам'ятної медалі, викарбуваної на честь заснування Сен-Сирського пансіона. На лицевій стороні був зображений

Людовик XIV. Так само невинним було й те, що Расін вивів на сцену героїню, котра силою провидіння потрапила на ложе до царя, але спрямувала його зусилля не на любовні втіхи, а на мудрі й праведні вчинки. «Естер, — писав Расін, — являє собою урок любові до Бога й зречення світу серед мирської суєти». Ця формула цілком влаштувала замовницю — пані де Ментенон, яка вдавала із себе нову Естер. Однак після кількох вистав мадам де Ментенон вирішила, що юним акторкам (які виконували й чоловічі ролі) голови можуть запаморочитися від успіху, і театральне виховання замінили на релігійне. Прикметну характеристику цього твору залишила сучасниця Расіна, пані де Лафайєт, яка писала: «Пані де Ментенон, прагнучи розважити своїх вихованок і короля, звернулася до Расіна, найкращого поета Франції. Вона попросила його написати п'єсу на сюжет зі Святого Письма; адже **нині при дворі, неначе на тому світі, єдина умова порятунку — побожність. Расін обрав історію Естері та Артаксеркса й написав текст, який було покладено на музику... Вийшов чарівний дивертисмент для юних вихованок пані де Ментенон. У п'єсі можна було побачити натяк на падіння пані де Монтеспан і піднесення пані де Ментенон. Уся різниця полягала в тому, що Естер була трохи молодшою й не така ханжа...**» [186, 85–86]. Наступна спроба Расіна у біблійному жанрі — **трагедія «Гофолія» («Athalie», 1691)** — також була призначена для виконання вихованками пані де Ментенон. Невдовзі після першого показу закритої вистави (сучасники називають цей показ «репетицією») твір був заборонений Людовиком XIV і лише після смерті короля був зіграний трупю «Комеді Франсез».

На схожі принципи експлуатації біблійних мотивів спирався й англійський придворний театр — коли, приміром, для короля та його двору виставлявся **порнографічно-еротичний «Содом» Лорда Рочестера**, що вписувався у традицію перетворення театру на «бордель-люкс». Після першої сцени, в якій король Содому Боллоксіміон оголошував знищення будь-яких обмежень у статевих стосунках, наступні чотири дії являли поєднання акторських тіл, продиктовані нестримною уявою авторів і замовників. У фіналі п'ятого акту, коли грішне місто знищувалося вогнем, з'являлася, однак, помпезна оперна алегорія, котра, очевидно, мусила засудити гріхи й, звісно, оспівати замовника. Глядачі отримали таким чином подвійну насолоду: від, можливо, неусвідомленого споглядання пороку і від заспокійливого фіналу — адже, засуджуючи порок, вони примножували власну праведність.

Той самий біблійний сюжет і ті ж самі позатеатральні обставини, що й у Франції, були покладені й в основу перших російських вистав — «Артаксерксового дійства», «Притчі про блудного сина» та ін. Показовими були самі обставини показу **«Артаксерксового дійства»** — вистава була здійснена 1672 року на вимогу царя Олексія Михайловича, який наказав «іноземцеві магістрові Йоганові Готфриду вчинити комедію, а на комедії діяти з Біблії книгу Естер», яка давала можливість для алюзій стосовно сучасних придворних обставин, а роль Естер натякала на царицю Наталю. Вистава тривала десять годин поспіль — розпочавшись о десятій вечора, вона завершилася лише о п'ятій годині ранку. Цар дивився видовище, сидячи перед сценою у кріслі, цариця з дітьми — крізь щілини між дошками відгороженого приміщення, а вельможі — стоячи на самій сцені. Саме ці ознаки — «подвійність» сюжету й розташування глядачів — перетворили виставу на компонент дворцового церемоніалу.

Але короновані особи виконували не лише ролі глядачів.

Так, 1581 року за державним замовленням королеви Катерини Медичі було здійснено показ **«Комедійного балету королеви»** («Ballet comique de la Reine») — «Цирцея». Видовище це було дано в одному з залів палацу і тривало з половини одинадцятої вечора до половини четвертої ранку, а участь у ньому брали найшляхетніші придворні й сама королева, якій в той час виповнилося шістдесят два роки (вона виступала в ролі однієї з наяд). На думку деяких дослідників, це був перший в історії балетний спектакль [146].

Людовик XIII (1610–1643), французький король, який найбільше прославився саме тим, що напрочуд гарно виконував гротескні партії у придворних виставах, зображуючи влучну торгівку, музиканта котячого оркестру, солдата-п'яницю тощо, 1636 року здійснив показ власного балету (включаючи музику і т.ін.) — т.зв. **Мерлезонский балет**.

23 лютого 1653 року на честь розгрому Фронди і повернення Мазаріні на сцені Бурбонського палацу був показаний **«Королівський балет ночі»**. Збільшуючись від епізоду до епізоду, в цьому балеті поступово виростала і ставала центром видовища фігура Людовика XIV, що з'являвся в образі Сонця (звідси й прізвисько — «Король-сонце»). Це був дебют короля у балеті. 1661 року Людовик XIV танцював у «Балеті Кассандри» — з точки зору короля та придворних, цілком успішно, і тому про-

тягом двадцяти років він продовжував присвячувати своє дозвілля великому мистецтву, беручи участь у балеті й виступаючи в ролях Аполлона, Нептуна та ін. Балети, поряд з балами, концертами, турнірами та іншими вишуканими розвагами, супроводжували монарха навіть у бойових походах. Особливе місце відводилося бенкетам, тобто демонстрації урочистої пиятики, орнаментованої символічними елементами і принагідними виступами митців, на які в ту пору при королівських дворах поширилася мода. Кардинал Мазаріні, опікуючись мистецтвами, ще у 1640-х роках реалізував ряд оперних проєктів. А захоплення короля мистецтвами незабаром стало причиною створення Королівської Академії танцю.

СВЯЩЕННІ ВИДОВИЩА В УКРАЇНІ



ТЕАТР ПРОЦЕСІЙ І ОБРЯДІВ

*«Потому налив Він води до вмивальниці,
та й зачав обмивати ноги учням, і
втирати рушником, що ним був
підперезаний. І підходить до Симона
Петра, а той каже Йому: «Ти, Господи,
митимеш ноги мені?». Ісус відказав і
промовив йому: «Що Я роблю, ти не знаєш
тепер, але опісля зрозумієш». Говорить до
Нього Петро: «Ти повік мені ніг не
обмиєш!». Ісус відповів йому: «Коли Я не
вмию тебе, ти не матимеш частки зо
Мною»*

Євангеліє від Івана (Ів 13)

В Україні, де церковне й політичне життя було набагато складнішим і суперечливішим, ніж у Західній Європі, розвиток театру мав свої істотні відмінності. Обстоюючи свою незалежність, українська церква доволі обережно ставилася до досвіду інших церков і, перебуваючи в оточенні католицької Польщі, з одного боку, а з іншого, Росії, змушена була здійснювати «багатовекторну» політику кругової оборони, що було зумовлено зовнішньополітичними обставинами. У XVI столітті ці обставини загострилися ще більше, адже протестантські ідеї стали захоплювати інтелігенцію, міщанство і навіть духівництво; стали лунаати голоси про занепад православної церкви тощо. 1569 року, коли була підписана Люблінська унія, Литву, а з нею й Україну, силою було приєднано до католицької Польщі, а календарна реформа 1582 року, ініційована буллою «*Inter gravissima*» Папи Григорія XIII, створила передумови для розгортання під проводом православної церкви потужного церковно-релігійного руху, який на хвилі протестних настроїв охопив ледве не увесь народ. Як часто буває в історії, рух цей завершився, однак, доволі несподівано: 1686 року київська митрополія була підпорядкована Московському патріархатові і змушена була замінити український обряд обрядом московським, що, у свою чергу, не могло не вплинути і на характер релігійних видовищ. Крім того, в Україні був і відмінний від католицької церкви замовник, про якого Володимир Резанов писав: «Драми великоднього та різдвяного циклів — це головна частина

репертуару старовинного нашого шкільного театру. З погляду соціологічного це було природнім наслідком того, що **репертуар цей повстав серед феодално-жрецького громадського оточення, тобто серед шляхетної студентської молоді, «благородних младепцов стихотворнаго учення Академії Києвския», та їх навчителів, професорів-ченців з найвищих верстов, майбутніх архиєреїв, митрополитів, — і під протекцією теж архиєреїв та гетьманської й царської влади, що завсіди охороняла та підтримувала релігійно-церковні інтереси»** [220, 3]. Тобто у ролі замовників Біблійного театру в Україні могли виступати і різні країни, і різні церкви (католицька або православна), і різні соціальні інституції (церква, братства, школа), що визначало простір, в якому здійснювалися ці вистави (площа, ярмарок, школа, церква), самих виконавців, а відповідно, й жанрові особливості видовищ. Інколи інтереси зацікавлених сторін могли збігатися або принаймні переплітатися, однак не настільки, щоб не залишити можливості виявити ініціатора, а отже, й головного замовника видовища.

Найперші християнські видовища на території України здійснювалися, ймовірно, у Корсуні (Херсонесі), де 988 року князь Володимир Святославович хрестився, міг відвідувати богослужіння, а, можливо, й бачив показ біблійних драм, які на той час були поширені у Візантії. Приїхавши до Києва, він побудував Десятинну церкву, де також могли виконуватися згадані «драми», особливо на великі свята, коли, за літописами, відбувалися «радощі великі». Ці обрядові діїства, на думку деяких дослідників, відносяться до жанру літургійних драм, тобто невизрілих форм переходу літургії в театральну виставу. На Русі, пише В.Всеволодський-Гернгросс, було **два роди літургійних драм** — драми різдвяного циклу («Піщне діїство») [108, 34] і великоднього циклу («Омовіння ніг» і «Процесія на осляті»), які, однак, переслідували не стільки релігійні, скільки політичні цілі, публічно декларуючи першість духовної влади поряд із владою світською [108, 35].

«Процесія на осляті» у православній церкві з'явилася, очевидно, десь у V столітті; у XI столітті в ній брав участь Володимир Мономах, який, маючи намір засвідчити патріархові Михайлові Керуларієві свою повагу, вів на поводі його коня. Надалі цей звичай запозичили російські патріархи, які, вступаючи на патріарший престол, упродовж трьох днів з урочистим хресним ходом об'їжджали на «осляті» усю Москву.

Обряд «Омовіння ніг» у візантійській церкві відомий з X століття, а у східних слов'ян — з кінця XVI століття. В об-

ряді брали участь архиєрей (він зображував Христа), дванадцятро священиків (вони зображували апостолів) і протодиякон, який супроводжував і коментував дійство, читаючи Євангеліє. Дійство розігрувалося у православних храмах у четвер Страсного тижня і спиралося на розповідь, котра викладена в Євангелії від Св.Івана (Ів 13). Розпочинав дійство архиєрей, який виконував роль Христа, і три диякони, що виносили у центральний неф Євангеліє, рукомийник і посуд з водою.

Обряд «Піщного дійства», що спирався на третій розділ «Книги пророка Даниїла», відомий на Русі десь із XIV століття [55/1, 35–37; 189, 79] і здійснювався він під час свята на спогад про трьох отроків — Ананія, Азарія, Місаїла та пророка Даниїла (17 грудня).

Обрядові «Піщного дійства» передували приготування, котрі полягали в тому, що паламарі та дзвонарі розбирали великі паникадила над амвоном серед церкви. Початково роль печі відігравав, очевидно, амвон. У XVII столітті вже згадується особлива «пещь дерев'яна решетчата», але у XVIII столітті російська церква заборонила обряд. Приготування до «Піщного дійства» розпочиналося у суботу, коли під час обідні ключарі одержували благословіння архиєрея на те, щоб прибрати амвон і встановити на його місці піч; після закінчення літургії амвон забирався за лівий клирос (місце, призначене для читців), а на його місце, проти царських воріт, ставили піч і поблизу неї залізні шандали з витими свічками. На залізному ж гаку, замість знятого паникадила, вішалося зображення «ангела господнього»; воно піднімалося й спускалося за допомогою мотузки, котра йшла з вітваря й була перекинута через блок. Сам обряд відправлявся під час ранкової служби, яка здійснювалася за звичайним чином до сьомої пісні канону. З початком сьомої пісні з вітваря виходили диякони і, не входячи у піч, запалювали біля неї свічки. На початку сьомого вірша починалося «Піщне дійство». Вчитель отроків клав три поклони перед іконою, кланявся архиєреям зі словами: «Благослови, владыко, отроків на уречене місце представити». Архиєрей давав благословіння, після чого, вклонившись йому, вчитель ішов у вітвар, пов'язував отроків «убрусом у виях їх» і передавав халдеям, які, тримаючи в руках кінці рушника, вели їх до архиєрея. «Піщне дійство» проникло й в інші служби й злилося зі святочними ігрищами. Протягом дванадцяти днів отроки й халдеї супроводжували митрополита до вечірньої та ранкової служби, бігали переодягнені блазнями вулицями міста й творили «кумедні жар-

ти». За словами Олеарія, халдеї щорічно одержували від патріарха дозвіл протягом святкувань (дванадцяти днів між Різдва Христовим і Богоявленням; цей період називався також Дванадцятиднів'ям або Додекамероном) бігати вулицями міста з особливого роду потішним вогнем, підпалювати ним бороди людей і особливо потішатися над селянами. За часів Олеарія такі халдеї підпалили в одного мужика віз сіна, а коли цей бідолаха хотів чинити їм опір, спалили йому бороду й волосся на голові. Халдеї вбиралися, як блазні або штукарі, на головах своїх носили дерев'яні розфарбовані капелюхи й бороди свої обмазували медом. Але оскільки ці «жартівники» заподіювали чимало шкоди селянам і взагалі простому людові, а іноді й вагітним жінкам, патріарх заборонив цю гру та бігання у блазеньському вбранні.

Після заборони у XVIII столітті «Піщного дійства» на цей популярний сюжет звернув увагу **Симеон Полоцький, який написав «трагедію» «О Навходоносоре царе, теле злате и триех отроцех в пещи не сожженных»**, змістом якої було дійство православного богослужіння, оброблене за правилами шкільної піітики, але поклоніння «тілу златому» або відмова від поклоніння набули у його творі політичного характеру. Починалася «трагедія» «предисловцем», в якому було звернення до царя Олексія Михайловича, де вихвалялися чесноти царя і на противагу їм розповідалося про Навуходоносора, який оголосив себе богом і звелів кинути трьох отроків у піч: «Благовірнійший пресвітлійший царю, многих царст і князств правий государю, пречестним вінцем богоувінчаний, всім православним яко сонце даний, да нам світиши ясні добротою, яко же сонце світлим лучами!». В епілозі цареві бажали мирного царювання, звиятяг, довголіття й небесного вінця: «Пресвітлий царю і благочестивий, богом вінчаний і христорубивий! Благодарим тя о сей благодати, яко ізволі дійства послухати. Світлоє око твое созерцаше комидийное сие дійство наше...». Завершує дійство ремарка Полоцького: «Многа літа!» *Играиє*».

З XVII століття в Україні відомі процесії на честь свята Тіла Господнього [77, 50], які також могли б принести із собою театральні видовища на кшталт «*auto sacramentales*» або «тараски».

Інкони елементи Біблійного театру намагаються відшукати у дійствах скоморохів, щодо походження яких існує чимало версій, однак усі вони — лише версії, а фактів — обмаль, і серед них — лише один безперечний: зображення скоморохів на фресках у притворі християнського храму останньої третини XI століття —

Софії Київської. І хоча, на думку деяких дослідників, сюжет фрески зі скоморохами взятий з життя візантійського імператорського двору і зображені тут скоморохи Візантії, а не Русі, це аж ніяк не применшує значення самого факту. Але надто велика кількість взаємовиключних і, в основному, малопереконливих версій стосовно походження і ролі скоморохів не дає можливості визначити найголовніше — їхню реальну функцію у сакральному дійстві. Що ж до пародіювання та «пересмішництва» у творчості скоморохів, то малоймовірно, що саме ці мотиви визначали жанрову природу творчості скоморохів у період будівництва православного храму. Традиційне ж для театрознавства порівняння скоморохів із західноєвропейськими жонглерами, гістріонами, шпільманами («гравцями»), йокуляторами, менестрелями, голіардами, вагантами, трубадурами та іншими — переважно світськими — виконавцями середньовіччя, котрі обслуговували масові дійства, хоча й не позбавлене сенсу, однак, не є доведеним і говорить радше про риси схожості, аніж про типологічну подібність або ж тотожність явищ.

Реальна можливість до народження Біблійного театру в Україні з'явилася лише наприкінці XVI століття у зв'язку з появою нових форм громадського спілкування — релігійно-культурних братств, тобто неофіційних національно-релігійних об'єднань. Саме братствам належала величезна роль у створенні перших (братських) шкіл, а відтак і у впровадженні в Україні форм шкільного театру. Далі ж український шкільний театр, як вважають дослідники, на відміну від західноєвропейської шкільної драми, котра у кращих своїх зразках наближалася до драматургії Ренесансу й класицизму, значною мірою зберіг прийоми, властиві середньовічній драматургії, зокрема, містеріям і мораліте із їх алегоричністю та умовністю. Однак не «естетичні» чинники відігравали головну роль у становленні українського театру, на що неодноразово звертали увагу різні дослідники. Зокрема Дмитро Антонович писав: «... Позаяк політично громадські стимули були одними з головних, що покликали на Україні театр до існування, — з одного боку, агресивна єзуїтська акція в напрямі до колонізації, з другого боку, українсько-православна акція оборонна, — то це відразу виявилось і на самому змістові драмованих творів» [14, 9–10]. Цей висновок Дмитро Антонович поширює й на пізніші етапи українського театру: «... По-справедливості на Україні театр ніколи не був тільки мистецтвом, але завжди був засобом громадської акції, був національною зброєю в боротьбі з ворогами української культури і народності» [14, 224].

ДЕКЛАМАЦІЇ

«Святкові ярмарки, які ви звете соборами, очистіть, як у Жидичині і в Горах Святого Спаса, оскільки бридко Богу, що диявол замість честі і хвали йому під божим титулом чинить собі розпусту і п'янство з купецькими торгами, адже сказано: «Дім мій — дім молитви, а ви з нього зробили печеру розбійників». Такий твій празник, не християнський, а диявольський. Коляди з міст та з сіл ученням виженіть, не хоче-бо Христос, щоб при Його Різдві диявольські коляди мали місце, але хай їх у свою прірву занесе. «Щедрий вечір» з міст і сіл у болота заженіть, нехай із дияволом сидить, а не ганьбить християн. Волочільне по Великодні з міст та сіл виволікши, утопіте: не хоче-бо Христос мати при своєму славному Воскресінні того сміху й наруги диявольської. На Георгія-мученика перестаньте чинити диявольський празник, виходячи на поле і віддаючи танцями та скоками офіру сатані, гнівається-бо на вашу землю Георгій-мученик, що немає православного християнина, котрий міг би ту диявольську наругу очистити й вигнати»

Іван Вишенський [53, 56–57].

Коли ми підходимо безпосередньо до театральних видовищ, історія виставляє на нашому шляху ще один жанровий сюжет, пов'язаний із визначенням території театру й правомірності віднесення до явищ театального мистецтва тих або інших творів. Передусім йдеться про твори, написані у жанрі **«декламації»** (шкільної церемонії за участю учнів і вчителів) і **«діалогу»** (твору, призначеного для виконання під час шкільних церемоній). Спочатку декламації мали вигляд **«рецитацій»** прозових і віршових творів, тобто послідовних монологів, що їх декламували один за одним учасники, але з плином часу до них

приєдналися драматичні елементи і сценічні засоби; їх стали виконувати біля картин, серед декорацій або у супроводі тіньових зображень. На думку сучасного російського дослідника М.Одеського, діалог — це співбесіда, ембріональна драма, в той час як декламація являє цикл «ліричних номерів», відносно об'єднання яких обумовлене єдністю ситуації оглашення і тематики [193, 66]. З точки зору архітекτονіки, цей поділ враховує важливі особливості відомих творів, однак залишає поза увагою істотніші жанрові ознаки, пов'язані з функціональним призначенням творів. Тому точнішим видається визначення Ростислава Пилипчука, який пише: «Декламація — це віршовані панегірики у формі привітань, надгробних промов (ляментів, плачів або тренів), написів, послань. Тематами їх були герби або їх елементи, якісь найновіші події (як от: війна, укладання миру, зустріч або відправлення посольства, чиясь смерть, перемога, релігійні свята — Різдво, Великдень та ін., важливі історичні події тощо)» [204, 1007]. У разі, коли віршовані панегірики клалися на музику, їх називали або «operettae» (у Польщі) або «оперою» (в Росії) [234, 85].

На відміну від західноєвропейського театру, джерела якого залишили розгорнуті свідчення про показ вистав Біблійного театру, з історії українського театру ми маємо лише окремі, доволі глухі «репліки» й натяки, що провокують до різноманітних версій та дискусій, а також тексти. Твори, про які йдеться, не завжди відповідають сучасному уявленню про достеменну драматургію, але їх об'єднує інша ознака — усі вони призначені для виконання, що й дає підстави відтворювати на їхній основі жанрову систему тогочасного театру.

Інша відмінність українського театру пов'язана з політичним і релігійним контекстом, без урахування якого неможлива повноцінна реконструкція жанрової системи шкільного театру. Унія української церкви на Берестейському соборі 1596 року, латинізація, Переяславська угода і т.ін. — український театр не стояв осторонь від цієї боротьби. Відомо ж бо, що «і митрополит Й.Рутський, і єп.Яків Суша, і митр. Гавриїл Коленда, і інші визначні єрархи Української Католицької Церкви протестували проти того, що в духовних польсько-латинських колегіях траплялися випадки непошанування східного обряду, заборони практик цього обряду для студіюючої уніятсько-католицької молоді аж до висміювання цих практик у драматичних виставках [...]». На висміювання «грецьких обрядів у комедіях», що

траплялися в єзуїтських колегіях, скаржився у Римі митрополит Гавриїл Колєнда в 1668 році» [231, 44]. З іншого боку, українська церква у XVII столітті відрізнялася доволі значними «свободами», про що, зокрема у листі «В обороні Потієвої Унії», писав Петро Камінський: «Панове уніяти у відправі богослужіння не заховують грецьких давніх церемоній... Фабрикують щораз то інші, неподібні ані до грецьких ані до римських, бо всяке богослужіння відправляють інакше, ніж описано; одні се опускають, другі те додають, а кожний з освічення Святого Духа. **Що монастир — то інші церемонії, що священник — то інший спосіб відправи**» [231, 83].

Саме через сукупність цих обставин найперші жанри українських видовищ лише доволі умовно можна віднести до релігійного театру, позаяк усі вони значною мірою залежали від політичних обставин і являли радше театр тріумфально-апофеозний, аніж біблійний. Передусім це найперший відомий зразок виконавського жанру — панегірична декламація «**Просфони-ма**», написана від імені молодших і старших учнів Львівської братської школи на честь митрополита Київського і Галицького Михайла Рогози, який на початку 1591 року приїхав із Києва до Львова у церковних справах [199; 202; 205].

Одним з різновидів декламацій були «ляменти» («плачі» або «трени»), тобто «похоронні панегірики», до перших зразків яких відносяться «Лямент дому княжат Острозких над зешлим з того світа ясне освещоним княжатем Александром Константиновичем, княжатем Острозским, воєводою волінським» Даміяна Наливайка (1603), а також написані відомим своєю театральною поведінкою Касіаном Саковичем «Вірші на жалосний погреб зацного рицера Петра Конашевича Сагайдачного, гетмана войска его к. мілости Запорозкого...». Ці вірші виголошили дванадцяттеро спудеїв Київської братської школи над прахом Сагайдачного: «Тут зложил Запорозкій Гетман свои кости, Петр Конашевич, раниный в войне; для волности Отчизны, кды нань Турцы моцю натирали И пострелов смертельных килка му задали: Котрыми зранный, живота доконал...». Структура «Віршів на жалосний погреб...» дозволяє припустити, що твір цей міг не лише декламуватися (тут навіть прізвища декламаторів названі), а й виконуватися на кшталт апофеозу. На користь цього припущення свідчать і ті театральні витівки, що супроводжували громадську діяльність Касіяна Саковича. Коли Сакович був уніатським архимандритом у Дубні, він одним із

перших став служити т.зв. «тиху» Службу Божу (тобто не соборну, а приватну службу), за що проти нього виступили діячі східної й західної церков. 1641 року він залишив Українську Католицьку Церкву і перейшов на латинський обряд, а 1642 року, намагаючись виправдати свій крок в очах церковної громадськості, написав полемічний твір: «Епанортозіс або Перспектива», в якому уїдливо накинувся на обряди Православної й Української Католицької Церков, що викликало обурення як з боку греко-католиків, так і з боку православних. Можна припустити, що, орієнтований на західну службу, Касіян Сакович міг впроваджувати й західні театральні форми декламації. Адже у «Віршах на жалосний погреб...» вже наявні істотні елементи театру, які за певних умов могли синтезуватися у театральному видовищі, тим більше, що й «хамелеонство» Саковича — не що інше, як звична для Заходу форма вияву побутової театральності, котра у цей період починає діставати поширення й в Україні.

Жанр подібних принагідних декламацій, якщо судити про його поширення на підставі друкованих текстів, здобув в Україні неабияку популярність і, попри особистісний характер цього **парадного театального портрета**, саме він у XVII столітті був актуалізований набагато більше, ніж будь-який інший. Що ж до авторів панегіриків, то про них Сергій Єфремов писав не інакше як про «циніків-панегіристів», а Михайло Возняк називав їхню творчість суцільним «панегіричним пустомельством», що й не дивно, адже більшість тогочасних видовищ, попри домінування в них біблійних мотивів, у цілому, як і декламації, належали до іншої системи — до системи тріумфально-апофеозних або панегіричних жанрів, орієнтованих не стільки на біблійну пропаганду, скільки на оспівування світської або духовної влади, котра охоче виряджалася у біблійні шати.

До зразків таких колективних декламацій відноситься й написана у 1703/1704 роках студентами класу поетики Києво-Могилянської академії (І.Левицький, Й.Дашкевич, І.Новицький, В.Горленко та ін.) під керівництвом поета, професора академії Іларіона Ярошевицького «**Declamatio de Sanctae Catharinae Genio**». Інколи цей твір називають міраклем, «драмою великодного циклу» або «драматизованою легендою агіографічною», оскільки він присвячений Св.Катерині, однак якщо це й справді міраклъ, то лише з істотним уточненням — «панегіричний міраклъ».

Найпершим відомим і точно датованим драматичним твором біблійної тематики в Україні став напівсвітський різновид жанру — польська **«Трагедія, або Образ смерті пресвятого Івана Хрестителя, посланця Божого» Якуба Гаватовича, львів'янина, римо-католицького священика, вільних наук і філософії бакалавра**, виставлена 29 серпня 1619 року на ярмарку в містечку Кам'янці-Струмиловій (нині Кам'янка-Бузька на Львівщині). Особливості назви твору (трагедія) дозволяють припустити, що вистава ця спиралася на традицію шкільних містерій, хоча й виконувався під часу ярмарку. Проте значного поширення цей різновид не міг дістати в Україні. Адже, на відміну від більшості країн центральної Європи, в Україні масові світські жанри відчували опір з боку освіченої частини суспільства.

«Святкові ярмарки, які ви звете соборами, — закликав Іван Вишенський, — очистіть, як у Жидичині і в Горах Святого Спаса, оскільки бридко Богу, що диявол замість честі і хвали йому під божим титулом чинить собі розпусту і п'янство з купецькими торгами, адже сказано: «Дім мій — дім молитви, а ви з нього зробили печеру розбійників». Такий твій празник, не християнський, а диявольський. Коляди з міст та з сіл ученням виженіть, не хоче-бо Христос, щоб при Його Різдві диявольські коляди мали місце, але хай їх у свою прірву занесе. «Щедрий вечір» з міст і сіл у болота заженіть, нехай із дияволом сидить, а не ганьбить християн. Волочільне по Великодні з міст та сіл виволікши, утопіте: не хоче-бо Христос мати при своєму славному Воскресінні того сміху й наруги диявольської. На Георгія-мученика перестаньте чинити диявольський празник, виходячи на поле і віддаючи танцями та скоками офіру сатані, гнівається-бо на вашу землю Георгій-мученик, що немає православного християнина, котрий міг би ту диявольську наругу очистити й вигнати. Пироги і яйця надгробні в Острозі чи де б то не було, скасуйте, щоб у християнстві того поганського квасу не було. Купала на Хрестителя утопіте і огненне скакання викиньте, гнівається-бо Хреститель на землю вашу, що в день пам'яті його попускаєте дияволу глумитися вами з вас же самих. Петро й Павло молять вас, коли хочете від них ласку мати: поламайте і попаліть колиски та шибениці в їхній день, як це чиниться на Волині та Поділлі і де б цей звичай не був, бридко-бо їм з небес на землю дивитися, на те диявольське видовище, на яке збираються християнські люди. Та й від інших зваб, які тільки є, очистіться, а це писання всім у вуха внесіте» [53, 56–57].

ВЕЛИКОДНЯ ДРАМА

Важливою подією для поширення в Україні пасійних драм, на думку В.Резанова, став київський собор 1629 року за митрополита Йова Борецького, який «запровадив до церковної відправи «пасії» [...], це було явне наслідування католицької літургійної страсній (пасійній) драмі» [217, 19]. До драм Великоднього циклу В.Резанов відносив дев'ять п'єс: «Дійство на страсті Христові списане», «Царство Натури Людської...», «Свобода от віков вожделенная...», «Мудрость Предвічная...», «Торжество Естества Человеческого...», «Трагедо-комедія» Сильвестра Ляскоронського, «Властотворний образ человеколюбія Божія» Митрофана Довгалецького, «Образ страстей міра сего» і Великодню драму без заголовку [218, 3–4]. Але все це не були чисті пасійні драми, адже, за висновком дослідниці українського театру Л.Софронової, великодня п'єса надто легко «перетворюється на панегірик, а панегірик сплітається з кульмінаційною точкою великодньої драми» [235, 44].

З початку XVII століття відома анонімна великодня драма **«Слово про збурення Пекла»** («Слово о збуренії пекла, егда Христос, од мертвих вставши, пекло збури»), жанрова природа якої сьогодні недостатньо зрозуміла, оскільки дослідники висловлюють різні припущення щодо можливих умов виконання цього твору: одні дослідники пов'язують цей твір з традицією шкільної драми, інші з «народним» театром. Невеличкий за обсягом уривок анонімного твору зазвичай друкується як Великодня «пасійна» драма, оскільки мотив Сходження Христа до Пекла, запозичений із апокрифічного «Никодимового євангелія», яке ще на Нікейському соборі 325 року було віднесено до заборонених книг. Але, починаючи з XIII століття, мотив сходження Христа до Пекла пов'язується у західній літургійній практиці з Великоднім циклом, Великодньою всенічною і обрядом Tollite portas як відображенням Христової перемоги над Дияволом при сходженні його до Пекла. 1464 роком датована німецька містерія про сходження Христа до Пекла (твір насичений постановочними ефектами — приміром, від помаху руки Христа падали засуви і розчинялися замки). Цей сюжет дістав також відображення і в іконописі; зокрема, відомі українські ікони на цей сюжет, що походять з XV століття.

«Слово про збурення Пекла» починається розмовою Люципера з Адамом. Почувши, що Христос має забрати в нього в'язнів, Лю-

ципер хвалиться, що спокусив Адама й зробив собі підвладними усіх його нащадків, усіх старозавітних патріархів, царів і лицарів, Івана Предтечу, а тепер сподівається підкорити собі й Христа. Однак Ад застерігає Люципера й радить йому залишити в спокої Христа, бо він нещодавно вирвав із Пекла чотириденного Лазаря. Тоді Люципер вирішує зібрати велике військо проти Христа й поборотися з ним. Ад знову застерігає Люципера й радить не зачіпати Христа. Тоді Люципер посилає старшого воєводу Трубая та другого Венеру з військом під Єрусалим до великого гаю, щоб стерегли пильно Христа. Ад знову радить поставити з усіх боків мідні ворота, затворити залізними ланцюгами й замкнути твердими колодками. Тим часом з'являється у Пеклі Іван Хреститель, який пророкує швидкий прихід Бога й чоловіка, який швидко визволить в'язнів. Люципер перебиває пророкування Івана й підспівує йому Хрестителеві хитру спробу втекти з Пекла. Тут прибігають вісники зі звітками, що Христа ведуть на смертну кару, що його вже розп'яли і що він уже вмер. Лишилися там воєводи, щоб узяти його душу та принести до Пекла. Ад знову перестерігає не брати й не стерегти Христової душі. Всі пророки тішаються, бо передчувають його прихід. Надбігає четвертий посол і повідомляє, що коли Христос умер, обступили його ангельські війська й не пустили пекельних військ до нього. Зате чули пекельні сили ангельський голос, що третього дня воскресне Христос і забере всіх в'язнів із Пекла. Надходять воєводи й підтверджують вістку посла. Люципер готується до оборони. Раптом прибігає останній посол і сповіщає, що вже йде грізний цар Христос із великою силою ангелів. Полякалися пекельні сили, але Люципер із коругвою в руках закликає їх триматися й не пустити Христа до Пекла. Христос з'являється перед брамами Пекла, говорить про свою силу в бою й домагається забрати ворота, щоб увійшов цар слави. Коли Люципер не пускає його, Христос повторює домагання та благословляє коругвою ворога. А коли Люципер і тепер не хоче впустити Христа, він знову благословляє корогвою ворота, ламає їх і входить до Пекла, освічує його своїм ясним промінням, посвячує всі пекельні місця та кропить водою й святим Духом. Ад кричить: «Гвалт, гвалт, панове! Врата ломлять, І водою якоюсь острою нас кропят». Фінал твору такий: «Христос близько приходить і мовить: Господь кріпок і силен, господь силен во брані! Возьміте врата, князі, ваша і возьміте ся, врата вічная, внідет во вас цар слави! Христос третій раз благословить і мовить...». Тобто Христос виходить на сцену і звертається до оточення Люципера.

1630 року вчителем львівської братської школи Андрієм Скульським видрукувана пасійна декламація **«Вірші з трагодії «Христос Пасхон» Григорія Богослова** — «українська переробка трагедії, що написана у Візантії у XI–XII століттях і є зліпком трагедій Евріпіда, Есхіла («Прометей», «Агамемнон»), Лікофрона, а також Євангелія та апокрифів» [199, 30]. Основні події драми — смерть Ісуса, положення в труну і Воскресіння.

1631 року у Львові видрукувано **«Розмышляння о муці Христа, спасителя нашего**. При тым веселая радость з триумфального его воскресенія. Віршами напысанный през многогрешного инока Йоаникія Волковича, проповідника слова Божого, и в Львові при церкви братской Успенія Пречистыя Дівы Марія, през отрочат отпорованыи. Там же за благословенієм его милости преподобнішого отца Кир Петра Могили, воеводича земель молдавских, великого архимандрита кієвопечерского до друку поданым року от рождества Христова 1631». Прикметно, що твір цей присвячено **«Побожному и благовірному мужу пану Гавріелю Марковичу Ланкгишу, славному купцу и мещанину лвовскому, добродієви своєму ласкавому»**. **«Смутныи трены в смутный день страстей Христа, спасителя нашего»** починаються зі звернення Душі побожної I (у виконанні Георгієвича), потім з'являються Душа побожная 2 (Ланкгиш), Душа побожная 3 (Буневскій), Милость Божія, Милосердіє Божіє, Ангел, одинадцяттеро отроків, Розум, Пам'ять, Воля, Звитязство, Триумф, Крест, Копіє, Вісники. Причому у творі є чимало ремарок («крест кочет в руки взяти», «того ж кочет», «тримаєт крест мощно в рука», «всі три крест цілуют» та ін.).

1670 роком атрибутується одна з найдавніших пам'яток української драматургії, котру зазвичай відносять то до містерій, то до мораліте, хоча сам автор у тексті твору вживає слово **«traiediia»**. Йдеться про анонімний **«Dialogus de Passione Christi»** («Діалог про страждання Христові»), що його розшукав і видав Іван Франко.

1674 року видрукувано **«Вірші на Воскресеніє Христово» Лазаря Барановича**, десть у ці ж роки й **«Стихи на Страсти Господни» Димитрія Туптала** і **«Вірші на Воскресеніє Христово» Петра Поповича–Гученського**. Усі ці «вірші» створені у жанрі декламації, що передбачало їх виконання [204, 1007].

1685 року, очевидно, написана анонімна пасійна драма **«Дійствіє на страсти Христовы списанное»**, темою якої є боротьба Богині ворожнечі Єрінніс з Любов'ю. Єрінніс, розгнівавшись

на Любов, кличе з Пекла фурій і разом із ними підбурює Каїна проти Авеля й дітей Якова проти їхнього брата Йосипа. У другому акті Ерінніс хвалиться своєю перемогою над Любов'ю і, оточена світом і сімома гріхами, засідає на троні. Гонор Божий разом із Відплатою хоче погубити їх, але Любов просить Відплату лишити життя Ерінніс, бо сама хоче вмерти за людський рід. У третьому акті змальовуються муки і смерть самого втілення любові — Ісуса Христа. **Традиційна для Великодніх драм єзуїтського театру структура «пристосована до тогочасних подій»** [218, 6]. Цей твір виконували студенти колегіуму в трапезній церкві Києво-Братського монастиря у великодню п'ятницю перед настінними образами страстей Христових. **Зміст прологу цього твору, пише Ростислав Пилипчук, «дає підстави порівнювати його, як і всю драму, з тим місцем у літописі Самійла Величка, де йдеться про «раздвоєння», измененія [...] междоусобія с кровопролитієм» в Україні у перші десятиліття після смерті Богдана Хмельницького** [204, 1011]. Інакше кажучи, і цього разу релігійний сюжет прислужився політичним потребам доби.

1698 року створена великодня містерія **«Царство натуры людской прелестію разоренное, благодатію же Христа паки составленное и венчанное смутным же действом в Киевских Афинах [...] от благородных российских мледенцов извещенное [...]**», відома лише за уривком, в якому розповідається про створення людини, її гріхопадіння і вигнання з Раю, а також про вихід юдеїв з єгипетської неволі. Дійовими особами виступають алегоричні постаті, які борються за Натуру Людську, — Всемогуща Сила, Віра, Надежда, Милость і ангели, а з другого боку — Люципер та його вірні слуги — Злость, Прелесть, Гордость, Смерть. Події відбуваються на небі, на землі, в Раю й у Пеклі. Дійові особи: Натура Людская, Люципер, Михаїл, Аггел противний, Аггел добри, Всемогущая Сила, Роскошь, Злост, Прелест, Воля, Глас с неба, Гнів Божий, Милосердие, Истинна, Суд, Скарга Гніва Божия, Херувим, Плач, Невольа, Отчаяние, Віра, Надежда, Хор, Смерть, Пиха. Попри відсутність повного тексту п'єси та інформації щодо обставин її виконання, можна упевнено віднести цей твір до великодніх містерій.

1703 року написана великодня драма **«Мудрость Предвѣчная, во едемском душу разумную ветрограді наздавшая, самоизвольні же в плін Ада восхищенную от погибели вічної ко первому рая блаженству Любві Божія дозлетворенієм возведшая, через благородных Россіи младенцов во училищном коллегіум**

Києво–Могилянськом стихотворним складенієм 1703 явствовав-ся». Твір цей починається творенням людини та введенням її до Раю, а завершується положенням Христа у гроб, тобто охоплює події Старого і Нового Заповіту. У п'єсі виводиться на сцену Ворожнеча, що святкує перемогу над світом і тішитися з приводу розділу, який стався між Богом і людською душею. Любов постановляє сама прийняти муки, щоб примирити душу з Богом.

1727 року у Білгородському колегіумі було виставлено великодню драму **«Благодутробіє Божіє»**, текст якої не зберігся.

1729 року була видана «великодня», «поганенька компіляція з різноманітних джерел» [218, 56] **«Трагедо–комедія»** ієромонаха Сильвестра Ляскоронського, джерелом якої, на думку В.Резанова, була п'єса «Царство Натури Людской» [218, 50]. Ця «драма Великоднього циклу» завершувалася алегоричними антиепілогом, в якому показано було картину «Орел монарший перунами побиває льва». Виступав Орфей з гусями, і хор співав, вихваляючи можновладців («князь з потентами»). Цей антиепілог, на думку В.Резанова, був відгуком панегіричних дійств, що їх грали єзуїти [218, 56]. Твір Ляскоронського начебто написаний на Страсті Христові або Великдень, однак виставлявся в день Петра й Павла, тобто в день іменин царя Петра, на що вказують чотири сцени в другому акті, присвячені цим апостолам, хоча ці сцени не мають органічного зв'язку з усім змістом твору; крім того, автор вивів «монаршого орла», що «громами побиває льва» (Персію) і таким чином надав драмі панегіричного характеру.

1746 року, ймовірно, створено ледве не останній твір шкільного театру в Україні — великодню драму **«Воскресеніє мертвих»** тридцятирічного викладача Києво–Могилянської академії Юрія (Георгія) Кониського.

РІЗДВЯНА ДРАМА

Найменш численну групу п'єс Володимир Резанов зараховує до драм Різдвяного циклу: «Комедія на Рождество Христово» Дмитра Туптала, програма різдвяної драми без заголовка, — т.зв. «Ростовское дійство», «Дійствіє на Рождество Христово» (анонімне), «Комическое действіє в честь, похваленіє і прославленіє рождшемуся [...] царю царей Христу Господу всемирной деля радости чотирма явленієм изображенное» Митрофана Довгалевського, Різдвяна драма (без заголовка, анонім), уривок Різдвяної драми — діалог пастухів [219, 37].

«Комедію на Рождество Христово» Дмитра Туптала вперше було виставлено 4 січня 1703 року в Ростові. Попри те, що п'єса дає виклад різдвяних подій, цей сюжет також відіграє радше принагідну, аніж змістовну роль, адже, як справедливо зазначає Л.Софронова, коли «об'єктом зображення стає людина, наділена владою, поняття якої сакралізувалося, то й зображення людини, наділеної владою, недалеко відходить від зображень святих» [235, 127].

«Комическое дійствіє в честь, похваленіє і прославленіє по пророчеству і обітованію рождшемуся, ветхому денми, младенствовавшему под літи, усти от віка пророк провозвіщенному, явленієм звізди і поклоненієм царей свідительствованному, царю царей, Христу Господу, всемирной для радости четирма явленіі изображенное» ієромонаха Митрофана Довгалевського виставлене 25 грудня 1736 року і є варіантом поширеної в Європі «Гри про Трьох Царів», яка виконується в період різдвяних свят, а саме свята Богоявлення (Epiphania). У Пролозі «в его же місто виходить Валаам і, хваляся, пророчествує о пришествії Христовом, і предсказует кратко о всем комическом дійствіі, в четирах явленіях заключенном». У першій яві «предшествующей звізді виходить тріє царів, унуки Валаамові, для розсудження видінної необачної звізди на востоці». У другій яві «виходять царіє со дари кланятися, до которых Ірод приходить і о шествіі їх камо путь творять, вопрошает; посем Ірод молить їх, да возвращеся от пути возвістятъ і ему, гді цар нов родися». У третій яві «виходить Ірод-цар і, зіло яряся, печалует о погубленії царства і невозвращенії к нему воспятъ царей; до которого виходить Гнів і поощряет его, да вскорі послав воя своя во Віфлієм избіет діти. Посем входить Декрет божий і призивает Смерть і Диявола

да умерщвлять Ірода за младенцов неповинное убійство». У четвертій яві «виходить Чоловіколюбіє божіє, об'являє посланієм єдинородного сина милость сотворшуюся роду чоловічеському, гді приходить і цар Давид з пророками, благодаря, яко не тощное бисть пророчество їх о пришествії Христовом. По сем приходять ангели і благодарственный поют кант, і всі купно з пінієм отходять».

В інтермедії до драми «**Комическое дійствие...**» виходить козак з піснею, до которого виходить лях. Козак охороняється, потім виходить к тому ж ляху підданий з поклоном.

Козак: ... Дармо працюєм, виставляєм груди. Бог виручив мя оттуди, а тепер місця не найду. Вдома не сидіти... Піду знову на Січ—мати, піду долі вниз шукати. ... Ачей буду потугою, а в москаля заслугою... Буду турків воювати, мечем слави добувати. Егей, коли б вп'ять, як була козацькая слава, Щоб розпустилась всюди, як пір'ями пава! І щоб зацвіла знову, як рожка уліті, Як бог позводить побратъ турецькії діти, Або ляхів на той час трапиться піймати І сим кием козацьким по ребасах дати...

Лях: Тепер же маю час, щоб пополювати І враз наловити рябих перепілок.

Литвин: Глядзіце ж, як будзеце перед ханом гавариць, Я вас старосцю своєю магу научиць.

Всі: Харошо гуториш...

І—й литвин: Слухайте ж всі, братів, як буду навчаць, А ви, панове, звольце мої слова внімаць!

Лях: З України вижену дурня—козака, От тільки шляхту свою підійму.

Козак: А доки ж ви, бестелюги, будете звигати? Чи то ми вас не зможем киями прогнати?

Москаль: Добре ти, казак! Вось ми уберем їх тихо! Казак, приймайся! Не бойся!

Козак: І добре, земочку, щоб другий пам'ятав...

МІРАКЛЬ

*«Театр постійно балансував між ху-
дожнім досвідом православного і католиць-
кого світів, поступово стираючи межу між
сакральним і світським, але ніколи їх ос-
таточно не зливаючи. На цю особливість
його положення часто вказувалося безпосе-
редньо в текстах драм»*

Людмила Софронова [235, 27–29].

Агіографічні сюжети серед українських видовищ не дістали значного поширення. До зразків жанру міраклю належать лише два твори: анонімна драма **«Алексій человек Божій» (1673)** і **«Комедія на Успеніє Богородицы» (1697/1699)** Дмитра Туптала.

Драма про Олексія, чоловіка Божого — своєрідний палімпсест, який спирався на поширений в Європі сюжет («Una rappresentazione di santo Alexio», 1515; «La Rappresentazione di sant `Alesso», 1517; опера Стефано Ланді та ін.). Показ цього твору 17 березня 1674 року у Києво–Могилянській колегії було приурочено до дня святого Олексія (Теплого Олексі) і дня народження царя Олексія Михайловича (до титулу якого було вперше в історії Росії додано слово «святий»). Цар у цьому творі отожднювався з героєм п'єси, про що й свідчить повна назва твору: «Алексій человек Божій, сценічний діалог, в честь царя и вел. князя Алексія Михайловича представленный и в знаменіе верного подданства, чрез шляхетную молодь студентскую в Коллегіум Києво–Могилеанском, на публичном діалогу». (Так само з Олексієм, чоловіком Божим 1712 року порівнюватиме царевича Олексія Петровича в одній зі своїх проповідей Стефан Яворський). У Пролозі драми сказано було: «Сей наш акт pracowитый, тылько не вседневный. Будет то и на славу (пресветлому и благочестивому) царю Алексею, который и в бозе и в святых маючи надею, з неприятелем креста (христова) дело зачинает, але, яко Костянтин, нигды не проиграет». Дія твору відбувається за часів римського імператора Гонорія. Вельможа Євтиміян має сина Олексія, якого хоче одружити. Одруженням Олексія опікується й ангел Рафаїл, однак ангел Гавриїл радить Олексієві зберегти чистоту, а Юнона й Фортуна спокушають його мирським щастям. Під батьковим впливом Олексій вирішує одружитися, од-

нак під час весільного бенкету тікає від батьків і молодой дружини, щоб довгі роки провести в аскетичному житті. Коли ж він повертається додому, його не впізнають. Невпізнаний він сімнадцять років живе вдома і так само невідомий помирає. Лише з його листа дізнаються батько, мати, дружина та імператор Гонорій, що це був Олексій. **«У київській виставі, — пише Ростислав Пилипчук, — в умовах російського впливу, коли на троні перебував цар з іменем святого Олексія, звернення до теми Олексія, чоловіка Божого, набувало цілком нового — політичного значення» [204, 1010].**

Десь у 1697–1699 роках була написана **«Комедія на Успеніє Богородиці» Дмитра Туптала** (можливо, під впливом відомої з початку XVI століття містерії **«Успіння преславної Діви Марії» [229, 153]**). У першій частині твір дає тлумачення знаменному значенню драбини Якова у відношенні до Богородиці, описує Успіння Пресвятої Богородиці, плач християнської церкви з цього приводу, взяття Богородиці на небо та прославлення ангелами. Від часу свого Успіння Пресвята Богородиця заступається за грішників, ілюстрацією чого й стає друга частина драми, яка оповідає про грішника, засудженого небесним судом і врятованого внаслідок його каяття й молитви Богородиці за нього. Апофеоз Богородиці насичений вказівками на сучасні авторові політичні події, з якими певним чином пов'язані й обставини виконання твору. Ось як описує ці обставини Володимир Резанов: у травні 1675 року Дмитро Туптало «переїхав до Чернігова, як проповідник при архієпископі Лазарі Барановичі; тут він перебув два роки, а далі поїхав на Литву... Ще передше Дмитро зробив мандрівку до Новодворського Успенського монастиря, де мало бути церковне свято перенесення образу Пречистої з старої церкви до нової; цей образ був від усіх шанований: переказувано, що його малював Св.Петро, митрополит московський, коли з його був ще звичайний чернець. 13 серпня 1677 року Дмитро переїхав до Новодвору й уклонивсь чудодійному образу в старій церкві. Другого дня, 14 серпня, образ перенесено до нової церкви. На свято зібралося багато значних духовних осіб Білорусії. Протягом двох днів єпископ частував попівство. Це було не тільки звичайне церковне свято, — це був з'їзд православних борців проти унії. Під час свята одна з духовних осіб привселюдно оголосила, що під час походу відбулися чудодійні явища, які повстали від того шанованого образу, що його всі зібралися перенести [...]. Здається, що з на-

годи цих саме успеньських свят перенесення образу в Успенському монастирі і написав Дмитро свою «Успенську драму», де за центральний момент було те, що ангели переносять образ успіння Пречистої» [220, 48–49]. На думку В.Резанова, цей твір відноситься до жанру драми–міраклю [220, 4], однак, «і початок і дальший розвиток «Комедії на Успіння Богородиці», де панує алегоричний стиль, лірично–епічний характер, символи та на них засновані сценічні ефекти, а так само і заключна картина–апотеоза, — усі ці риси та основні властивості розглянутої пієси примушують визнати, що вона повстала під дужим впливом театрального єзуїтського стилю; [...]. Середньовічна містерія про смерть Богородиці має, як ми бачили, зовсім інший характер» [220, 83].

Саме агіографічні сюжети заклали фундамент для народження іншого жанру, представленого **трагедокомедією Феофана Прокоповича «Владимир»**, котра зазвичай вважається чи то першою українською п'єсою на історичну тему, чи то «історичною драмою», чи то «релігійною драмою», хоча насправді являє зразок костюмованого панегірика, присвяченого Петрові І, а також покровителеві Києво–Могилянської академії гетьманові Іванові Мазепі. У Передмові до цього твору написано: «Енині же в преславной академії могило–мазеповіанської кїевської, привітствующой ясновельможного его царського пресвітлого величества войська запорозького обоіх стран Дніпра, гетьмана і славного чину святого Андрея–апостола, кавалера Іоанна Мазепи, превеликого свого ктитора, на позор російському роду от благородних російських синов, добрі zde воспитуємих, дієствієм, еже от поетов нарицається трагедокомедія, літа господня 1705, іюля 3 дня, показаний». У Пролозі ж говорилося: «Служаще обичному уставу, в академії нашой от літ многих хранимому, се і ми, аще і посліднійшіі, недозрілі плоди трудов наших на позор вам производим, великоіменитіє і благородніі сlišателіє! [...]. Се же і дом Владимиров, се і Владимирова чада, крещенієм святим от него рожденная (что паче всіх ізящніє на тебї является, ясновельможний пане, ктиторе і добродію наш, ему же і строєніє сего отчества Владимирового по царю от бога врученно єсть, і Владимировими ідей равними ему побїдами, равною в Росіі ікономією, лице его, яко отчеськое син, на тебї показуєш). Убо сего ізображеніє прийми от нас, яко того ж великий наслідник, вмїсто привітствія. Зри себе сего в Владимир; зри в позорі сем, аки в зерцалі, твою храб-

рость, твою славу, твоей любови союз з монаршим серцем, твое істинное благолюбіє, твою іскренню к православної постольскої єдиной католичеської вірі нашої ревность і усердіє». Панегірична основа твору, спрямована на «благодітелів наших», особливо відверто лунала у фіналі твору: «От всіх же краснішое позорище сіє: Зиждеться дом учений. О дней тих блаженних, Росіє! Колико бо мужей совершенних произведет ти дом сей! Над всіми же сими храминами зиждитель Іоанн слави мий начертан зрится. Боже дивний і великий, откривий мні толику радість і толикий світ на мя ізливай! Дажь кріпость і силу, дажь многоденствіє, дажь ко всякому ділу поспіх благополучний, брань всегда побідну! Дажь здоровіє, державу, тишину безбідну! Дажь сія царю Петру, от тебе вінчанну, і єго вірнішему вождю Іоанну!». Твір цей невдовзі дав підстави для численних доносів, писаних викладачем академії, ієродияконом Маркелом Радишевським (в миру — Миколою Романовим), який писав про свого ректора — Феофана Прокоповича, — що той у трагедокомедії «Владимер» «архиереєв и ереев православных жрецами и фарисеями называет», а «священников российских жериволами, лицемерами, идольскими жрецами». Прокопович потрапив в опалу, а донощик на тому здобув службову кар'єру.

1708 року написана п'єса Лаврентія Горки «Іосиф Патріарха», в основі якої лежить біблійне оповідання про спокушання Йосифа дружиною Пантефрія.

1728 року написана «Милость Божія, Україну от неудобносимих обид лядських чрез Богдана Зіновія Хмельницького, преславного войськ Запорозьких гетьмана, свободившая, і дарованная ему над ляхами побідами возвеличившая, на незабвенную толиких єго щедрот пам'ять репрезентованная в школах Кієвських 1728 літа». Це була перша українська п'єса, в якій відтворювалися події національно-визвольної війни **1648–1654 роках** під керівництвом Богдана Хмельницького. Написана у традиціях шкільної драми, ця анонімна п'єса вперше була виставлена в Кієво-Могилянській академії 1728 року до 80-річчя початку визвольної війни. З монологів глядач довідуються про хід війни та її переможний кінець, про повернення Богдана Хмельницького до Кієва та його урочисту зустріч. Перемоги Богдана Хмельницького пояснюються у творі як вияв Божої Милості, тобто виклад історичних подій «притуляється» до релігійного обґрунтування.

У XVIII столітті в Україні стали вкорінюватися псевдорелігійні містерії, державні тріумфи й апофеози, що особливо яскраво виявилось коли, як писав автор «Історії Русів», **«Государыня императрица Елисавета в 1744 году благоволила посетить со всем двором своим Малороссию, путешествуя в главный город ее Киев [...]». От Киевской академии помощью выписанных машин и своего изобретения деланы государыне разные удивительные явления к ее удовольствию; между прочим выезжал за город важный старик самого древнего виду, великолепно прибранный и украшенный короною и жезлом, но сделанный с молодого студента. Колесница у него была божеский фаeton, а в него впряжены два пиитические крылатые кони, называемые пегасы, прибранные из крепких студентов. Старик сей значил древнего основателя и князя киевского Кия. Он встретил государыню на берегу Днепра, у конца моста, приветствовал ее важною речью и, называя ее своею наследницею, просил в город, яко в свое достояние, и поручал его и весь народ русский в милое ее покровительство...»**. Найбільше під час влаштованого видовища прославилися, звісно, «академіки» — до першого запланованого візиту 5 вересня 1744 року, що збігся з тезоіменитством Єлизавети, «учащиеся юноши» підготували й розіграли панегіричну драму Мануїла Козачинського під «історичною» назвою **«Благоутробіє Марка Аврелія Антонія, кесаря римского»**, сюжет якої давав підстави до улесливого порівняння героя з царицею.

*«Трагічна поезія — це драматичний твір,
що зображує в дії видатних людей...»*

Митрофан Довгалецький [87, 185–186]

Усі ці п'єси можна віднести до Біблійного театру лише умовно, адже головна їхня мета — не релігійні цілі, а цілі політичні, пов'язані з сакралізацією влади. Інколи на рівні літературного тексту ці твори можна сприйняти як твори релігійного спрямування, однак на рівні невисловленого у тексті змісту (надтексту), що окреслюється завдяки відомим обставинам виконання, легко переконалися, що це були вистави політичної спрямованості, що, у свою чергу, свідчить про витіснення сакральності релігійної сакральністю політичною. Невипадково таку роль відіграватиме у виставах шкільного театру зручна для подібних цілей емблема. Але не слід сприймати цю особливість як аномалію, збочення тощо, адже так само «подвійним життям» житимуть не лише жанри шкільного театру (у сенсі експлуатації сакрального світським і витіснення сакрального світським), а й інші театральні системи.

У цьому театрі, пише дослідниця українського театру Л.Софронова, «межа між світським і сакральним, незважаючи на чіткість опозиції, не завжди була очевидною [...]. Межа між сакральним і світським породила численні осцилюючі форми, характерні саме для української культури XVII–XVIII століть. Усередині цих форм перехід від сакрального до світського відбувався неодноразово. Він тим більше знаменний, що відбувався на гранично малому просторі [...]. У шкільному театрі сплавлялися функції дидактичні й естетичні і він завжди перебував у прикордонній зоні світської й сакральної культур [...]. Шкільний театр займе позицію між світським і сакральним і стане першим щаблем у розвитку професійного театру [...]. Поява на шкільній сцені відлуння релігійної полеміки вводила театр у широке коло культури того часу і робила його більш зрозумілим і потрібним глядачеві. Відповідно, полемічна тема закріплювала положення театру в зоні сакральної культури. Художня форма театру і сакрального представлялася діячами культури світської, але відмовитися від нього було важко, тому що театр був тісно пов'язаний із церквою і безпосередньо входив

як частина програми в духовну школу, що сприймалася у свою чергу як явище, надзвичайно близьке до церкви [...]. Театр постійно балансував між художнім досвідом православного і католицького світів, поступово стираючи межу між сакральним і світським, але ніколи їх остаточно не зливаючи. На цю особливість його положення часто вказувалося безпосередньо в текстах драм» [235, 27–29]. Врешті ці особливості шкільного театру ніколи не приховувалися ні його авторами, які керувалися у своїй творчій практиці притаманними часові естетичними вимогами, ні авторами тодішніх поетик. Так, у «Поетиці» Митрофана Довгалецького подаються такі визначення жанрів: «Трагічна поезія — це драматичний твір, що зображує в дії видатних людей, їхнє нещастя та горе, щоб викликати в слухача співчуття або ненависть [...]. Кажемо «видатних людей», тому що вона наслідує вчинки людей, видатних своєю доблестю та славним походженням, як цісарів, царів, вождів та героїв. У цьому останньому вона збігається з епічною поезією, яка також наслідує подвиги видатних людей [...]. Предметом, або матеріалом трагічної поезії є певна видатна особа, дійсна або видумана, що потрапила в біду. Є п'ять умов вибору такої особи, яку називають головною, або протагоністом. Перша умова, — щоб вона була видатною щодо походження, становища і відома своїм багатством, бо випадки з людиною незначною й без становища не викликають такого співчуття, тому що нікого з простих людей не можна вважати щасливим, а щастя вимірюється шляхетним походженням, посадою та багатством...» [87, 185–186]. Поряд з трагедією розташувався й інший різновид мистецтва про видатних людей — «епічна поезія, або епопея [...], по суті, є прекрасним наслідуванням знаменитих подвигів у гекзаметрах» [87, 173]. «Існує вісім видів епічної поезії. Перший вид — це поезія на день народження, написана для вшанування цього дня героїчних синів [...]. Другий вид — весільна поезія [...]. Третій вид — це енкомії, хвалебні поеми, в яких прославляється певний герой за його подвиг [...]. Четвертий вид — прокляття [...]. П'ятий вид — евхаристична поема, тобто така, що виражає подяку за вчинене добродійство» [87, 176–178]. (Принагідно зауважимо, що саме Митрофанові Довгалецькому належить першість у вживанні словосполучення «*magister comaediae*» в українському шкільному театрі; 1736 року він застосував це словосполучення, атестуючи в Київській академії Саву Лебединського і позначивши навпроти його прізвища «*magister*

comaediae», що, на думку деяких дослідників, свідчить про те, що учні писали інтермедії, а можливо, були й режисерами).

Ці ж принципи перейняв з України й російський шкільний театр, вистави і п'єси якого належать тій частині панегіричної поезії, котра оспівувала урочистості, «відвідування» імператорами різноманітних міст і монастирів тощо. Щоправда, шанс до появи театру в Росії з'явився набагато раніше — ще у середині XV століття, коли представники православного духовенства ознайомилися з католицьким досвідом театралізації культу. У 1437–1439 роках суздальський єпископ Авраамій, разом з суздальським священником Симеоном, супроводжував митрополита Ісидора на церковний собор у Флоренцію і залишив опис бачених ним в одній з церков Любека інсценівок поклоніння волхвів. Небачене досі видовище справило на Авраамія дуже сильне враження, але після повернення до Москви Ісидор був скинутий і за прийняття унії кинутий у в'язницю. А услід за тим, з падінням Константинополя (1453), значно посилилася політична роль російської церкви, що й унеможливило запозичення церковного театру із Заходу. Відоме також пізніше свідоцтво про театральне видовище, яке начебто було дано у Москві за правління Самозванця, за ініціативою єзуїтів, що прибули з ним. Очевидно, це була спроба постановки містерійної вистави.

Однак поряд з театром панегіриків, який лише прикривався біблійним вбранням, в Україні існував й інший театр.

ВЕРТЕП

«Правдоподібно, що і спеціальні утиски проти вертепу і заборона його за Петра I мали причиною вставки та дотепи з натяками на кривди Україні від московського сусіда та сатиричні висміювання москалів та їхньої політики»

Дмитро Антонович [14, 45].

Про український вертеп (шопку, яселки, бетлейку, бетлегем, бетлем тощо) — здавалося б, відомо майже все: що слово «вертеп» — це одночасно і ясла, і печера, і скринька для вистав, і сам текст лялькової вистави, і вид театру, і жанр; що у жанровому відношенні це один з різновидів середньовічної містерії, містерія з дивертисментом, містерія з інтермедією; обряд, забава, шкільна драма, вертепна драма, лялькова комедія, або навіть опера, зміст якої взято зі священного писання; що перший вертеп має церковнослов'янський напис «Року Христусового 1591 збудований» (отже, вертепні вистави відомі в Україні вже 1591 року [200; 204, 1022]); що розмір цього похідного будиночка, шафи або скриньки коливається в межах 75–150 см. заввишки, 61–100 см. завширшки, і 35–55 см. вглиб; походження має чи то цілком самотутнє, чи то західне (чи то поганське, чи то православне, чи то католицьке); дуже схожий на католицькі яселки, презепіо (presepio — різдвяні ясла з глиняними, парцеляновими або картонними фігурками Св.Марії, Св.Йосипа, Христа та деяких інших персонажів або «театр метаморфоз»; в Іспанії їх називають nacimientos, в Каталонії — pessebres, в Португалії — presepios, в Італії — presepe; лялькові містерії у Португалії називалися «autos de presepio»), осуарії і статичні театри смерті; виконувався чи то скомоорохами, чи то міщанами, чи то благочестивими людьми з мирян, чи то мандрованими дяками, бурсаками, спудеями, церковними півчимами, п'яницями, пиворізами, спеціальними виконавцями — вертепниками, «народними виконавцями» (тобто будь-ким); ляльками, живими виконавцями, як мімодрама, або комбіновано (останнім часом з'явилися повідомлення й про реліктові, тіньові форми вертепу, що подекуди зустрічаються у Карпатах і на Волині), у вертепній хаті, на ярмарках, на міській або сільській площі; лише на Різдво або й на інші свята.

«... Зупинимось, — пише Г.Юрковський, — на проблемі походження лялькової містерії на Різдво (шопки, вертепу) — в її театраль-

ному вияві. Цікаво, як сталося, що західні театри ляльок грають свої містерії на звичайній італійській скриньковій сцені, в той час як шопка, вертеп і білоруська батлейка зберегли форму театру переносного, у вигляді дво- або триповерхової скриньки. Це було приводом для численних домислів та суперечок [...]. Цікавить натомість театральна форма цих вистав. Звідки вона взялася? [...]. Певна привабливість властива теорії про походження вертепу зі святині, зокрема з її вітваря, яку вперше представляє Ольга Фрейденберг в 1926 році в праці «Семантика будинку театру ляльок». Цитую висновки з її есе: Храм і театр є ідеально однаковими, якщо йдеться про ідею їх однакової матеріальної форми та про відтворення оповіді про божество або якщо йдеться про первісні спроби реалізації цієї ідеї. Маючи нині право на шукання вітваря як матеріального розміщення ідеї божества, що перемагає смерть і до смерті відходить, без труднощів знаходимо «сцену», поєднання намету та балдахина, або храм з піднесеним помостом і підземним склепом. Якщо іконостас визначимо як перепону між смертю і світом, та двері як символічний вихід — для бога, зіткнемося з просценіумом у значенні заслони з трьома дверима, з яких середні, царські, вищі від бічних. Не випадково священний вітвар поєднується то зі смертельним ложем і балдахином катафалка, зі столом з їжею та питвом, покритим скатертиною: театральна сцена представляє стіл; актор, що зображає божество, входив на нього і на ньому діяв — живий актор, якого замінила маріонетка в оповіданні Петронія [...]. Загадкова конструкція театру ляльок набуває сенсу в театрі Діонісія (де нижній поверх — для героїв, вищий — для богів), а театр Діонісія в багатьох аспектах дістає пояснення у формах народного театру ляльок. Вертеп врешті виявляється саме таким мініатюрним театром і святинею, на зразок вітваря, що складається зі склепу, високої частини та передньої і ділиться на три семантичні поверхи, «нікчемну землю», видимий світ і блакитний храм. Два його бічні крила це параскеніуми, його балкони та просценіум і логейон; лялькова дія розігрується на вузькому, замкненому внутрішньому просторі, беззмістовному з погляду здорового глузду, проте з боку семантики виправданому [...]. Незалежно від Фрейденберг [...] я сам, зацікавлений західноєвропейським театром, провів розслідування і врешті висловив гіпотезу про походження шопки (отже й вертепу) з іспанських ретабло. Ретабло означало спочатку переносну надставку вітваря чи вітвар у формі шафи, популярний на заході з XII століття, або навіть раніше. Вітвар-шафа був скринькою з дверима, які зачинялися. Відкрита скринька показувала квадрати, заповнені різьбленням у хронологічному порядку, так, що образи, які

в них були, укладалися в історійки (тепер ми сказали б — комікси), котрі представляли Різдво Христове і його Розп'яття. Або мученицьку смерть якогось святого. Отже знаємо, що вівтарі ці певного часу були винесені поза костюл і використані для ілюстрування розповідей його служителів. Знаємо також, що таким же способом показувались лялькові видовища, які називалися так само — ретабло. Цей факт свідчить про те, що переносний вівтар-шафа перетворився свого часу в механічний, а пізніше — в оживлений безпосередньо театр ляльок. Факт цей майже достовірний. Знаємо, що таке відбувалося в Іспанії» [282, 14].

Подібний театр існував також у Білорусії. Це був «жлоб» — різновид батлейки, який синтезував технічні принципи театру тіней і механічного театру. На металевих обручах, підвішених під куполами, розташовувалися вирізані з паперу фігури. Уся ця конструкція починала рухатися від тепла свічки або самим батлеєчником. При цьому на паперовому екрані з'являлися силуети дійових осіб і надписи, що тлумачили зміст кожного епізоду. До кінця свого існування «жлоб» залишався чисто церковним видовищем, репертуар якого ніколи не виходив за межі біблійних сюжетів про Різдво Христове і містерійної драми «Цар Ірод», а роль батлеєчника зводилася до чисто механічних функцій [68/1, 101]. «Пізніше, — писав В.Перетц, — і у вертепну драму — чисту містерію увійшов світський елемент» [198, 46] (думку про зв'язок вертепного театру з містерією поділяв також і В.Всеволодський-Гернгросс, який вважав, що з вертепом «також тісно зв'язана драма-містерія різдвяного циклу «Цар Ірод»; вона була не єдиною російською п'єсою цього жанру. Відомі ще «Три царі» та «Йосип Прекрасний», котрі не збереглися до нашого часу» [108, 53]). Сама ж вертепна драма, — писав В.Перетц, — «поділяється на дві частини — духовного і світського характеру; перша — звичайна різдвяна містерія» [198, 57]; друга — показує, що авторів його не стримували умовні рамки містерії і шкільної драми» [198, 60]. Насправді ж сюжет вертепу складався з трьох частин: релігійної, яка має зв'язок з народженням Христа, п'єси «Цар Ірод» і жанрових сцен. У тексті вертепу, записаного Е.Ізопольським, це п'єси про царя Ірода, про Багача і Смерть, а також жанрові сценки, у тому числі й сценки сороміцького характеру: «парубок серед забави з улюбленою дівчиною хапає її за спідницю, тисне за груди й ногу свою підіймає аж на голову милої, яка чинить йому властивий дівчині опір, поки нарешті почнуть танцювати» [200, 265]. Невідомо лише навіщо цей театр постав, яку потребу задовольняв, і чому так погано документований?! Так само, як невідомо, чому «вертеп був дуже зручним, бо не вимагав ні складної постановки, ні сили людей, а проте давав засоби легко здобувати ку-

сок хліба та чарку горілки» [121, 21]?! Про які зручності йдеться у процесі пересування похідного театру з розміром у середньому 110 см заввишки, 80 см завширшки, 45 см вглиб? Як довго, і як далеко можна нести цю зручну шафу взимку у пошуку засобів «легко здобувати кусок хліба та чарку горілки»?! А ще й ляльки з собою нести, і якесь таке-сяке майно: кубометр дров! Навіщо було запозичати його з католицизму (від єзуїтів!) під час загостреного релігійного протистояння і, вже за правління Петра I, який, за словами Г.Флоровського, створив «поліційний пафос» [250/1, 94], його (вертеп) забороняти? І головне: яку відповідь і на який виклик давав вертеп?! Хіба ж найголовніший сюжет вертепу, попри традиційне псевдомістерійне оздоблення, полягає не в тому, що усіх ворогів перемагає й розганяє волелюбний Запорожець — «воїн і гультай, виведений як ідеальний тип»?! [15, 459]. І чи не був подібним український вертеп до пропагандистських «театрів чудес», котрі здобули популярність у XVIII столітті?!

Пересувні театри ляльок — бачені ним в Європі «театри чудес» — впровадив для пропаганди власних реформ Петро I, свідченням чого є, зокрема, документ про гастрольну діяльність восени 1700 року «іноземців прусських» Самійла Єледова, Христофора Герке і Павла Коцинського, котрі подали чолобитну про видачу для гастрольної поїздки в «малоросійські міста» проїзних грамот, у відповідь на що вийшов указ, в якому, зокрема, сказано було: «Из Москвы для показания комедийных штук комедианты иноземцы прусской земли скоморохи сиречь Христофор Герке, Павел Коцинский да с ними русской земли кукольник Ивашка Иванов. И как они в который город приедут [...] всем для показаний тех комедий пожаловать велеть безо всякого препятствия [...] и для комедийного представления отводить дворы [...], и как они приедут в войска малороссийского гетмана обоих сторон Днепра [...], ко двору Ивана Степановича Мазепы, повелеть им быть для отправления в малороссийских городах комедий сколько похотят». Одним із завдань гастролерів був показ вистав у військах гетьмана Мазепи. Приїзд лялькарів до війська був своєрідним подарунком Петра для полків, що мали важливе стратегічне значення. Маршрут групи пролягав через Київ, Білу Церкву, Чернігів, Полтаву, Малин, Прилуки, Миргород, Сорочинці, Ніжин, Гадяч, Стародуб, Суми, Батурин. Змістом вистав театру чудес були польоти, перетворення, сцени з рицарських романів, біблійних притч і т.ін. А біля порталів під час дії стояли величезні ляльки — воїни в обладунках і шоломах [69, 60].

У тексті вертепу, наведеному М.Маркевичем, діють Пономар, Ангели, Пастухи, Ірод, Охоронець Ірода, Три царі східних, Сатана, Смерть, Рахіль, Воїни і Хор, а також Дар'я Іванівна — полюбовни-

ця Солдата, Солдат, Циган, Циганка, Угорець, Поляк, Полька, Жид, Уніатський Піп, Клим, Дячок, двоє Чортів, Мужик, Артилерист, Коза і Запорожець з Хвеською. Але найголовніший сюжет вертепу, попри містерійне оздоблення, полягає в тому, що усіх ворогів перемагає й розганяє волелюбний Запорожець. Адже відомо, що на Січі було чимало поетів, кобзарів, художників, співаків, танцюристів, народних лицедіїв. При всіх шістнадцяти церквах, що діяли на території «Вольностей Війська Запорозького», існували церковнопарафіяльні, а також діяли три спеціальні, підвищеного типу школи, учням яких було надано привілеї одержувати прибутки за колядування під вікнами січового товариства і за поздоровлення його на свята Різдва, Нового року і світлого Христового Воскресіння. Існувала на Запорозжжі також школа вокальної музики і церковного співу, в якій навчали партесного співу, готували читців і співаків для церков і парафій.

Деякі дослідники вважають, що у вертепі відбулася деса-кралізація містерійних мотивів. Насправді справедливіше було б говорити про трансформацію сакрального символу. Християнського героя у вертепі витісняє національний герой — козак. Саме тому, за спостереженням Л.Софронової, «в одній Великодній містерії, «Мудрість Передвічна», ключовим словом стає свобода, яку дав людині Господь, «неповинно» вмираючи на хресті» [235, 94]. Ймовірно, що саме через це 8 березня 1736 року у листі до київського митрополита Рафаїла Заборовського Феофан Прокопович застерігав архієпископа від дальшого ходіння бурсаків з вертепом (оскільки, на його думку, це принижувало гідність Академії). «Правдоподібно, — пише Дмитро Антонович, — що і спеціальні утиски проти вертепу і заборона його за Петра I мали причиною вставки та дотепи з натяками на кривди Україні від московського сусіда та сатиричні висміювання москалів та їхньої політики» [14, 45]. На бунтівний характер вертепних вистав за доби творення бюрократичної держави Петра I, а пізніше й Катерини II, вказував і В.Всєволодський–Гернгросс. Будучи своєрідним мистецьким літописом, вертеп відгукувався у своїх виставах на політичні події й фіксував у ньому імена народних героїв. Невипадково ж у деяких з них Запорожець носив ім'я гетьмана Богдана Хмельницького, Максима Залізняка і т.ін. Звідси й постала ця лялькова містерія або, як її інколи називають, «містерія у скриньці» — вертеп.

СВЯЩЕННІ ІГРИ НОВОГО ЧАСУ



СЕКУЛЯРИЗАЦІЯ

«Перше філософське застосування слова «нігілізм» іде, очевидно, від Фр.Г.Якобі [...].

Слово «нігілізм» увійшло пізніше в обіг у Тургенєва, як позначення того погляду, що дійсно існує лише суще, те, що доступне чуттєвому сприйняттю, тобто власному досвідові, і крім нього нічого. Таким чином заперечується усе, що засноване на традиції, владі й будь-якому авторитеті.

Для цього світогляду зазвичай застосовується позначення «позитивізм»

[...]. Для Ніцше, однак, значення слова «нігілізм» істотно «ширше». Ніцше каже про «європейський нігілізм». При цьому він має на увазі не позитивізм, який починає поширюватися близько ХІХ століття, і не його географічну експансію у Європі; «європейський» тут має історичне значення, рівноцінне «західному» у сенсі історії Заходу. «Нігілізм» вживається Ніцше як назва ним уперше пізнаного, пронизуючого попередні століття і такого, що визначає собою найближче століття історичного руху, тлумачення самої суті, яку він зводить до короткої тези «Бог помер» [...]. Цією переоцінкою саме буття вперше усвідомлюється як цінність»

Мартін Гайдеггер [260, 63–65].

Однією з найістотніших ознак Нового часу, за відомим висловом Гайдеггера, було **«обезбоження» світу**, що означає не «вигнання богів» і «грубий атеїзм», а «заміну порожнечі, що виникла завдяки історичним і психологічним дослідженням міфу» [260, 42]. Папа Іван–Павло II у листі до митців так характеризував це явище: «... паралельно до християнського гуманізму, який продовжував бути носієм вартісного культурного та артистичного вираження, поступово розвивалася така форма

гуманізму, яка характеризувалася відсутністю Бога, часто протиставленням його існуванню» [224, 15–16]. Однак людська природа не терпить порожнечі і тому, як писав Річард Сеннет, сталося непередбачене: **«Оскільки боги були демістифіковані, людина стала містифікувати своє власне положення»** [225, 77]. До подібного ж тлумачення вдаються й сучасні соціологи Ф.Лаку-Лабарт і Ж.–Л.Нансі, які пишуть: **«З моменту падіння християнського світу привид блукає Європою, привид удавання»**, тобто, за словами К.Маркса, на якого посиляються дослідники, **«історичної імітації»** — передусім імітації античності [154, 32]. Не менш точне пояснення цьому феноменові дав Карл Мангайм, який писав про те, що **«перший наслідок сучасної демократизації освіти — це пролетаризація інтелігенції»**, відтак **«на ринку праці інтелігенції з'являється більше людей, ніж потрібно суспільству для виконання його інтелектуальних функцій»**, а це й призводить до того, що **«перевищення пропозицій над попитом знижує цінність інтелектуалів і самого духу»** [175, 322–323]. Внаслідок цього між творцями культів загострюється конкурентна боротьба, котра й примушує їх шукати найефектніші атракціони для створення власної публіки або хоча б тимчасового завоювання мас. Відтак постає й **нова картина світу, котра характеризується множинністю, відсутністю сакральної, а отже й видо-родової і жанрової домінанти**. Адже саме в цей час постає, за словами Габермаса, новий принцип — **«принцип Нового часу — суб'єктивність»**; відтак **«релігійне життя, держава та суспільство, так само, як і «Наука», мораль та мистецтво перетворюються у багатоманітні втілення суб'єктивності»** [57–27, 29]. Усі ці тези можна об'єднати формулою Макса Вебера про десакралізацію пануючого міфа (тобто **«розчаклування» світу**), в якій Макс Вебер бачив закон розвитку історії. Або ж формулою про **«відчуття життєвої порожнечі» внаслідок втрати Бога**, про що пише архієпископ Юзеф Жицінський [100, 39].

Попри істотні світоглядні зміни, що приніс Новий час, релігійне мистецтво продовжує існування, щоправда, пропорція між релігійним і світським мистецтвом постійно змінюється. Так, у XII–XIII століттях, за підрахунками Питирима Сорокіна, співвідношення між творами релігійного і світського мистецтва визначалося істотною перевагою релігійного мистецтва (дев'яносто сім відсотків проти трьох), але, починаючи з XIV століття, це співвідношення поступово змінюється: 85/15 —

у XIV столітті, 64,7/35,3 — у XVI, 50,2/49,2 — у XVII, 24,1/75,9 — у XVIII, 10/90 — у XIX і 3,9/96,1 — у XX столітті [232, 444]. Але, незважаючи на ці, помітні навіть неозброєним оком зміни, Біблійний театр продовжує своє існування. Передусім завдяки відкриттю нового бога — народу, який віднині починає протиставлятися абсолютистській державі. На зламі XVIII та XIX століть, — пише Пітер Берк, — якраз коли традиційна «народна» культура почала зникати, об'єктом інтересу європейських інтелектуалів став Народ. Нові слова служать не найгіршими ознаками появи нових ідей, а в той час увійшло до вжитку чимало нових термінів, особливо в Німеччині. Так, з'явився й термін Volksspiel (Volkschauspiel — «народна вистава»), який став уживатися приблизно з 1850 року (до цієї категорії потрапили лялькові й маріонеткові вистави про Фауста, традиційна швейцарська п'єса про Вільгельма Телля, іспанські autos sacramentales, що їх захоплено вивчали німецькі романтики; середньовічні англійські й німецькі містерії [32–1, 5]). Відтак «відкриття Народу» призвело до його привласнення, що й було здійснено шляхом романтизації і «відродження» народних традицій. «Об'єктом такої реставрації, — пише Пітер Берк, — ставали не лише тексти чи будівлі, а й свята. Деякі традиційні фестивалі справді дотривали до описуваних часів, але далеко не всі. Скажімо, Кельнський карнавал був «відновлений» 1823 року, Нюрнберзький — 1843 року, а карнавал у Ніцці — в середині XIX століття» [32, 20]. Щоправда, більшість європейських монархій одразу ж скористалася поняттям «народ» і «народ» вкотре вже був привласнений правлячим класом. Російська імперія навіть оголосила «народність» одним зі своїх основних гасел, хоча воно означало не що інше, як нову маску самодержавства.

Із кінцем середньовіччя релігійний театр не припиняє свого існування, він перетворюється на театр класицизму, у центрі жанрової системи якого опиняються придворні видовища, котрі й висувають свої вимоги до характерів персонажів, тематики й композиції творів, взявши за основу принципи епічної побудови, «серіалу» або «монтажу атракціонів», що було притаманно й містерії у періоди її становлення. Це була низка видовищних і музичних форм, які спиралися на прийом тріумфального «на низування» епізодів — концерт, «Concerto Grosso», паради, комедії з варіаціями (Comedia e tiroir), комедії прислів'їв, арлекінади (arlequinade), пастіччо (pasticcio — опера, музика до якої запозичена з раніше написаних опер), ревію («Revue des

Theatres»), бардити — тріскупа німецька націонал-патріотична драма другої половини XVIII століття, створена Ф.Клопштоком і розвинена Г.Клейстом, Х.Граббе і Р.Вагнером. Головною причиною використання такого композиційного принципу стає суперечливе сприйняття основного сюжету абсолютистського міфу. І замовники, і митцеві кортіло показати звитяжні подвиги своїх заможних повелителів, але життєвого сюжету для створення такого героїчного епосу не вистачало. Звідси — риторика, голослівність ілюстрації й тяжіння до використання внутрішньо статичних епізодів на кшталт карнавального принципу «*reihenspiel*» (нім — «гра номер за номером» — нанизування різних життєвих історій на кшталт ревью).

Характеризуючи видовища доби абсолютизму, дослідники інколи акцентують барочну «надлишковість». Проте, як справедливо довів М.Одеський, барочна «надлишковість» не є ознакою саме бароко, вона є ознакою риторики, тобто пишномовного прикрашання [193, 204], яким визначаються видовища влади в цілому, а у ширшому сенсі — будь-якої брехні. Саме усвідомлення цієї «театральності» (тобто демонстрації, удавання, гри з масками, ошукування, шахрайства тощо) інколи й змушувало церкву відмежовуватися від «Біблійного театру», створеного на замовлення влади.

Хоча театр XVIII століття зазвичай називають театром доби Просвітництва, проте, як справедливо зауважував С.Мокульський, «далеко не увесь театр XVIII століття перебував у руках передових елементів. Навпаки [...] улюбленими жанрами театру рококо були грайливі світські комедії, галантні пасторалі, балети-феєрії» [265/2, 8]. У театрі цього часу, зауважує М.Одеський, специфічний характер мали навіть інсценізації агіографічних і любовно-авантюрних творів, наділені, як правило, додатковим приватно-панегіричним змістом, оскільки приурочувалися до державних подій, іменин знатних осіб тощо. «Союз абсолютизму і театру, — робить висновок дослідник, — слід оцінювати як культурологічно закономірний. Справа, звісно, не в бажанні урізноманітнювати розваги. Абсолютна монархія й драма опинилися в соціальній «зв'язці». Монархія в ту пору вирішувала завдання побудови суспільства, де замість релігійних цінностей стверджуються цінності державні» [193, 25]. Ставлення ж до Біблійного театру витікає із оголошеного Просвітництвом «хрестового походу проти релігії» [142, 137]; адже й самі «терміни на кшталт «релігії», «священника», «Середньовіччя», «варварства»

були для цих мислителів не історичними, чи філософськими, чи там соціологічними термінами із якимось визначеним науковим значенням, якими вони були для Віко, а просто образливими виразами» [142, 135].

Театр Нового часу розвивається у принципово відмінній від середньовіччя культурній ситуації, що характеризується передусім «емансипацією» мистецтва. На зміну суворому й наївному релігійному стилеві приходить бундючне «мистецтво», на зміну простій формі — вигадливий орнамент, а на роль Бога претендує манірний митець; поступово змістом твору в найекстремальніших мистецьких напрямках стає замість об'явлення Бога людині об'явлення Митця театральній критиці.

«ХРИСТИЯНСЬКА ДРАМА»

«Хоч об'єктивно Бога немає, однак на рівні культурної поведінки ми поводимось так, ніби Він існує»

архиєпископ Юзеф Жицінський [100, 22].

Починаючи з кінця XVIII століття амплітуда коливань Біблійного театру між католицькою службою й світським видовищем збільшується настільки, що, після оголошеної Французькою революцією дехристиянізації, митці починають шукати «серединний шлях» прагматичного використання сакральних сюжетів для обслуговування світських цілей («Йосип» Етьєна-Нікола Мегюля, 1807; «Самсон і Даліла» Каміля Сен-Санса, 1877 тощо), а також активної еротизації релігійних почуттів («Марія Магдалина», «Єва», «Діва», «Іродіада» і «Таїс» Жюль Массне та ін.) тощо. Це й створює передумови для аномального, з точки зору християнства, звеличання Юди або замилювання Саломеєю у мистецтві декадентів, яких зачаровувало у цих постатях мерехтіння зла, що уособлюється в їхніх творах переважно у постатях жінок. Найпоказовіше цей процес розгортається у дехристиянізованій Франції [XXXIII].

Поль Фор, вистави якого завжди балансували між еротикою й релігійною екзальтацією, шокуючи громадськість, оголосив навіть про свій намір здійснити постановку «Саломеї» **Оскара Вайльда**, написаної для Сари Бернар, божественної Сари, «священної потвори», за словами Жана Кокто, або, за словами самого ж Вайльда «легендарної Змії старого Нілу, давнішої, ніж піраміди» (1894 року п'єса видрукувана в Англії зі скандальними малюнками О.Бердслея). Історія біблійної царівни Саломеї, котра вимагала в нагороду за свій танець голову Івана Хрестителя, у цьому сенсі є дуже показовою. Адже **на грішницю, а отже й на гріх, митці стали дивитися новими очима, викохуючи «квітку зла» і пестячи новий «жіночий міф», в якому жінка, наділена таємничою фатальною силою, веде свою жагучу театральну «гру»**. До образу Саломеї звертаються Генріх Гайне (у поемі «Атта Троль» Іродіада перетворена на спокусливу, пристрасну і доволі привабливу героїню), Малларме, Флобер. 1885 року першу спробу хореографічного втілення «Саломеї», точніше «Танцю семи покривал», у пантомімі А.Сильвестра на музику Г.П'єрне,

здійснює у Парижі танцівниця Лой Фуллер. 12 листопада 1902 року саме вайлдівською «Саломеєю» відкривається Малий театр Рейнгардта (головну роль у цій виставі зіграла Гертруда Ейзольд, відкривши для сцени нове амплуа — **інженю-вамп**, що поєднувало в собі слабкість і незахищеність дівчини-підлітка з еротичною силою навіженої). Особливо відзначався критикою звабливий «Танок семи покривал». 1903 року спробу хореографічного втілення «Саломеї» на музику М.Ремі здійснила у Відні танцівниця Мод Аллан. Ще одна «квітка зла» — моторошна «Саломея» Ріхарда Штрауса, написана за мотивами п'єси Оскара Вайльда.

Інший аспект біблійних «квітів зла» продемонстрував **Моріс Потешер**, який 1911 року здійснив постановку власної «**Містерії про Юду Іскаріотського**» (похмура п'єса, в якій Юда зображується як усіма покинутий мрійник зі знівеченим серцем).

Біблійна тема звучатиме й у інших виставах французької сцени — у містерії, постановка якої була здійснена на сцені Паризького театру «Шатле», «**Мучеництво Св.Себастьяна**» Габріеле Д'Аннунціо з музикою Клода Дебюссі (твір цей був задуманий як «дійство», де у продуманій системі поєднувалися пантоміма й характерний танець, декламація, спів та інструментальна музика); у «**Вступі до містерії про другу чесноту**» та «**Містерії про святих праведників**» (1912) Шарля Пегі; 1921 року оперу-містерію або ораторію з елементами містерійного дійства «**Цар Давид**» створить Артур Онеггер (після прем'єри Онеггер отримав пропозицію зробити концертний варіант партитури і перетворив музику до біблійної драми на ораторію за участю читця); 1937 року Онеггер створить оперу «**Юдит**», а 1939 року — драматичну ораторію «**Танець мертвих**», (текст П.Клоделя, за мотивами Г.Гольбейна і Біблії); 1923 року постановку «**Містерії про померлого і воскреслого бога**» французького драматурга Едуарда Дюжардена здійснить «Театр Антуана»; 1926 року «**містерію з музикою і кінофільмом**» «**Ісус проти Бога**» напише Анрі Барбюс. 1940 року свою першу п'єсу пише Жан-Поль Сартр. Ця п'єса була створена у концентраційному таборі, куди його кинули окупанти, і спиралася на біблійний сюжет про захоплення Палестини римлянами.

Однак поряд із цими виставами були й такі, що тяжіли до якогось заміника християнського ідеалу, до традиційних християнських уявлень або принаймні до «естетизації релігійного пережиття», про що пише архієпископ Юзеф Жицінський:

«хоч об'єктивно Бога немає, однак на рівні культурної поведінки ми поводимось так, ніби Він існує» [100, 22].

У Німеччині близько 1800 року залишалося близько 50 поселень, в яких продовжували виставляти Страсті Христові; з'явилися й перші «мистецькі» містерії, що спиралися переважно на історичні ремінісценції, а тому й були стилізовані під старовину; тим часом романтики захоплено вивчали іспанські *auto sacramentales*, а Ф.Мон видав збірник німецьких середньовічних містерій. Людвиг Тік створює романтичний міраклъ **«Життя і смерть святої Геновери»**, Гете залишає незавершений уривок з підзаголовком **«християнська драма»**, драми на біблійні сюжети — **«Юдит»** (1840), **«Марія Магдалина»** (1841), **«Ірод і Маріамна»** (1848) — пише Фрідріх Геббель (сучасники небезпідставно закидають йому переінакшення біблійного змісту на користь модного на той час мотиву емансипації жінки).

На початку ХХ століття до біблійної тематики звертається один з найяскравіших режисерів Німеччини — **Макс Рейнгардт**, який на арені берлінського цирку здійснює постановку «людської казки з християнським обличчям», як називав її автор, **«Кожний» Гуго фон Гофманстала** за мотивами однойменного середньовічного мораліте («*Everyman, morality play*», 1490), яку раніше вже виставляв Вільям Поул. 1920 року Рейнгардт повторив постановку цієї п'єси у Зальцбурзі, на кафедральній площі.

1911 року, напередодні Різдва, **Рейнгардт здійснив також постановку вистави «Міраклъ» за мотивами «Сестри Беатриси» Моріса Метерлінка** (з підзаголовком «вистава-містерія без слів») у приміщенні лондонського концертного залу «Олімпія», розрахованого на дві з половиною тисячі місць. Згодом ця вистава була показана в цирку Шумана у Берліні, в Театрі Століття у Нью-Йорку. Текст Метерлінка було доповнено рядом сцен у дусі середньовічного міраклю про життєвий шлях черниці. Рейнгардт скомпонував ефектні картини і різноманітні трюки, навколо розташованого у центрі готичного собору. На початку вистави перед глядачем виникав інтер'єр собору, потім лунав хорал, крізь вікна собору пробивалися промені сонця, що освітлювали статую Мадонни з немовлям на руках, виходили черниці і стара абатиса урочисто вручала ключі своїй наступниці, доручаючи їй охорону собору і Чудотворної статуї. Молода Черниця відчиняла величезні двері храму, з'являвся народ, клір з корогами, хлопчики у білих ризах зі свічками у руках. Коли ж відбувалося чудо — паралізований старий повільно вставав — лунав тисячоголосий крик.

Народ розходився, прославляючи Чудотворну, собор порожнів... Так починався цей спектакль. Сама ж вистава розповідала про черницю, котра, спокушена мирським життям, збиралася залишити монастир. Розважаючись з коханцями, вона врешті була звинувачена у відьомстві і потрапляла до рук інквізиції. Тим часом Діва Марія заступала місце черниці у монастирі і перебувала на цьому місці до її повернення. Однак чи не найголовнішою родзинкою вистави були не релігійні почуття, а поява на сцені лицарів на справжніх конях (взятих напрокат з цирку). Під час репетицій трапився курйозний, але вельми характерний випадок: коли коней вивели на кін, Рейнгардт обурився, що його завдання виконано невірною, адже коні йому потрібні були не білі, а «в яблуках». На вимогу режисера коней перефабували. Крім коней, у виставі були задіяні сотні статистів. Помічники режисера з рупорами їздили на велосипедах, щоб донести завдання до учасників масовки. У пресі вистава викликала суперечки. Одні захоплювалися режисером, інші називали його штукарем, на що сам Рейнгардт відповідав: «Театр має свої закони. Тут може бути використана будь-яка валюта, окрім поганого мистецтва, яке є контрабандою».

1922 року Рейнгардт здійснив постановку й наступної п'єси Гофманстала — **«Зальцбурзький великий театр життя» (за мотивами п'єси Кальдерона)**. У виставі, здійсненій у Церкві Колегії, він об'єднав елементи іспанського ауто й австрійської містерії (у самій п'єсі режисером вистави був зображений Бог, який розподіляв ролі серед новонароджених душ).

Ще яскравіше виявила особливості розвитку Біблійного театру початку ХХ століття **містерія в Оберраммергау**, жанрове визначення якої О.Гвоздев обгрунтовано бере у лапки, адже цього разу йшлося не стільки про сакральний театр, скільки про театр екзотичний, що й сприяло популярності жанру серед сучасників [XXXIV].

На початку ХХ століття драми **«Самотній гість» і «Мікаель»** (про Христа, якого він називає «пропагандистом») пише доктор Йозеф Геббельс. Георг Кайзер пише експресіоністське мораліте **«Зранку до півночі»**, ідею якого було «запозичено з етапів Хресної дороги» [236/3, 73]. 1925 року оперу **«Мойсей і Арон»** за мотивами Біблії починає, але не встигає завершити Арнольд Шенберг.

В Англії біблійна тема реалізується у містеріях **«Кайн» і «Земля і Небо»** (1821) Байрона; у містерії Бенджаміна Бріттена **«Ноїв ковчег»**; у постановці музичної драми Лоренса Гусма-

на «Вифлеєм» у залі лондонського Імперіал-інституту, яку здійснює **Гордон Крег** [XXXV].

В Ірландії **Вільям Батлер Йейтс** створює цикл п'єс для танцюристів, які, спираючись на сюжет страстей і традицію японського містерійного театру Ноо, мусили б виконати його твори (дія однієї з них, «Голготи», розгортається в уяві Христа, котрий у річницю своєї смерті на хресті марить подіями страсної п'ятниці; у «Воскресінні» переплітаються діонісійські обряди і Воскресіння Христа).

В Італії найбільше уваги біблійній тематиці приділяє оперний театр («Мойсей у Єгипті» **Дж.Россіні**, «Набукко» **Дж.Верді** та ін.), виводячи на сцену переодягнених у біблійні шати героїв національно-визвольного руху.

1928 року «народні фламандські страсті у душі містерій або маріонеток, але іншого масштабу» пише **Мішель де Гельдероде**.

В Америці постановки містерій були пов'язані головним чином з виставами мормонів і з практикою виставляння живих картин («Living Models»), які дістали популярність з середини XIX століття (переважно у вигляді фінальних патріотичних картин, які, відтворюючи відомі скульптури і картини, прославляли свободу), з виставою «The Passion Play» єврейського драматурга Саломея Морзе у постановці Девіда Беласко і у виконанні Тома Макгвайра у ролі Христа, а також з діяльністю драматурга Персі Мак Кея (1875–1956) і т.зв. «громадянського театру» (Civil theatre), який залучав до участі у своїх виставах тисячі виконавців. Так, 1909 року він здійснив постановку масового видовища «Кентерберійські паломники», в якій брало участь понад півтори тисячі учасників, 1914 року у постановці до 150-річчя Сен-Луїса задіяв сім з половиною тисяч виконавців. Саме в Америці відбулося **відродження педжентів**. Навіть виставляючи «Хатинку дядечка Тома», театри насичували вистави релігійною символікою Вознесіння, а у фіналі показували апофеоз: хмари, Єва у білому вбранні летить на спині голуба, благословляючи Сен-Клера і дядечка Тома, лунає урочиста музика. 1928 року вперше втілюється на сцені п'єса **Юджина О'Ніла** «Лазар сміявся», котра «інсценізувала ритуальну дію повернення з могили Лазаря, наділеного здатністю сміятися над смертю і бачити істинне безсмертя» [236/3, 146].

У Польщі — під впливом ідей національного месіанізму — біблійна тема реалізується у «драматичній поемі» «Дзяди» (1821—1832) Адама Міцкевича (Жорж Санд цей жанро-

вий різновид, як і твори Гете і Байрона, називала «**метафізичною драмою**»), перша повна постановка якої здійснена лише 1901 року на краківській сцені Станіславом Виспянським; у «**Небожественній комедії**» (1835) Зигмунта Красінського; у містеріях «**Кракус**» і «**Ванда**» (1847) Ципріана Норвіда, творчість якого значною мірою спирається на біблійні мотиви; у драмі «**Юда Іскаріот**» Кароля Ростворовського; у стилізації шопки «**Вифлеєм Польський**» Люціана Риделя, який пропонував таку інтерпретацію біблійних подій: «Нехай нам у яселках ніхто не представляє, що Ісус народився у Палестині, в якомусь теплому краї пальм і фіг [...]. Напевно так було історично, але в яселках то не буде правдою. Біблійна Палестина не існує. Він народився поміж нами, польської морозної зими, а Вифлеєм знаходиться у Польщі» [287, 10]. На думку Войцеха Качмарека, «головною заслугою Риделя у «Вифлеємі Польському» є [...] збалансованість плану сакрального і світського» [293, 11]. «Можемо стверджувати, — продовжує дослідник, — що Ридель вжив мотиви божого народження як концепт стилізаційний з метою виразу алюзії політичної [...]». Подібну ж техніку застосовував у своїй «Шопці» Теофіл Ленартович, ініціюючи т.зв. **яселки патріотичні** [...]. Двір Ірода змальовує Ридель у реаліях польських [...] Ірод має два обличчя: російського царя і прусського короля. Його мова насичена русизмами, він говорить про видання «указу», про «казні», «кнути» і заслання до Сибіру» [293, 13–14]. Прикметно, що, назвавши присвячену «Вифлеєму Польському» статтю «Між релігійною містерією і драмою народною», Войцек Качмарек насправді оперує термінами «**політична драма**» і «**драма народна**», вважаючи цю п'єсу одночасно «релігійною і патріотичною» [293 — 15, 25]. Біблійна тема виявляється також у «**Юді**» Казимежа Тетмайера, у п'єсах Станіслава Пшибишевського, творчості якого, на думку Казимежа Буковського, притаманне «забарвлення біблійної стилізації, що надає еротизмові знаку космічної сили» [286, 49].

У Словаччині твори на біблійні сюжети пише **Павел Орсаг Гвездослав** («Агар», 1882; «Рахіль», 1892; «Каїн», 1900; «Ірод та Іродіада», 1909).

У Росії, де виставляти твори біблійної тематики на сценах театрів заборонялося, перші спроби втілення релігійних сюжетів були здійснені в операх «**Саул**» **С.Мамонтова** (1890), «**Юдит**» (1898) і у виставі петербурзького «Старовинного театру», який показав містерію «**Троє волхвів**» у декораціях М.Реріха. 1904 року в Росії з'являється перший переклад «Са-

лемеї» Оскара Вайль да, а вже 1907 року до п'єси звернувся В.І.Немирович-Данченко, щоправда, він не зміг дістати дозволу на постановку. Наступного року до «Саломеї» звернувся **Микола Євреїнов** (намагаючись обійти заборону, він перейменував п'єсу на «Царівну» і викреслив з п'єси посилання на Біблію). 26 серпня 1908 року він отримав дозвіл на постановку і 27 жовтня показав генеральну репетицію вистави творчій інтелігенції міста, але вже 28 жовтня, лише за декілька годин до прем'єри, розпорядженням канцелярії градоначальника вистава була заборонена. Репетиції вистави відвідувала й заможна пані Іда Рубінштейн, котра, як виявилось невдовзі, також мріяла зіграти роль Саломеї. Їй вдалося навіть ангажувати на постановку Мейєрхольда, Бакста, Глазунова і Фокіна. Але за декілька днів до прем'єри вистава також була заборонена. Тоді Іда Рубінштейн вирішила показати ключову сцену, заради якої власне й здійснювалася постановка вистави, — «Танець семи покривал». 20 грудня 1908 року вона скинула з себе усі покривала. Вражений Станіславський писав з цього приводу у листі до дружини: «**Більш голої й бездарно голої, я не бачив**». Але Іда Рубінштейн на цьому не заспокоїлася і 1912 року показала у паризькій залі Шатле шість гала-вистав «Саломеї» у постановці Олександра Саніна. Нарешті 9 жовтня 1917 року прем'єра «Саломеї» Оскара Вайльда відбулася у Московському Камерному театрі у постановці Олександра Таїрова (художник О.Екстер). Думки критики стосовно вистави розійшлися: одні, називаючи її «холодною», писали про «набундючену декламаційність» і «претензії», інші, протиставляючи Малому театрові, писали про «чудове видовище».

За декілька років до революції містерію «**Цар Юдейський Великого Князя Константина Романова розіграли «августійші особи**». Щоправда, Міністр Внутрішніх Справ, інтуїтивно відчувши жанрову природу видовища, циркуляром поліції від 17 квітня 1914 року показ цієї п'єси на сцені обмежив: «чтение ее как целиком, так и отдельных мест, без сценической обстановки, то есть без декораций и прочих атрибутов сцены и при условии неношения сценического костюма, должно допускаться беспрепятственно. Равным образом не встречает препятствия и исполнение музыкальной части драмы, при условии, чтобы хор не надевал сценических костюмов и исполнение носило исключительно концертный характер, то есть не сопровождалось сценической обстановкой».

Станіславський у перші пореволюційні роки мріяв про масове дійство, в якому три театри (Великий, Малий і Незлобіна) утворили б три острови, на даху яких актори на котурнах і в масках удавали б богів. Йдуть війни, але під впливом доброго начала люди миряться. Аполлон — бог сонця і краси — торжествує. Щоправда, втілити свій задум Станіславський не зміг — перелякався, що хтось із акторів може впасти з даху. Натомість 4 квітня 1920 року здійснив постановку містерії Байрона «**Каїн**» (мрія про постановку народилася у Станіславського після першої російської революції, але на заваді стала заборона Синоду, і до задуму Станіславський зміг повернутися лише після революції 1917 року).

Вплив біблійних архетипів у Росії був настільки потужним, що значна частина населення й революцію сприймала не інакше як «**Червоний Великдень**» — люди цілувалися, вітаючи один одного «Христос Воскресе!». Священники, котрі підтримали переворот, виставляли перед іконами червоні прапори і навіть ченці влаштовували революційні мітинги, висували свої революційні вимоги. Протягом перших пореволюційних років митці активно використовували біблійні архетипи («Дванадцять» Блока, «Містерія-буф» В.Маяковського та ін.). Нарешті на початку 1930 років було обгрунтовано метод «соціалістичного реалізму», який був не чи іншим як переодягненим біблійним мистецтвом, в якому були свої старозавітні пророки (К.Маркс, Ф.Енгельс), новозавітний месія (В.Ленін), перелицьована мрія про «Град Небесний» (комунізм), «Святе письмо» (праці Маркса, Енгельса, Леніна, Сталіна, матеріали з'їздів), катехизис («моральний кодекс будівника комунізму») тощо.

В Україні у XIX столітті водночас зі спробами творення національного міфу і Святого Письма також пробудився інтерес до Біблійного театру — і не лише у таких творах, як у дотичній до театрального жанру містерії «**Великий льох**» Т.Шевченка (1845), в одному з найцікавіших українських творів біблійної тематики «**Іродова морока**» — «святочное представление» Пантелеймона Куліша (1879), «**Спокуса**» — містерія Панаса Мирного (1901), а й у творах Лесі Українки (драматичні поеми «**Одержима**», «**На полі крові**», «**Йоганна, жінка Хусова**», «**В катакомбах**», «**Вавилонський полон**»), у «старинній містерії на нові теми «**Вертеп**» і драмі «**Милость Божа**» (1919) Людмили Старицької-Черняхівської, у драмі «**Ціна крові**» Спиридона Черкасенка (1931). У січні 1919 року у київській «Робітничій газеті» з'явилося

повідомлення про намір поставити «Саломею» Оскара Вайльда у «Молодому театрі» (постановку вистави мав здійснити Микола Євреїнов).

На теренах Західної України письменники об'єднуються навколо літературної групи «Логос», до якої входили представники львівського духівництва, місцевої інтелігенції, вони організують видання «Бібліотеки релігійної драми». У 30-х роках у видавництві оо.Василіян у Жовкві були видрукувані такі жанрові форми релігійної драматургії, як **євангельська драма** («Блудний син», «Марія в храмі»), **біблійна драма** («Йосип в Єгипті», «Нерон», «Олексій»), **драма з переслідування християн** («Юлія», «Весталька», «Українські мученики»), **історико-християнська драма** («Борис і Гліб»), **християнська драма з сучасного життя** («Свекруха», «На манівцях» та ін.). Створюються різностильові й різножанрові форми драматургічної релігійної літератури: Григор Лужницький видає **історичний фактомонтаж** («Посол до Бога»), **релігійну містерію** («Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа»), **історико-релігійну драму** («Ой зійшла зоря над Почаєвом»); Кирило Студинський — **драматичні картини** («Дві зорі»), Григорій Цеглинський — **народно-релігійну п'єсу** («Кара совісти»), Степан Перський — **драматизовану староукраїнську легенду** («Чудо Св.Николая над половчанином»), Василь Лімниченко — **християнську драму** («Убите щастя»), Василь Попадюк — **релігійну мелодраму** («Чуже не гріє») та ін. [264].

Не менш потужний вплив біблійних мотивів простежується у цей час і у пропагандистських заходах Німеччини. Так, вже з 1926 року в публікаціях NSDAP Гітлера починають **порівнювати з Христом**; керівник Німецького трудового фронту Роберт Лей виголошує таке: «Господь Бог послав нам Адольфа Гітлера», а отці церкви йдуть навіть на богохульство заради фюрера: «Господь утілювався не в Ісусові Христі, а в Адольфі Гітлерові». Не менш винахідливо використовує біблійні асоціації у своїх панегіриках Рудольф Гесс: «І було дитя народжене в Браунау...», «Поза сумнівом, його благословив Господь». 1933 року нацистський рух Німецьких християн (вони називали себе «**Штурмовиками Ісуса Христа**») виступає з ініціативою «уніфікації дій» протестантської церкви та об'єднання її під егідою рейхсєпископа. Тим часом фюрер на свій лад «інтерпретує» Святе Письмо: «Христос був арійцем, — казав він, — однак Павел використав його вчення, щоб мобілізувати злочинні елементи і закласти фундамент протобільшовизму».

У другій половині ХХ століття пошук у річищі Біблійного театру стає активнішим. Так, у 1955–1972 роках містерії **«Комедія про Воскресіння Христа»** (1955), **«Гра про чудесне народження немовляти»** (1960) і **«Комедія про кінець світу»** (1972) створює німецький композитор Карл Орф. 1960 року скульптор Петер Шуманн створює у Нью-Йорку театр-комуну **«Бред енд Паппет»**, який здійснює постановку вуличних вистав на Різдво та інші релігійні свята. Виставу **«Містерія»** здійснює **«Лівінг-тієтр»** Джуліана Бека і Джудіт Маліни. У ці ж роки одну з найкращих своїх вистав — **«Каїн»** Дж.Байрона здійснює **«Театр-Лабораторіум»** Є.Гротовського. На початку 1960-х років польський режисер Казімеж Деймек здійснює у Національному театрі (**«Театр Народови»**, Варшава) постановку містерії **«Історія про славне Воскресіння Господнє»**, а 1964 року постановку цієї ж п'єси здійснює режисер будапештського театру **«Талія»** Мілош Сінетар. 1965 року постановку містерії **«Комедія про мучення і славне Воскресіння Господа і Спасителя нашого Ісуса Христа»** здійснюють театр ім.Магена (Брно), театри Праги, Моста, Острави та інших чеських міст. Виставою **«Містерія Св.Михайла»** намагається привернути увагу туристів середньовічний замок Добриж. Великодня містерія страстей Господніх на основі Євангелія від Св.Марка здійснюється протягом двох століть в угорському селищі Мадярполань, неподалік від гори Кальварія. У 1960-х роках активно звертаються до жанру мораліте діячі афро-американського театру; з 1971 року понад 2 тисячі вистав витримує американський мюзикл **«Госпелл»**, головною дійовою особою в якому є Іван Хреститель. 1983 року Робер Оссейн на майданчику Паризького палацу спорту здійснює постановку вистави **«Людина на ім'я Ісус»**. У Радянському Союзі потяг до біблійної тематики реалізувався у низці постановок **«Майстра і Маргарити»** М.Булгакова.

В Україні з кінця 1980-х років розгортається «багатовекторний» пошук новітнього *sacrum*'у, у річищі якого здійснюється й розбудова Біблійного театру. З 1993 року в Луцьку влаштовується Міжнародний фестиваль вертепних вистав **«Різдвяна містерія»**, де, зокрема, було показано доволі несподіване вирішення традиційного сюжету французьким театром Манше а Бале з Безансона, а також лялькові містерії з багатьох країн Європи і Південно-Африканської Республіки. 1995 року постановку вистави **«Ісус, Син Бога Живого»** Василя Босовича здійснив Львівський театр ім. М.Заньковецької. 1999 року ре-

жисер Віталій Малахов поновив виставу Київського театру на Подолі «Вертеп» за п'єсою Валерія Шевчука. Утім, очевидно, через об'єктивні чинники, Біблійний театр в Україні розвивається доволі кволо і радше можна говорити про його біблійне забарвлення, ніж про його релігійний зміст.

Попри зміни етапів і появу «новаторських» форм, засобів виразності, технічних пристосувань і способів викладу, модулі, винайдені Біблійним театром, завжди повторюються у головному — у закономірностях стосунків Замовника і Виконавця. Звідси й постійна повторюваність законів їхньої взаємодії і мистецьких елементів, з яких утворюється ця історія. Замовникові завжди хочеться піднести свою роль — отже, «притулитися» до свята, що унаочнює «диво». Далі — справа лише за технічним персоналом, ремісником, який здійснює організацію подій: Різдва Чудотворця; Дива, здійсненого Чудотворцем; Визволення священної реліквії, пов'язаної із ім'ям Чудотворця; Переписування історії, в якій відтепер відводитиметься провідна роль саме Чудотворцеві. Ледве на ринку мистецтв з'являється новий (і бажано потужний) замовник, як митці радо вітають його проектами своїх містерій, міраклів і мораліте з наперед зарезервованими у них місцями для панегіричних портретів замовників, що, однак, не заважає глядачеві отримувати щиру насолоду від споживання мистецьких творів. Саме замовник здійснює вибір (відбір) і просування на мистецькому ринку творів — талановитих і безталанних, складних і примітивних, глибоких і поверхових, сентиментальних і брутальних, банальних і оригінальних.

PERSONAL JESUS

*«Він нібито одружився, мав дітей, прожив
серед людей у любові й пошані і от тепер,
уже постарівши, сидить на порозі рідного
дому, згадуючи свої юнацькі пориви
із задоволеною посмішкою: як добре,
як розсудливо він вчинив, ставши на шлях
людський, і яким божевіллям було його
прагнення врятувати світ. Як добре,
що він уник халеп, мучеництва й Хреста!
«От яким була Остання Спокуса, що
з'явилася, немов спалах блискавки, щоб
смутили останні миті Рятівника.
Але Христос відразу підвів голову, відкрив
очі і побачив, що ні, ні, — слава Богові! —
не став зрадником, не відступився,
він виконав довірене Богом доручення:
не одружився, не прожив щасливе життя,
але піднявся на вершину жертовності
і розп'ятий на Хресті. Він щасливо
заплющив очі, і тоді пролунало урочисте:
«Здійснилося!»».*

Нікос Казандзакіс, «Остання спокуса Христа».

У ХХ столітті поряд із анабіозом або принаймні тривалим антрактом, в якому опинився Біблійний театр, у суміжних жанрах, формах і видах виконавських мистецтв з'явилася низка творів біблійної тематики. Передусім — це аудіокнижки (аудіобіблія), записи яких здійснюються багатьма видавцями і охоче тиражуються «піратами», щоправда, у дискурсі мистецтва ці твори зазвичай не обговорюються, адже мета подібних проєктів інша.

Найпотужніший сплеск інтересу до Святого Письма можна спостерігати у кінематографі, де майже водночас із його народженням з'являється й низка стрічок біблійного спрямування. Так, ще 1897 року французькі кінематографісти (режисер Леар і священик, професор Інституту Св.Миколая, брат Базіль) створюють фільм «Страсті Господні», який був зіграний акторами мандрівної трупи і призначався для благодійних показів у при-

тулках, але мав і великий комерційний успіх. Стрічку «Христос, що йде по водах» створив у традиційній для нього манері 1899 року Жорж Мельєс. 1905 року з'явилася стрічка «Життя Ісуса Христа» француза Віктор'єна Жассе... І такі стрічки з'являються ледве не щороку (за винятком періоду напередодні і після закінчення другої Світової війни).

Значна частина стрічок останніх десятиліть з'являється й на українському відеоринку, передусім піратському, що свідчить про посилений попит глядача на відеопродукцію біблійної тематики. Істотна особливість цього ринку пов'язана із тим, що продукція його, як це зазначається у застереженнях, розрахована на персональний перегляд і не передбачає її поширення без дозволу правовласника. Цю «приватизацію» візуальної Біблії можна порівняти з тими революційними змінами, що відбулися у свідомості після появи персональних молитовників за часів середньовіччя. Водночас ці стрічки можуть дати уявлення про психологію сприйняття Біблійного видовища глядачем [XXXVI].

Попри безперечний режисерський авторитет таких майстрів, як Джон Г'юстон і Франко Дзеффірелі, П'єр-Паоло Пазоліні й Даміано Даміані, Луїс Бунюель та ін., найреволюційнішими, однак, стали стрічки, автори яких найрадикальніше перекодували Святе Письмо. Передусім це стосується рок-опери «Ісус Христос — Суперзірка» (1973, США, Норман Джуйсон і Роберт Стигвуд, у ролях — Тед Нелі, Карл Андерсен, хореограф Роб Ісков, диригент Андре Превін). Постановки цієї опери були здійснені театрами Нью-Йорка, Лос-Анжелеса, Лондона, Копенгагена, Парижа, Сіднея та багатьох інших столиць світу. 2000 року студія «Golgothe» випустила екранізацію театральної вистави у постановці Гейл Едвардс (театральна постановка). Ключовою в обох постановках стала постать Юди, який називає «містифікацією» усе, що коїться навколо Ісуса і, звертаючись до нього, співає: «Слухай-но, Ісусе, не роби дурниць! Невже ти й справді віриш, що усі ці балачки про Бога правдиві? Прийди й послухай мене!». У версії Джуйсона-Стигвуда здійснена спроба інтегрувати ідеологію хіпі, що повстали проти істеблішменту, в міфологічний час Біблії, тобто «привласнити» Святе Письмо. Натомість версія студії «Golgothe» спрямована проти революційного насильства й тероризму (у Пролозі другої версії з'являються написи «Revolution», «Abattons Le Fascisme», «Liberte», «Democracy for all»). Ісус у цій версії виступає гнівним пропагандистом покорі і викривачем насильства.

Неабиякий спротив з боку церковних кіл спровокувала стрічка Мартіна Скорсезе **«Остання спокуса Христа»** за **мотивами твору Нікоса Казандзакіса**, який писав у Передмові до свого роману: «Кожна мить Життя Христа є боротьба і перемога. Він переміг нескориме зачарування простих людських радощів, переміг спокуси, поступово перетворюючи плоть на дух, і, здійснивши своє сходження, досяг вершини Голготи і зійшов на Хрест. Але і там боротьба його не закінчилася, тому що на Хресті його очікувала Спокуса, Остання Спокуса. Стрімко, немов спалах блискавки, перед гаснучим поглядом Розп'ятого пронеслося послане Лукавим духом звабне бачення спокійного, щасливого життя. Йому здалося, що він обрав легкий, уторований шлях людський. Він нібито одружився, мав дітей, прожив серед людей у любові й пошані і от тепер, уже постарівши, сидить на порозі рідного дому, згадуючи свої юнацькі пориви із задоволеною посмішкою: як добре, як розсудливо він вчинив, ставши на шлях людський, і яким божевіллям було його прагнення врятувати світ. Як добре, що він уник халеп, мучеництва й Хреста! От якою була Остання Спокуса, що з'явилася, немов спалах блискавки, щоб смутити останні миті Рятівника. Але Христос відразу підвів голову, відкрив очі і побачив, що ні, ні, — слава Богові! — не став зрадником, не відступився, він виконав довірене Богом доручення: не одружився, не прожив щасливе життя, але піднявся на вершину жертковності і розп'ятий на Хресті. Він щасливо заплющив очі, і тоді пролунало урочисте: **«Здійснилося!»**».

У географії екранізацій Біблії доволі чітко простежується **домінанта двох країн—виробників біблійних стрічок — США та Італія**. З одного боку, це легко пояснюється тим, що в обох країнах розвинена релігійна традиція і т.ін. Але існує й інший аспект, пов'язаний із тим, що обидві країни — входять до числа найпотужніших кіновиробників світу, отже, орієнтовані на виклик ринку й широкого споживача. Так, перший сплеск інтересу кіновиробників до біблійної тематики можна спостерігати у період становлення кінематографу, що пояснюється передусім намаганням творців німого кіно використовувати добре відомі сюжети. Чималу паузу можна спостерігати напередодні другої Світової війни і після її завершення, що пояснюється світоглядною кризою, в якій опинилася європейська свідомість. Наступний сплеск п'ятидесятих років пов'язаний переважно із Голівудом, його спробами привласнити Святе Письмо і легітимізувати таким чином свою естетику. За де-

кілька років по тому, з невеличкою різницею у часі, спостерігаємо ще один сплеск, спровокований вже не комерційними мотивами, а молодіжною «Ісус—революцією». Останній сплеск другої половини дев'яностих років пов'язаний із розповсюдженням домашніх відеомагнітофонів, а услід за тим і домашніх кінотеатрів.

Звісно, можна розбити ці стрічки й на інші категорії — приміром, «більш вправні» й «менш вправні» з точки зору режисури й акторського виконання, «новаторські» або «традиційні» і т.ін. Однак набагато важливішою є інша категорія — та, що характеризує зміст послання. За незначним виключенням спекулятивних стрічок, переважна більшість відомих авторіві фільмів несе такі повідомлення, і саме у річищі релігійного або принаймні морального дискурсу. Найцікавіші серед них — саме ті, що відповідають нашому уявленню про середньовічний театр. Зазвичай це доволі наївні стрічки, спрямовані на вирішення радше моральних, аніж «естетичних» завдань. Втім, екранізації Біблії, навіть попри незграбність постановників і недолугість акторів, мабуть, завжди будуть «приречені на успіх» — адже вони спираються на «віяло значень», яке розкриває перед глядачем Святе Письмо. І переконалися в цьому може й сам читач, адже значна частина цих стрічок сьогодні доступна широкому колу споживачів і може прислужитися у ролі хоча й непрямого, а все ж доволі показового репрезентанта мистецтва інших часів — на завжди втрачених нами містерій, міраклів і мораліте середньовіччя [XXXVII].

Мистецька й ринкова вартість екранізацій Біблії або використання окремих її мотивів доводить, що, попри «догматичний зміст», «археологію», «дидактичний задум» й усі інші нігілістичні застереження й зверхні естетські заботи, жанри християнських видовищ усе ще здатні привертати увагу і, всупереч оголошеній Ніцше «смерті Бога», завойовувати успіх у глядача. Заклякши перед цим неповторним Видовищем Ласки Божої, глядач намагається збагнути істину буття і знайти відповіді на небуденні питання про сенс власної суєти.

ВИПРОБУВАННЯ Й СПОКУСА



Генрик Юрковський [281, 10].

Територія, на якій розташувалися вистави біблійної тематики, зазвичай називається «сакральним театром». Однак словосполучення «сакральне мистецтво» обіймає твори не лише християнського спрямування, а й ширше коло сюжетів. Саме тому у мистецтвознавстві й культурології вживаються й інші дотичні до «сакрального театру» словосполучення, що виступають зазвичай як синоніми: «духовні драми», «релігійний театр», «релігійні вистави, звані містеріями», «релігійні драми», «релігійні інсценізації», «релігійні процесії», «релігійні сценічні вистави», «церковний театр», «церковні дійства», «церковні драми пасійні та містерії», «церковні драми», «церковні інсценізації», «церковні містерії». Поряд з цим у культурології й мистецтвознавстві вживаються суголосні поняття: «біблійна драма», «культовий театр», «релігійні ігри» тощо. Американський словник театру подає чотири значення до словосполучення «релігійний театр»: «драма, котра функціонально являє частину релігійного ритуалу (літургійна драма)»; «релігійна святкова драма (як грецька трагедія або середньовічні містерійні цикли)», «секулярна драма з релігійними інтенціями («Вбивство у соборі» Т.Еліота), «п'єси, в яких діють релігійні персонажі» [289, 315]. Джеральд Бордмен також відносить до зразків релігійної драми «Вбивство у соборі» Т.Еліота, а крім того «Ришельє» Бульвер-Літтона [284, 571]. «Християнською релігійною драмою» називає Г.Віккем літургійну музичну драму [299, 65]. Автори «Словника середньовічної культури» вживають словосполучення «Драма міська релігійна» [229, 149], однак за межами цього визначення залишають т.зв. «літургійну драму» і обмежують поширення цього словосполучення лише «міраклем», «містерією» й «мораліте»; водночас «літургійна драма» розцінюється як «інсценізація євангельської або житійної історії», «квазітеатральний церемоніал» [229, 157–158]. З іншого боку, словосполучення «релігійний театр» і «театр сакральний» у дослідженнях багатьох сучасних зарубіжних авторів дуже часто вживаються як тотожні. Приміром, Ж.-К.Шмітт, беручи словосполучення у лапки, відносить до релігійного театру літургійну драму [276, 485]. Поль Зюмтор словосполученням «релігійний театр» охоплює систему театраль-

них жанрів середньовіччя [102, 454]. Деякі дослідники, крім того, вживаючи словосполучення «релігійне мистецтво», беруть до уваги лише християнське мистецтво, розрізняючи при цьому два його види: «релігійне мистецтво поза церквою (твори мистецтва, зроблені митцями для себе, для світського замовника, тематично або сюжетно пов'язані з книгами Нового, Старого Заповітів і агіографічно літератури)», а також «релігійне мистецтво у церкві (твори мистецтва, призначені безпосередньо для прикрашення храму)» [174, 242]. У сучасному зарубіжному театрі дістає поширення й точка зору керівника театру «Bread and Puppet» Петера Шуманна, який вважає, що й сам «театр є формою релігії». Та й у театрознавчих дослідженнях релігійні витоки сюжетів відіграють не другорядну роль: Г.Віккем дає такі назви розділів «Історії театру» — «Суспільства та їхні боги» (про театр античності і Сходу), «Бог і Суспільство» (європейський християнський театр до Реформації), «Принци та їхні слуги» (придворний театр) і, нарешті, «Армагедон» [299]. Термінологічна невизначеність призводить зрештою до того, що різні автори, виходячи часом із взаємозаперечуючих позицій, одні й ті самі твори відносять до різних жанрів. Так, одні автори відносять «трагедокомедію» «Володимир» Феофана Прокоповича до жанру релігійної драми [264, 19], в той час як інші — до жанру драми історичної. І такі приклади можна множити.

Теоретично між сприйняттям мистецтва «сакрального» і «профанного» мусить лежати прірва. Адже абсолютно сакральне виключає як естетичну оцінку, так і момент гри. Тієї миті, коли поряд із сакральним з'являється замилювання або якась інша естетична емоція, сакральне починає випаровуватися. Водночас напіврелігійне споглядання творів мистецтва — вистави, приміром, — є свідченням сакралізації не стільки відображеного мистецтвом змісту, скільки мистецтва як такого. Це той випадок, коли, як пише Адорно, «цікавим стає не «що» виконується, а «як»: «як» виконується це «щось» [6, 110]. «Найвиразніше, — писав Гадамер, — це виявляється щодо виконавського мистецтва. В оперу йдуть, бо там співає Каллас, а не заради саме цієї опери [...]. Проте я стверджую, що в такий спосіб неможливо пізнати мистецтво. Це відверто вторинна рефлексія» [58, 98]. З іншого боку, сучасне розуміння абсолютного «мистецтва» і так само абсолютного «сакрального» унеможливорює існування словосполучення «сакральне мистецтво», оскільки «сакральне» — це слово Боже, божественний витвір, в той час як «мистецтво» — індивідуальна,

авторська творчість. Однак, починаючи з доби Відродження, коли розгортається поступовий процес сакралізації художньої творчості, у масовій свідомості вкорінюється образ митця як бога, пророка або принаймні учителя; услід за тим народжується й поняття «богеми», щось на кшталт збіговиська юродивих і навіжених «пророків». Історична динаміка ставлення соціуму до мистецтва виявляє подвійні суспільні стандарти — зокрема, у тих випадках, коли акторів, блазнів — виконавців сакральних сюжетів — навіть не дозволяли ховати на кладовищі, тобто їхня соціальна роль виявлялася набагато нижчою, ніж оцінка суспільством створених ними ж сакральних творів. «Культура, — пише М.Кунцлер, — також стала схильною прославляти себе, закриватися від Бога», що й призводить до «несхвалення буття» [149, 127].

Яким був цей театр насправді і до якої системи належав? Відповідь, здавалося б, лежить на поверхні, адже усі ці системні визначення, принаймні з точки зору матеріалу, лежать поряд, в одній площині. Однак театр — це не мистецтво жорстко прокладених рейок і прямої відповідності маніфестам. Це мистецтво взаємодії й компромісів, яке народжується лише в результаті знаходження балансу між різними інтересами й силами, інтегральним показником яких і стає конкретна вистава.

Існує середньовічне оповідання про те, як у декількох будівельників спитали, що вони роблять. Один відповів: «Підношу цеглини». Інший сказав: «Заробляю гроші». Третій відповів — «Будую Храм». Попри те, що учасники процесу керувалися різними інтересами, результатом їхньої діяльності став Храм.

Інтереси учасників цього процесу рідко збігаються, адже завжди існуватимуть суперечності між інтересами замовника й виконавця, глядача й «експерта» (в ролі якого у різні часи виступає спочатку церковна цензура, потім цензура світська, котра розшаровується на газетарів і високочолу критику). Коли ж політична або економічна еліта здійснює спроби нав'язати масовому споживачеві ті видовища, які, з її точки зору, «виховуватимуть» цього споживача у необхідному еліті напрямі, відбувається роз'єднання інтересів замовника й споживача. Відтак постає проблема взірця для наслідування, тобто головного героя. Яким мусить бути біблійний герой, як мусить актуалізуватися й перегукуватися з політичними обставинами доби його поведінка, які гасла він акцентуватиме і хто привласнить священну історію?

У Візантії система «привласнень» реалізувалася доволі тонко: василевса зображували не у вигляді Христа, але прийоми, яки-

ми творилися образи імператора й Христа, були ідентичні, що й не дивно, **адже царя у Візантії іменували «земним Богом»** і, за словами Андре Грабара, автора монографії «Імператор у візантійському мистецтві», «візантійське імператорське мистецтво мало лише одну мету — возвеличення верховної влади василевса». На думку Грабара, уся церемонія ігор на іподромі, «навіть якщо урочистості не пов'язані з якимось тріумфом — перетворюється таким чином на значний акт «імператорської літургії» [71 — 23, 84]. Звідси ж походить і російський обряд помазання на царство, для якого, на відміну від візантійського й західного, характерним є саме **уподібнення царя Христу** («в Росії православ'я надто часто отожднювалося з Цареслав'ям» [151, 245]).

Однак у католицькому мистецтві ці натяки й «привласнення» стають набагато прозорішими. Так, у середньовічній містерії Бог зазвичай з'являвся у папській тіарі або у королівській короні. Такі ж приклади знаходимо й в образотворчому мистецтві. Так, 1322 року, пише Вазарі, Джотто «на прохання Каструччо, сеньйора й уродженця міста, [...] виконав у церкві Сан Мартіно Ісуса Христа у небесах із чотирма святими, покровителями міста, як то: Св.Петром, Св.Регулом, Св.Мартіном і Св.Павліном. З них один схожий на Папу, а другий — на імператора (як дехто гадає, натякалось на Фрідріха Баварського і антипапу Миколая)» [49, 65]. Інший діяч, Максиміліан I (1493–1519), «створив грандіозний культ предків для підтримання своїх претензій на правління як імператора всього світу й Папи. Він доручив своїм видатним гуманістам і художникам скласти генеалогію, котра мусила включати Ноя й Христа, Гектора, Пріама та інших троянських героїв [...]. Англійські королі виводили свій рід від якогось Брута, родича Енея. Капетинги хвалилися троянцем Франком, сином Гектора, чий нащадок Фарамонд буцімто став предком Карла IX» [250/1, 33]. Інколи носіїв влади зображували у вигляді Святої Трійці. Так, у вигляді Трійці були представлені імператор Фрідріх III, його син, римський король і майбутній імператор Максиміліан, онук Філіп, майбутній король Іспанії Філіп I Красень. Деякі дослідники, як, приміром, Леруа, думку якого підтримував й Олексій Веселовський, аналізуючи французькі містерії, звертали увагу, що «по всій п'єсі можна [...] відчувати вияв опозиції Івана Бургундського регентові, герцогові Орлеанському. Під юдейським народом [...] виведено французький народ» [52, 89]. Жан Фуке зображує фаворитку французького короля Карла VII Агнесу Сорель з Немовлям Ісусом на руках, а Рафаель використовує свою коханку Форнари-

ну як модель для образу Діви Марії. У «Трійці» Мазаччо подружжя замовників обрамляє центральний епізод. На картині Ганса Гольбейна Молодшого «Мадонна бургомистра Мейєра» можна побачити в оточенні Мадонни з немовлям усе сімейство Мейєра. У Росії саме дія цього механізму визначила високий престиж виконавця ролі Христа, про що свідчить конфлікт між Никоном (який щойно залишив патріарший престол) і місцеблюстителем патріаршого престолу митрополитом Питиримом, який виконував роль Христа у «процесії віслюка» (*ludus palmarum*) у 1559, 1660 і 1661 роках. Цей процес, спрямований на підміну значень і політизацію біблійних персонажів, Олексій Веселовський називав «утилізуванням» («утилизирование») [52, 110]. Культурологія й богослов'я називають це явище «інкультурацією» (*enculturation*) — «творчим» сприйняттям християнською проповіддю традицій місцевої культури.

Аналогічні приклади «привласнень» або ледь помітних зсувів і підмін наводить Генрик Юрковський: «...Всі вистави про діяння Ісуса, чи навіть тільки їх фрагменти, мали якраз такі універсальні прикмети. І в результаті народження Дитятка відбувалося вже не в Палестині, а в тій країні, де розігрувалася вистава, — себто згідно з французькими, бельгійськими чи польськими реаліями. Коментатори різдвяних діалогів були зворушені фактом, що пастушки-гуралі шукали стайню та ясла поблизу Нового Сонча або ж французи віддавали шану Дитятку, народженому... в Безансоні. І не помічали, що цей універсалізм мав побічні наслідки — свого роду **релігійний егоїзм**, а відтак і ксенофобію [...]. У християнському світі привласнення Бога стало **політичним чинником**. Польські лицарі під Грюнвальдом ішли до бою, співаючи «Богородицю»... Німці, як пам'ятаємо, послуговувалися гаслом «Gott mit uns!» («З нами Бог!»). Не думаємо, щоб котрийсь із цих народів дістав на це згоду відповідної інстанції. Знаємо, однак, що **подібні привласнення — для доброї або злої справи — бували і є повсюдними**. Якщо хтось кине мені, що даремно я пускаю в хід важку артилерію, я відповім, що в культурі, як і в театрі, кожен, навіть найменший, елемент є знаком. І звичайно знаком чогось істотного» [281, 10].

Доволі дотепні приклади спроб привласнити Святе Письмо наводить Іштван Рат-Вег у своїх книгах «Комедія книги» та «Історія людської дурості» [212; 213]. Серед його сюжетів є й сюжет під назвою «Якою мовою розмовляли в Раю?», в якому історик простежує хроніку таких наукових «відкриттів»: спочатку

якийсь А.Кемпе повідомив, що Адам розмовляв данською мовою, але з ним не погодився француз Пенньо, вважаючи, що Адам розмовляв французькою. Однак і це твердження 1569 року спростував бельгієць Горопіус, який, спираючись, мабуть, на новітні наукові технології, «переконливо довів», що насправді Адам розмовляв бельгійською. Ще далі пішли французькі ділки, які на паризьких ярмарках 1816 року продавали книгу, в якій було видрукувано «інтерв'ю», що його дав Ісус Святий Єлизаветі й Святий Бригиті. Але навіть цей винахід перевершили виробники парфумів, які поширювали пісеньку з такими словами: «Від усіх людей на цьому світі тхне, неначе від лайна. Лише Спаситель пахне одеколоном, неначе квітка».

Подібні приклади можна нагромаджувати до нескінченності, щоразу знаходячи підтвердження історичному фактові: **бог або герой театральної містерії — це, зазвичай, лише евфемізм, маска, за якою завжди стоятиме авторитет влади — Папи, імператора, короля, царя, а то й місцевого князька.** Здавалося б, глядачеві усі ці підстановки, сакральні метафори, перифрази і евфемізми, спрямовані на «нейтралізацію культури» (тобто наповнення сакральних символів минулого новим змістом, використання їх як масок або воцаних фігур) [6, 262], доволі легко виявити. Однак відчуженню й протверезінню протистойть уся структура сакрального жанру, спрямована на пробудження ірраціональних сил, містичних настроїв та «ідентифікацію з авторитетом» доступної впливові містерії маси глядачів, яка — саме як маса — багаторазово помножує потужність впливу видовища. На відміну від найпростіших різновидів алюзій (ніби випадкових натяків на певну обставину, ситуацію, деталь тощо), ці алюзії мають «зворотний» характер, адже відсилають не до міфологічної традиції, а навпаки — від міфу — до обставин сучасності. Це — нашарування, що ними обростає жанр упродовж свого існування; це — своєрідні палімпсести, рукописи на пергаменті, з яких постирали попередні записи, щоб написати нові тексти, тоді як старі усе ще проглядаються. Це — заміна шляхом накладення. Інколи бажання замовника «привласнити» ту або іншу сакральну подію, виступає у формі його намагання «притулитися» до цієї ж події. Зовні — це нібито просто «скромніший» варіант «привласнення», однак насправді — тут діє інший механізм. «Привласнення» — це організація події, участь у ній в якості патрона тощо, намагання «притулитися» — лише підкреслено «скромна» участь у чужій сакральній події («з Пушкіним на короткій нозі» або «на фоні Пушкіна знімається сімейство»).

Взаємозалежність і доволі неоднозначну підпорядкованість сакрального політичному (або навпаки: політичного — сакральному) з усіма притаманними цьому процесові механізмами «привласнення», «притуляння» й «орендування» усвідомлювало вже й саме середньовіччя, про що свідчать назви творів єзуїтського театру, як, приміром, видана 1760 року книга **«Theatrum politicum»**, яка свідчить, що **«релігійний театр» єзуїтів мав політичний характер**. Так само й агітаційний театр ХХ століття — це лише модернізована модель єзуїтського театру, аутосакраментального іспанського театру й театру античності, тобто привласнення археологічної знахідки, а не винахід пізніших часів.

Чи існують якісь критерії, ознаки, риси тощо, які б могли об'єднати часом несумісні й взаємовиключні вимоги Держави й Церкви, Замовника й Глядача, Глядача й Виконавця до видовищ? І що є ознакою «достеменності» релігійного мистецтва? Як «достеменність» співвідноситься з категорією «прекрасного», котрою характеризуються явища, яким притаманна «найвища естетична досконалість»? В історії естетичної думки «прекрасне» ніколи не виступало самотійно, зазвичай, воно співвідносилось з іншого роду цінностями — утилітарними (користь), пізнавальними (істина), етичними (добро) тощо. Характеризуючи естетично досконале, античність винайшла категорію **«калокагатія» (kalokagathia)**, котра означала єдність прекрасного і морального, що й перевело поняття «прекрасного» у площину «морального». Однак це стосується не лише античності. «Будь-яка мова, — писав Сергій Аверинцев, — знає величезну кількість випадків, коли «естетична» семантика краси й «етична» семантика добра непомітно переходять одна в одну, підміняючи одна одну, і навіть міняються місцями» [1, 37]. Відтак починає формуватися й уявлення про «прекрасне», що виводиться з оцінки значення тих або інших моральних чеснот і ставлення церкви до інститутів влади [XXXVIII]. Щоправда, з дещо відмінних позицій визначає християнське ставлення до влади Сергій Аверинцев, який, коментуючи вірш «Тож віддайте кесарево кесареві, а Богові Боже» (Мт 22, 18–21), пише: **«Цим вводиться заповідь внутрішньої, духовної свободи, виконання якої принципово можна поєднати з лояльним ставленням до зовнішньої, світської влади»** [3, 275].

Театр середньовіччя — його творці й глядачі — жив мрією про Град Божий. Однак його замовники зазвичай ототожнювали цей Град то з Церквою, то з Державою, то з їхніми діями, які, комфортно розташувавшись у Граді Земному, натхненно розповідали

своєму народові про Град Небесний. «Так само, як Христос страждав за людство в образі царя, — писав В.Беньямін, — такою ж, в уявленні барочних поетів, була й доля царя як такого» [28, 59]. «Найбільшою спокусою в історії церкви і християнства, — писав Микола Бердяєв, — були спроби надати царству кесаря, державі священний, теократичний характер» [29, 173]. Спокушені цією фальсифікацією глядачі вдивлялися в обличчя сценічних героїв і поступово, коли погляд замулювався, мабуть, втрачали свіжість сприйняття і навіть починали помічати усе більше й більше спільних рис між біблійними героями і вождями нації.

Що ж пропагував середньовічний театр Європи? Невже лише те, що визначається дискурсом влади (адже **сакральне, як писав Жорж Балансьє, це лише «один із вимірів сфери політичного»** [20, 117])? Чи віддавав «кожному своє»? «Кесареве кесареві, а Богові Боже» (Мт 22, 18–21)? Можливо, саме в цьому й виявляється **суперечлива багатовалентність сакрального театру: як і будь-який твір мистецтва, він одночасно належить декільком дискурсам і є полісемантичним.**

З того факту, що Біблійний театр середньовіччя й пізніших часів використовував сюжети або мотиви Святого Письма, ще не впливає, що він виконував виключно релігійну функцію й відповідав на поставлені життям питання у річищі саме християнського дискурсу. Можливості театру в інтерпретації світу не вичерпуються виголошеним зі сцени словом, а сюжет виконуваних ним видовищ постає не лише як сукупність фабульних елементів. Сюжет (історія) постає лише як результат впливу позафабульних елементів на фабулу, що й перетворює її на сюжет. Так само й витоки головного сюжету Біблійного театру. Вони пов'язані не лише з Біблією, а й з багатьма іншими історіями — історією театру, церкви, філософії, естетики й політики. Провідна роль в цих «історіях» належить владі — духовній і світській. Однак ця роль завжди коригується людьми — з усіма притаманними їм чеснотами, вадами й амбіціями, з очікуванням іншого життя і страхом перед смертю, а отже, й вірою в Бога. Містерії, народженій в епоху готики, — писав Гастон Баті, — «не були чужими земні радості. «Закохана в реальність», вона відтворювала не лише гімни ангелів у небесах, а й пастухів і гречкосіїв, і сліпого жебрака, і пісні у шинку. Людина поставала в ній у своїх зв'язках зі світом тварин, рослин, речей. Люди середньовіччя, не знаючи ніяких естетичних теорій, розплющували очі й душі і упивалися найпрекраснішою фантазмагорією — красою реального буття. А передати її в усій повноті можна було

лише об'єднавши усі мистецтва в єдиному акорді. Барвисте, ритуальне, динамічне мистецтво містерії, хоча й не досягло літературної досконалості античного театру, було все ж великим святом серця, розуму, почуття, що об'єднувало цілий народ» [255, 217].

Унікаючи простих відповідей і славлячи життя на усі голоси, Біблійний театр несамовито пручається, коли його намагаються вписати у жорстку жанрову систему. Попри тяжіння суспільства до стрункої ієрархії, він не погоджується із жорсткими межами між мистецтвом і «немистецтвом», родами й видами мистецтва і, всупереч традиційному уявленню про «сутінкову свідомість» і «морок» середньовіччя, демонструє набагато більшу розкутість і внутрішню свободу, ніж його надто дисципліновані нащадки. Самим своїм існуванням він спростовує, здавалося б, зручну жанрову тріаду (трагедія, комедія, драма) і, руйнуючи її, вимагає перегляду уявлень про систему видовищних жанрів. Так само він ще не знає, що таке «добре» й «погано» в «естетичному» сенсі, що таке «естетична норма» та її порушення і, незважаючи на те, що час все ще залишається малоприсадибним для життя, демонструє безмежність всеохоплюючих засобів, спрямованих на те, щоб розгадати Божий задум і стати його знаряддям. Що ж до залежності релігійного театру від влади, можливо, саме завдяки мудрій покорі йому й вдавалося протягом століть залишатися найголоснішим рупором доби, утримуватися на позиціях мистецького «авангарду» і закласти фундамент театральної естетики й правил священних ігор пізніших часів [XXXIX].

Як і в минулому, інсценізуючи *Visio Beatifica* — бачення райського блаженства, Біблійний театр усе ще продовжує дратувати частину культурної еліти та її примхливу «естетичну» цензуру, що виступає у формі «мистецької критики». Передусім — своїми естетичними «вадами»: статичністю й балакучістю, незграбністю й наївною вірою у чудеса, а головне, — оголеним протиставленням «щирої віри» й «вишуканої майстерності», Володаря небесного і кесаря земного. Інколи останній, кесар земний, виступає тут у масці Царя Небесного, що й висуває завдання відрізнити Месію від його майстерної імітації, «прозорість» від її ж «фальсифікації». Однак, коли ми маємо справу з «театральністю», межа між «правдою» й «брехнею» зазвичай стає непомітною, а то й взагалі зникає. Велика брехня дуже часто сплітається з дрібненьких «достовірностей», а інша комбінація маленьких «правд» інколи утворює нову брехню, ще переконливішу, ніж попередня. Адже безпритульної істини не існує.

Безпритульною може бути лише нісенітниця. Істина ж завжди кимсь ангажована і комусь «доручена». Навіть тоді, коли вона демонструє «віяло значень». У Святому Письмі істина належить Богові і тому на, здавалося б, риторичне запитання Пилата «Що є правда?» Ісус нічого не відповідає, він мовчить.

«Розмаїття перекладів Святого Письма, — писав Сергій Аверинцев, — це реалія нашого часу, з якою ми маємо жити, з якою ми вже живемо. Відмова приймати її позбавлена сенсу. Проте, приймаючи її, погодьмося, що жити з нею не так уже й просто. І вона, так само, як інші складові нашого дедалі складнішого життя, перетворюється для нас і наших сучасників на випробування і спокусу» [4, 470]. Так само й **сценічна інтерпретація Святого Письма — вона завжди була, є й буде випробуванням і спокусою — для митця і глядача, для автора і його читача, а врешті-решт і для будь-якого мандрівника.**

І. Вдячності людини Богові присвячено чимало віршів у Святому Письмі: «Буду згадувати ласки Господні, Господні хвали за все те, що вчинив нам Господь, за велике добро те для дому Ізраїля, що вчинив Він для них у Своїм милосерді, і в ласці великій Своїй!» (Іс 63, 7); «Та Ти Бог, що прощаєш, Ти ласкавий та милосердний, довготерпеливий та багатомилостивий, і Ти не покинув їх!» (Неем 9, 17); «Еї наверніться до Господа, вашого Бога, бо ласкавий Він та милосердний, довготерпеливий та багатомилостивий, і жалкує за зло!» (Йоїл 2, 13); «Так бо Бог полюбив світ, що дав Сина Свого Однородженого, щоб кожен, хто вірує в Нього, не згинув, але мав життя вічне» (Ів 16, 3); «Любов Божа до нас з'явилася тим, що Бог Сина Свого Однородженого послав у світ, щоб ми через Нього жили. Не в тому любов, що ми полюбили Бога, а що Він полюбив нас, і послав Свого Сина вблаганням за наші гріхи. Улюблені, коли Бог полюбив нас отак, то повинні любити і ми один одного! Бога не бачив ніколи ніхто. Коли один одного любимо, то Бог в нас пробуває, а любов Його в нас удосконалилась» (1 Ів 4). Врешті й обряди, присвячені Богові, були осяяні радістю: «І ввесь Ізраїль ніс ковчега Господнього заповіту з радісним криком, і зо звуком рога, і з сурмами, і з цимбалами, граючи на цитрах та на арфах» [1 Хр 15, 28]. Аж ось іще блискучіший вияв цієї вдячності: «Ми ж відкритим обличчям, як у дзеркало, дивимося всі на славу Господню, і змінємося в той же образ від слави на славу, як від Духа Господнього» [2 Кор 3, 18].

ІІ. Славі Господній присвячено чимало віршів у Святому Письмі: «І сталося, коли говорив Аарон до всієї громади Ізраїлевих синів, то обернулися вони до пустині, аж ось слава Господня показалася в хмарі!» (2 М 16, 10); «І слава Господня спочивала на горі Сінай, а хмара закривала її шість день. А сьомого дня Він кликнув до Мойсея з середини хмари. А вид Господньої слави як огонь, що пожирає на верхів'ї гори, на очах Ізраїлевих синів» (2 М 24, 16–17); «І промовив Господь до Мойсея: «Також цю річ, про яку говорив ти, зроблю, бо ти знайшов милість в очах Моїх, і Я знаю на ім'я тебе». А він відказав: «Покажи мені славу Свою!». І Він промовив: «Я переведу все добро Своє перед тобою, і покличу Господнім Ім'ям перед тобою. І Я помилую, до кого милостивий, і змилосерджуся, до кого милосердний». І Він промовив: «Ти не зможеш побачити лиця Мого, бо людина не може побачити Мене і жити». І промовив Господь: «Ось місце при Мені, і ти станеш на скелі. І станеться, коли буде переходити слава Моя, то Я вміщу Тебе в щілині скелі, і закрию

тебе рукою Своєю, аж поки Я перейду. А здійму руку Свою, і ти побачиш Мене ззаду, а обличчя Моє не буде видиме» (2 М 33, 18–22); «А хмара закрила скинію заповіту, і слава Господня наповнила скинію. І не міг Мойсей увійти до скинії заповіту, бо хмара спочивала над нею, а слава Господня наповнила скинію. А коли підіймалася хмара з—над скинії, то Ізраїлеві сини рушали в усі свої подорожі. А якщо хмара не підіймалася, то не рушали вони аж до дня, коли вона підіймалася, бо над скинією вдень була хмара Господня, а вночі був огонь у ній, на очах усього Ізраїлевого дому в усіх його подорожах!» (2 М 40, 34–38); «І сказав Мойсей: «Оце та річ, що Господь наказав був, зробіте, і об'явиться вам слава Господня» (3 М 9, 6); «І ввійшов Мойсей та Аарон до скинії заповіту; і вийшли вони, і поблагословили народ, і слава Господня показалася всьому народові» (3 М 9, 23); «І не могли священики стояти й служити через ту хмару, бо слава Господня наповнила Господній храм!» (1 Цар 8, 11); «А коли Соломон закінчив молитися, то зійшов огонь із небес, поїв цілопалення та жертви, а слава Господня наповнила храм той! І священики не могли ввійти до Господнього дому, бо слава Господня наповнила дім Господній! А всі Ізраїлеві сини бачили, як сходив огонь та Господня слава на храм той, і вони попадали обличчям до землі на підлогу з камінних плит, і вклонилися до землі, і дякували Господеві: «Добрий бо Він, бо навіки Його милосердя!» (2 Хр 7, 1–3); «Небо звіщає про Божую славу, а про чин Його рук розказує небозвід» (Пс 18, 2); «Господи, полюбив я оселю дому Твого, і місце перебування слави Твоїєї» (Пс 25, 8); «Боже слави моєї, не будь мовчазливий» (Пс 108, 1); «Нехай славлять Ім'я Його танцем, нехай вигравають для Нього на бубні та гуслах» (Пс 149, 3). У Книзі Приповістей Соломонових: «Слава Божа щоб справу сховати, а слава царів щоб розвідати справу» (Пр 25, 2); «Ось зроблю Я нове, тепер виросте. Чи ж про це ви не знаєте? Теж зроблю Я дорогу в степу, а в пустині річки. Буде славити Мене польова звірина, шакали та струсі, бо воду Я дам на степу, а в пустині річки, щоб напувати народ Мій, вибранця Мого. Цей народ Я Собі вформував, він буде звіщати про славу Мою» (Іс 43, 19–21); «Бо з радістю вийдете ви, і з миром проваджені будете. Гори й холми будуть тішитися перед вами співанням, і всі польові дерева будуть плескати в долоні. На місце тернини зросте кипарис, а замість кропиви появиться мирт. І стане усе Господеві на славу, на вічну ознаку, яка не понищиться!» (Іс 55, 12); «Як вигляд веселки, що буває в хмарі в дощовий день, такий був вигляд саява навколо. Це був вигляд подоби Господньої слави! І коли я це побачив, я впав на обличчя своє, і почув голос, що говорив» (Єз 1); «А слава Ізраїлевого Бога піднялася з—над Херувима, що була над ним, до порога дому. І закликав Він чоловіка, одягненого в льняне, що писарський каламар був при стегнах його» (Єз 9, 3).

«І піднялася слава Господня з-над Херувима на поріг дому, і наповнився дім хмарою, а подвір'я наповнилося сяйвом Господньої слави» (Єз 10, 4); «І попідіймали Херувими крила свої, а колеса при них, і слава Ізраїлевого Бога зверху над ними. І піднялася слава Господня з-над середини міста, і стала на горі, що зо сходу міста» (Єз 11, 22–23).

III. Святе Письмо відрізняє Славу Господню від марнославства: «Знов диявол бере Його на височезную гору, і показує Йому всі царства на світі та їхню славу, та й каже до Нього: «Це все Тобі дам, якщо впадеш і мені Ти поклонишся!» (Мт 4, 8); «Як ви можете вірувати, коли славу один від одного приймаєте, а слави тієї, що від Бога Єдиного, не прагнете ви?» (Ів 5, 44); «Хто говорить від себе самого, той власної слави шукає, а Хто слави шукає Того, Хто послав Його, Той правдивий, і в Ньому неправди нема» (Ів 7, 18); «Називаючи себе мудрими, вони потуманіли, і славу нетлінного Бога змінили на подобу образу тлінної людини, і птахів, і чотириногих, і гадів» (Рим 22–23); «Є небесні тіла й тіла земні, але ж інша слава небесним, а інша земним. Інша слава для сонця, та інша слава для місяця, та інша слава для зір, бо зоря від зорі відрізняється славою!» (1 Кор 16, 40–41); «Ми ж відкритим обличчям, як у дзеркало, дивимося всі на славу Господню, і змінємося в той же образ від слави на славу, як від Духа Господнього» (2 Кор 4, 18); «Бо кожне тіло немов та трава, і всяка слава людини як цвіт трав'яний: засохне трава то й цвіт опадє, а Слово Господнє повік пробуває!» (1 Петр 1, 24–25). І врешті зігріті високим поетичним настроєм вірші 148 Псалму: «Хваліте Господа з небес, хваліте Його в висоті! Хваліте Його, всі Його Анголи, хваліте Його, усі війська Його: Хваліте Його, сонце й місяцю, хваліте Його, усі зорі ясні! Хваліте Його, небеса із небес, та води, що над небесами! Нехай Господа хвалять вони, бо Він наказав, і створились вони, Він їх поставив на вічні віки, дав наказа, і не переступлять його! Хваліть Господа також з землі: риби великі й безодні усі, огонь та град, сніг та туман, вітер бурхливий, що виконує слово Його, гори та пагірки всі, плідне дерево та всі кедрини, звірина й вся худоба, все плазуюче та птаство крилате, земні царі й всі народи, князі та всі судді землі, юнаки та дівці, старі разом із дітьми, нехай усі хвалять Господнє Ім'я, бо Його тільки Ймення звеличилось, величність Його на землі й небесах!» (Пс 148, 1–13).

IV. «У християнському світогляді, — писав медієвіст А.Гуревич, — історичний час стає структурним, і кількісно і якісно чітко розділяючись на дві головні доби — до Різдва Христового і після нього. Історія посувається від акту божественного творення до Страшного суду. У центрі історії стоїть вирішальний сакраментальний факт, що визначає її хід, на-

дає нового змісту і визначає увесь подальший розвиток — пришестя і смерть Христа. Старозавітна історія стає таким чином епохою підготовки пришестя Христа, а уся подальша історія — результатом його втілення і страстей [...]. Початок драми — перший вільний вчинок людини, гріхопадіння Адама. З ним внутрішньо пов'язано пришестя Христа, посланого богом врятувати його творіння [...]. Розуміння земної історії як історії порятунку надавало їй нового виміру. Життя людини розгорталося одразу у двох часових планах [...]. Двоплановість усвідомлення свого буття середньовічним християнином виявилася, зокрема, у гранично суперечливій трактовці посмертного суду. І справді, офіційне християнство вчило, що суд над родом людським відбудеться по завершенні земної історії: за суддю виступить Христос після другого пришестя і воскресіння мертвих. Середньовічні прихожани мусили знати про прийдешній у невідомому майбутньому Страшний суд з проповіді та зображень сцен «кінця світу» на західних порталах соборів» [75, 121–122].

V. Зазвичай «керівний ідеал цивілізованого життя» найповніше втілюється у понятті «сакрального» (священне — щось таємне, неприступне для непосвячених, недоторкане, найдорожче, найзаповітніше). У Святому Письмі цим словом характеризується все, що пов'язане з культом або те, що є «власністю Бога», що присвячується, віддається, належить Богові. Однак, простеживши історичну динаміку вживання прикметників «святий», «свята», «святе», приміром, у творах української літератури, ми легко переконаємося у рухливості цієї категорії. Навіть вибірковий аналіз деяких класичних творів, які включені до шкільної програми, дає такий результат. У «Слові про Ігорів похід» святим названо лише Київ; у «Слові про Закон і Благодать» — купіль, дух, трійця, вівтар, церква, мужі, отці, Київ, Бог, Богородиця; в піснях у Григорія Сковороди — смерть, жребій, правда; у «Марусі» Григорія Квіткі–Оснoв'яненка — воля, правда і хліб, а в його ж п'єсі «Сватання на Гончарівці» (вустами Скорика) — служба і... палка; у поемі «Гайдамаки» Тараса Шевченка — ножі, кара, сповідь, Чигрин; у його ж поемі «Кавказ» — воля; у поемі «Єретик» — «чех святий»; у повісті «Художник» — «жінщина», «чутство скромности в жінцине»; у поемі «Маруся Богуславка» Пантелеймона Куліша, — «народ веселий у святий свободі»; у п'єсі «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» Марка Кропивницького — любов, воля, небо і земля; у його ж п'єсі «Глитай, або ж Павук» — Київ; у п'єсі «Талан» Михайла Старицького — «святе іскуство»; у п'єсі «Сава Чалий» Карпенка–Карого — «святий спокій»; у його ж п'єсі «Сто тисяч» — «свята земелька»; у «Захарі Беркуті» Івана Франка — камінь, громадські установи, лад, суд, Русь; у його ж поемі «Мойсей» — любов

(до Бога), вогонь, намет, бажання; в «Оргії» Лесі Українки — оргія, святощі містерій; в її ж п'єсі «В катакомбах» — громада; у романі «Сонячна машина» Володимира Винниченка — «преддвер'я до святого святих — приймальня зала пана президента», «єдине, що людина мала незмінного, вічного, святого, це — родина», «вічно свята, загадкова жінчина», «святе жіноче ество»; у п'єсі «Патетична соната» Миколи Куліша — «найрідніша і свята ідея національного визволення»; у романі «Бур'ян» Андрія Головка, — «свята земля»; у «Зачарованій Десні» Олександра Довженка (крім святих Юрія та ін.) — «святість босоногого дитинства»; у «Чотирьох шаблях» Юрія Яновського — кошові, козацтво, ніж; у «Мисливських усмішках» Остапа Вишні — «святе охотницьке правило»; у «Твоїй зорі» Олеся Гончара — худібка, вчительські обов'язки, хліб, садок; у його ж «Прапорonoсцях» — діло, вода, робота, традиції і «найвища святиня — народ»; у його ж «Людині і зброї» — каміння, могила Тарасова, вогонь, «Дніпрогесівська територія — святая святих»; у його ж «Циклоні» — дніпровська вода, мистецтво, принцип мистецтва, любов; у його ж «Соборі» — кохання, собор («храм святої краси») і така сентенція вустами одного з персонажів — «ні голови, ні парторга не було, сам бухгалтер за всіх святих»; у його ж «Березі любові» — зерно, хліби, «свята любов до рідної землі»; у п'єсі «Голубі олені» Олеси Коломійця — «війна священна, і солдати святі», кохання — «святе слово»; у його ж п'єсі «Фараони» — жінки — «святиня»; у «Фортеці на Борисфені» Валентина Чемериса — «святе звання козацьке», «свята козацька ріка Дніпро»; у «Третій роті» Володимира Сосюри — «на чекістів, справжніх чекістів, я дивився крізь святий образ Дзержинського. Іменно віра в наші органи безпеки і любов до них керували мною в поемі «ДПУ». Як бачимо навіть з кількісно обмежених прикладів, територія сакрального рухлива і, у більшості випадків, релігійно і соціально забарвлена. Адже, як писав Володимир Винниченко у романі «Сонячна машина», «Одна й та сама річ може бути і свята, і злочинна, з якого погляду її розглядати. І цілком справедливо сказано у знаменитій передмові до нового видання статуту Інараку, що завдання Інараку допомогти діалектичному процесові перетвору морального світу людства з комплексу відносностей у комплекс абсолютів». Іншу святиню називає Марко Кропивницький: «Я был и остаюсь служителем святого искусства, — писав він, — и каждый, вступив в храм моих богов, почувствует себя обновленным, удовлетворенным и возрожденным, ибо оно только, святое искусство, живет натуры исключительно». Таку ж динаміку «священного» можна простежити і в інші часи (про динаміку змін поняття «святості» в ХІ столітті писав Жак Ле Гофф [158, 18]). Такі ж зміни відбуваються й зі сприйняттям церковної ікони — лише з ХХ століття

її починають сприймати як твір мистецтва (у XIX столітті ікони вважалися невідомими творами, що знаходяться за межами мистецтва)[170, 605]. Інші «святині» висуває й радянська влада. Так, у Постанові ЦВК і РНК СРСР «Про охорону майна державних підприємств, колгоспів та кооперативів та зміцнення суспільної (соціалістичної) власності» від 7 серпня 1932 року (у народі названа «законом про п'ять колосків») було сказано: «ЦИК и СНК Союза ССР считают, что общественная собственность (государственная, колхозная, кооперативная) является основой советского строя, она священна». У Конституції СРСР 1936 року, у розділі Х «Основні права і обов'язки громадян», священними названі: «соціалістична власність» (Ст. 131) і «захист вітчизни» (Ст.133). Наразі й голова НСТД України Лесь Танюк каже про проект закону про податкові пільги для творчих спілок, які мусять бути введені «у святая святих — у Податковий Кодекс України». Так само сприймаються ці явища в усіх без винятку культурах, адже «... ті поняття, які служать для визначення субстанції влади, — пише Жорж Балансьє, — належать не до самого лише політичного словника, а й також до релігійної лексики, всі вони співвіднесені з цариною сакрального або надзвичайного» [20, 104].

VI. Відомий оксфордський історик Робін Дж.Колінгвуд писав у розділі «Оповідь» «Лекцій про філософію історії»: «Коли вже ми знайшли й витлумачили наше свідчення, наслідком цього стає **історія як викінчений продукт або ж оповідь**. Кажу: викінчений продукт, але необхідно пам'ятати, що цей продукт ніколи не буває по-справжньому викінченим. Робота збирання джерел така сама нескінченна, як і праця їх витлумачення, і тому кожна оповідь, яку тільки ми можемо в будь-який даний момент оприлюднити, буде лише проміжною доповіддю про поступ у наших історичних дослідженнях. Викінченість у такій справі є абсолютно неможливою. Ми ніколи не зможемо сказати: «Ось як це сталося!», а тільки, і завжди: «Ось як, відповідно до сучасних рекомендацій, я припускаю хід цієї події [...]». Є, власне кажучи, лише один пізнаваний предмет, а саме — актуальне, те, що існує нині, і всяка інтелектуальна проблема, яка тільки може бути поставлена на обговорення, стосується, власне, нашого знання цього єдиного предмета чи комплексу предметів. І наше знання актуального є невіддільним від нашої вольової діяльності й емоційної реакції, які спрямовуються на це реально існуюче. Актуальне, теперішнє є єдиним можливим об'єктом нашого пізнання, полем для нашої діяльності й стимулом для наших почуттів [...]. **Теперішнє є перетвореним минулим**. Пізнаючи теперішнє, ми пізнаємо те, в що змінилося минуле. Минуле стало теперішнім, і тому, коли ми питаємо, де шукати минуле в живій і конкретній актуальності, то відповідь буде: у те-

перішньому. Але ж минуле, існуючи актуально у вигляді теперішнього, існує ще й ідеально як минуле — як те, чим воно було до того, як перетворилося на теперішнє [...]. Наше так зване знання минулого є, отже, не знанням минулого як дійсно існуючого предмета і тому не є істинним знанням; це — лише реконструкція ідеального предмета, здійснена заради інтересів пізнання теперішнього. **Мета історії — дати нам змогу пізнати теперішнє**, щоб діяти відповідно до пізнаного; це та істина, яку містить у собі прагматичний погляд на історію» [142 — 486, 501, 503].

VII. Адже сказано в Євангелії від Матвія: «І прийшли господареві раби, та й кажуть йому: «Пане, чи ж не добре насіння ти сів на полі своїм? Звідки ж узявся кукіль?». А він їм відказав: «Чоловік супротивник накоїв оце». А раби відказали йому: «Отож, чи не хочеш, щоб пішли ми і його повиполювали?». Але він відказав: «Ні, щоб, виконуючи той кукіль, ви не вирвали разом із ним і пшеницю» (Мт 13, 27–30).

VIII. «І Бог промовляв: «Оце знак заповіту, що даю Я його поміж Мною та вами, і поміж кожною живою душею, що з вами, на вічні покоління: «Я веселку Свою дав у хмарі, і стане вона за знака заповіту між Мною та між землею». І станеться, коли над землею Я хмару захмарю, то буде виднітися в хмарі веселка. І згадаю про Свого заповіта, що між Мною й між вами, і між кожною живою душею в кожному тілі. І більш не буде вода для потопу, щоб вигубляти кожне тіло. І буде веселка у хмарі, і побачу її, щоб пам'ятати про вічний заповіт між Богом і між кожною живою душею в кожному тілі, що воно на землі». І сказав Бог до Ноя: «Це знак заповіту, що Я встановив поміж Мною й поміж кожним тілом, що воно на землі» (1 М 9, 12–18).

IX. «Скасовуючи автора», літописець ніби ілюструє думку Робіна Дж.Колінгвуда: «У своєму заповзятому старанні виявити загальний план історії, вірячи, що цей план належить Богові, а не людині, вони схильні були шукати сутності історії поза самою історією, відвертаючись від людських дій, щоб вишукати план Божий, а це призводило до того, що фактичні деталі дій людини ставали для них відносно неважливими, і вони занедбували перший обов'язок історика, ту готовність докладати безконечні зусилля, аби з'ясувати, що ж сталося насправді» [142, 112].

X. Наприкінці середньовіччя з'являються латиномовні словосполучення «actus dedamatorius», «actus dramaticus», «actus oratorio-poeticus», «actus oratorius», «actus publicus», «actus scholastici», «actio

oratoria», «declamationes (sermone vincto et soluto lustrandae)», «drama breve», «drama sacrum», «drama scholasticum», «dramata scholastica», «dissertatiunculae», «exercitatti scholastica», «exercitationes juveniles», «exercitium», «ludos habet sanctiores», «ludus scaenicus», «ludi theatrales et personagiorum ludi», «ludi theatrales sacri», «ludis scenicis», «repraesentationes miraculorum quae sancti confessores operati sunt», «seu repraesentationes passionum quibus claruit constantia martyrum», «spectaculis theatralibus», «theatra scholastica» та ін.

XI. «Глибоко хвилююче видовище, — продовжує Гейзінга, — безсумнівно, являли собою процесії. У скрутні часи — а вони траплялися нерідко — процесії змінювали одна одну, день за днем, за тижнем тиждень. Коли суперечка між Орлеанським і Бургундським домами врешті призвела до відкритої громадянської війни й король Карл VI 1412 року розгорнув орифламу, щоб [...] виступити проти арманьяків, що зрадили батьківщину, вступивши в союз з англійцями, у Парижі на час перебування короля у ворожих землях було вирішено влаштовувати процесії щодня. Вони тривали з кінця травня ледве не до кінця липня; у них брали участь ордени, гільдії й корпорації; вони йшли всякий раз іншими вулицями і всякий раз несли інші реліквії [...]. У ці дні люди постились; усі йшли босоніж — радники парламенту, так само як і найбідніші городяни. Багато хто ніс смолоскипи або свічі. Серед учасників процесій завжди були діти. Пішки, здалеку, босоніж приходили в Париж бідняки—селяни [...]. А ще були урочисті виходи володарів, які обставлялися з усією хитромудрістю й майстерністю, на які лише вистачало уяви. І страти, які завжди були у достатку [...]. Видовище ешафота було важливою складовою частиною духовної їжі народу. Це спектаклі з мораллю. Для жажливих злочинів винаходяться жажливі покарання [...]. Нерідко засуджені були вельможами, і тоді народ одержував ще більше задоволення від здійснення невблаганного правосуддя й ще жорстокіший урок тлінності земної величі, ніж це могло зробити будь-яке мальовниче зображення Танцю смерті. Влада намагалася нічого не упустити в досягненні найбільшого враження від цього видовища: знаки високої гідності засуджених супроводжували їх під час скорботних процесій [...]. Усе життя втілюється у формах, наче піднесених до містерії, пишно розцяткованої яскравими фарбами» [263 — 8–9, 44].

XII. Стан, в якому ми бачимо Європу на початку доби середньовіччя, гарно описав богослов Г.Чистяков: «Людство доби занепаду грецької культури на межі нашої ери жило, налякане страхом перед смертю. Такого страху людство ще не знало. Гомерівські герої також боялися смерті, але за часів грецьких полісів цей страх минув. Греки дуже люби-

ли свої поліси і тому думали: я загину, але поліс залишиться. Потім, коли полісна система стала розпадатися, страх перед смертю знову став повертатися до людей. До того часу, коли Ісус почав Свою проповідь, цей страх досяг апогею і буквально паралізував життя античного суспільства» [268, 65–66]. Неначе продовжуючи характеристику Г. Чистякова, медієвіст Жорж Дюбі починає свою книгу «Доба соборів» такими словами: «Людей у край мало, самота, що простягається на захід, на північ, на схід, стає безмежною й, зрештою, огортає все [...]. Якийсь дикий світ. Світ, оточений голодом [...]. Це описали всі тогочасні хронікери й не без самозамилування. «Люди переслідували одні одних, щоб поїдати одні одних, і багато їли собі подібних по-вовчому харчуючись людським тілом» [...]. Цей світ був сповнений страхом і насамперед своїми власними слабостями [...]. Треба додати, що цей поділений край не знав справжніх кордонів. Кожна людина, яка тільки-но виходила з села своїх батьків, скрізь почувалася чужинцем, тобто підозрілою, вона всюди піддавалася небезпеці [...]. Християни XI століття завше почували себе розчавленими загадковістю, такими, що над ними панував невідомий світ, який очі не могли вгледіти, але царство якого видавалося суворим, захопливим, зворушуючи своєю зовнішністю» [91 — 9–10, 14–15].

ХІІІ. Чимало віршів у Святому Письмі присвячено мистецтвам: «Чого втік ти таємно, і обікрав мене, і не сказав мені? А я був би відіслав тебе з радістю, із співами, з бубном, і з гуслами» (1 М 31, 27); «Тоді заспівав Мойсей та Ізраїлеві сини оцю пісню Господеві, та й проказали, говорячи: Я буду співать Господеві, бо дійсно звеличився Він, коня й верхівця його кинув до моря! Моя сила та пісня Господь, і Він став на спасіння мені! Це мій Бог, і прославлю Його, Він Бог батька мого, і звеличу Його!» (2 М 15, 1–2); «І відповіла їм Маріям: співайте для Господа, бо дійсно звеличився Він, коня й верхівця його кинув до моря!» (2 М 15, 21); «І взяла бубна пророчиця Маріям, сестра Ааронова, а за нею повиходили всі жінки з бубнами та з танцями» (2 М 32, 19); «І сталося, коли він наблизився до табору, то побачив теля те та танці... І розпалився гнів Мойсеїв, і він кинув таблиці із рук своїх, та й розторопив їх під горою!...» (Суд 11, 1); «Почуйте, царі, уші наставте, князі: я Господеві буду співати, виспівувати буду Господа, Бога Ізраїля! Господи, як Ти йшов із Сеїру, як виходив із поля едомського, то тремтіла земля, також капало небо, і хмари дощили водою. Перед Господнім лицем розпливалися гори, цей Сінай перед Господом, Богом Ізраїля. За днів Шамгара, сина Анатового, спорожніли дороги, подорожні ж ходили крутими дорогами» (Суд 5, 3–6); «І сталося, як вони йшли, коли Давид вертався, побивши филистимлянина, то повиходили жінки з усіх Ізраїлевих міст, щоб співати та танцювати назустріч

царя Саула, із бубнами, із радістю, та з цимбалами» (1 Сам 18, 6); «Та ти зглянешся на молитву Свого раба та на його благання, Господи, Боже мій, щоб почути спів та молитву, якою раб твій молиться перед лицем Твоїм сьогодні» (1 Цар 8, 28); «І поробив цар з алмугового дерева поруччя для Господнього храму та для дому царського, і гусла, і арфи для співаків. Ніколи не приходило так багато алмугового дерева, і не бачено аж до цього дня!» (1 Цар 10, 12). У Першій книзі хронік подаються навіть імена виконавців: «А оце ті, яких Давид поставив для співання в Господньому домі, від часу миру ковчега» (1 Хр 6, 16); «І сказав Давид зверхникам Левитів, щоб поставили своїх братів співаків на приладдях пісні, на цитрах, арфах, та тих, що грають на цимбалах, щоб піднести голос на радість. І поставили Левити Гемана, Йойлового сина, а з братів його Асафа, сина Берехії, а з синів Мерарі, їхніх братів Етана, сина Кушаї. А з ними їхніх братів других: Захарія, і Язіїла, і Шемірамота, і Єхіїла, і Унні, Еліава, і Бенаю, і Маасею, і Маттітію, і Еліфлея, і Мікнею, і Овед-Едома, і Єїла, придверних. А співаків: Гемана, Асафа та Етана грати на мідяних цимбалах. А Захарія, і Азіїла, і Шемірамота, і Єхіїла, і Унні, і Еліава, і Маасею, і Бенаю на цитрах, на аламот. А Маттітію, і Еліфелегу, і Мікнею, і Овед-Едома, і Єїла, і Азасію на арфах, на октаві, щоб починати гру» (1 Хр 15, 16–21).

XIV. У Євангелії від Матвія сказано: «Отож, коли чиниш ти милостиню, не сурми перед себе, як то роблять оті лицеміри по синагогах та вулицях, щоб хвалили їх люди. Поправді кажу вам: вони мають уже нагороду свою! А як ти чиниш милостиню, хай не знатиме ліва рука твоя, що робить правиця твоя, щоб таємна була твоя милостиня, а Отець твій, що бачить таємне, віддасть тобі явно. А як молитеся, то не будьте, як ті лицеміри, що люблять ставати й молитися по синагогах та на перехрестях, щоб їх бачили люди. Поправді кажу вам: вони мають уже нагороду свою!» (Мт 6, 2–5). В іншому місці: «А як постите, то не будьте сумні, як оті лицеміри: вони бо змінюють обличчя свої, щоб бачили люди, що посять вони. Поправді кажу вам: вони мають уже нагороду свою!» (Мт 6, 16).

XV. «В монархіях, де все зводиться до особи правителя, — писав Едвар Гіббон, — найважливішим відомством вважається те, на яке покладена турбота про палацовий церемоніал. Куропалата, що виконував цю блискучу роль за часів Юстиніана, замінив протовестіар, обов'язки якого початково обмежувалися наглядом за гардеробом. Однак надалі його відомству були підпорядковані численні служителі, котрі забезпечували пишноту й розкіш [...]. Звичай вклонятися імператорам, падаючи перед ним долілиць і цілуючи ноги, був запозичений Діоклетіаном від персів,

але він зберігся й удосконалювався до останніх часів грецької монархії. Лише за винятком неділі, коли цей звичай відмінявся для підтримання релігійної пишноти, такого принизливого поклоніння вимагали від усякого, хто допускався до особи імператорів [...]. Кременський єпископ Луїтпранд повадився у ділових переговорах з мужністю франка і гідністю Оттонового представника. Однак він не зміг замовчати те приниження, яке він виніс на своїй першій аудієнції. Коли він наблизився до трону, птахи, що сиділи на золотому дереві, почали цвірінькати, і це цвірінькання супроводжувалося ревінням двох золотих левів. Луїтпранд змушений був з двома своїми товаришами схилити коліна і впасти долілиць, і він тричі доторкнувся лобом до підлоги. Коли ж він підвівся, трон піднявся за допомогою спеціальної машини від підлоги до стелі; імператор з'явився у новому ще блискучішому вбранні, і аудієнція завершилася серед гордовитої і величної тиші» [66/6, 130–132].

XVI. Кожен міг бачити імператора, пише Гіббон, «коли він здійснював свої звичайні або екстраординарні урочисті процесії вулицями столиці, оскільки ж вигадані політикою обряди були пов'язані з обрядами релігійними, він відвідував головні церкви під час свят, встановлених грецьким календарем. Напередодні цих процесій глашатаї доводили до загального відома цей милостивий і благочестивий намір монарха. Вулиці чистилися і наводився порядок; бруківку посипали квітами, у вікнах і на балконах виставлялися найдорожчі прикраси, золотий і срібний посуд, шовкові фіранки, а сувора дисципліна утримувала чернь від бешкетування і голосних розмов. Процесію відкривали військові чини на чолі військ; за ними йшли чиновники й міністри; особу імператора охороняли євнухи і служителі палацу, а при вході до церкви його урочисто зустрічав патріарх з усім духовництвом. Радісні привітання не виражались грубими голосами народу і не залежали від його бажань. Члени синьої й зеленої партій цирку розташовувалися групами на найзручніших місцях [...]. Обидві партії, неначе у відповідь одна одній, повторювали мелодію, що прославляла імператора; їхні поети й музиканти керували хором, а приспівом для кожної мелодії було побажання довгих років життя й перемог» [66/6, 133].

XVII. Вже в ці часи можна помітити перші ознаки термінологічного «мерехтіння». Сучасний учений-богослов Ганс Йоахим Шульц, досліджуючи у книзі «Візантійська літургія» значення терміна «містерія», дає таке пояснення: «Це поняття в Золотоустого [...] пов'язане не з містерією культу, а випливає із основного значення слів «прихована таємнича дійсність», яке слід розуміти у специфічно хрис-

тиянському значенні як спасенню Божу волю і Боже Одкровення в Ісусі Христі. Саме таке розуміння містерії дозволяє Отцеві Церкви використовувати цей термін стосовно таїнств, зокрема Євхаристії, а також інших реальностей в Церкві [...]. Із 275 уривків із творів Золотоустого в 200 уривках слово *mysteria* виступає у множині, 160 разів воно називає культово-сакраментальну дійсність, а 125 разів з них — євхаристійну містерію [...]. Містерії як Одкровення божественної дійсності називаються «божественними», «святими», «наповненими духом», а стосовно людської негідності — «страшними» та «такими, що викликають страх». Обидва типи означень часто поєднуються зі словом «містерії» [...]. У тих випадках, коли слово *mysteria* вжито в значенні євхаристійної відправи, воно 61 раз фігурує з означеннями, 28 з яких у семантичному полі прикметника «страшний» [...]. Усі ці речі, чинності й молитви Золотоустий зачисляє до сакраментальної містерії, однак не поширює на них зміст містерії усєї відправи, як це незабаром, починаючи від Теодора Мопсвестійського, стало звичним робити» [277, 66–67].

XVIII. Яскравим свідченням про характер і місце тодішніх видовищ у соціальному житті Візантії є повідомлення Прокопія Кесарійського, який у своїй «Таємній історії» [208] розповідає таке. Імператор Юстиніан, пише історик, за дружину взяв собі Теодору, дочку доглядача звірів у цирку (його називали ведмежатником). Її батько помер від хвороби, залишивши трьох малих дівчат: Коміто, Теодору і Настасію, старший з яких не було ще й семи років. Вдова його, шукаючи засобів для існування, коли побачила, що весь народ зібрався в цирку, одягла на голови вінки дівчатам і, давши кожній в руки гірлянди з квітів, поставила їх на коліна з благанням про захист. Коли діти стали підростати, мати негайно прилаштувала їх до тамтешньої сцени (тому що вони мали дуже гарну зовнішність), однак не всіх одразу, а лише тоді, коли кожна з них, на її думку, дозрівала для цієї справи. Отже, старша з них, Коміто, вже мала успіх серед своїх колежанок-гетер; наступна ж за нею Теодора, одягнена в куценський хітон з рукавами, як личить служниці-рабині, супроводжувала її, прислужуючи їй в усьому, і разом з іншими носила на своїх плечах сидіння, на якому Коміто зазвичай сиділа в різних зборах. Будучи поки що надто молодою, Теодора не могла сходитися з чоловіками і мати з ними зносини як жінка, але вона вже навчилася віддаватися сластолюбству на чоловічий лад з негідниками, одержимими диявольськими пристрастями, хоча б і з рабами, що супроводжували своїх панів у театр. У такому блуді вона жила доволі довго, віддаючи тіло протиприродній розпусті, а коли дозріла, знайшла собі місце при театрі й негайно стала гетерою з тих, яких у давнину називали «піхотою». Вона не була ні флейтисткою, ні

арфісткою і навіть не навчилася танцювати як слід, вона лише продавала свою юну красу, служачи своєму ремеслу всіма частинами свого тіла. Потім вона приєдналася до мимів, виконуючи всіляку роботу в театрі й беручи участь у видовищах. Була вона надзвичайно вишукана і дотепна, через що й викликала загальне захоплення. У цієї жінки не було ні краплі сорому, і ніхто ніколи не бачив її збентеженою, без найменшого коливання починала вона найганебнішу справу. Вона могла, голосно регочучи, дотепно жартувати навіть тоді, коли її били по голові. Скидаючи із себе одяг, вона показувала першому зустрічному і передні, і задні місця. Одного разу, кажуть, вона з'явилася до будинку однієї зі знатних осіб під час гулянки і на очах у учасників бенкету, піднявшись на передню частину ложа, там, де знаходилися їхні ноги, почала безсоромно скидати із себе одяг, не соромлячись демонструвати свою розбещеність. Користуючись у своєму ремеслі трьома отворами, вона дорікала природі, що на грудях у неї не було більш широкого отвору, що дозволив би їй придумати й інший спосіб злягання. Вона часто була вагітною, але майже завжди їй вдавалося щось вигадати і за допомогою хитрувань викликати викидень. Часто в театрі на очах у всього народу вона скидала вбрання і залишалася голою посеред зборів, маючи лише вузьку смужку на паху і на сороміцьких місцях, не тому, однак, що вона соромилася показувати їх народові, але тому, що нікому не дозволялося з'являтися тут зовсім голим без пов'язки на сороміцьких місцях. У такому вигляді вона вигиналася назад і лягала на спину. Служителі, на яких була покладена ця робота, кидали зерна ячменю на її сороміцькі місця, а гусаки, спеціально для того навчені, витягали їх дзьобами і з'їдали. Тоді вона піднімалася, нітрохи не почервонівши, але, здавалося, навіть пишаючись подібним видовищем. Вона була не лише найбезсоромнішою, але й найвинахідливішою у своїй безсоромності. Часто, скинувши одяг, вона перебувала на сцені серед мимів і то нахилялася вперед, випнувши і зігнувши груди, то намагалася потрапити в зад тих, хто вже випробував її, і тих, хто ще не був з нею близький. З таким безмежним цинізмом і нахабством вона ставилася до свого тіла, що здавалося, ніби сором у неї знаходиться не там, де він відповідно до природи, знаходиться в інших жінок, а на обличчі. Але саме цій жінці судилося прославитися серед багатьох блудниць і стати відомою всьому світові. В неї шалено закохався імператор Юстиніан. Спочатку він зійшовся з нею як з коханкою і звів її в сан патрикії, завдяки чому Теодорі вдалося досягти неймовірного впливу і величезного багатства, а потім вона стала імператрицею (василисою). Враховуючи «мистецьке» походження «благочестивої» Теодори, як називає її візантійський хронограф Іван Малала [208, 473], видовищні мистецтва не могли не користуватися її

підтримкою й попитом серед населення Візантії. Але й жанрова природа цих видовищ визначалася саме «благочестям» Теодори.

XIX. Однак перш ніж це сталося, ще 16 липня 1054 року з Риму до Візантії прибули представники Папи Римського, які оголосили анафему (найбільше покарання в християнстві — прокляття, відлучення від церкви) константинопольському патріархові Михаїлові Керуларієві. Тоді собор, скликаний візантійським імператором, оголосив анафему папським легатам і звинуватив Рим у спотворенні одного з найістотніших догматів віри. Так відбувся розкол церков. Обидві церкви претендували на значення всесвітньої, що й відбулося у назвах церков — «православна» (ортодоксальна) і «католицька» (загальна, вселенська). Церковний розкол завершився невдовзі після завершення четвертого хрестового походу, ініціатором якого був Папа Римський Інокентій III. Опікуючись долею християнства на Близькому Сході, він вирішив примирити латинську й грецьку церкви, зміцнити панування церкви, а разом з тим і власні домагання на верховенство у християнському світі. 1198 року він розгорнув грандіозну агітацію за черговий похід в ім'я звільнення Єрусалима. Папські послання були розіслані в усі європейські держави, але, окрім того, Інокентій III не обійшов своєю увагою ще одного християнського правителя — візантійського імператора Алексія III, який, на думку Папи, теж мусив висунути війська у Святу землю. Папа дипломатично натякнув імператорові, що інакше на Заході знайдуться сили, які готові виступити проти Візантії. Насправді Інокентій III мріяв не стільки про відновлення єдності християнської церкви, скільки про підпорядкування Візантійської церкви Римсько-католицькій. Четвертий хрестовий похід розпочався 1202 року і спочатку його кінцевим пунктом намічався Єгипет, шлях до якого лежав через Середземне море. Але хрестоносці, незважаючи на ретельні приготування, флоту не мали і тому змушені були звернутись за допомогою до Венеціанської республіки. З цього моменту маршрут хрестового походу різко змінився. Дожем Венеції у той час був Енріко Дандоло, дев'яносторічний старець, який підписав з необачними хрестоносцями угоду, за якою зібрав їх усіх на острові і, відвівши кораблі від острова, став вимагати від хрестоносців платню. Як і слід було очікувати, ідейне воїнство не мало необхідних коштів. Тоді дож запропонував відважним лицарям захопити для Венеції місто Задра (Задар) на узбережжі Далмації (венеціанцям був потрібен будівельний ліс для кораблів, а крім того, купці цього міста конкурували з венеціанськими). Хрестоносці, забувши на час про високі ідеї, успішно підкорили місто і подарували його Венеції. 1202 року Задар був захоплений, хрестоносці посідали на кораблі, але вирушили не до Єгипту, як оголошувалося спочатку, а до стін Константинополя. Підставою для такого несподіваного

розвитку подій стала боротьба за престол у самій Візантії. Дож Дандоло, який вмів зводити рахунки з конкурентами чужими руками, домовився з Боніфацієм Монферратським, який очолював війнство Христове, а Папа Інокентій III підтримав мирний захід — і маршрут хрестового походу було змінено вдруге. Обложивши 1203 року Константинополь, хрестоносці домоглися відновлення на троні імператора Ісака II, який за підтримку обіцяв щедро заплатити, проте виявився неплатоспроможним. 9–12 квітня 1204 року розгнівані «визволителі» захопили Константинополь і пограбували його. Після падіння Константинополя на руїнах значної частини Візантійської імперії хрестоносці створили нову державу — Латинську імперію, котра, однак, проіснувала недовго, до 1261 року. Після падіння Константинополя заклики йти звільняти Святу землю на деякий час стихли, доки на цей подвиг не вирушили діти. Щоправда, під час шостого походу імператорові Фрідріху II вдалось звільнити Єрусалим, але «невірні» за 15 років по тому повернули собі втрачене. Після провалу Восьмого походу французьких рицарів у Північну Африку і загибелі там французького короля Людовика IX заклики до нових подвигів «в ім'я віри Христової» ентузіазму вже не викликали.

XX. Рукопис XIII століття зберіг латинський текст «напівлітургійної драми», виклад змісту якої подає В.Резанов: «На ганкові церкви» (*in fronte Ecclesiae*) ставили крісло для Августина, біля нього праворуч групувалися пророки Ісайя, Данило і ін., а ліворуч представник жидівства та його почет (*Archisynagogus cum suis Judeis*). Ісайя, починав дію своїм пророцтвом: *Ecce virgo pariet sine viri semine etc.* Потім виступав Данило, тоді — віщунка Сівілла, жваво жестикулюючи (*cum gestu mobili*) та показуючи на зірку, співала: *Haec stellae novitas Pert novum nuntium, etc.* Далі виходив Аарон, тримаючи в руках розквітле жезло, після нього — Балаам верхи на ослиці, співаючи: *Vadam, vadam, ut maledicam populo huic!* Йому назустріч вибігав ангел з вийнятим із піхов мечем, кажучи: «Стережися казати що-небудь інше, ніж те, що я тобі кажу!» Переполохана ослиця подавалася назад, і Балаам співав: *Orietur Stella ex Jacob, etc.* Тоді виступає, удаючи жидів маніраами, рухами, жестами (*movendo caput suum et totum corpus et percutiendo terram pede, baculo, etiam imitando gestus Judaei in omnibus*), Архисинагог зі своїм стовпищем і починає дискусію проти Августина та пророків, відкидаючи можливість народитися від дівчини; для жидів це — «*res neganda*», для Августина й пророків — «*res Miranda*». Пророки йдуть геть, починається нова ява: коротка сцена Благовістя, потім Марія йде й зустрічає Лизавету, вони вітають одна одну. Слова ангела, Марії, Лизавети ті самі, що в євангелії від Луки. Далі — німа сцена Різдва. З'являється зірка, хор

співає: *Hodie Christus natus est etc* (Нині Христос народивсь...). Побачивши зірку, три царі різних країн світу міркують про те, що визначає це явище. Вони постановляють іти з дарунками до новонародженого, співають: *Ubi est qui natus est, etc.* (Де єсть той, що народивсь...). Їх зустрічають служники Іродові й розпитують, чого вони прийшли. Царі відповідають: *«Regem natum quaerimus, De quo stella loquitur...* Служники поспішаються до Ірода з несподіваною звісткою про новонародженого царя. Ірод ремствує [...]. Він кличе на пораду Архисинагога та жидів. Архисинагог радить розпитатися в трьох царів, що прийшли. Царі-волхви відповідають: *Stella nova radiat, Eius ortus nuntia, Cui mundus oboediet, Et qui reget omnia...* Ірод відпускає волхвів і прохає сповістити його, як знайдуть новонародженого. Волхви виходять. Далі — нова ява: ангел сповіщає пастухів: *Magnum vobis gaudium, Pastores, annuntio: Deus se circumdedit Carnis vestrae pallio, etc.*, кличе їх вітати новонародженого. Пастухи вибираються у дорогу, але ж Диявіл намагається їх затримати: *Ти ne credas talibus, Pastorum simplicitas...* Пастухи повертаються до своєї роботи; ангел знову кличе їх; Диявіл вдруге намагається побаламутити їх; вони вагаються, кого ж слухати. Тоді починає співати хор ангелів: Слава на небі Богові, — і пастухи вирішують: *Procedamus igitur Simul ad praeseptum Et curvatis genibus Adoremus filium!* Пастухи наближаються до ясел, співаючи, вітають немовлятку, повертаються й зустрічають волхвів. Ці їх питають: Скажіть, що бачили, пастухи...; вони відповідають: Бачили немовлятку, і т.д. Після цього — німа сцена: волхви уклоняються Христові, підносять дарунки. Потім волхви засинають; з'являється ангел і наказує їм: *Nolite redire ad Ierodem, etc.* Ірод, побачивши, що волхви не повертаються до нього, знову кличе на пораду Архисинагога та його посіпак: *Ти, magister, aperi Prophetarum edita, Si qua sunt de puero A prophetis tradita....* Архисинагог відповідає: *Ти, Bethleem, terra Juda etc.* Ірод розлютований надсилає вояків знищити вифліємських немовлят. Вояки виконують наказу; чутно, як голосять матері. Зараз по цьому відбувається кара тиранові, — очевидячки, німа сцена: Ірода живцем гризуть черви, він падає з трону, вмирає, дияволи радісно хапають його; корону дістає його син Архелай. Тимчасом ангел наказує Йосипові тікати до Єгипту; Св.Родина відходить. Дія переноситься до Єгипту: Під спів хорових гімнів на славу богів виступає єгипетський цар з почетом. Як Св.Родина прибула, усі єгипетські ідоли попадали. Жерці кілька разів підіймають їх, палять ладан, вихваляють богів співами; але ж зусилля жерців даремні, і з них один удається до царя: *Audi, rex Egyptiorum: Lapsa virtus idolorum, Destituta vis deorum Jacet cum miseria...* Здивований цар бажає довідатися, через віщо так сталося, кличе мудреців. Жерці радять: *Nostrum est consilium deos*

honorare, Aras, templa, tripodes, lucos innovare, навіть радять humanum sanguinem superis libare, щоб змилостивити розгніваних богів. Цар править жертву, ідолів підіймають, але ж вони знову падають. Цар удруге вдається до мудреців, і тії виголошують: Rex et regum dominus, deus hebraeorum Praepotens in gloria Deus est deorum, Cuius in praesentia velut mortuorum Corruit et labitur virtus idolorum! (Цар та пан царів, бог жидівський, великоможний у славі, єсть Бог над богами; у його присутності падає й валиться міць ідолів, як мерців). Тоді цар співає: Ecce novum cum matre deum veneretur Egyptus!, і всіх ідолів викидають. Далі — нова сцена: Виступає цар Вавилону; співи хору вихваляють богів. Повстає боротьба — диспут поміж Поганством, Синагогою та Церквою. Поганство співає: Deorum immortalitas est omnibus colenda, Eorum et pluralitas ubique metuenda. Хор відповідає: Stulti sunt et vere fatui Qui deum unum dicunt, Et antiquitatis ritui Proterve contradicunt... Вистава закінчувалася тим, що хор співав: Omnium rectorem te solum profitemur, Tibi tota mente semper obsequemur... (Правителем над усіма тебе одного проголошуємо, тебе усім розумом завсіди слухатимем)» [219 — 6–8].

XXI. У XVI столітті куртуазність і лицарські сюжети дістають втілення у жанрі пасторалі. Як зазначає Гейзінга, «пастораль за своєю суттю означає щось більше, ніж літературний жанр. Тут справа не лише в описі пастушого життя з його простими й природними радощами, але й у наслідуванні зразків. Це — Imitatio. І помилково думати, що в пастушому житті втілювалася безтурботна природність любові. Це була бажана втеча, але не в дійсність, а в мрію. Буколічний ідеал знову повинен був послужити рятівним засобом звільнення душі від стискаючих оковів догматичного і формалізованого кохання. Люди жадали розірвати ланцюги, накладені на них поняттями лицарської вірності й лицарського служіння, звільнитися від строкатої системи вигадливих алегорій. Але також — і від брутальності, користолюбства й породжуваної суспільством атмосфери гріховності, що затьмарювали прояви любові [...]. Але дійсно пасторальним є лише те відчуття, коли й сам закоханий теж уявляє себе пастухом. Тоді зникає всяке зіткнення з дійсністю. Придворні уявлення про любов у всіх своїх елементах транспонуються в буколічні; сонячна країна мрій накидає на бажання флер із гри на сопілці й пташиного щебету [...]. У пасторалі еротика увесь час знову вступає у зіткнення з невід'ємною від неї природною насолодою. Так почуття природи знаходить у пасторалі своє літературне вираження. Прийняте при дворі за ідеал «пастуше» поступово перетворюється на маску. Усе готове перетворитися на пастуше травесті. В уяві — сфери пасторальної й лицарської романтики змішуються. Учасники

турніру вбираються в пастуший одяг. Король Рене влаштовує свій *Pas d'armes de la bergure*» [263, 144–145].

XXII. «Для жінки, — пише Пітер Берк, — мучеництво було мало не єдиною дорогою до святості. Існує багато легенд про невинних мучениць, які мало чим різняться одна від одної, крім подробиць їхніх тортур і загибелі: святій Агаті відрізали груди, святу Катерину колесували, святій Люції викололи очі й так далі. Особливо популярною в Нідерландах, Франції та Німеччині була історія Женев'єви Брабантської: жінку, помилково звинувачену в подружній зраді, чоловік вигнав до лісу, доки її невинність не з'ясувалася. Так само пасивними були дві героїні, які відігравали роль святих у протестантських країнах: цнотлива Сусанна (помилково звинувачена, але виправдана подібно до Женев'єви) і терпляча Грізельда, прославлена в німецьких п'єсах, у виставах англійських театрів маріонеток, у шведських баладах, у датських лубочних виданнях [...]. Майже так само пасивна й діва Марія, уособлення покірності (Благовіщення) або терплячого мучеництва (Розп'яття). Юдиф, яка вбиває тирана Олоферна, здається, була винятком з-поміж героїнь. З іншого боку, «негідна» жінка зображується надто активною, коли вона свариться, спокушує, накликає негоду, краде молоко у сусідських корів, б'є власного чоловіка. Переважання жінок серед звинувачених у чаклунстві виглядає підтвердженням сили популярної традиції женоненависництва; до цього можна додати велику кількість анекдотів» [32, 176].

XXIII. Виклад змісту однієї з «еталонних» містерій середньовіччя — «Містерії Страстей» Арну Гребана подає Володимир Резанов: «Вистава мала початися з заклику: «*Veni ad liberandum nos, Domine Deus virtutum!*» (Прийди визволити нас, Господи чеснот!). Далі йшов пролог, де з'ясовувано необхідність того, щоб Христос відкупив рід людський — а потім глядачів запрохувано поводитися тихо та слухати уважливо, і викладано зміст самої вистави (середньовічні драматурги не полюбили були вражати глядачів несподіванками). Драма починалася з вступу: щоб показати, як то сказано в ремарці у рукопису, усю різницю поміж гріхом диявола проти Творця й гріхом людини та з'ясувати, чому гріх людини можна заглидити, а диявол має бути навіки засуджений, — виконувано короткі сцени, де змальовувано створення ангелів, падіння Люциперове, створення людини, гріх прабатьків, Каїнове братовбивство, смерть Адама та Єви. Далі йшли такі сцени: Адам і Єва в Чистилищі; пророки Ісайя, Єзекиїль, Єремія, Давид пророкують, що прийде Спаситель. Перед престолом Божим виступають алегоричні постаті Милосердя й Істини, Правосуддя й Миру: Правосуддя й Істина вимагають — нехай рід людський

за гріх прабатьків покарано буде. Милосердя й Мир обороняють людськість і благають помиловати її («райское преніе» — proces de paradis); Божественна Премудрість ухвалює послати на землю сина Божого, щоб відкупити рід людський. Сцена, що на ній виконувано цю містерію, як і всі інші містерії, складалася з трьох відділів: неба чи Раю (підняте, старанно оздоблене місце в глибині сцени), землі, де було одночасно відзначено простими декораціями різні місцевості, і Пекла (вхід до нього змальовувано у вигляді драконячої пащі, звідки видиравсь дим та вогонь і чути було пекельні вигуки). Дію проваджено то в тому, то в іншому відділі, а коли треба, дія могла йти й одночасно, паралельно в кількох місцях великої сцени. Скоро на «небі» ухвалювано відкупити рід людський, глядачам показувано сцену Благовістя на землі, а в «Пеклі» демони виявляли свою розлютованість. Наказ кесарів Августів закликає Йосипа та Марію до Вифлеєму. На кону змальовувано ніч, коли має народитися Месія. Відобрається ідилічну сцену з пастухами, що розмовляють про принади їхнього життя, — аж раптом із неба чути спів «Gloria in excelsis» («Слава Богові на небі»)... За вказівкою ангела, пастухи йдуть поклонитися Спасителеві, що народивсь, і приносять немовляткові, як дарунок, один — дудку, другий — брязкотільце. Далі йдуть сцени, що змальовують поклоніння волхвів, втечу Св.Родина до Єгипту, винищення немовлят, смерть Іродову, хлопчика Ісуса у храмі під час розмови з книжниками; виступає Іван Предтеча, відбувається хрещення Христове, сатана спокушає Його; далі змальовується покликання апостолів, низка чудес, що їх творить Христос, воскресіння Лазарева, вхід до Єрусалима, тайна вечеря, що на неї з'являється сатана і, невидимий ні для кого, опріч Христа та Юди, нацьковує Юду проти його Вчителя; далі сцени в Гетсиманському саду, вояки заарештовують Христа, Христос у первосвященика Анни, зречення Петрове, суд над Христом, самогубство Юдине, бичування Христа, «есе homo»; прабатьки та пророки в Чистилищі радіють, що наближається час їхнього вибавлення, а дияволи в Пеклі стурбовані; Люципер посилає Сатану до Пилатової дружини, як вона спить, навіяти їй уві сні, що чоловіка її буде жорстоко покарано, коли він засудить Христа. Сатана виконує наказу. Жінка Пилатова прокидається дуже схвилювана, благає в Венери, Палади, Юпітера та Меркурія допомогти їй, кличе служницю й надсилає її попередити Пилата. Пилат обіцяється всеняких заходів ужити, аби тільки визволити підсудного. Він далі провадить пересправи та дискусії з обвинувачами, нарешті, вмиває руки і, сівши на судове крісло, виголошує вирок на смерть. Перед очима в глядачів тесля робить три хрести, коваль виконує цвяхи — знаряддя смертної кари. Пилат віддає останні накази, Христа б'ють по обличчю, глузують із Його, Пилат спиняє жорстоких вояків і наказує вести засуджених на місце ка-

ри. Розлягаються гучні звуки сурм, що скликають народ узяти участь у поході до Голготи. Зіходяться римські вояки, центуріони, городяни, жіноцтво... Богородиця та Магдалина заходжуються скорботно голосити. Йосип Ариматейський квапиться пройти до Голготи і, затриманий юрбами народу, пропонує Матері Божій та Марії Яковій пройти іншою вулицею, щоб випередити похід. Вероніка подає Христові рушника втерти піт, і на рушникові з'являється нерукотворний образ. Симон Кіренейнин поспішається до Єрусалима і, здивований, зупиняється, бачучи, що зібралась така сила народу. Христос знесилюється під тягарем хреста, що Він його несе; вояки б'ють Його, щоб примусити йти швидше: «Я гадаю, він куняє; як він хитається!» — каже один з них. «Він сумний, бо бачить скорботу та сльози тих, що Його оточують», — відповідає другий. Христос втрачає останні сили, так немилосердно Його б'ють, і тоді центуріон пропонує, нехай хреста несе перший, кого вони зустріли, селянин — Симон Кіренейський. Його кличуть і, хоч як він одмовляється та пручається, навантажують йому на плечі хреста; він кориться і, вдаючись до Христа, зве Його найбільшим з пророків, нагадує про Його чеснотливе життя і ознаймує, що Його засуджено на смерть не по правді. Далі йде сцена розп'яття Христового, плач Матері Божої, смерть Христова; земля труситься, каміння розсідається, мертві воскресають і виходять із гробів... Сатана стурбований: він не знає, де поділася душа Христова. Нарешті, він бачить, що дух Христа простує до пекельної брами; Сатана, Люципер, Цербер та інші дияволи перелякані; вони заходжуються зміцняти браму, забарикадують її купами каміння та металу. Дух Христів наближається, промовляючи: «Візьміть браму вашу, князеве, візьміть браму вічну, хай увійде Дар Слави». Душі з Чистилища відгукуються: «Хто цей Цар Слави?» Дух Христів відповідає: «Господь, дужий та могутній в бою: візьміть браму вашу!» і т.д. Христос б'є по брамі хрестом, і вона валиться; Христос увиходить, виголошуючи, що царство дияволове впало. Дияволи скаженіють з жаху та розпачу. Христа вітають Адам, Іван Хреститель, Єва, Давид, Ісайя, Єзекиїль, Єремія. Христос виводить їх із Пекла. Розлютовані дияволи здіймають у Пеклі цілу бурю. Люципер кличе товаришів кинутись юрбою за Христом та спробувати відняти в Його душі старозавітних праведників, що Він їх вивів з Пекла, але інші дияволи, люто галасуючи, відповідають, що вони безсилі. Йосип Ариматейський випрохує в Пилата дозволу поховати Христа; до його приєднується Никодим, побожні жінки, Матір Божа; далі йде сцена, що змальовує, як Спасителя знято з хреста і покладено в труну; з'являються фарисеї й становлять сторожу біля гробу. Жінки-мироносиці, апостоли виявляють свій глибокий сум. Бог-Отець посилає Архангелів та серафимів до гробу Христового. Схоплюється буря, така

потужна, що аж земля двигтить. Сторожа засинає. Ангели одвалюють каменя від гроба, і воскреслий з мертвих Христос з'являється з осяйним у руках хрестом. Далі показано явління Христове Матері Божій, Марії Магдалині, апостолам, учням, як вони йшли були до Емаусу, вшестя Христове на небо, зшестя Св.Духа. Величезну драму завершують наприкінці діалоги різних осіб на землі, а на небі — сцена, що змальовує, як миряться Правосуддя та Милосердя, Істина та Мир; вони цілуються одне з одним, свідчаючи тим, що рід людський відкуплено. «Милость и Истина срїзтостася, Правда и Миръ облобызастася». Виставу закінчувано епілогом, що в ньому автор удававсь був до глядачів» [217, 15–17].

XXIV. У місті Шомоні городяни писали, звертаючись до влади: «Ми, що нижче підписалися, городяни, хлібороби й обивателі міста Шомона, як щирі християни, спонукані побожністю на славу добродія й святого Івана Хрестителя, патрона церкви вищезгаданого міста, уклінно благаємо про Вашу згоду, підтримку й заступництво на показ містерії й персонажів, що зображують життя згаданого святого Івана, у вищезгаданому місті, у місці, найзручнішому для цієї мети. Вони беруться всіма заходами для своєї побожності збудити в народі бажання ознайомитися через названу містерію з народженням, життям, чудесами й смертю святого Івана, щоб підтримати тих, хто з цікавістю й побожністю бажає довідатися й ознайомитися з життям святого Івана, їхнього патрона. В усякому разі, не маючи наміру щось починати, не одержавши від Вас — що цілком розумно — дозволу, відпущення й згоди, який вони у Вас просять, і не очікуючи від усього цього починання ніякого збору з народу, — хіба що Вам це буде завгодно, — вони, спонукувані винятково щедрістю й побожністю, хочуть самі дати гроші для покриття витрат на спорудження сценічних майданчиків і сценічних ефектів, благаючи Вас підписатися під цим указом і під цим проханням. Саме за Вашою підтримкою, допомогою й заступництвом не буде перешкод названим прохачам у спорудженні зазначеного майданчика, і він не буде розламаний ніким з цього міста. Якщо Ви приймете вищезгаданих прохачів та їхніх помічників під заступництво й охорону короля й Вашу, милостиві государі, то за допомогою добродіїв вищезгадані прохачі виконають свій обов'язок і будуть молити Бога за Вас, за Ваше процвітання й здоров'я» [265/1, 108].

XXV. Яскраве уявлення про організацію показу цієї містерії подає тогочасна хроніка: «У зазначеному вище році (1437) були представлені в Меці на площі «Страсті» Добродія нашого Ісуса Христа [...] і був побудований театр найкращим чином. Він складався з дев'яти сидінь заввишки, а також з рядів довкола нього; і позаду знаходилися великі й

довгі сидіння для панів і для пань. І виконував роль добродія Бога священик на ім'я Ніколь з Нефшателя, у Лотарингії, що був у той час кюре церкви Св.Віктора в Меці. Життя згаданого кюре було у великій небезпеці, і він ледь не помер, будучи на хресті, тому що в нього перестало битися серце, і він би й вмер, якби йому не надали допомогу. І сталося так, що інший священик був поміщений замість нього, щоб виконувати роль Добродія; цей священик був одним з катів і тиранів у згаданому видовищі. Однак його роль передали іншому, і він виконував у цей день роль розп'ятого. А наступного дня згаданий кюре церкви Св.Віктора отямився й дуже добре виконав свою роль. І продовжувалася ця містерія чотири дні. У цьому видовищі брав участь ще один священик, на ім'я Жан де Міссейль, який виконував роль Юди; але тому що він висів занадто довго, він також ледве не помер, тому що серце в нього зупинилося; його мерщій виїняли із зашморгу, віднесли в прилегле місце і відтирали оцтом, щоб привести його до тями. Паща, що служила входом у Пекло на зазначеній виставі, була дуже добре зроблена; тому що за допомогою якогось механізму вона відкривалася й закривалася сама по собі, коли чорти бажали увійти в Пекло або вийти з нього. І мала ця голова два сталевих ока, що виблискували на диво. Учителем зазначеної гри й керівником видовища був клерк на ім'я Форсель [...]. І було в цей час у місті Меці багато шляхетних сеньйорів, дам і князів з інших місцевостей. Тому було наказано виставляти по всьому місту вночі ліхтарі у вікнах і запалювати світло біля дверей протягом усього часу згаданого показу» [265/1, 108–109].

Про жанрові «збочення», що стали відбуватися з містерією у XV столітті, а також і про прискіпливість влади щодо змісту містерій свідчить такий документ: «У неділю 29 жовтня 1447 року кілька ченців з ордену кармелітів разом з декількома священиками й іншими світськими особами грали в Діжоні, на полі Моримон, на якихось спорудженнях або помостах, побудованих і споруджених там, містерію й видовище життя святого Елігія; керівником і організатором згаданої містерії був месір Жан Монбеліар, священик, а в середину зазначеної містерії був уставлений якийсь фарс, щоб розважити й розсмішити людей. Зазначений фарс виконували Жан Савено, сукнороб, Жірап де Везуль, на прізвисько Табурен, шкіряник, Денізо Берньє, Гільйом Букмон, теж шкіряник, та інші. Зазначені особи, граючи згаданий фарс, виголошували в римах багато слів, що здавалися у певному сенсі докором або глузуванням проти честі нашого государя короля, монсеньйора дофіна та їхніх слуг. Багато хто з іменитих осіб, що прийшли подивитися згадану містерію, були цим незадоволені й негайно залишили місце показу, як тільки почули згаданий фарс, говорячи, що вони більше не бажають слухати такі божевільні

й образливі промови [...]. Під час слідства, на допиті, вчиненому йому ме-ром міста, Жан Савено, що грав роль Жакена, повідомив, що він привіз цей фарс у Діжон. На літнє свято святого Миколая два роки тому він повертався з Женеви через Бонн, маючи намір побачитись зі своєю матір'ю, що живе в зазначеному місті. Коли ж він прибув у Бонн, якісь Жан Серуо, Жан Дюбуа та інші виконували згаданий фарс, і щоб побачити його, він зупинився там; у той час, як він прийшов, вони грали те місце, де обманюють трактирника, що є одним з персонажів згаданого фарсу, і тому, що йому здалося, що згаданий фарс був дуже веселим, він, по тому як фарс було зіграно, звернувся до виконавців його і просив їх, щоб вони уступили йому за гроші цей фарс або копію з нього; ті погодилися, і він замовив копію, за яку заплатив п'ять чи шість срібних монет; і він зберігав у себе цю копію, доки не була виставлена містерія про святого Елігія. Коли ж його спитали про те, яким чином згаданий фарс був виконаний і вставлений у згадану містерію, він сказав, що дійсно, коли ця містерія розучувалася, учасники попередили його, що добре було б мати фарс, щоб уставити його в цю містерію; і тоді в багатьох запитували, чи не знають вони гарних фарсів. Бачачи, що ніхто не дає фарсу, він сказав їм, що в нього є фарс, який видається йому придатним, і він бачив, як його грали в Бонні. Він надав їм цей фарс, і по тому, як ознайомилися з ним усі учасники згаданої містерії, було сказано, що, на їхню думку, цей фарс гарний, що він буде зіграний і вставлений у згадану містерію, і були розподілені ролі. Коли його спитали про те, чи не було під час виконання згаданого фарсу або до того, як його виконали привселюдно, кого-небудь з числа згаданих виконавців названої містерії або названого фарсу, хто помітив би, що в ньому існують слова, які зачіпають і ображають честь слуг нашого короля й монсенйора дофіна, він відповідав, що цього не було, за винятком того, що деякі з них сумнівалися, чи не буде погано говорити «шкуродери», як було сказано в деяких місцях згаданого фарсу; і тому вирішили між собою, що буде пристойніше називати їх «мучителями», і так і було вирішено зробити й було зроблено, тому що в усіх місцях названого фарсу, де було написано «шкуродери», говорилося «мучителі». Коли ж його спитали, чи не помітив він у названому фарсі якихось образливих або небезпечних слів, він відповів, що не помітив, і підтвердив це клятвою. Тому що, якби він помітив сам або був попереджений іншими, що не слід виконувати цей фарс, він негайно став би проти цього [...]. І йому здавалося, що якби в цьому фарсі було щось дурне, то виконавці в місті Бонні не грали б його».

Андріє Делаівіль, автор «Містерії про Святого Мартіна», залишив такий опис вистави у Серрі 1496 року: «Наступного дня, у понеділок, встановилася гарна погода, отож, під звуки сурм було віддано розпоряд-

ження мером і старійшинами міста Серра, щоб усі жителі міста припи-
нили свої справи й ніхто не смів працювати в зазначеному місті протя-
гом наступних за тим трьох днів, коли повинні були грати містерію жит-
тя монсеньйора святого Мартіна, і щоб усі виконавці з'явилися до мона-
стиря зазначеного міста Серра. Коли глядачі розташувалися на своїх
місцях, виконавці зібралися там, де їм належало, і були розміщені в по-
рядку сеньйором Андріє відповідно до запису, і виступали під звуки
сурм, ріжків, арф, барабанів та інших інструментів, що супроводжува-
ли цю процесію аж до самого театру, обійшовши його, як прийнято в та-
ких випадках; і було все здійснено настільки урочисто і так пишно, що
немає сил людських описати, як усе було красиво й чудово. По тому
кожний пішов на своє місце; і наказали двоє вісників розпочати видови-
ще, як написано на початку згаданого тексту. Потім почав говорити Лю-
ципер, і під час його промови в того, хто виконував роль Сатани, коли
він хотів вийти зі свого люка, наче з-під землі, зайнявся одяг навколо
сідниць, і він сильно обпікся; але йому прийшли на допомогу, начебто
нічого не сталося: швидко роздягнули й знову одягли, і він виконав
свою роль; по тому він пішов додому. Ця подія дуже налякала вико-
навців, тому що вони думали, що якщо в них була прикрість на почат-
ку, то й кінець буде таким же. Однак за допомогою монсеньйора святого
Мартіна, що взяв керівництво справою у свої руки, усе пройшло в сто
разів краще, ніж очікували [...]. Після цієї події батько й мати святого
Мартіна зі своїми людьми вийшли в поле і стали грати так жваво, що
всі, як виконавці, так і глядачі, були зачаровані видовищем. Позбув-
шись згаданого вище страху, зазначені виконавці набралися такої впев-
неності, що лев у своєму лігвищі або убивця в лісі не бували ніколи
більш гордими й упевненішими, ніж вони, поки вони грали. У цей ра-
нок показ почали між сьомою й восьмою годиною до полудня, а закінчи-
ли між одинадцятою годиною й полуднем. Для початку пообіднього ви-
довища, яке почалося о першій годині дня, Сатана повернувся викону-
вати свою роль і, вибачаючись, сказав Люциперові: «Зла смерть тебе на-
родила, хвойдин сину, прекапосний гаде, щоб тебе відучити від зла, я
зовсім спалив собі зад». Опісля виконав свою роль, а слідом за ним та-
кож усі інші, що кому належало. Потім зробили перерву, щоб піти вече-
ряти, між п'ятою й шостою годинами, увесь час граючи й використовую-
ючи час, як уміли. І потім біля виходу з театру згадані виконавці розта-
шувалися в порядку й пройшли до церкви Св.Мартіна, щоб побожно
проспівати, завдяки добродієві, «Salve regina». Наступного дня, у вівто-
рок, і в наступну потім середу приходили в театр і йшли з нього в зазна-
чені вище години. Таким чином, була виконана згадана містерія свято-
го Мартіна, патрона міста Серра, настільки урочисто й чудово, без яких

би то не було помилок, що неможливо для людини, що живе на землі, розповісти про те, як вона була виконана на дванадцятий день жовтня тисяча чотириста дев'яносто шостого року» [265/1, 109].

Про характер «режисерських» вимог до виконавців містерії свідчать ремарки до «Містерії Страстей» у Монсі (1501): «Тут попередити Дрого, сина Люсіни, щоб він ліг на ліжко, прикидаючись, що помирає, і згодом Рибник, Нарус, Набір і Епілон ховають його, не кажучи жодного слова. Господь удає, що дихає на Адама. Тоді Адам встає й стоїть прямо. Тоді лягає Адам. Тоді він створює Єву й ставить її прямо. Тоді вона надкушує яблуко. І відзначити, що Каїн повинен убити Авеля над люком, в якому буде знаходитися дитина, котра зображує кров Авеля, що кличе до помсти. Нагадати тим, хто робить грім, щоб вони виконували свою справу відповідно до виписки, що мається в них, і щоб вони не забували кінчати, коли Господь скаже: «Досить, і так буде спокій». Тут нагадати, щоб відвалили камінь і затисли собі ніс. На передостанньому рядкові промови Ісуса він повинен піднятися й крикнути голосно: «Виходь, Лазарю!» Після цього заклик згаданий Лазар повинен встати у своєму савані й упасти на коліна. Тоді згадані вище охоронці падають на землю й удають, що сплять, а ангели відвалюють камінь, й Ісус устає, виставляючи з могили спочатку праву ногу. Тут Люципер у вигляді змія вирушає до земного Раю. І слід зазначити, що виконавець ролі Люципера не виходить з Пекла раніш, ніж він не скаже нижченаведеного; але це — інший виконавець, той, що зображує змія, і повинен відправитися до Єви, адже інакше Люципер не встиг би вчасно переодягнутися в змія. Повинен бути попереджений у Раю той, кому доручено випустити голуба із зеленою гілкою в дзьобі. Тут Ной посилає живого голуба, який летить, а повертається інший, дерев'яний, який приносить маслинову гілочку й повертається у ковчег. Відзначити, що тут Ісус входить усередину гори, щоб надягти біле плаття, найбільше, яке можна буде знайти, а обличчя й руки покрие засмагою, і повинен підняти руки, за ним буде велике сонце. Потім він повинен піднятися нагору за допомогою машини, для цього призначеної» [265/1].

Документ під назвою «Розпорядок тріумфальної й чудової процесії містерії апостольських діянь, що мала місце в Бурже, у неділю, в останній день квітня 1536 року» (записано королівським секретарем Жаком Тібу) цікавий не лише описом показу вистави, а й ставленням королівського секретаря до самого показу: «Близько шостої години ранку бургомістр і старшини вищезгаданого міста у супроводі міських чинів, у кількості тридцяти шести, у червоному й зеленому одязі, — бургомістр зі старшинами на мулах, а міські чини пішки, причому в кожного в руках було біле жезло, — вирушили з метою підтримки порядку серед юрби народу в абат-

ство і монастир Св.Сульпіція в Бурже, де вже зібралася велика частина громадян, що повинні були зображувати дійових осіб містерії. По обідні, на якій були присутні всі ті, що зібралися, громадяни розійшлися по кімнатах та інших місцях, для них приготовлених, для перевдягання й одягання. Ченці монастиря зустріли їх з шанобливою привітністю й запропонували їм щире частування й вино. Близько дев'ятої години у назване абатство прибула судова влада для того, щоб надати організаторам містерії допомогу й ознайомитися з розпорядком влаштування зазначеної процесії. Для цієї мети забили в барабан, сурмачі й флейтисти заграли, запрошуючи тим самим кожного стати на своє місце. Негайно ж усі вирушили на визначені місця, на велику, оточену стінами площу з трьома великими брамами. Через першу браму, розташовану з боку церкви, увійшли всі учасники, а до іншої брами, що вела до садів абатства, оточених заповненими водою ровами, так що відтіля ніхто не міг увійти, пішов уповноважений і, ставши на узвишші, викликав всіх учасників по черзі, відповідно до списку, в якому значилися їхні імена й прізвиська. Судова влада, бургомістр і старшини пропустили їх через третю браму на площу, розкинуту навколо ставка, так що огляд усього розпорядку не склав труднощів. Коні й тріумфальні колісниці, Рай і Пекло залишилися на великому першому дворі [...]. Близько одинадцятої години стали виходити з абатства в такому порядку. Попереду їхав намісник короля й королеви Наваррських на мулі, з білим жезлом у руці. Його супроводжували дванадцять сержантів з білими жезлами в руках, що звільняли шлях і прокладали дорогу серед юрби. Народ зібрався в названому передмісті в такій величезній кількості, що лише з чималими труднощами вдавалося звільнити вузький прохід. Процесію відкривали п'ятеро сурмачів, один сурмач з чотирма швейцарськими барабанщиками й двоє флейтистів. За ними впливали дві пекельні фурії — голі люди з довгим волоссям на різних частинах тіла, з довгим волоссям на голові й з бровами, що падали до підборіддя; крім того, вони неначе були покриті виразками, а з їхніх пац, здавалося, викидався вогонь. Потім впливали, гордовито прямуючи, четверо маленьких чортенят, одягнених у тканини дивовижного кольору, із тріскачками, позолоченими шоломами й крилами, що безперестану махали. За ними прямували, чудово виступаючи, шестеро інших чортенят. Четверо з них були одягнені у дивовижно пофарбований одяг з блискітками, часто позолоченими, часто посрібленими. Інші двоє були убрані у фіолетово-червоний і жовтогарячий оксамит, весь засіяний вишитими зміями, ящірками, схидними й іншими гадами. У всіх були великі крила від плечей до ніг. Вони могли розправляти й опускати їх на свій розсуд. Крім того, в усіх були тріскачки, позолочені й посріблені шоломи. Вони викидали вогонь з вух і ніздрів і тримали в руках виготовлені у

формі змій вогняні палиці, які щогодини змінювалися особливо приставленими для того людьми, таким чином вони могли безперестану викидати вогонь. Потім впливав величезний дракон, приблизно дванадцяти футів завдовжки, він безперестану рухав головою, очима, хвостом і язиком, який висувався й струменів полум'ям. Між його крилами, що могли рухатися, сидів Сатана, одягнений у червоний волохатий візерунковий оксамит, оперезаний довгою змією й увесь час вертів головою й хвостом. На інших частинах його тіла видні були малі змії й дракони, що також рухалися. Його крила були обрамлені дзеркалами й він часто розправляв їх. Його шолом був наполовину зрізаний і закривав лише голову; він був позолочений і засіяний змійками та ящірками, що викидали вогонь. У руках він тримав скіпетр, з якого в чотирьох місцях струменів вогонь. Вогонь цей заготовлявся іншим чортом, навмисно для цього приставленим, на обов'язку якого лежало також керівництво рухами дракона. Далі йшов Веліал, намісник Пекла, у вогненно-яскравому оксамиті, витканому зображеннями різного роду звірів. На шиї він ніс живу черепаху, скріплену золотим ланцюгом, вартістю від трьохсот до п'ятисот талерів. Головний убір його пишно здувався. Його крила з різнокольорової тафти були прикрашені вишивками, шолом і тріскачка були посріблені. Він викидав вогонь через ніздрі, тримав у руці вогняну палицю й виступав гордовитіше за інших. За ним впливав Цербер, воротар Пекла, одягнений у червоне волохате вбрання, посипаний маленькими золотими машкарами. Так само були прикрашені й крила його. На шоломі його красувалися три позолочені голови, що часто викидали вогонь. У руках він тримав пекельні сковорідки, котрі розсипали навкруги таку безліч іскор, що здавалося — їх щойно вийняли з грубки. Руки й ноги перелічених чортів були так улаштовані, що під час руху їхні пазури розсувалися й стискувалися, неначе у павича. Потім ішла Прозерпіна; з її довгих грудей увесь час капала кров, а іноді й вогонь. На ній був посріблений шолом. Слідом за цими чортами везли Пекло, завдовжки в чотирнадцять і завширшки у вісім футів. Воно мало вигляд скелі, на якій стояла покрита полум'ям вежа. У ній знаходився Люципер, але виднілися лише його голова й тулуб. На ньому була ведмежа шкіра, на якій висіли блискітки. На шоломі його були дві машкари різного кольору. Він безперестану викидав вогонь і тримав у руках змій і єхидн, що рухалися й викидали вогонь. На чотирьох кутах скелі стояли чотири маленькі вежі, в яких виднілися грішники, що піддаються різного роду тортурам. Зі скелі з'являлася величезна змія, що викидала вогонь з пащі, з ніздрів і вух. З тріщин виповзали всілякі змії й великі жаби. Пекло керувалося й пересувалося за допомогою людей, що знаходилися усередині його і приводили в рух різні знаряддя катування, розташовані в спеціально для цього призначених місцях, так, як їм було наказа-

но. За Пеклом, неподалік, ішов біснுவатий у вбранні з зеленого шовку, засіяному золотими яблуками, з коміром з жовтого переливчастого шовку. На ньому був капелюшок дивовижної форми, засіяний каменями; його вів батько, тримаючи сина на довгому позолоченому ланцюзі. Батько був одягнений у зелений шовк із коміром юдейського зразка. За ними випливали сліпий та його слуга в червоному й сірому шовку. У сліпого була ліра, на якій він міг грати. Виглядали обоє відмінно, кожний у своєму роді. Далі несли розслабленого на ношах, пофарбованих у зелений колір. На сліпому була шовкова сорочка жовтогарячого кольору й головний убір. Потім випливали одна за одною усякі хворі — сліпі, кульгаві, біснуваті, гарячкові й інші, усі у важких шовках, одягнені набагато коштовніше, ніж їм личило. Усього числом від вісімнадцяти до двадцяти осіб. Потім ішли, граючи, двоє барабанщиків і один флейтист, прямуючи перед юрбою євреїв, що зображували аріан, саддукеїв, фарисеїв, героїв, сатрапів і носіїв [...]. Усі вони були добре одягнені, на античний лад, в оксамит, шовк, дамаську тканину й тафту різноманітних кольорів. Усі були в капелюхах, коштовно прикрашених вишивками й каменями. Серед них їхали верхи на конях три трибуни, одягнені у шовк і дамаську тканину з перекинутими назад зубцюватими комірами, причому на кожному зубці висів шовковий пензлик або перлина. Потім впливав намісник Гієрополіса на великому верблюді, відмінно зробленому, котрий вертів головою й висував язика. Воєначальник вів його на шовкових віжках, на яких висіли золоті кисті. На спині у верблюда містилося сидіння з коштовними подушками. Перед Іродом йшли маленькі діти; деякі з них несли арфи, лютні, малі скрипки й волинки, на яких вони відмінно грали; інші співали. На тріумфальній колісниці, обвішаній блакитними й золотими тканинами, засіяними девізами Ірода, містилося сидіння у формі квітки. На ньому сиділо двоє дітей у казакінах із блакитної тафти, з великими руками й ногами і з лавровим вінком на голові. Перед ними стояв на колісниці невеликий стіл зі спінетом, на якому вони мистецьки грали однією рукою, тримаючи в іншій тріумфальний вінок, посередині якого висіли на шовкових стрічках дві білі дощечки з написами, виконаними золотими літерами. На одній з них було написано: «Чесноти, розвіяні на багатьох, гинуть». На іншій: «Почесті слід розподіляти за заслугами, а не за чином». Верхи на коні, у супроводі двадцяти восьми маврів з палицями, вазами, лавровими й тріумфальними вінками, а також двома пишно прикрашеними конями виїжджав Нерон на високому станку, завширшки у вісім і завдовжки у десять футів, обвішаному золотою парчею, на якій виткані були, немов живі, великі орли. На станку стояло сидіння, також покрите золотою парчею. Нерон сидів на ньому, одягнений у військове вбрання із синього оксамиту, виткане рослинами в античному стилі. Його

постава була гордовита, його зовнішність чудова, а станок разом з його особою несло восьмеро полонених королів, що знаходилися усередині, так що видно було лише вісім коронованих голів із золотими коронами. За ними випливали сурмачі, барабанщики й флейтисти. Потім везли Рай, завширшки у вісім і завдовжки у дванадцять футів. Він складався з відкритих тронів, намальованих у виді хмар. Усередині та іззовні знаходилися ангелятка, херувими, серафими й уся влада небесна, спрацьована рельєфно, зі складеними руками; вони безперестану рухалися. Посередині було сидіння у формі веселки, на якій знаходилися два золотих сонця на троні. На чотирьох кутах була зображена трійця — Батько, Син і Святий Дух; за ними знаходилися сидіння, на яких сиділи у коштовному вбранні чесноти—справедливості: Світ, Істина й Милосердя, а поруч з божеством знаходилося троє маленьких ангелів, які біля Раю розспівували гімни й пісні у супроводі музикантів, що грали на флейтах, арфах, лютнях, скрипках і віолах. Усією процесією керували судова влада, бургомістр, старшини й частина улаштовувачів, усі на мулах з чорними чепраками, тримаючи в руках білі жезли й маючи повноваження стежити за порядком, встановленим в абатстві. І порядок нічим не порушувався, і усе пройшло так спокійно, що навіть уявити собі важко. Це здавалося майже чудом, особливо якщо взяти до уваги безліч чужого народу, що заповнював вулиці. Я думаю, усемогутній Бог керував усім заходом, відаючи щирі помисли улаштовувачів, які з його допомогою виконували усе на славу й честь його й заради збільшення віри. Амінь» [265/1, 110–113].

В «Історії міста й графства Валансьєн» наводиться такий опис містерії: «Під час свята П'ятдесятниці 1547 року найзаможніші громадяни міста представили у видовищі життя, смерть і страсті Спасителя, у двадцяти п'яти днях; і в кожний з цих днів були показані речі дивні й гідні подиву. Таємниці Раю й Пекла були дивні й здатні примусити простий народ запідозрити чарівництво, тому що були показані Істина, ангели й різні інші персонажі, що спускалися з височини то видимі, то неначе невидимі; з Пекла Люципер піднімався так, що ніхто не бачив, як це робиться, і його ніс дракон; жезл Мойсея, спочатку сухий, зненацька розквітав квітами й покривався плодами; душі Ірода та Юди неслися у повітрі чортами; чорти виганялися з тіл біснுவатих; хворі водячкою й іншими хворобами зцілялися, і все це відбувалося дивним чином. Ісуса Христа підносив Диявол, що повз уздовж стіни заввишки в п'ятдесят футів; там він ставав невидимим; в іншому місці він приймав інший вигляд на горі Фавор. Було показано, як вода перетворюється на вино, настільки таємниче, що цьому можна було повірити; і понад сто осіб з числа глядачів захотіли спробувати цього вина; п'ять хлібів і дві риби в такий же спосіб розмножувалися й були розділені серед більш ніж ти-

сячі чоловік; незважаючи на це, залишилося ще більш дванадцяти кошиків. Смоківниця, проклята Спасителем, здавалося, засихала, і листя обсіпалося з неї в одну мить. Затемнення, землетрус, розпадання каменів на частини й інші дива, що відбувалися в момент смерті Спасителя, були представлені з дивною майстерністю. Юрба була настільки велика завдяки тому, що багато чужоземців прибуло з Франції, Фландрії й інших країн; тому збір склав чотири тисячі шістсот вісімдесят ліврів, хоча глядачі платили усього по одному ліарду або шість деньє кожний. Слід зазначити, що для нагляду за витратами й за розпорядком згаданих «Страстей» зазначені виконавці обрали у Валансьєні тринадцятеро суперінтендантів, аби ті були вчителями й керівниками, підтримували мир і злагоду серед учасників, якщо між ними виникнуть якісь суперечки й розбрати; зазначені суперінтенданти мали право навіть штрафувати зазначених виконавців, якщо вони спостерігали за ними якусь провину, не вдаючись для цього до органів правосуддя. Також слід зазначити, що згадані тринадцятеро суперінтендантів й усі виконавці, що узялися за це діло, зобов'язувалися відшкодувати заподіяні витрати у тому разі, якби настав мор або війна, що перешкодили б грати й здійснити зазначений захід, а також якщо хтось брав роль, щоб грати її, і не бажав виконувати свого зобов'язання, він відповідав своїм тілом і майном. Зазначене зобов'язання було укладено і підписано в страсний четвер, а наступного дня після Трійці почали грати. Нижче викладені правила й зобов'язання, як вони були складені й написані на пергаменті. Розпорядок гри й містерії страстей і воскресіння нашого благословенного Спасителя й заступника Ісуса Христа, у славу Божу, що виконується в місті Валансьєні, починаючи з понеділка свята П'ятдесятниці року тисяча п'ятсот сорок сьомого. Усі виконавці повинні принести клятву й прийняти зобов'язання в присутності чиновника із замку й нотаріуса, що вони гратимуть в дні, призначені суперінтендантами, якщо тільки їм не послужить виправданням хвороба. Зазначені виконавці повинні прийняти ті ролі, що суперінтендантам і розпорядникам спектаклю завгодно буде доручити їм. Виконавці повинні бути на репетиції в призначені дні й години під загрозою сплати за кожний раз, коли вони будуть відсутні, штрафу в три деньє, якщо в них не буде поважного виправдання. Кожен виконавець повинен щодня, коли будуть грати, бути на кону, щоб репетирувати, під загрозою сплати штрафу в шість деньє. Кожен виконавець повинен у дні, коли будуть грати, бути на кону о дванадцятій годині й у місці, зазначеному для початку, під загрозою сплати штрафу в десять деньє. Забороняється усім виконавцям втручатися в розпорядження й зухвало нарікати проти суперінтендантів, призначених і поставлених так вести всю справу, щоб усе скінчилося миром і згодою на славу Добродія й міста, під

загрозою відповідного штрафу, що накладуть на порушників суперінтенданти. Ніхто з виконавців не має права відходити від того місця, де він буде грати, без дозволу суперінтендантів або розумного виправдання, під загрозою сплати штрафу в десять деньє. Ніхто з виконавців не повинен стояти біля входних дверей і одержувати плату за вхід, крім тих осіб, які будуть для цього призначені суперінтендантами, під загрозою сплати штрафу в шість деньє. Кожний з виконавців, призначених суперінтендантами, і той, що одержав від них першу роль, повинен внести одне золоте екю або вартість його, щоб допомогти витратам, якщо він бажає бути учасником в разі успіху й неуспіху спектаклю, а також на випадок витрат, які він може зробити; і кожному буде повернуто те, що він дав у борг, якщо тільки не буде збитку. Ніхто з виконавців не повинен улаштувати вечірок і пиятик у ті дні, коли будуть грати, а також напередодні або після цих днів, але усі повинні задовольнятися частуванням, що улаштовують їм на місці суперінтенданти. Якщо трапиться між виконавцями якась лайка або сварка, вони зобов'язані вислухати рішення суперінтендантів і помиритися, не звертаючись до правосуддя, під загрозою сплати штрафу в десять деньє. Виконавці, що не побажають дати наперед згадане вище золоте екю, повинні задовольнитися тим, що суперінтендантам завгодно буде сплатити їм за кожний день наприкінці показу. Стосовно прибутку й доходу, якщо такий буде, він буде розділений на дві зовсім рівні частини. Перша половина піде усім, хто вклав свої гроші, незалежно від того, чи вони суперінтенданти, виконавці або адміністратори, і якщо хто-небудь вклав більше за іншого, він усе ж через це не одержить більше. Інша ж половина буде розділена між виконавцями й адміністраторами на частини, розміри яких, у залежності від їхніх заслуг, будуть встановлені суперінтендантами; і не може бути встановлена частка жодного виконавця без згоди не менш семи суперінтендантів. Жоден чоловік і жодна жінка не можуть приходити на показ безкоштовно, крім суперінтендантів, виконавців і адміністраторів, і не можуть входити безкоштовно також їхні дружини, діти й родичі. Стосовно виконання й витрат на роботи, як зовнішні, так і внутрішні, то вони будуть здійснюватися лише за розпорядженням суперінтендантів. Суперінтенданти збиратимуться за запрошенням у числі не менш семи, щоб наказувати все, що буде потрібно і корисно. Усі згадані вище правила, накази й статті були повідомлені виконавцям і адміністраторам і оголошені загальнообов'язковими. Усім суперінтендантам, виконавцям і адміністраторам, старим і молодим, дівчатам і чоловікам, видавали суму у вісімнадцять деньє, щоб вони могли харчуватися й освіжатися між двома показами, разом або порізно. Маленькі ж діти, що були ангелами і не мали ніякої ролі, одержували, щоб підкріпитися, кожний по шість деньє. Кожен, хто бажав

почути й побачити згадану містерію, повинен був сплатити суму в шість деньє за кожний раз; ті ж, хто бажав піднятися на поміст, що доволі зручно спорудили в згаданому місці, повинні були сплачувати дванадцять деньє; і сума виторгу за двадцять п'ять днів склала чотири тисячі шістсот вісімдесят ліврів, чотирнадцять су і шість деньє. По закінченні усього був улаштований публічний продаж усіх костюмів і знарядь, що служили для показу згаданої містерії. Сума від цього продажу склала сімсот двадцять вісім ліврів, дванадцять су і шість деньє. Усього витрачено було на помости, костюми виконавців і всі пристосування, що служили для сценічних ефектів і належних справ, суму в чотири тисячі сто сімдесят дев'ять ліврів, чотири су і дев'ять деньє. Залишок виторгу в розмірі тисяча двісті тридцять ліврів, два су і три деньє був суперінтендантами розподілений і виданий розпорядникам і керівникам, одним більше, а іншим менше, відповідно до того, скільки вони були зайняті у великих і малих ролях» [265/1, 113–116].

XXVI. «Майже рівночасно з містерією страстів Христових, — писав І.Франко, — дійшов до нас відгук іншої західноєвропейської містерії — рождественської. Се був вертеп. В Західній Європі він розвився з містерії, котру представлявано по церквах зразу живими особами: Марія, Йосип, Ісус, пастухи, ангели, царі, а далі особами, вирізаними з картону й уміщеними в домику, котрий в часи Різдва виставлявано в церкві. По богослужінню органіст зі своїми помічниками носив той домок від хати до хати: хлопці співали, а органіст вияснював людям значення осіб з цілої сцени і за те діставав певну плату. З часом і інші письменні люди, незалежні від церкви, устроювали такі домики (яселка, в німецькій *Christschau* — вертеп), в об'яснення вносили живості і поетичних прикрас, а далі, замість недвижних фігур картонових, впровадили маріонетки (кукли костюмовані), котрими можна було відіграти цілу сцену» [256, 74]. Генрик Юрковський у статті «Ляльки і традиція вистав на Різдво» так пояснює походження біблійного театру ляльок: «... театр ляльок, що й далі з успіхом грає містерії на Різдво на всій європейській території, починаючи від півострова Іберійського до берегів каналу Ла Манш і побережжя Балтійського моря [...]. Шлях містерійних вистав до народного театру ляльок досить довгий. Містерія виникла в костьолах, де й лишалася близько трьох віків аж до XIV століття, коли з огляду на наявність в ній світських тем, її було усунуто зі святинь. Відтак розвивалася поза костьолом, розігрована ремісниками та міським людом аж до XVII віку, хоча в деяких країнах існувала більше у формі костьольно-народного звичаю, як, наприклад «Мука Ісуса Христа», яку грали на Страсному Тижні кожного року в

Кальварії Забжидовській поблизу Кракова. Поки містерії лишалися в костьолах, духівництво стежило за тим, щоб вони були узгоджені з євангельськими канонами і виконували релігійні функції [...]. Містерії, викинуті з костюлу, опинилися в руках людей з театральними амбіціями [...]. Містерії «акторські» здебільшого концентрували увагу на темах біблійних. Великі містерійні цикли в Німеччині обіймали історію світу від його створення до Мук Христа й появи Святого Духа. Поруч упривілейовано тему Мук Божих. Звичайно, ставили також діалоги на тему Народження дитятка Ісуса [...]. У відчутті творців містерійних вистав найважливішою темою була «Мука Божа» (тобто «Страсті Христові» — О.К.). В театрі ляльок було навпаки. Почато від вистав «Муки Божої», народну версію якої реконструював навіть бельгійський драматург Мішель де Гельдероде у двадцятих роках нашого століття, але швидко змінено на тему «Народження», яке широко грається донині. Звідки цей вибір лялькарів? Лялькарі набиралися з мандрівних комедіантів, які хотіли дивувати й розважати публіку. Розвага давала більші прибутки, ніж релігійні хвилювання» [282, 14–16].

XXVII. «... Винайшов і машини на гальорку церкви Сан Фелічі, — пише Вазарі про Брунеллескі, — аби представляти, чи точніше, святкувати Благовіщення за обрядом, що вершиться у Флоренції в цьому місці, згідно з давнім звичаєм. Була то справді дивовижна річ, і свідчила вона про хист і винахідливість того, хто її створив: у вишині було видно, як рухається небо, повне живих фігур і безконечних світочів, що, мов ті блискавки, то спалахували, то знову гасли... Філіппо примостив між двома бантинами—підпорами церковного даху круглу півкулю, нібито порожню миску чи, певніше, таз для гоління, звернену порожнею вниз; цю півкулю зроблено з тонких і легких дощечок, вправлених у залізну зірку, що крутила цю півкулю по колу. Дощечки сходилися до центра, врівноваженого по вісі, що проходила через велике залізне кільце — круг нього вертілася зірка з пруття залізного, що підтримувало дерев'яну півкулю. І вся ця машина висіла на ялиновому сволоку, міцному, оббитому бляхою, — той лежав уперек бантин даху. В цей сволок просилено кільце, що тримало в рівновазі півкулю — вона здавалася людині з долу справжнім небесним куполом. А оскільки вона не внутрішньому краї свого спіднього кола мала кілька дерев'яних помістків (на них ледве можна було стояти), а на висоті один лікоть, та кож усередині, був ще залізний прут — на кожний з цих помістків ставилася дитина років дванадцяти і на висоті півтора ліктя оперезувалася залізним прутком таким чином, що не могла упасти, навіть, коли б

хотіла. Ці діти, котрих усього було дванадцять, прикріплені таким чином до помістків і вдягнуті, як ангелята, з крилами золоченими і волоссям з клоччя золотого, бралися певного часу за руки, і, коли ними вимахували, здавалося, ніби вони танцюють, а особливо тому, що півкуля крутилася безперестанку. А всередині півкулі, над головами ангелів, було три кола чи гірлянди світильників — з особливо влаштованих лампадок, що не могли перекинутися. З долу світильники ці здавалися зірками, а помістки, вкриті бавовною — хмарами. Від згаданого кільця відходив дуже товстий прут — кінець його було друге кільце з прикріпленням до нього тоненьким мотузком — він спадав... аж додола. А оскільки той товстий залізний прут мав вісім віток, розташованих дугою, вона заповнювала порожнечу півкулі — і оскільки кінець кожної вітки були помістки, завбільшки з тарілку, то на кожну з них ставили дитину років дев'яти, міцно прив'язану залізячкою, прикріпленою до верхка вітки, а проте так вільно, що вона могла повертатися на всі боки. Ці вісім ангелів, підперті залізним прутом, опускалися повільно блоком з порожнечі півкулі на вісім ліктів нижче поперечних сволоків під дахом, причому таким чином, що їх було видно, проте самі вони не заступали тих ангелів, котрі стояли колом у півкулі. В середині цього «букета» з восьми ангелів» (саме так його називали) була мідна мандола, в її отворах уміщалися особливі лампадки, вони ховалися в порожнечу мідяного с'єва. Поки пружина була вільна, всі вогняні світильники виднілися крізь його отвори. Як тільки «букет» досягав свого місця, тонкий мотуз опускався іншим блоком, і с'єво, до цього мотуза прив'язане, тихо опускалося і доходило кону — там розігрувалося святкове дійство, а на цьому кону, де с'єво й мало зупинитися, було підвищення, аби сідати, з чотирма приступками — посеред нього був отвір, куди сторч упирався загострений залізний кінець с'єва. Під тим сідалом перебував чоловік, і, коли с'єво доходило свого місця, він непомітно вставляв шруб у нього, і воно стояло прямовисно й нерухомо. Всередині с'єва стояв хлопчик років п'ятнадцяти в подобі ангела, підперзаний залізом і ногами прикріплений до с'єва з допомогою шрубів так, щоб не впасти... І коли «букет» опущено й с'єво поставлено на місце, той самий чоловік, який вставляв шруб у с'єво, відмикав залізні частини, що зв'язували ангела. Отож він, виходячи з с'єва, простував коном і, підступивши до діви Марії, вітав її і виголошував вість... І ті, котрі крутились у небі, співали, неначе у справжньому раю. Та ще, крім хору ангелів і «букета» були шкаралупи півкулі, був ще бог-отець, оточений ангелами, такими, як згадані вище, і підпертими залізом... Та це ще не все. Щоб відчиняти і замикати це небо, Філіппо зробив двоє великих дверей...» [49, 132–135].

Пишним оформленням свят та процесій прославився також наступник Брунеллескі — Франческо д'Анджело Чекка (1447–1488 рр.), флорентійський військовий інженер, про якого Дж. Вазарі розповідає таке: «Замолоду Чекка, як кажуть, був неабияким деревообробником, але взявся з усією своєю снагою опанувати важку інженерну справу: влаштувати на бойовищі стінні машини, драбини, щоб захоплювати міста, тарани — пробивати мури, заслони — боронити вояків у бою чи будь-яку іншу річ, що могла нашкодити ворогам й допомогти друзям. А оскільки він вельми прислужився вітчизні, то флорентійська Синьйорія поклала йому постійну платню... Кажуть, хмари, що їх несли під час процесій у Флоренції на празник Св.Івана, річ безперечно дотепну й гарну, винайшов Чекка, котрий заходився коло таких речей у ту добу, коли в місті часто влаштовувалися всякі торжества... Видовища тії були напрочуд гарні, і улаштовувалися вони не тільки громадами чи братствами, але і в приватних будинках шляхтичів, ті, як звикле, збиралися гуртками й компаніями певного часу веселитися; а серед них завжди були такі бажані в товаристві майстри, дотепні і приємні, вони, окрім того, ще й вряджали ті торжества. Найпишніші й найлюдніші були чотири торжества, що влаштовувалися майже щороку, та ще, поминаючи празник Св.Івана з особливо пишною процесією, по одному в кожному міському кварталі, а саме: в Санта-Марія Новелла — празник Св.Ігнатія; в Санта Кроче — празник Св.Варфоломія, званого святим Баччо; в Санта Спиріто — празник Св.Духа і в Карміне — празники Ушестя Господнього і Першої Пречистої були надзвичайно гарні, бо Христос піднімався з чудово зробленої дерев'яної гори на хмарі, повній ангелів і зносився на небеса, лишивши на горі апостолів; зроблено тее було напрочуд гарно, і головним чином тому, що небеса були ще більші, ніж у церкві Сан Феліче ін П'яцца, але влаштовані майже з тими самими пристроями. А оскільки та церква Карміне, де відбувалося дійство, була більша й вища за церкву Сан Феліче, інколи при нагоді, крім тієї частини, куди зносився Христос, улаштовувалися інші небеса над головною абсидою, де кілька великих коліс, ніби мотовил, що від центра до країв і добрим ладом рухали десять кіл — десять небес, геть засіяних світелками-зірками, запаленими в мідних ліхтариках — ті стояли на шпенику і не перекидалися, коли колесо крутилося, ніби наші сучасні ліхтарі. Від цих небес, що були річчю справді чудесною, відходили дві товсті линви, протягнуті від містка, тобто вівтарної загороди — та була в названій церкві, над нею і відбувалося дійство. До кінців цих линв прив'язано з допомогою так званих «браків» два невеликих бронзових блоки — вони направляли залізний стрижень, вмурований в основу помістка — там стояли сторч два ангели, прив'язані за пояс і врівноважені двома тягарями, один із них був під ногами, а дру-

гий — біля основи помістка, де ангели стояли, — і втримував їх обох на одній віддалі від себе і на одному рівні. Усе це добре вимощено ватою, вата була за хмару з силою херувимів, серафимів та інших ангелів, різнобарвних і чудесно припасованих. Ці маленькі ангели спускалися мотузком, прикріпленим до «горішнього» неба, до двох великих ангелів, що стояли на віттарній загороді, де розігрувалося дійство. Вони звіщали Хресту, що він має звестися в небо або зробити щось інше. Залізо — до нього вони були прив'язані за пояс — прикріплювалося до помістка, в який вони впиралися ногами. Входячи і виходячи, вони могли обертатися круг своєї осі, могли вклонятися і обертатися, як це потрібно. Отож перед своїм зворотним польотом угору вони оберталися до неба, а далі їх піднімали у той самий спосіб. Ті пристосування та винаходи, кажуть, належали Чецці, і хоча задовго перед тим щось таке вже зробив Філіппо Брунеллескі, багато чого з неабиякою тямущістю було подано Чеккою. Тим-то й спало йому на думку влаштувати хмари, що пливли містом за щорічною процесією напередодні Іванового дня, а також інші чудесні речі, що там відбувалися. А піклувався він про це тому, що, як сказано, завжди хотів стати в пригоді суспільству...» [49, 169–172].

«А тепер доречно, — пише Вазарі, — розповісти про те, що робилося під час того торжества та процесії, щоб зберегти цей призабутий звичай у пам'яті нащадків. Отож-бо передовсім над цілим майданом Сан Джованні напиналося блакитне полотно, на ньому було нашито великі лілєї, вирізані з жовтого полотна. Посередині в кількох колах, також полотняних, завбільшки в десять ліктів, були герби флорентійської людності й громади, капітанів гвельфської гвардії тощо. Довкола ж, край цього покриття, над усім величезним майданом, висіли великі, також із полотна, корогви, помережані всілякими емблемами, гербами магістрів та цехів і численними левами, однією з відзнак міста. Це покриття, чи шатро, було від землі заввишки десь двадцять ліктів і трималося на міцних линвах, прив'язаних до численних залізних гаків — їх і нині ще видно довкола храму Сан Джованні, на фасаді Санта Марія дель Фйоре і на всіх будинках на тому майдані. А між линвами були мотузи, що підтримували те шатро, прикріплене по краях линвами, мотузами, підкладками і вставками зі згорнутого вдвоє полотна чи брезенту — кращого годі й уявити. Все було припасовано так ретельно, що навіть вітер, на що вже, як відомо, в цьому місці дужий, хоч напинав і шарпав ці полотнища, проте ні знести, ні зіпсувати їх ніяк не міг. Шатро складено з п'яти частин, щоб зручніше було ним орудувати, коли ж воно напиналося, їх з'єднували, стягували і зшивали так, що вони здавалися одним цілим. Трьома шматками накривалися майдан і простір між Сан Джованні і Санта Марія дель Фйоре, причому середній з гербами громад був проти головного входу. Решта ж, два

шматки, напиналися обабіч, один з боку Мізерікордії, а другий — з боку канонікату й патронату Сан Джованні. Хмари — їх влаштували товариства по-всякому, з вигадками — будувалися так. Із дощок збивали чотирикутну раму, заввишки десь у два лікті, з чотирма міцними підставками по кутках, мов козли, що на них ставляться столи, і перев'язаними, наче конов'язь. На цій рамі припасовували навхрест дві дошки, лікоть завширшки, з отвором на півліктя посередині, туди вставляли високий стрижень, на нього набивалася мандорла, вся вкрита ватою, херувимами, вогниками та іншими оздобами. А в середині її на поперечній залізній штабі вміщалася, за бажанням, сидячи або стоячи фігура святого, що його шановано в тому товаристві як його власного заступника чи патрона, або ж Христа, Богоматір, Св.Івана, або ж іншого святого. Вбрання цієї фігури закривало штабу, і її не було видно. До стрижня прироблено залізні скоби, розташовані колом у долішній частині мандорли чи під нею, вони утворювали чотири гілки, схожі на віти дерева. На їхніх кінцях тими самими скобами прикріплені, по одному на кожну гілку, ставали маленькі хлопчики, одягнені ангелами. Вони могли крутитися на скобі, спираючись на неї ногами, бо та й собі крутилась на петлях. Такі гілки утворювали інколи два або три ряди ангелів чи святих, залежно від того, кого вони вдавали. І вся ця споруда, тобто і стрижень, і скоби, що утворювали то лілею, то дерево, то хмару або що, покривалися ватою, херувимами, серафимами, золотими зірками та іншими оздобами. Всередині йшли носії чи селяни, вони несли на плечах цей помісток, названий нами рамою. Там, де вага лягала їм на плечі, було підкладено шкіряні подушки, напхані пір'ям, ватою або чимось іншим, пружним та м'яким. І всі споруди, і східці, і інші їхні частини було покрито, як уже ми казали, ватою, щоб тішити око, і вся ця машинерія звалася хмарами. А позаду простували кінні й піші люди та служники у різноманітному вбранні, залежно від удаваної історії. Так і нині вони простують за колісницею чи за чимось іншим замість тих хмар. У нашій книжці є отакі рисунки, чудесно виконані рукою Чекки і справді вигадливі й дотепні. Він же вигадував для процесії усяких святих, котрі самі йшли або котрих несли неживих чи по-різному замучених. Ті здавалися пронизаними ратищами або мечем, ті мали кинджал у горлі, ті — що-небудь інше, залежно від вдаваного. Я тут не говоритиму про це докладніше, бо тепер добре відомо, що робилося це зламаним мечем, ратищем чи кинджалом — обидва їхні кінці кріпилися на залізних кружальцях якраз одне проти одного, а частина, ніби вгороджена в пораненого, відпилювалася за міркою. Досить сказати, що переважно все це було винаходом Чекки. Так само й велетні, що простували під час тих урочистостей, робилися таким чином. Якийсь умілець ходити на ходулях або ж, як називають деінде, на «лапах», замовляв їх зав-

вишки у п'ять і шість метрів. Прив'язавши їх і приладнавши як слід, заклали на них і надівали великі маски та всяку потішну одешинку або зброю так, щоб тіло й голова в них були, як у велетнів. Спритно ступаючи, вони й справді здавалися велетнями. Одначе попереду хтось там ішов зі списом, на нього той велет спірався однією рукою, але так, що здавалося, ніби спис — то його зброя, чи то була дубина, чи спис, чи велике било — ним звичайно в авторів романів озброєний був Моргайте. І, подібно до велетнів, убирались і велетки — видовисько було пишне й чудесне, їх трималися маленькі духи, з тією різницею, що, не мавши нічого, крім власної личини, вони так ходили на тих ходулях, заввишки в п'ять і шість ліктів, що виглядали справжнісінькими духами. Але в них також хтось ішов попереду, помагаючи їм списками. Проте, як переповідають, декотрі, навіть ні на що не спираючись, дуже добре ходили на такій висоті. Всякий же, кому відома тямовитість флорентійців, нітрохи цьому не здивується, бо, не кажучи вже про Монтугі, флорентійця, котрий ходьбою й танцями на линві повершив усіх своїх попередників, усякий, хто знав такого собі Рувідімо, померлого десять років тому, скаже, що залізити хоч як високо по линві чи вірьовці, скочити з флорентійських мурів додолу і ступати на ходулях, куди вищих, ніж оце згадані, було йому все одно, що комусь ходити по рівному. Тож не дивина, що тодішні люди, беручись до таких речей задля грошей чи з іншої причини, і не таке ще могли втнути. Не казатиму, бо й не варт, і про восковії свічки, розмальовані всякими химерами, але так грубо, що простонародних малярів називали «свічними», а погані картини — «восковими опудалами». Скажу лишень, що в добу Чекки вони вже вивелися з ужитку і на томість уряджались колісниці, схожі на тріумфальні, як і нинішні. Перша з них була Монетна колісниця, доведена вже до якоїсь довершеності. Тепер це можна щороку бачити на Іванів день, коли її випускають майстри й начальники Монетного двору, згори увінчавши її постаттю Св.Івана й оточивши знизу силою інших ангелів та святих, яких зображують живі люди. Недавно ухвалено, щоб таку колісницю виготовила кожна околиця, що ставила воскову свічку. І таких колісниць зроблено не менше десятиох — урочисто славити той празник. Проте більше їх не будують через нещасливі випадки, що невдовзі потому сталися. Першу ж, власність Монетного двору, збудували під орудою Чекки майстри Доменіко, Марко та Джуліано дель Тассо — перші флорентійські деревообробники, які працювали в різьбленні та інкрустації. В тій колісниці найбільшої хвали, між іншим, заслуговували нижні колеса, їх улаштовано на шарнірах так, щоб на повороті вдавалося повернути всю споруду і щоб вона нахилалася якнайменше, особливо задля безпеки тих, кого там прив'язано» [49, 172–176].

XXVIII. Шаріварі, — пише Пітер Берк, — «це, якщо вірити відомому англійському визначенню сімнадцятого століття, «публічне знеславлення», точніше, «образлива балада чи пісенька, що співається озброєною групою під вікнами старого пентюха, щойно одруженого з молодю розпусницею, щоб висміяти обох» [...]. Не лише старі пентюхи, одружені з молодими дівчатами (або навпаки) ставали жертвами шаріварі, але й ті, хто одружувався вдруге, або дівчина, яка вийшла заміж в інше село, або чоловік, якого била дружина чи наставила йому роги. Публічне осміяння іноді переносилось на час карнавалу, коли образа дозволялася звичаєм, або влаштовувалося товариствами, що відігравали провідну роль у карнавалах — такими, як «*Abbaye des Canards*» в Руані чи «*Badia degli Stoltr*» в Турині. Жертву або її сусіда, або її зображення возили вулицями верхи на віслюку задом наперед — очевидно, маючи на увазі, що подібні порушення шлюбних звичаїв перевертають світ догори ногами, а грюкіт від горщиків та каструль означав «музику навпаки». Шаріварі часом застосовувалися не лише у шлюбному контексті, але й проти духівництва та поміщиків. У Франції сімнадцятого століття за допомогою шаріварі збирачів податків виганяли з міст, до яких вони заходили. Окрім того, зображення ненависних осіб часом вішались або спалювалися, подібно до опудала «карнавалу». Якби хтось склав перелік усіх, публічно страчених за період 1500–1800 років, то такий перелік багато розповів би про популярну культуру ранньомодерної Європи. На помітних місцях у цьому списку були б Юда, Макіавеллі, Гай Фокс, кардинал Мазаріні, Том Пейн і, звичайно ж, Папа Римський» [32, 213–214].

XXIX. «З описів усіх цих *entremets* з їхніми пирогами, всередині яких грали музиканти, з їхніми багато оснащеними кораблями й пишними замками, з мавпами, китами, велетнями, карликами — і невід’ємними алегоріями — ми уявляємо все це не інакше як найвищою мірою поганого смаку спектакль» [263, 285]. «У Парижі, — пише Гейзінга, — 1425 року влаштовують «*esbatement*» («потіху») за участю чотирьох сліпців, які повинні були, убрані в лати, битися один з одним і одержати потім у нагороду свиню. За день до цього видовища вони пройшли процесією крізь усе місто в повному бойовому спорядженні на чолі з волинщиком і прапороносцем, який ніс величезний прапор із зображенням свині. Веласкес зберіг для нас проникливі, сумні личини карлиць, які у ролі дуреп ще були в честі при іспанському дворі в його час. Тримати їх було улюбленою забавою багатьох дворів у XV столітті. Під час вигадливих «*entremets*» («інтермедій», розваг перед десертом) на грандіозних придворних святах вони демонстрували своє мистецтво, так само як і своє каліцтво. Усім відома була мадам д’Ор, золотокудра

карлиця Філіпа Бургундського, якій велено було боротися з акробатом Гансом. Під час весільних свят Карла Сміливого і Маргарити Йоркської 1468 року мадам де Богран, «карлиця принцеси Бургундської», убрана пастушкою, з'являлася верхи на золотому леві, що перевершував розмірами коня. Лев відкривав і закривав пащу й співав привітальні куплети; маленьку пастушку вручали у подарунок молодій герцогині й саджали на стіл. До нас не дійшли скарги цих крихітних жінок на свою долю. Рахунки витрат на їхнє утримання куди більш красномовні. Вони розповідають про те, як герцогиня звеліла доставити таку карлицю прямо з рідного дому, про те, як батько або мати привели її, що вони пізніше нерідко приходили її відвідувати й одержували винагороду» [263, 27].

XXX. «У 1305 році, — пише Гі Бедуел, — Папою був обраний архієпископ Бордо Бертран де Го, який взяв собі ім'я Климента V; у 1309 році він поселився в Авіньйоні, на околиці королівства. Тепер папство дійсно опинилося під заступництвом французького короля. Але співвідношення сил змінилося не лише на користь світської влади — ця зміна супроводжувалася богословським обґрунтуванням королівських претензій на національну автономію. Видатний медієвіст Ернст Канторович показав у своїй класичній праці 1957 року, як відбувався поворот в еkleзіології від містики до політики. Найглибше визначення Церкви, пов'язане з Євхаристією, — *Corpus mysticum* (містичне тіло) — стало екстраполюватися на перші національні монархії. Тепер містичне тіло — це також і тіло держави, яка за допомогою цього символу зводиться до абстракції й отримує право вимагати від своїх підданих повного послуху й самопожертви: можна «померти за батьківщину», не думаючи про конкретну державу й короля, наділеного «двома тілами»: фізичним, тобто смертним й індивідуальним, і тим, що залишається по смерті монарха. Відомий вислів «Король помер, нехай живе король!» — свідчить саме про це. Національна монархія прославлялася у квазібогословських термінах. Вона мала своїх теоретиків, що було на користь імператорові Німеччини, який виступав проти повноти папської влади. У трактаті *Defensor Pads* («Захисник світу»), складеному в 1324 році Марсилієм Падуанським і Жаном де Жанденом з Паризького університету, проводиться ідея підпорядкування Церкви державі: завдання церковної інституції, на думку його авторів, повинні обмежуватися уділенням тайнств. Це було безпосереднім нападом на Папу Івана XXII (1316–1334), що саме перебував у стані протиборства з новообраним імператором Людовиком Баварським. Мова фактично йшла про перевернену теократію, оскільки захист світу, що, за Св.Августином, є завданням Граду Божого, тепер передовірявся імператорові. Вільям Оккам, що виступив у францисканських суперечках щодо

власності і вбогості на боці противників Папи, через декілька років після появи описаної попередньо політичної доктрини дав їй богословське обґрунтування. Керуючись своїми номіналістськими ідеями, він брав під сумнів усяке посередництво, яке було наслідком своєрідної відмови від «універсальності». Поряд із Божественною всемогутністю існує тільки приватне та індивідуальне, і останнє нескінченно віддалене від першого, як випадок від необхідності. Імператор приймає владу безпосередньо від Бога — через згоду народів. Таким чином, мова йде про деклерикалізацію миру й влади. На фресці, створеній Лоренцетті для ратуші на П'яцца дель Кампо у Сієні, зображено добре правління — без духовних осіб. Хіба ж Господь не є також і Бог мирян? Такої ж позиції дотримується й Данте: «Світська влада монарха без усякого посередництва сходить на нього з джерела влади всесвітньої» (Монархія, III, XVI; 15). Два великих сонця, що разом освітлювали світ, не можуть більше бути разом, тому що одне погасило інше, коли меч сполучився з посохом. Данте став на захист усесвітньої монархії. Це якраз і є те, що ми називаємо викликом неоцезаризмові. Тим часом як пронизані новим мирським духом політична філософія й богослов'я впевнено прокладали собі дорогу серед більших суперечностей, ніж суперечності XIV століття, Церква не змогла гідно протистояти викликові, який їй кинули суверени. Вступивши в епоху найважчої за всю свою історію кризи, вона спочатку потрапила в рабство» [26, 92–93].

XXXI. Ось лише деякі приклади подібних заходів, спрямованих на сакралізацію влади:

1381 року в Барселоні з нагоди коронації каталонської королеви доньї Сибілли з'являються інтермедії (саме так називався особливий посуд, на якому було пишно сервіровано павича, до ший якого було прив'язано папірець з віршами, що оспівували красу королеви; у віршах також лунав заклик принести їй клятву лицарської вірності; поява цієї «страви» супроводжувалася музикою багатьох струнних інструментів, процесією мажордома, кавалерів і дам).

1389 року в'їзд Ізабелли Баварської у Париж відзначався влаштуванням зоряного «неба» з ангелами і фігурою Богоматері з дитиною. В інших місцях установлюється «Рай» із зображенням Св.Трійці. Коли королева проїжджала під аркою, із «Раю» спустилося двоє ангелів, які вдягнули на її голову корону, супроводжуючи цю дію співом. Коли королева наблизилася до «ешафоту», збудованого у вигляді замку, розпочався бій лицарів із сарацинами. З декорацій «гаю» з'явилися олень, лев, орел і дванадцяттеро дівчат із мечами. Дівчата стали між оленем і дикими звірами, показуючи свою готовність із мечем у руках захища-

ти «правосуддя», унаочнене у королеві. Була представлена також «жива картина» у вигляді крилатого оленя.

1399 року з нагоди коронації Мартіна I в Сарагосі під дахом мармурової зали для грандіозної вистави було споруджено пристосування у вигляді зоряного неба з декількома сходинками, на яких стояли фігури різних святих з пальмовим гіллям в руках, а на горі було намальовано Бога-Батька в оточенні величезної кількості серафимів. З цих небес спускалася над королівським столом величезна платформа у вигляді хмари. З хмари виходив ангел з дивовижною піснею у супроводі музикантів, що перебували на небесах. Здійснивши чотири подорожі між Землею й Небом, ангел підносив до королівського столу глечики з водою для миття рук, фрукти й вино. Перед слугами, що несли страви, йшов величезний орел, потім розігрувалася битва воїнів з величезним драконом. Нарешті з'являлася гора, з якої вилітали куріпки, голуби та інші птахи, вибігали зайці, кролики й кнури. На вершині гори відбувалася битва між величезною левицею і воїнами, котрі атакували її. Насамкінець з рани левиці виходив і співав пісню хлопчик з короною на голові, з мечем і в королівському вбранні. Усе це, за традицією, верещало, співало, декламувало, стрибало, танцювало й реготало.

1414 року під час коронації короля Фернанда Чесного у Сарагосі було побудовано дерев'яне місто з будинками, баштами й двома потішними замками, що були атаковані за допомогою машин для облоги військом, від якого відбивалися захисники замку, котрі стріляли ракетами. На іншому потішному замку крутилося колесо Фортуни з алегоричними персонажами, а на самій башті стояли дівчата, що уособлювали Справедливість, Правду, Мир і Милосердя, — вони співали пісні, що прославляли короля. Крім того, над головами присутніх з'являлася Смерть, схожа на скелет, оточений черепами й зміями, що справляло величезне враження на глядачів. Коли за декілька днів вирішили повторити це видовище, придворні пригадали, що найбільш переляканим серед присутніх був блазень Мосен Бора. Отож, аби розвага була ще дотепнішою, його прив'язали до хмари, на якій з'являлася Смерть. Відолашний, — повідомляє хроніка, — вирішив, що Смерть несе його у Пекло, заверещав і, як повідомляє хроніка, «насцяв у штани, окропивши голови тих, що сиділи внизу; король, який спостерігав це, був задоволений видовищем».

1431 року, під час в'їзду Генриха VI, на дерев'яному «ешафоті» можна було бачити трьох дикунів і жінку, що билися між собою. Під «ешафотом» було влаштовано фонтан із дармовим солодким вином. У басейні фонтана плавали три сирени. На інших «ешафотах» «персонажі, що не говорять», розігравали євангельські сюжети на теми драма-

тичних містерій. Шлях від мосту, яким їхав Генрих, до Вестмінстеру був прикрашений алегоричними фігурами, котрі бажали королю миру й процвітання. Був також споруджений замок, з обох сторін якого стояло два генеалогічних дерева, на яких було відбито родовід Генриха.

1437 року в'їзд Карла VII відзначається показом ряду «живих картин» на біблійні сюжети. На окремих майданчиках споруджені «Рай», «Чистилище» і «Пекло», серед яких і фігура Архангела Михаїла, що зважає на вагах душі мертвих. З фонтану тече вино і вода; поруч — Іван Хреститель із «агнцем Божим», оточений хором співаків, у костюмах «ангелів».

1458 року під час в'їзду Філіпа Доброго до міста Гент на площі була виставлена «жива картина», котра зображувала «хор праведників, що поклоняються великодньому агнцю». Праворуч стояло шестеро молодих дівчат із розпущеним волоссям, шестеро апостолів, шестеро пустельників, шестеро мучеників у червоному вбранні й прочани, серед яких і велетень Христофор. Посеред названих персонажів був вівтар із фігурою агнця, з якого сочилася кров. Навколо вівтаря стояли «ангели» із знаками «страстей» Христа, «ангели» із кадильницями. Від «Бога-Батька» виходили промені, в яких летів білий голуб. Перед майданчиком був споруджений фонтан. Коли король наблизився до живої картини, з фонтану потекло вино і «ангели»-музиканти заспівали й заграли на інструментах.

1461 року під час в'їзду першого французького самодержця, Людовика XI, біля фонтану билися дикуни, а в басейні плавали «три красиві дівчини у вигляді сирен, зовсім голі» і співали світські мотети й пастуші пісні (*bergerettes*). З фонтану лилися молоко, вино і солодкий сік: «кожний міг пити, скільки завгодно». Біля «сирен» грав оркестр музикантів. На майданчику розігрувалися «Страсті Христові» (*passion*), потім була влаштована гучна сцена полювання із собаками, а пантоміма зображувала недавню облогу фортеці, під час штурму якої вороги-англійці терпіли поразку. «Дикі» чоловіки й жінки билися між собою, а поряд з ними стояло троє оголених гарних дівчат, які удавали з себе сирен — вони не просто стояли, а ще й декламували вірші Людовикові. «І ще, — повідомляє тогочасний документ, — було троє дуже гарних, абсолютно голих дівчат, які удавали сирен; і всі милувалися їхніми грудьми, дивитися на які було дуже приємно і згадували про невеличкі музичні п'єси й пасторалі». Подібні ж видовища були пов'язані також з в'їздом до міста Карла Сміливого, перед яким дівчата розігрували «Суд Паріса». За словами літописця, «ніщо так не подобалося глядачам, як це видовище». Роль Паріса, судячи з усього, виконував сам король. Схожа зустріч була влаштована 1452 року польсько-

му королеві Владиславові, коли він приїхав до Відня. Щоправда, серед тих, котрі зустрічали короля, були ще й звичайнісінькі повії.

1461 року під час весілля Коннетабля Іспанії Мігеля де Ірансо перодягнені пажі удавали з себе «людей невідомо з якої далекої країни, котра була зруйнована і переможена ворожим народом... і сподівались вони, що Коннетабль з графинею допоможуть їм». Після розповіді про величезного змія, котрий проковтнув їхніх супутників, в двері кімнати, де перебувала графиня, просунув свою голову змій, який був виготовлений з дерева та розфарбований, і виплюнув цих юнаків разом з величезним полум'ям. А оскільки вбрання пажів було просочене спиртом, то здавалося, що вони палають у вогні.

1467 року шістнадцятирічна кастильська інфанта Ізабелла — майбутня Католицька Королева — відзначала у Аревадо день народження свого брата Альфонсо і замовила до цього дня текст момо (куртуазного маскараду) Гомесу Монріке, поетові, доблесному лицареві, майбутньому коррехідорові Толедо і власникові величезної бібліотеки. Сама Ізабелла, граючи роль «пролога», пояснювала, що перед інфантом виступатимуть музи, котрі, аби скоріше потрапити до Іспанії, були перетворені богами на білих птахів, про що й свідчать «чудові крила» її подруг — юні дами з'являлися в масках і фантастичних костюмах, розмовляли одна з одною, з інфантом, перетворюючи його на ще одного учасника дії.

1468 року з нагоди в'їзду в Лілль Карла Сміливого був показаний «Суд Паріса» з пародійною участю гладкої Венери, худої Юнони й горбатой Мінерви із золотою короною на голові.

1473 року під час свята, влаштованого кардиналом П'єтро Ріаріо у Римі з нагоди проїзду Елеонори Арагонської, нареченої Ерколе д'Есте, бенкет тривав сім годин і коштував 20 тисяч дукатів. Сам бенкет являв собою кулінарне видовище кораблів, фортець, міфологічних фігур, у тому числі й «діянь Геркулеса» (натяк на ім'я нареченого: Ерколе-Геркулес). Венера з'являлася на колісниці, яку везли лебеді, а Цереру везли два вугрі. На сценічному майданчику показувалися пантоміми, виконувались танці німф і боротьба кентаврів.

1481 року з нагоди в'їзду королеви Ізабелли Кастильської було показано «алегоричне видовище про святу Євлалію та ангелів».

1489 року танцмейстер Бергонціо ді Ботта підготував виставу для весільного придворного бенкету у Тортоні. У величезній залі стояв величезний обідній стіл, а на галереї розташовувалися музиканти. Коли молоді увійшли до зали, назустріч їм з інших дверей вийшов Ясон з аргонавтами під звуки войовничої музики; вони продемонстрували у танці й пантомімі захоплення прекрасною парою і накрили стіл Золотим руном. Потім з'явився Меркурій. Він описав у речитативі витівки, які допомогли

йому викрасти гладку телицю з череди Аполлона. Поки він відправляв на весільний стіл цю страву, три кадрилі (групи), що супроводжували його, виконували граціозні антре. За ним Діана та її німфи принесли в дарунок «серце Актеона». Їх змінив Орфей, який проспівав хвалу молодій герцогині й запропонував їй птахів, «що позліталися слухати його пісні». Потім Аталанта і Тезей із почтом зобразили в танку забави полювання, «убили» дикого каледонського бика і запропонували його герцогові в тріумфальному балеті. Слідом за Ірис, що в'їхала до зали на колісниці, запряженій павичами, з'явилася безліч богів, що пропонували різні страви. Бенкет закінчився балетом богів моря і рік Ломбардії, що несли рибу і подавали їх до столу в різних танках. Видовище продовжилося і після трапези. У ньому взяли участь Гімен і грації. Вбігли Семіраміда, Єлена, Медея і Клеопатра, що вигнала Весту: вона співала, а купідони з її почту, танцюючи і розмахуючи смолоскипами, переслідували цариць. Врешті Пенелопа, Лукреція та інші добродішні дружини увінчали пальмами молододу, але несподівано їхній «скромний і шляхетний танець» перервав оточений бражниками Бахус і урочиста частина свята скінчилася.

1493 року з нагоди повернення Маргарити Австрійської з Франції у Валансьєні було показано пасторальну картину відродження країни після спустошення.

1498 року під час в'їзду Людовика XII «Людство» зображувалося міськими суддями, фігури «Французького народу» і «Радощів» виголошували привітальні вірші, «Заможність» і «Щедрість» показувалися на розкішному майданчику. «Братство Страстей» (*Confrerie de la Passion*) розіграло «живі картини» на євангельські й біблійні сюжети.

1504 року під час свята з нагоди весілля принца Ферарського Альфонса Д'есте з Лукрецією Борджіа було показано п'ять римських комедій з різноманітними інтермедіями. Перед початком вистави було влаштовано сценічний парад ста десяти учасників — аматорів із числа придворних обох статей — у розкішних костюмах. Таким чином двір хотів продемонструвати публіці, що жоден з костюмів не повторюється, отже, скарбниця не зупиняється перед витратами.

1514 року під час в'їзду Марії Англійської на першому «ешафоті» стояв алегоричний корабель із Вакхом. Біля фонтану було влаштовано сад із трояндами, в якому гуляли дівчата, що уособлювали «Красу», «Радість» і «Добробут».

1529 року на запрошення герцога Ерколе II і з нагоди його повернення із Франції з молододу дружиною Ренатою, донькою Людовика XII, Анджело Беолько, предтеча комедії дель арте, виступив у його палаці. Залишився характерний опис свята, що й дає уявлення про той простір, у якому й народжувався новий різновид театру. Свято тривало

декілька днів, протягом яких було виставлено силами аматорів дві комедії Аріосто, і все завершилося розкішною вечерею, на якій була присутня сила-силенна гостей. Палацовий мажордом Мессубіто так розповідав про цю подію: «Під час шостої зміни страв Рудзанте з його п'ятьма товаришами і двома жінками, обходячи столи, співали пісні й мадригали, виконували дуже кумедні діалоги про сільські справи. Це тривало до сьомої зміни страв, яка супроводжувалася дотепними діалогами. Вони обходили столи, продовжуючи свої потішні діалоги, доки не була подана восьма страва».

1530 року під час в'їзду Елеонори Австрійської «сатири» танцювали навколо фонтану, а на церковній площі розігрувалася світська пастораль-мораліте (*bergerie moralisee*).

1539 року, 22 червня, Елеонора Толедська (наречена Козимо I Медичі) разом з почтом знатних гостей прибула на сімох галерах до Ліворно, де її зустрів архієпископ Пізи. На півшляху до Пізи її кортеж з'єднався з кортежем Козима I, і далі молоді продовжували подорож разом. Основні урочистості чекали на молодих у Флоренції, де на шляху процесії влаштовувалися різноманітні архітектурні «перспективи» — триумфальні арки, класичні фасади, амфітеатри тощо. Крім декорацій міста, у створенні яких були задіяні усі провідні художники, до шлюбу Козима з Елеонорою були написані спеціальні музичні інтермедії, поетичні алегорії й присвяти. Крім бенкетів і офіційних церемоній, у дні весілля розігрувалися театралізований *Trionfo* і комедія Антоніо Ланді й Джамбаттісти Джеллі «*Il Commodo*» («Комод»). Причини для такої «мистецької» пишноти були цілком прозаїчні: адже рід Медичі був зобов'язаний своїм пануванням саме потужній агітації під час виборів. І саме тому вже у XIV столітті в Римі, на Текстацейській горі й в Агональному цирку, під час карнавалу, відповідно до законодавства, влаштовувалися різноманітні ігри. Серед видовищ, що влаштовувалися у Колізеї, були кінні перегони, турніри, бої биків та ін. На цих іграх з великою пишнотою головував сенатор, який призначав і роздавав призи. Витрати на видовища покривалися за рахунок податку з юдеїв.

1548 року у Вальядоліді на честь одруження архігерцога Максиміліана, племінника Карла V, і імператорської дочки, сестри Філіппа II, інфанти Марії, була представлена комедія Аріосто «Підмінені», якою було закладено основи стилю «куртуазної вистави».

1549 року з нагоди візиту іспанського короля Філіпа II до Брюсселя влаштовано процесію, в якій використовувалися різноманітні машини й пристосування, за допомогою яких здійснювався показ Диявола у вигляді величезного бика. Було показано також орган, в якому замість труб були прикуті коти, котрі й нявкали, коли органіст натискав на клавіші.

1572 року з нагоди весілля Генриха Наваррського та Маргарити Валуа при дворі було виставлено одну з найдивовижніших вистав біблійної тематики «Захист Раю», в якій брали участь Карл IX та його брати. За сюжетом вистави всі вони на чолі з Карлом обороняли Рай від навали Генриха та його друзів — протестантів. Перемігши нечестивих, король Карл IX разом з католиками скидав усіх протестантів, включаючи й Генриха, в Пекло, і вистава завершувалася апофеозом доброчесності. Це була вистава з натяком, який, однак, не був правильно витлумачений протестантами, що й примусило Владу здійснити режисуру Варфоломійської ночі, в якій загинуло понад 30 тисяч гугенотів.

1589 року Лука Маренціо з нагоди весілля Фердинандо Медичі виставив у Флоренції інтермедію «Il Combattimento d'Apollone e serpente» («Боротьба Аполлона з драконом»).

1600 року з нагоди заручин Генриха IV і Марії Медичі (6 жовтня) було здійснено постановку опери «Еврідика» Джакомо Пері і Оттавіо Ріннуччіні.

1612 року з нагоди шлюбу дочки Якова I — принцеси Єлизавети і пфальцграфа Фрідріха у придворному театрі було виставлено «Бурю» Шекспіра.

1630 року, 17 жовтня, у Неаполі, під час свята на честь Марії Австрійської, сестри Філіпа IV, котра вінчалася з ерцгерцогом Фердинандом, у королівському палаці була здійснена вистава, що являла суміш хорів, канцон і танців за участю трьох карликів, сорока восьми вершників, шести лебедів і летючого коня, від удару копит якого починало бити джерело; зображувались Парнас, Аполлон і Музи, циклопи у своїх печерах, Єлисейські поля і т.ін.

1638 року Людовик XIII з нагоди народження сина, нащадка престолу Людовика XIV, наказав місту так відзначити цю подію: дворянські будинки ілюмінувати смолоскипами з білого воску і кольоровими паперовими ліхтариками; міщанам — повивішувати девізи, що стосуються причини свята; великому двірцевому дзвону і дзвону на Самаритянській дзвінниці — калатати без упину протягом двох днів (таке влаштовували завжди, коли у королеви народжувався син або коли помирав король); Арсеналу і Бастилії — стріляти з гармат; на площі міської ратуші — запалити вогнище з принесеного городянами хмизу; по всіх вулицях розставити столи з пригощанням для городян; послам — влаштувати феєрверки; духовництву — влаштувати ілюмінацію з тисячею смолоскипів (зокрема, з вогняним дельфіном); учням єзуїтських шкіл — показувати балет і комедію.

1645 року, 6 листопада, з нагоди весілля принцеси Марії Гонзаго з королем Польським, за розпорядженням короля французького Людовика XIV, було влаштовано показ двох комедій у Пале Роялі.

1646 року в польському портовому містечку Гдиня з нагоди зустрічі Марії Луїзи Гонзаго, другої дружини Владислава IV, було показано італійську оперу, в другому акті якої було показано танець сатирів на тлі лісу, а у кінці вистави — алегоричний балет, який складався із танцю білого орла (герб Польщі) з чотирма чорними орлами (герб Гонзаго). Всі персонажі «танцювали» у повітрі, підвішені на міцному, але дуже тонкому, майже непомітному, дроті.

XXXII. Дослідниця слов'янського театру XVII–XVIII століття Л.Софронова пише: «Театр не лише захоплював області суміжних мистецтв, але й в результаті схрещення з цими мистецтвами породжував нові види мистецтв, що балансували між живописом і театром, театром і архітектурою, приміром — принагідну архітектуру, тобто декоративні будівлі, споруджені у зв'язку з різноманітними подіями громадського і приватного життя. Це тріумфальні арки, колони, умовні античні храми, піраміди, *casta doloris*, колісничі урочистих процесій [...]. Принагідні будівлі звичайно ставали тлом для театралізованих дійств, церемоній, процесій і, відповідно, частиною вистави [...]. За своїми естетичними завданнями до принагідної архітектури дотичним був і ілюмінаційний театр або театр феєрверків [...]. Феєрверки спалювалися на тлі тріумфальних воріт і портиків, колон і пірамід [...]. Цей вид паратеатральної культури мав з театром ще більше відповідностей, ніж з принагідною архітектурою. Як і вистави, феєрверки влаштовувалися у зв'язку з урочистими подіями у громадському житті, коронаціями, шлюбами королівських осіб; святкувалися феєрверками воєнні перемоги, політичні угоди. Вони були частиною новорічних свят, могли прославляти науки і мистецтва. Приміром, 1609 року було влаштовано феєрверк з нагоди народження майбутнього польського короля Яна Казимира [...]. Феєрверк [...] був справжнім театром. Він і називався «позорищным строением», а місце, де його влаштовували — «театром». Феєрверк міг спалюватися й на суші, й на воді, де використовувалися спеціальні плаваючі фігури. Тріумфальні арки могли будуватися й на крижаному полі. Театр феєрверків мав подіум, сцену, декорації. На «феатрі» були представлені «увеселительные места», сади, галереї, ансамблі, храми. Декорації могли відтворювати й Російську імперію і перекопські лінії [...]. Застосовувалися також «летючі» машини. Такою машиною був Купідон у московському феєрверку 1723 року. Улітав угору Георгій, перемігши дракона [...]. Завдяки тому, що феєрверк згорав послідовно, а не одразу, він розділявся на яви та дії. В описах, що супроводжували усякий феєрверк, його частини так і називалися явами» [234, 61–65].

XXXIII. Про одну з подібних французьких вистав, здійснених за біблійними мотивами, Генрик Юрковський писав: «В «Чорному коті» — театрі тіней Анрі Рів'єра — одним із високо оцінюваних спектаклів був «Похід до зірки» (*Marche a L'Etoile*, 1889). Жуль Леметр — відомий критик періоду Другої імперії — захоплено писав про його красу і про гуманізм його авторів: «На початку тільки простір, небо, ясна зоряна ніч, а поміж них нова — додаткова — зоря, котра здіймається на Сході. Йдуть до неї всі, кому Христос приносить звільнення чи надію. Спершу пустою простують пастушки, а за ними — їхні череди. Це ніби ожила картина Мілле. Потім армія старців — прокажені, каліки, кульгаві. Вони виразно вимальовуються на ясному небі — їхні неповні, дивні та змучені постаті, їхні потворні тіла, гострі профілі, композиція милиць і палиць із пошарпаним лахміттям». Ці люди різного суспільного стану, невільники і вільні, чоловіки і жінки, підносять свої руки до зірки, а потім скупчуються довкола Ісуса та його Матері, очікуючи на чудо визволення їх від мук життєвих. Це благання про допомогу ніколи не було висловлене так виразно, як у творах митців на зламі дев'ятнадцятого століття» [281, 11].

XXXIV. «Тяжіння до містики, — писав Олексій Гвоздев, — вело до символістського «театру містерії», а від нього — до прославлення примітивних докапіталістичних форм театру, так або інакше пов'язаних з релігією. На цьому ґрунті серед буржуазної інтелігенції «кінця віку» виникає посилений інтерес до всякого роду пережитків середньовічного культового театру, що зберігся серед відсталих шарів селянства у глухих кутках Західної Європи. Показовим у цьому відношенні є та увага, яку привертає до себе у цей час театр у селищі Оберраммергау, поблизу Мюнхена, у передгір'ї баварських Альп. Тут щодесять років ставилися видовища, які розповідали про життя Христа і у загальних рисах нагадували «містерії» середньовіччя. Виконавцями були селяни, котрі зберігали давній звичай, що виник 1633 року, коли населення Оберраммергау, прагнучи позбавитися від чуми, дало обітницю розігравати релігійні видовища щодесять років [...]. Надалі, коли місто втратило своє торгове і ремісниче значення, місцеві селяни утримали за допомогою попів давній звичай і зберегли його до XX століття, коли ним зацікавилися іноземні туристи. Наплив цих туристів спонукав місцеве самоврядування побудувати 1900 року нове театральне приміщення на чотири тисячі глядачів, і скромний сільський театр став «атракціоном» для заможної публіки, що байдикує. Далі він потрапив до рук спекулянтів і під кінець помандрував «на гастролі» до Америки. Тепер, на початку XX століття, на цей театр «містерій» посилалися, як на театр «народний», усі ті представники європейського декадансу, які займалися пошуками бога і бачили «онов-

лення» театрального мистецтва у зверненні до релігії [...]. На цьому ґрунті у різних країнах Європи стали підтримувати «відродження» релігійного театру серед відсталого сільського населення. Так виникли містерії новітньої формації, що розігрувалися з ініціативи католицького духовенства у Північній Німеччині, у прирейнських областях або ж у Франції, у Бретані, де якийсь абат писав містерії про місцевих святих і ставив їх у «Народному театрі святої Анни з Оре» [62 – 321–323].

XXXV. Генрик Юрковський так коментує постановку Крега: «На початку ХХ століття письменник Лоренс Гусман попросив його поставити п'єсу «Вифлеєм», згоджуючись покрити всі кошти на реалізацію свого твору. Крег прийняв пропозицію, хоча його бентежила однозначна апологетичність теми. Прем'єра відбулася в грудні 1902 року. Канцлерський уряд не видав ліцензії на публічне зображення Святого Сімейства, отож покази «Вифлеєму» мусили мати «приватний» характер. Деніс Бабле дав найповніший опис вистави. Тож подаю його в широких фрагментах: «Перша картина випромінювала тиху радість. Під широким укриттям від дощу сховалися пастухи. В грубих шатах та баранячих шкурах, з довгими палицями в руках, сиділи майже нерухомо аж до появи ангела [...]. В другій картині, заступаючи обрій, з кінця в кінець кону — долина, залита пурпуром неба, що змінює своє забарвлення відповідно до кольорів одягу трьох царів. Багаті й бідні, могутні й неможливі, — то процесія пілігримів. Входять три царі, один вбраний в чорне, другий у сіре, а третій — у біле. Наступні три групи: колористика двох перших б'є акордами фіолетового серед чорно-біло-пурпурової, чорно-пурпурово-зеленої та білої; третя група — гармонія сірого: то похід нещасних, гідних співчуття, хворих, убогих та злісних. Там прокажені, ідіоти, вбивця з червоною головою та бородою, жебраки, музика і лялькар. Разючий приклад різних професій та їх символічної колористики [...]. Остання картина... Сцена замислена як амфітеатр, у якому пастухи оточують Діву та колиску. Коли Марія відслоняє її, там нема ляльки, котра б зображала Дитятко. Світло, що виходить із землі, розливається по колисці та б'є в обличчя. Божа присутність явлена через освітлення лиць пастухів, котрі згромадилися довкола дитини. В ті часи не було жодної вистави, де б так було використано світло». Дивовижно, що саме Крег, естет і агностик, дав такий проникливий образ стражденного людства і, керуючись мистецькими міркуваннями, так напрочуд гарно зміг явити присутність новонародженого Дитятка. Ця течія гуманістичного розуміння сенсу Різдва не зникла, особливо проявившись у другій половині ХХ століття» [281, 11].

XXXVI. Біблія у світовому кіно:

1897 — «Страсті в Оберраммергау» (США, режисер Генрі Вінсент, у головній ролі Френк Рассел);

1897 — «Страсті» (Франція, режисер Л.Люм'єр);

1897 — «Страсті» (США, римейк фільму Люм'єра);

1899 — «Ходіння по водах» (Франція, режисер Ж.Мельєс);

1901 — «Блудний син» (Франція, режисер Фердинанд Зекка);

1902 — «Страсті» (Франція, режисер Фердинанд Зекка);

1903 — «Самсон і Даліла» (Франція, режисер Фердинанд Зекка);

1905 — «Життя Ісуса Христа» (Франція, режисер Віктор'єн Жассе);

1906 — «Життя Христа» (Франція, режисер Віктор'єн Жассе);

1908 — «Життя і Страсті Христові» (Франція, режисер Шарль Пате);

1908 — «Саломея» (студія «Вітаграф»);

1908 — «Самсон і Даліла» (Франція, режисер Шарль Пате).

1909 — «Поцілунок Юди» (Франція, режисер Арман Бур);

1910 — «Іродіада» (Франція, режисер Віктор'єн Жассе);

1912 — «Життя Христа» (США, режисер Френк Меріон);

1913 — «Йосип у землі Єгипетській» (США, режисер А.Танхаузер);

1914 — «Юдит з Ветілуї» (США, режисер Девід Гриффіт)

1915 — «Марія з Магдали» (Італія, режисер Енріко Гуаццоні);

1915 — «Христос» (Італія, режисер Джилі Антаморо);

1916 — «Нетерпимість» (США, режисер Девід Гріффіт);

1917 — «Христос» (Італія, режисер Джилі Антаморо);

1918 — «Саломея» (США, режисер Семюел Гордон Едвард);

1921 — «Се Человек!» (Франція–США, режисер Спенсер Гордон Беннетт);

1921 — «Цариця Савська» (США, Вільям Фокс, режисер Гордон Едвардс, «феєрія у крапих італійських традиціях», як називали її критики, за участю п'яти тисяч статистів, 300 коней і 200 верблюдів);

1922 — «Саломея» (Франція, режисер Шарль Братан);

1923 — «I.N.R.I.» (Німеччина, режисер Роберт Віне, у ролі Христа — Григорій Хмара);

1923 — «Десять заповідей» (США, режисер Сесіл Блаунт де Міль, якого Жорж Садуль називав Барнумом американського кіно, тобто майстром сенсаційних атракціонів [223/4/2, 109]);

1923 — «Цар-пастух» (США, режисер Сесіл Блаунт де Міль);

1924 — «Страсті» (Німеччина, режисер Дмитрі Буховецькі, в головній ролі Адольф Фастнахт);

1925 — «Блудний син» (США, режисер Річард Торп);

1927 — «Цар царів» (США, режисер Сесіл Блаунт де Міль);

1928 — «Ісус Назарянин» (США, режисер Джін Коновер);

- 1935 — «Голгота» (Франція, режисер Жульєн Дювів'є);
- 1939 — «Надія, С'єра де Теруель» (Франція, Андре Мальро);
- 1942 — «Вечірні відвідувачі» (Франція, режисер Марсель Карне);
- 1945 — «Марія Магдалина» (Мексика, режисер Мігель Торрес);
- 1949 — «Самсон і Даліла» (США, режисер Сесіль Б.де Міль);
- 1951 — «The Westminster Passion Play» (Англія, документальна стрічка);
- 1951 — «Давид і Варсавія» (США, Грегорі Пек, С'юзен Гейворд, Робертсон Джеймсон, режисер Генрі Кінг);
- 1952 — «Варавва» (режисер Альф Шеберг, екранізація повісті Пера Лагерквіста);
- 1952 — «Страсті за Матвієм» (США, режисер Роберт Флаєрти);
- 1952 — «Цариця Савська» (Італія, режисер П'єтро Францисі, музика Ніно Рота);
- 1953 — «Дамаський шлях» (США, режисер Макс Глас);
- 1953 — «Плащаниця» (США, Голлівуд, режисер Генрі Костер, за участю Річарда Бартон);
- 1953 — «Саломея» (США, Голлівуд, у ролях — Рита Гейворт, Стюарт Грейнджер, Чарльз Лоутон, Джудіт Андерсон та ін.);
- 1953 — «Хрест римського центуріона» (США, студія «XX Century Fox», за участю Річарда Бартон, Джина Симмонса та ін.; картина розповідає про римського центуріона, який виграв одяг розп'ятого на хресті Ісуса; стрічка була висунута на здобуття «Оскара» у п'яти номінаціях);
- 1954 — «Деметрій і гладіатори» (США, режисер Делмер Дейвс, продовження «Плащаниці»; Калігула відправляє центуріонів знайти багрянцю — вбрання Ісуса, в якому той ішов на Голготу);
- 1955 — «Сьома печатка» (Швеція, режисер Інґмар Бергман; за мотивами Апокаліпсиса Івана Богослова — середньовічна легенда про боротьбу між Лицарем і Смертю);
- 1956 — «Адам і Єва» (Мексика, режисер А.Гоут);
- 1956 — «Десять заповідей» (США, «Paramount Pictures», режисер Сесіл Блаунт де Міль, у ролях Чарлтон Гестон, Юл Брінер та ін., «Оскар» за спецефекти);
- 1956 — «Вифлеємська зірка» (Німеччина, режисер Л.Райнінгер, мультиплікаційна стрічка);
- 1959 — «Бен Гур» (США «MGM — Warner Bros / USA», режисер Вільям Вайлер за участю Чарлтона Гестона та ін.; екранізація роману «Історія Христа» Лью Воллеса; у сцені перегонів взяло участь 15 тисяч осіб; фільм отримав 11 «Оскарів»);
- 1959 — «Жорстокий цар» (В'ячеслав Турянський);
- 1959 — «Соломон і Цариця Савська» (США, режисер Кінг Відор);

1960 — «Вихід» (США, режисер Отто Премінгер);
1960 — «Естер і цар» (США, режисер Рауль Волш);
1960 — «Історія Рут» (США, режисер Генрі Костер);
1960 — «Творення світу» (Франція, мультиплікаційна стрічка Жана Ефеля);

1961 — «Варавва Розбійник» (Італія, продюсер Діно ді Лаурентіс, режисер Ричард Флейшер, за участю Ентоні Куїна, Валентини Кортеше та ін.; екранізація книги П.Лагерквіста);

1961 — «Вірідіана» (Іспанія, режисер Луїс Бунюель, пародія на життя Ісуса);

1961 — «Давід і Голіаф» (Італія);

1961 — «Понтій Пилат» (США, режисер Ірвінг Раппер, за участю Жана Маре, Джона Дрю Беррімора, Рафаелли Кара та ін.);

1961 — «Цар царів» (США, режисер Ніколас Рей, сценарій Рея Бредбері);

1962 — «Содом і Гомора» (Франція–Італія, режисери Роберт Олдріч і Серджо Леоне);

1964 — «Євангеліє від Матвія» (Італія–Франція, режисер П'єр-Паоло Пазоліні; фільм присвячений Папі Івану XXIII і мав високу оцінку католицької церкви; стрічка дістала спеціальний приз журі МКФ у Венеції, Великий приз Єкуменічного товариства, що діє від імені Ватикана, у головній ролі Енріке Ірацокві);

1964 — «Пилат» (Франція–Італія, режисери Ірвінг Пепер і Джан Паоло Каллегарі; Джон Дрю Беррімор виконує ролі Ісуса і Пилата);

1965 — «Найвеличніша з розказаних історій» (США, екранізація книги Ф.Аурслера «Найвеличніша історія», режисер Джорж Стивенс, Макс фон Сюдов у ролі Ісуса);

1965 — «Саул і Давид» (Італія, режисер М.Бальді);

1966 — «Біблія: Початок» (США–Італія, режисер Джон Г'юстон, у ролях — Річард Харріс, Франко Неро, Майкл Паркс, Стівен Бойд, Пітер О'Тулл та ін.);

1967 — «Дитина Розмарі» (США, режисер Роман Поланські);

1968 — «Діяння апостолів» (Італія, режисер Роберто Росселіні);

1968 — «Чорний Ісус» (Італія, режисер Валеріо Зурліні; ототожнення Ісуса і Патріса Лумумби);

1971 — «Дияволи» (США, режисер Кен Рассел);

1971 — «Саломея» (Німеччина, режисер В.Шретер, за п'єсою Оскара Вайльда);

1972 — «Саломея» (Італія, режисер Кармело Бене);

1973 — «Євангеліє» (США, режисер Девід Грін);

1973 — «Ісус Христос — Суперзірка» (рок-опера Тіма Райса і Ллойда Вебера, режисер Норман Джуйсон);

1974 — «Книга Буття» (Франція, режисер П'єр Алібер, мультиплікація для дітей);

1976 — «Ісус із Назарета» (Італія, режисер Франко Дзеффіреллі, масштабна, з великою кількістю епізодів і місць дії постановка, Роберт Павелл у ролі Ісуса, Пітер Устінов у ролі Ірода, Род Стайгер у ролі Пилата, Ентоні Куін у ролі Кайяфи, Лоуренс Олів'є у ролі Никодима і Клаудія Кардинале у ролі блудниці; у стрічці історія Христа простежується від бенкету в царя Ірода і заручин Йосипа та Марії; під час бенкету хитрун Ірод у виконанні Пітера Устінова дає своєрідну установку на сприйняття біблійної історії: «Месія, — каже він, — це погана мрія, замаскована таким чином, ніби вона вирішує усі проблеми»; у цій стрічці відіграє велику роль тема пророцтв, а також протистояння юдеїв-старовірів новій вірі; Ісус схожий на ікону; коли він виліковує біснуватого, він діє неначе чаклун і взагалі охоче здійснює чудеса; Юда, знайомлячись з Ісусом, називає себе гуманітарієм, оскільки володіє декількома мовами);

1976 — «Месія» (Італія, режисер Роберто Росселіні);

1977 — «Адам, або кров Авеля» (Франція, режисер Жерар Бенаму);

1977 — «Біблія» (Франція, режисер Марсель Карне);

1979 — «Ісус» (США, режисер Джон Гайман);

1983 — «Услід за зіркою» (Італія, режисер Ермано Олмі, історія волхвів);

1984 — «Цар Давид» (Англія-Італія, режисер Брюс Бересфорд, у ролях Річард Гір та ін.);

1986 — «Доброго ранку, Вавилоне!» (Італія, режисери — брати Павіані);

1987 — «Святий Павло, або Дамаський шлях» (телефільм режисера Людовико Сегарра);

1987 — «Серце Ангела» (США, режисер Алан Паркер);

1987 — «Справа Назарянина» (Італія, режисер Даміано Даміані, за участю Гарві Кейтела, Філіпа Логана, Анжело Інфанті та ін.; змістом стрічки є слідство, яке за декілька років після страти Ісуса веде Римська імперія; Імператор Тиберій відправляє до Палестини свого радника Тауруса, щоб здійснити слідство у справі Христа);

1988 — «Естер» (Італія, режисер Рафаель Мертез, у ролях Луїза Ломбарді, Орнела Муті та ін.);

1988 — «Остання спокуса Христа» (Італія, режисер Мартін Скорсезе за сценарієм Пола Шрейдера, який, у свою чергу, адаптував одной-

менний роман Нікоса Казандзакіса; у стрічці знімалися Віллем Дефо, Харві Кейтел, Девід Боуї та ін.);

1989 — «Ісус із Монреалю» (Канада–Франція, режисер Дені Аркан);

1994 — «Біблія: Творення світу і потоп» (Франція–Чехія, режисер Ерманно Олмі, композитор Енніо Морріконе);

1995 — «Йосип» (США, режисер Роджер Янг, у ролях Бен Кінгслі, Мартін Ландау, Пол Меркуріо, композитор Енніо Морріконе);

1996 — «Самсон і Даліла» (США, режисер Ніколас Роут);

1997 — «Давид» (Франція–Італія, режисер Роберт Марковітц, оператор Раффаеле Мертес, продюсер Лоренцо Мінолі, у ролях Річард Гір, Шеріл Лі, Франко Неро, Натаніел Паркер, Джонатан Прайс);

1997 — «Соломон» (США, «Trimark Pictures», режисер Роджер Янг, Макс фон Сюдов у ролі Давида, Анук Еме у ролі Вирсавії і Бен Кросс у головній ролі, музика Енніо Морріконе);

1998 — «Єремія» (США, режисер Гаррі Вінер, Патрік Демпси у головній ролі, а також Олівера Рід, Клауса–Марія Брандауер та ін.);

1998 — «Принц Єгипту» (США, «DreamWorks», режисери Бренда Чепмен, Саймон Веллс, Стів Хікнер, у ролях Вел Кілмер, Мішель Пфайфер, Сандра Балок, Хелен Мюррей та ін., повнометражний музичний мультиплікаційний фільм з фінальною піснею у виконанні Вітні Г'юстон, премія «Оскар» за найкращу пісню; головна увага приділяється спецефектам комп'ютерної графіки, що унаочнюють чудеса Господні);

1998 — «Хлопчик на ім'я Ісус» (Італія, режисер Франко Россі, за мотивами Євангелія дитинства або Євангелія від Томи);

1999 — «Ісус» (Німеччина–Італія, США, Чехія, режисери Гері Олдмен і Роджер Янг; Джеремі Сісто у ролі Ісуса і Жаклін Біссет у ролі Марії);

1999 — «Йосип і дивовижні кольори снів» (США, мюзикл Тіма Райса і Ллойда Вебера (як зазначено на фірмовій обкладинці, «класичний сімейний мюзикл»);

1999 — «Марія, мати Ісуса» (США, продюсер Говард Елліс і режисер Кевін Коннор);

1999 — «Ноїв ковчег» (США, режисер Джон Ірвін);

2000 — «Йосип — цар сновидінь» (США, музична анімаційна стрічка студії «DreamWork», режисери Роберт Рамірес і Роб ла Дука, продюсер Кен Тсумура, виконавчі директори Пенні Фінкельман Кокс, Стів Хікнер, Джеффри Катценберг);

2000 — «Марія Магдалина» (Італія, режисер Раффаель Мертес);

2000 — «Творення світу» (США, режисер Кевін Коннор, у ролях Мартін Ландау, Жаклін Біссет, Білл Кемпбелл та ін.);

2000 — «Чудотворець» (повнометражний мультиплікаційний фільм спільного виробництва Росії та Великобританії, режисери Станіслав Соколов і Дерек Гайс);

2000 — «Ісус Христос — Суперзірка» (студія «Golgothe», екранізацію театральної вистави у постановці Гейл Едвардс).

2001 — «Les Dix Commandements» (США–Франція–Великобританія–Італія, кіноадаптація французької бюджетної і доволі екзотичної поп-опери 1996 року у постановці Елі Шорокі на музику Паскаля Обіспо);

2002 — «Апокаліпсис Св.Івана» (Італія, продюсер Лука Бернабеї, режисер Рафаель Мертес, за участю Річарда Гарріса);

2002 — «Мойсей» (США, режисер Крістофер Лі);

2003 — «Євангеліє від Івана» («Visual Bible International», режисер Філіп Севіль);

2004 — «Страсті Христові» (США, режисер Мел Гібсон, стрічка підтримана різними конфесіями, на відміну від «Останньої спокуси Христа», не спирається на апокрифи; світові збори у прокаті склали 610 млн. \$);

2004 — «Юда» (США, «Paramount Pictures»), режисер Чарльз Роберт Карнер).

XXXVII. Поширюючи своє вчення, церква прагне використовувати найефективніші засоби. Все ще згадуючи театр, вона усвідомлює й те, що у структурі засобів масової комунікації йому належить другорядна роль. У документі «Communio et Progressio» («Єдність і поступ», Душпастирська інструкція на виконання Декрету Другого Ватиканського Собору про засоби соціальної комунікації від 23 травня 1971 року), виданому Папською Комісією у справах засобів соціальної комунікації, сказано: «Театр — це чи не найдавніша і найвимовніша форма людського самовираження й спілкування. Ще й тепер він має чималу аудиторію — не тільки тих, хто сам ходить на вистави, а й тих, хто слухає чи дивиться вистави по радіо або на телебаченні. Крім того, багато театральних вистав перетворено на фільми. Співпраця між театром і засобами масової комунікації покликана до життя нові форми драматичного вираження, слушно названі «мультимедійними». Ці нові форми так само дещо додають до традиційного театру. Проте вони великою мірою самостійні і творять своєрідний синтез потенційних можливостей усіх засобів масової комунікації. Нарешті, новітній театр — це, без сумніву, експериментальна майстерня, де митці пробують висловлювати нові, сміливі й контроверсійні погляди на сучасну людину та її становище. Вплив театральних новацій та експериментів поширюється далеко за межі тієї аудиторії, яка присутня на театральних виста-

вах (часто вона зовсім невелика), і охоплює всі засоби масової комунікації. Церква завжди виявляла велике зацікавлення театром, оскільки він від самого початку був тісно пов'язаний з релігійним життям. Християни повинні й тепер не втрачати цього інтересу до театру й повною мірою користатися його можливостями» [266, 128–129]. Змінює своє ставлення до театру й православна церква. В «Основах соціальної концепції Російської Православної Церкви» ця позиція визначається таким чином: «Церква освячує різні сторони культури. Православний іконописець, поет, філософ, музикант, архітектор, актор і письменник звертаються до засобів мистецтва, щоб виразити досвід духовного відновлення, яке вони знайшли в собі і бажають подарувати іншим [...]. Це особливо важливо в тих випадках, коли вплив християнства в суспільстві слабшає або коли світська влада вступає у відкриту боротьбу з Церквою. Так, у роки державного атеїзму російська класична література, поезія, живопис і музика ставали для багатьох чи не єдиними джерелами релігійних знань. Культурні традиції допомагають збереженню і множенню духовної спадщини в стрімко мінливому світі. Це стосується різних видів творчості: літератури, образотворчого мистецтва, музики, архітектури, театру, кіно. Для проповіді про Христа придатні будь-які творчі стилі, якщо намір художника є щиро благочестивим і якщо він зберігає вірність Господові».

XXXVIII. «Молитва за світську владу, — пише о.Соловій, — в загальній формі ставить літургію понад змінливі державно-політичні відносини і надає їй більшого намащення і поваги. Прохання за світську владу не є жодним «раболіпієм», чи там залишком «візантійського духа». Молитва за світську владу є практикою первісної церкви, і її знаходимо в тій чи іншій формі в усіх літургіях християнських церков [...]. Не є вона «раболіпієм» перед даною владою, не є заявою вірності, чи признанням її форми, політики, поступовання чи ідеології, але, навпаки, є молитвою за вічне спасіння тих, що є при владі, щоб і вони «спаслися і дійшли до пізнання правди», як висловлюється Св.Павло. В тому дусі молитва за державну владу є обов'язком доброго християнина, що не тільки дбає про своє спасіння, але також вимолює його для інших, особливо ж для тих, що будучи високопоставлені, можуть легко забути за своє перше і найважливіше життєве завдання, яким є спасіння власної душі» [231, 210]. Це ставлення визначається формулою Св.апостола Павла, викладеною у Посланні до римлян: «Коріться своїй владі. Нехай кожна людина кориться вищій владі; бо немає влади, як не від Бога, і влади існуючі встановлені від Бога. Тому той, хто противиться владі, противиться Божій постанові; а ті, хто противиться, самі візьмуть осуд на себе. Бо володарі —

пострах не на добрі діла, а на злі. Хочеш не боятися влади? Роби добро, і матимеш похвалу від неї, бо володар — Божий слуга, тобі на добро. А як чиниш ти зло, то бійся, бо дарма він носить меч, він бо Божий слуга, месник у гніві злочинцеві! Тому треба коритися не тільки ради страху кари, але й ради сумління. Через це ви й податки даєте, бо вони служителі Божі, саме тим завжди зайняті. Тож віддайте належне усім: кому податок — податок, кому мито — мито, кому страх — страх, кому честь — честь» (Рим 13). Невипадково ж у великій або мирній ектенії, що входить до складу Служби Божої (молитви, що складається з прохань різного змісту, виголошуваних священиком або дияконом), є й молитва за світську владу. І хоча, як стверджує історик церкви Гі Бедуел, «вся історія Церкви свідчить про неможливість прийняти будь-яке обожнювання держави», проте вже «у своєму Посланні до коринтян Св.Климент без найменших вагань поміщає молитву за здоров'я й процвітання правителів Римської імперії» [26 — 57, 59]. Зразком такого роду творів був Катехизис Наполеона, видрукуваний 1806 року, в якому було сказано: «Віруючі повинні шанувати і любити його (Наполеона), сумлінно виконувати обов'язки, пов'язані з військовою службою і сплатою податків [...]. Шанувати й любити імператора нашого — це те ж саме, що й шанувати Бога» [213, 338].

XXXIX. Цей театр завжди неначе виконував те, до чого закликав Св.Павло: «Від усіх бувши вільний, я зробився рабом для всіх, щоб найбільше придбати. Для юдеїв я був, як юдей, щоб юдеїв придбати; для підзаконних був, як підзаконний, хоч сам підзаконним не бувши, щоб придбати підзаконних. Для тих, хто без Закону, я був беззаконний, не бувши беззаконний Богові, а законний Христові, щоб придбати беззаконних. Для слабих, як слабий, щоб придбати слабих. Для всіх я був усе, щоб спасти бодай деяких. А це я роблю для Євангелії, щоб стати її співником. Хіба ви не знаєте, що ті, хто на перегонах біжить, усі біжать, але нагороду приймає один? Біжіть так, щоб одержали ви!» [1 Кор 9]. На ці ж вірші посилався й Лютер у праці «Про свободу християнина».

ОСНОВНА ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. — СПб.: «Азбука-классика», 2004.
2. Аверинцев С. Связь времен. — К.: «Дух і літера», 2004.
3. Аверинцев С. Собрание сочинений. Переводы. — К.: «Дух і літера», 2004.
4. Аверинцев С. Софія—Логос. Словник. — К.: «Дух і літера», 2004.
5. Аверинцев С., Сыркин А. Византийская литература VIII—XI вв. // История Византии. — М.: «Наука», 1967. — Т. 2.
6. Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки. — М.; СПб.: «Университетская книга», 1998.
7. Адорно Т.В. Теория эстетики. — К.: «Основы», 2002.
8. Адорно Т.В. Эстетическая теория. — М.: «Республика», 2001.
9. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X—XIII вв.). — М.: «Искусство», 1989.
10. Аникст А. Театр эпохи Шекспира. — М.: «Искусство», 1965.
11. Аникст А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. — М.: «Наука», 1980.
12. Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. — М.: «Наука», 1983.
13. Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. — М.: «Советский писатель», 1974.
14. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619—1919. — Л.: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2001.
15. Антонович Д. Український театр // Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. — К.: «Либідь», 1993.
16. Апокрифические Евангелия. — М.: Издательство «АСТ», 2004.
17. Апокрифы древних христиан. — М.: «Мысль», 1989.
18. Арендт Х. Джерела тоталітаризму. — К.: «Дух і літера», 2002.
19. Баканурский А. Жизнь как игра и представление. — Одесса, «Астропринт», 2001.
20. Баландье Ж. Політична антропологія. — К.: «Альтерпрес», 2002.
21. Барышев Г. Театральная культура Белоруссии XVIII века. — Мн.: «Навука і Тэхніка», 1992.
22. Барышев Г. Школьный театр Белоруссии XVIII века: Учебно-вспомогательное пособие. — Мн.: Минский институт культуры, 1990.
23. Бахтин М. Литературно-критические статьи. — М.: «Художественная литература», 1986.
24. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: «Художественная литература», 1989.
25. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Изд. второе. — М.: «Искусство», 1986.

26. Бедуел Гі. Історія церкви. — Львів, Монастир Монахів Студитського Уставу, Видавничий відділ «Свічадо», 2000.

27. Бентли Э. Жизнь драмы. — М.: «Искусство», 1978.

28. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. — М.: «Аграф», 2002.

29. Бердяев Н. О назначении человека. — М.: «Республика», 1993.

30. Бердяев Н. Судьба России. Опыт по психологии войны и национальности. — М.: «Мысль», 1990.

31. Береговский М. Я. Пуришпили. Еврейские народные музыкально-театральные представления. — К.: «Дух і Літера», 2001.

32. Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі. — К.: УЦКД, 2001.

33. Блок М. Феодалне суспільство. — К.: Видавничий дім «Всесвіт», 2002.

34. Бордонов Ж. Мольер. — М.: «Искусство», 1983.

35. Бояджиев Г. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. — Л.: Искусство, 1973.

36. Боянус С. Средневековый театр // Очерки по истории европейского театра. Античность. Средние века. Возрождение. Под ред. А.А. Гвоздева и А.А. Смирнова. Вып. 1. — СПб.: «Academia», 1923.

37. Брук П. Блуждающая точка. Статьи. Выступления. Интервью. — СПб.; М.: «Артист. Режиссер. Театр», 1996.

38. Брук П. Пустое пространство. — М.: «Прогресс», 1976.

39. Брук П. Без секретів. Думки про акторську майстерність і театр // «Просценіум». — 2002. — № 3 (4).

40. Брюнель-Лобришон Ж., Дюамель-Амадо К. Повседневная жизнь во времена трубадуров XII–XIII веков. — М.: «Молодая гвардия» — «Палимсест», 2003.

41. Буало Н. Мистецтво поетичне. — К.: «Мистецтво», 1967.

42. Бурдые П. Дух государства: генезис и структура бюрократического поля // Поэтика и политика. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской Академии наук. — М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: «Алетейя» 1999.

43. Бурдые П. От «королевского дома» к государственному интересу: модель происхождения бюрократического поля // Социоанализ Пьера Бурдые. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской Академии наук. — М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: «Алетейя», 2001.

44. Бурдые П. Практичний глузд. — К.: Український Центр духовної культури, 2003.

45. Буркхардт Я. Век Константина Великого. — М.: «Центрполиграф», 2003.

46. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования. — М.: «Юрист», 1996.

47. Вагнер Р. Кольцо Нибелунга. Избранные работы. — М.: ЭКСМО-Пресс; СПб.: «Terra Fantastica», 2001.

48. Вадимов А., Тривас М. От магов древности до иллюзионистов наших дней. Очерки истории иллюзионного искусства. — М.: «Искусство», 1979.
49. Вазарі Дж. Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів. — К.: «Мистецтво», 1970.
50. Вебер М. Соціологія. Загальноісторичні аналізи. Політика. — К.: «Основи», 1998.
51. Веселовский А. Мерлин и Соломон. Избранные работы. — М.: Издательство ЭКСМО—Пресс; СПб.: «Terra Fantastica», 2001.
52. Веселовский А. Старинный театр в Европе. — М.: Типография П. Бахметева, на Сретенке, дом Карлони, 1870.
53. Вишенський І. Твори. Переклад з книжної української мови Валерія Шевчука. — К.: «Дніпро», 1986.
54. Вольтер. Эстетика. Статьи, письма, предисловия и рассуждения. — М.: «Искусство», 1974.
55. Всеволодский (Гернгросс) В. История русского театра. В 2 Т. — Л. — М.: «Теа-кино-печать», 1929.
56. Габермас Ю. Структурні перетворення у сфері відкритості: Дослідження категорії громадянське суспільство. — Львів, «Літопис», 2000.
57. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну. — К.: «Четверта хвиля», 2001.
58. Гадамер Г.—Г. Герменевтика і поетика. — К.: «Юніверс», 2001.
59. Гадамер Г.—Г. История понятий как философия // Гадамер Г.—Г. Актуальность прекрасного. — М.: «Искусство», 1991.
60. Гадамер Г.—Г. Истина і метод. Основы філософської герменевтики. У 2-х т. — К.: «Юніверс», 2000.
61. Гвоздев А. Германская наука о театре (К методологии истории театра) // Гвоздев А. Из истории театра и драмы. — Пг.: «Academia», 1923.
62. Гвоздев А. Западно-европейский театр на рубеже XIX и XX столетий. — Л.—М.: «Искусство», 1939.
63. Гвоздев А. О смене театральных систем // О театре: Сб. статей. Временник отдела истории и теории театра. — Л.: «Academia», 1926. — Вып.1.
64. Гвоздев А. Массовые празднества на Западе // Массовые празднества: Сб. — Л.: «Academia», 1926.
65. Гвоздев А., Пиотровский Адр. История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. — М. — Л.: «Academia», 1931.
66. Гиббон Эд. История упадка и разрушения Римской империи: В 7 Т. — СПб.: «Наука», 1997—2000.
67. Гірч К. Інтерпретація культур: Вибрані есе. — К.: «Дух і Літера», 2001.
68. Гісторыя беларускага тэатра. У 3 Т. — Мн.: «Навука і тэхніка», 1983.
69. Голдовский Б., Смелянская С. Театр кукол Украины. Страницы истории. — Сан-Франциско, 1998.
70. Горович Б. Оперный театр. — Л.: «Музыка», 1984.
71. Грабар А. Император в византийском искусстве. — М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 2000.

72. Грановский Т. Лекции по истории средневековья. — М.: «Наука», 1987.

73. Гребенюк В. Публичные зрелища петровского времени и их связь с театром // Новые черты в русской литературе (XVII–XVIII в.). — М.: «Наука», 1976.

74. Григулевич И. Инквизиция. — 3-е изд. — М.: «Политиздат», 1985.

75. Гуревич А. Категории средневековой культуры. — М.: «Искусство», 1984.

76. Гуревич А. Культура и общество средневековой Европы глазами современников (Exempla XIII века). — М.: «Искусство», 1989.

77. Гуцуляк Л. Божественна літургія Йоанна Золотоустого в Київській митрополії після унії з Римом (період 1596–1839 рр.). — Львів, Монастир Свято—Іванівська Лавра, Видавничий відділ «Свічадо», 2004.

78. Дажина В. Свадебные торжества и театр при дворе Козимо I Медичи // «Искусствознание». — 1999. — № 1.

79. Даркевич В. Народная культура средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. — М.: «Наука», 1988.

80. Дебор, Ги. Общество спектакля. — М.: «Логос», 2000.

81. Делёз Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum*. — М.: «Раритет», Екатеринбург: «Деловая книга», 1998.

82. Делорм Ж. Основные события средневековья. — М.: «Астрель», 2004.

83. Дживелегов А. Итальянская народная комедия. — М.: Изд. АН СССР, 1954.

84. Диакон Л. История. — М.: «Наука», 1988.

85. Добиаш—Рождественская О.А. Культура западноевропейского средневековья. — М.: «Искусство», 1987.

86. Добротворская К. Русские Саломеи // «Театр». — 1993. — № 5.

87. Довгалецький М. Поетика (Сад поетичний). — К.: «Мистецтво», 1973.

88. Доминика Мишель. Ватель и рождение гастрономии. С приложением рецептов эпохи Людовика XIV, адаптированных Патриком Рамбуром. Перевод с французского Галины Галкиной. — М.: Новое литературное обозрение, 2002.

89. Друскин М. Пассионы и мессы И.С.Баха. — Л.: «Музыка», 1976.

90. Дюби Ж. Европа в средние века. — Смоленск, «Полиграмма», 1994.

91. Дюбі Ж. Доба соборів. Мистецтво та суспільство 980–1420 років. — К.: «Юніверс», 2003.

92. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001.

93. Еліас Н. Процес цивілізації. Соціогенетичні і психогенетичні дослідження. Т. I–II. — К.: «Альтернатива», 2003.

94. Жандо Д. История мирового цирка. — М.: «Искусство», 1984.

95. Жеден Таллеман де Рео. Занимательные истории. — Л.: «Наука», 1974.

96. Живов В. М. Святость: Краткий словарь агиографических терминов. — М.: «Гнозис», 1994.

97. Живов В.М., Успенский Б.А. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости / Под ред. Б.Успенского. — М., 1987.
98. Жигульский К. Праздник и культура. Праздники старые и новые. — М.: «Прогресс», 1985.
99. Жизнеописания трубадуров. Жан де Нострадам. Жизнеописания древних и наиславнейших провансальских пиитов, во времена графов прованских процветших. — М.: «Наука», 1993.
100. Жицінський Ю. Бог постмодерністів. Великі питання філософії в сучасній критиці модерну. — Львів, Видавництво Українського Католицького Університету, 2004.
101. Западно-европейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв. Очерки. отв. ред. Ю.М. Давыдова. — М.: РГГУ, 2001.
102. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. — СПб.: «Алетейя», 2003.
103. Игнатов С. Испанский театр XVI–XVII веков. — М.—Л.: «Искусство», 1939.
104. Иллюстрированная история мирового театра. Под ред. Джона Рассела Брауна. — М.: БММ, 1999.
105. Иоффе И. Мистерия и опера (Немецкое искусство XVI–XVIII вв.) — Л., 1937.
106. Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. — М.: «Искусство», 1977.
107. История западноевропейского театра. Под ред. С.С. Мокульского. — М.: «Искусство», 1956—1988. — Т.1–8.
108. История русского драматического театра. В 7 т. — М.: «Искусство», 1977. — Т.1: От истоков до конца XVIII века. Автор — В.Н. Всеволодский-Гернгросс.
109. Иванчо І. Воскресіння. — Львів, Монастир Свято-Іванівська Лавра, Видавничий відділ «Свічадо», 2003.
110. Иванчо І. Різдво. — Львів, Монастир Свято-Іванівська Лавра, Видавничий відділ «Свічадо», 2000.
111. Ісіченко І. Загальна Церковна Історія. Курс лекцій для вищих духовних шкіл. — Х.: «Акта», 2001.
112. Історія європейської ментальності. За редакцією Петера Дінцельбахера. — Львів, «Літопис», 2004.
113. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Зимние праздники. — М.: «Наука», 1973.
114. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Конец XIX — начало XX в. Весенние праздники. — М.: «Наука», 1977.
115. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Конец XIX — начало XX века. Летне-осенние праздники. — М.: «Наука», 1978.
116. Камю А. Сочинения: В 5 т. — Харьков, «Фолио», 1998.

117. Канетті Е. Маса і влада. — К.: Видавничий Дім «Альтернатива», 2001.
118. Каюа Р. Людина та сакральне. — К. «Ваклер», 2003.
119. Кемпійський Тома. Наслідвання Христа. — Львів, «Свічадо», 2005.
120. Кин М. Рыцарство. — М.: «Научный мир», 2000.
121. Кисіль О. Український театр. Дослідження. — К.: «Мистецтво», 1968.
122. Клековкін О. Ars Coquinaria // «Український театр». — 1998. — № 3.
123. Клековкін О. Античний театр: Навчальний посібник для вищих навчальних закладів мистецтв і культури. — К.: Міністерство культури і мистецтв України. Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, 2004.
124. Клековкін О. До окреслення лексеми «театр» // Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. Випуск 3. — Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003. — С. 3–14.
125. Клековкін О. Історія «казнодійства» // «Вісник податкової служби». — 2003. — січень–лютий.
126. Клековкін О. Історія помпи // «Український театр». — 2003. — № 3.
127. Клековкін О. Історія режисури: уроки і забобони // «Український театр». — 2000. — № 1–2.
128. Клековкін О. Лялькова містерія // Мистецькі обрії '2002: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України. — К.: КНВМП «Символ — Т». — 2002.
129. Клековкін О. Містерія — магістральний жанр доби // «Український театр». — 2001. — № 1–2.
130. Клековкін О. Містерія у генезі видовищних жанрів // «Мистецтвознавство України»: Збірник наукових праць. Вип. 1. // Академія мистецтв України. — К.: «Спалах», 2000.
131. Клековкін О. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів: Навчальний посібник для вищих навчальних закладів мистецтв і культури. — К.: Міністерство культури і мистецтв України. Київський державний інститут театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, 2001.
132. Клековкін О. Місто Майстрів // «Український театр». — 1998. — № 4.
133. Клековкін О. Mozart-machine // «Український театр». — 1996. — № 6.
134. Клековкін О. Режисура: ретроспектива професії // «Український театр». — 2002. — № 4–5.
135. Клековкін О. Сакральний кітч // «Український театр». — 2001. — № 6.
136. Клековкін О. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика: Монографія. — К.: Міністерство культури і мистецтв України. Київський державний інститут театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, 2002.
137. Клековкін О. Сакральний театр: між обрядом і атракціоном // Мистецтвознавство України: Збірник наукових праць. Вип. 3. — К.: Академія мистецтв України, СПД Кравчук В. К., 2003.
138. Клековкін О. Театральність еліти («Священні Ігри» середньовічного лицарства) // Мистецькі обрії № 6: Альманах: Науково-

теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України. — К.: АМУ, 2004.

139. Клековкін О. Театральність і театр // Мистецькі обрії '99: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України. — К.: КНВМП «Символ—Т». — 2000.

140. Климова И. Апология площади (Пространство симультанной сцены немецкой мистерии позднего Средневековья) // Театр во времени и пространстве: Сборник научных трудов. — М.: ГИТИС, 2002.

141. Климова И. Образ черта в немецкой мистерии позднего средневековья // Искусство и религия. Материалы научной конференции, состоявшейся в Государственном институте искусствознания 19–21 мая 1997 года. — М.: Изд-во «ГИТИС», 1998.

142. Колінгвуд Р.Дж. Ідея історії. — К.: «Основи», 1996.

143. Коменский Ян Амос. Избранные педагогические сочинения. — М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, 1955.

144. Колязин В.Ф. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. — М.: «Наука», 2002.

145. Королевский двор в политической культуре средневековой Европы. — М.: «Наука», 2004.

146. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории от истоков до середины XVIII века. Эпоха Новерра. Преромантизм. Романтический балет. — Л.: «Искусство», 1979.

147. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони: Конспект лекцій для слухачів курсів вчителів християнської етики та катехитів. — Львів, Монастир Монахів Студитського Уставу, Видавничий відділ «Свічадо», 2000.

148. Культура Византии. Вторая половина VII—XII в. — М.: «Наука», 1989.

149. Кунцлер М. Літургія Церкви. — Львів, Монастир Монахів Студитського Уставу, Видавничий відділ «Свічадо», 2001.

150. Кураев А. Дары и анафема. Что христианство принесло в мир? (Размышления на пороге III тысячелетия). — М.: «Эксмо», «Яуза», 2004.

151. Кураев А. Рок и миссионерство. Беседы с богословом. — М.: «Эксмо», «Яуза», 2004.

152. Курбас Леся. Філософія театру. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001.

153. Ланглуа А., Ле Муане А., Спіс Ф., Тібо М., Требюшон Р., Фуїу Д. Святе Письмо в європейській культурі: Біблійний словник. — К.: «Дух і літера», 2004.

154. Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л. Нацистский миф. — СПб, «Владимир Даль», 2002.

155. Лаку-Лабарт Ф. Поэтика и политика // Поэтика и политика. Альманах Российско-французского центра социологических исследо-

ваний Института социологии Российской Академии наук. — М.: Институт экспериментальной социологии, 1996.

156. Ланг Ф. Рассуждение о сценической игре // Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Под ред. С.Мокульского. Т.1–2. — М.: «Искусство», 1955. — Т.1.

157. Ле Гофф Ж. Интеллектуалы в средние века. — СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003.

158. Ле Гофф Ж. Людовик IX Святой. — М.: «Ладомир», 2001.

159. Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. — М.: «Прогресс», 2001.

160. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. — М.: Изд. группа «Прогресс-Академия», 1992.

161. Лепакін В. Ікона та іконічність. — Львів, Монастир Монахів Студитського Уставу, Видавничий відділ «Свічадо», 2001.

162. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2 Т. — Т. 1. По XVIII век. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: «Музыка», 1983.

163. Лихачев Д. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. — СПб.: «Алетейя», 2001.

164. Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н. Смех в Древней Руси. — Л.: «Наука», 1984.

165. Ліндсей Дж. Коротка історія культури. Від доісторичних часів до доби Відродження. — К.: «Мистецтво», 1995.

166. Лінч Дж. Середньовічна церква. Коротка історія. — К.: «Основи», 1994.

167. Ліпл А.Й., Фельдгюттер В. Народна драма альпійських низин // «Всесвіт». — 1996. — № 12.

168. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). — 2-е изд., доп. — СПб.: «Искусство», 2002.

169. Лотман Ю. Об оппозиции «честь» — «слава» в светских текстах Киевского периода // Ученые записки Тартусского университета, 1967. — Вып. 198.

170. Лотман Ю. Об искусстве. — СПб.: «Искусство—СПб», 2000.

171. Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць у 2 Т. — Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004.

172. Любимов Б. Действо и действие. — М.: «Языки русской культуры», 1997. — Т.1.

173. Маген Ж.-М., Маген А. Шекспир. — Ростов-на-Дону, «Феникс», 1997.

174. Мамедова Л. Церковь Нотр-Дам-де-Тут-грас в Аси. О проблемах религиозного искусства Франции 1920-х — 1950-х годов // Искусство и религия. Материалы научной конференции, состоявшейся в Государственном институте искусствознания 19–21 мая 1997 года. — М.: Изд-во «ГИТИС», 1998.

175. Манхейм К. Диагноз нашего времени. — М.: «Юрист», 1994.
176. Манхейм К. Избранное: Социология культуры. — М.: СПб.: «Университетская книга», 2000.
177. Массовые празднества: Сб. — Л.: «Academia», 1926.
178. Мелетинский Е. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное. — М.: Изд. «Восточная литература» РАН, 2000.
179. Мень А. Исагогика. Курс по изучению Священного Писания. Ветхий Завет. — М.: Общеизвестный православный университет, основанный Александром Менем, 2000.
180. Мень А. Радостная весть. Лекции. Выпуск 1. — М.: АО «Вита-Центр», 1992.
181. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 Т. / Гл. ред. С.А.Токарев. Второе издание. — М.: «Советская Энциклопедия», 1991–1992.
182. Многоценная жемчужина. — К.: «Дух і Літера», 2003.
183. Мокульский С. О театре. — М.: «Искусство», 1963.
184. Моммзен Т. История Рима. В 5 Т. — М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков «Фолио», 2001.
185. Монтер У. Ритуал, миф и магия в Европе раннего Нового времени. — М.: Издательский дом «Искусство», 2003.
186. Мориак Ф. Жизнь Жана Расина; Нерваль Ж. де. Исповедь Никола; Винье А. де. Стелло, или Синие демоны. — М.: «Книга», 1988.
187. Морозов П. Очерки из истории русской драмы XVII–XVIII столетий. — СПб.: 1888.
188. Московичи С. Машина, творящая богов. — М.: «Центр психологии и психотерапии», 1998.
189. Музика і Біблія: Збірник наукових праць за матеріалами міжнародної конференції // Науковий вісник Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського. Вип. 4. — К.: Національна музична академія України ім.П.І.Чайковського, 1999.
190. Нарис історії Нідерландської літератури: Навчальний посібник. — К.: «Юніверс», 2004.
191. Нові перспективи історіописання / За ред. П.Берка. — К.: «Ніка-Центр», 2004.
192. Огієнко І. Українська церква. Нариси з історії Української православної церкви. У 2 Т. — К.: «Україна», 1993.
193. Одесский М. Очерки исторической поэтики русской драмы. Эпоха Петра I. — М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1999.
194. Орден иезуитов: правда и вымысел. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2004.
195. Очерки по истории европейского театра. Античность. Средние века. Возрождение. Под ред. А.А.Гвоздева и А.А.Смирнова. Вип. 1. — СПб.: «Academia», 1923.
196. Панченко А. О русской истории и культуре. — СПб.: «Азбука», 2000.

197. Перетц В. Театральні ефекти в старовинному українському театрі // Україна. Науковий двохмісячник українознавства. Всеукраїнська Академія Наук. — К.: Державне видавництво України, 1926.
198. Перетц В. Кукольный театр на Руси. — СПб., 1895.
199. Пилипчук Р. До історії українського шкільного театру кінця XVI — початку XVII століть // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Том ССXXXVII. Праці театрознавчої комісії. — Львів, Наукове Товариство імені Шевченка, 1999.
200. Пилипчук Р. До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського // Верховина: Збірник наукових праць на пошану професора Олекси Мишанича з нагоди його 70-річчя. — Дрогобич, 2003.
201. Пилипчук Р. Театр у контексті першого українського відродження (кінець XVI — початок XVII ст.) // Філософія. Історія культури. Освіта. III Міжнародний конгрес україністів. 28–29 серп. 1996 р. Доп. і повідомл. — Х., 1996.
202. Пилипчук Р. Початки українського шкільного театру: Ярослав Ісаєвич про «Просфониму» // Просфонима. Історичні та філологічні розвідки, присвячені 60-річчю академіка Ярослава Ісаєвича. — Львів, НАН України, МАУ, 1998.
203. Пилипчук Р. Театр: текст і дійство // Історія української культури. У 5 т. — К.: «Наукова думка», 2001. — Т.2.
204. Пилипчук Р. Театр в Україні // Історія української культури. У 5 т. — К.: «Наукова думка», 2003. — Т.3.
205. Пилипчук Р. Українському театрові — 400 років! // «Український театр». — 1991. — № 6.
206. Пилипчук Р. Українсько-польські театральні зв'язки (від давнини до початку XX століття) // Варшавські українознавчі записки. Вип. 6–7. Польсько-українські зустрічі. — Варшава, Кафедра україністики Варшавського університету, Польське українознавче товариство, Наукове товариство ім. Шевченка, 1998.
207. Повернення до Божого храму. — «Грамота», 2004.
208. Прокопий Кесарийский. Война с персами. Война с вандалами. Тайная история. — СПб.: «Алетейя», 2000.
209. Пуряева Н. Словник церковно-обрядової термінології // Інститут української мови НАН України. — Львів, Монастир Монахів Студитського Уставу, Видавничий відділ «Свічадо», 2001.
210. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). Пьесы школьных театров Москвы. — М.: «Наука», 1974.
211. Ранович А. Первоисточники по истории христианства. Античные критики христианства. (Б-ка атеист. лит.). — М.: «Политиздат», 1990.
212. Рат-Вег И. История человеческой глупости. — Дубна, «Феникс», 1996.
213. Рат-Вег И. Комедия книги. — М.: «Книга», 1987.

214. Реконструкция старинного спектакля. Сборник научных трудов. — М.: ГИТИС, 1991.
215. Ренан Э. Жизнь Иисуса. — М.: «Политиздат», 1991.
216. Резанов В. К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. — Нежин, 1910.
217. Резанов В. Драма українська. Старовинний театр український. Випуск перший. Вступ. Сценічні вистави у Галичині. — К.: Українська Академія Наук, 1926.
218. Резанов В. Драма українська. Старовинний театр український. — Випуск третій: Шкільні діїства Великоднього циклу. — Додатки. — К.: Українська Академія Наук, 1925.
219. Резанов В. Драма українська. Старовинний театр український. — Випуск четвертий: Шкільні діїства Різдвяного циклу. — К.: Українська Академія Наук, 1927.
220. Резанов В. Драма українська. Старовинний театр український. — Випуск п'ятий: Драматизовані легенди агіографічні. — К.: Українська Академія Наук, 1928.
221. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8 вып. — М.: «Музыка», 1986.
222. Ружмон Д. Любов і західна культура. — Л.: «Літопис», 2002.
223. Садуль Ж. Всеобщая история кино. — М.: «Искусство», 1982.
224. Сакральне мистецтво // «Сопричастя». — 1999. — № 3.
225. Сеннет Р. Падение публичного человека. — М.: «Логос», 2002.
226. Серегина Н. Древнерусское храмовое действо как предтеча театра в России // Музыкальный театр. Проблемы музыкознания. Вып. 6. — СПб., 1991.
227. Силюнас В. Испанский театр XVI–XVII веков. От истоков до вершин. — М.: РИК «Культура», 1995.
228. Силюнас В. Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). — М.: «Дмитрий Булашин», 2000.
229. Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я.Гуревича. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003 (Серия «Summa culturologiae»).
230. Слотердайк П. Критика цивільного розуму. — К.: «Тандем», 2002.
231. Соловій М. Божественна літургія: Історія — розвиток — пояснення. — Львів, Монастир Монахів Студитського Уставу, Видавничий відділ «Свічадо», 1999.
232. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. — М.: «Политиздат», 1992.
233. Софронова Л. Польская театральная культура эпохи Просвещения. — М.: «Наука», 1985.
234. Софронова Л. Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в. — М.: «Наука», 1981.
235. Софронова Л. Старинный украинский театр. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 1996.

236. Стайн Дж.Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. У 3 Т. — Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004.
237. Старикова Л. Театральная жизнь старинной Москвы. Эпоха. Быт. Нравы. — М.: «Искусство», 1988.
238. Старинный спектакль в России. Сб. статей. — Л.: «Academia», 1928.
239. Стернин Г. Религиозное сознание в поэтике русской культуры второй половины XIX века // Искусство и религия. Материалы научной конференции, состоявшейся в Государственном институте искусствознания 19—21 мая 1997 года. — М.: Изд-во «ГИТИС», 1998.
240. Ступников И. Английский театр. Конец XVII—XVIII века. — Л.: «Искусство», 1986.
241. Сулима М. Українська драматургія XVII—XVIII ст. — К.: ПЦ «Фоліант», Видавничий дім «Стилос», 2005.
242. Тайна, яку звершуємо. — Львів, Монастир Свято-Іванівська Лавра, Видавничий відділ «Свічадо», 2003.
243. Татаркевич В. Історія шести понять. — К.: «Юніверс», 2001.
244. Тертуллиан, Квинт Септимий Флорент. Избранные сочинения. — М.: «Прогресс», 1994.
245. Тойнбі Дж. Арнольд. Дослідження історії. В 2-х т. — К.: «Основи», 1995.
246. Уайт Н. Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века. — Екатеринбург, Издательство Уральского университета, 2002.
247. Українська література XIV—XVI ст. Апокрифи. Агіографія. — К.: «Наукова думка», 1988.
248. Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. — К.: «Наукова думка», 1983.
249. Українське барокко та європейський контекст. — К.: «Наукова думка», 1991.
250. Уортман Р. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. В 2 Т. — М.: ОГИ, 2004.
251. Успенский Б. Этюды о русской истории. — СПб.: «Азбука», 2002.
252. Ученова В., Старых Н. История рекламы. — СПб.: «Питер», 2002.
253. Федас Й. Український вертеп (У дослідженнях XIX—XX ст.). — К.: «Наукова думка», 1987.
254. Федорів Ю. Історія церкви в Україні. — Львів, Монастир Монахів Студитського Уставу, Видавничий відділ «Свічадо», 2001.
255. Финкельштейн Е. Картель четырех. Французская театральная режиссура между двумя войнами. — Л.: «Искусство», 1974.
256. Франко І. Русько-український театр. (Історичні обриси) // Іван Франко. Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання. — К.: Видавництво АН УРСР, 1957.
257. Франс А. Гросвіта в театре марионеток // Анатолий Франс. Собрание сочинений в 8 Т. — М.: Изд. художественной литературы, 1960.

258. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. — М.: «Лабиринт», 1997.
259. Фуко М. Наглядати й карати. Народження в'язниці. — К.: «Основи», 1998.
260. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. — М.: «Республика», 1993.
261. Хамаза Е. Французский театр: от Средневековья к Новому времени. Образ мира и человека во французском драматическом театре XVI — первой трети XVII века. — СПб.: «Алетейя», 2003.
262. Хёйзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. — М.: «Прогресс — Традиция», 1997.
263. Хёйзинга Й. Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. — М.: «Наука», 1988.
264. Хороб С. Українська релігійна драма кінця XIX — початку XX століття: Проблематика, жанрово-стильова своєрідність. — Івано-Франківськ, «Плай», 2001.
265. Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Под ред. С.Мокульского. В 2 Т. — М.: «Искусство», 1955.
266. Церква і соціальна комунікація: Найголовніші документи Католицької Церкви про пресу, телебачення, Інтернет та інші медіа. — Львів, Видавництво Українського Католицького Університету, 2004.
267. Часовникова А. Действо Богоявления в свете полифункционального подхода П.Г.Богатырева // Петр Григорьевич Богатырев. Воспоминания. Документы. Статьи. — СПб.: «Алетейя», 2002.
268. Чистяков Г. Над строками Нового Завета. Изд 2-е. — М.: «Истина и жизнь», 2002.
269. Шалагінов Б. «Фауст» Й.В.Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст. — К.: «Вежа», 2002.
270. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. — М.: «Классика—XXI», 2002.
271. Шевченко В. Словник-довідник з релігієзнавства. — К.: «Наукова думка», 2004.
272. Шевченко Т. Твори. У 5 Т. — К.: «Дніпро», 1971.
273. Шевченко Т. Єзуїтське шкільництво на українських землях останньої чверти XVI — середини XVII ст. — Львів, Видавництво «Свічадо», 2005.
274. Шмеман А. Введение в литургическое богословие. — К.: «Пролог», 2003.
275. Шмитт К. Политическая теология: Сб. — М.: КАНОН-пресс-Ц, 2000.
276. Шмітт Ж.—К. Сенс жесту на середньовічному Заході. — Харків: «Око», 2002.
277. Шульц Г.Й. Візантійська літургія: Свідчення віри та значення символів. — Львів, Монастир Монахів Студитського Уставу, Видавничий відділ «Свічадо», 2002.

278. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. — СПб.: «Алетейя», 2003.
279. Элиаде М. Трактат по истории религий. В 2 Т. — СПб.: «Алетейя», 2000.
280. Элиаде М., Кулиано И. Словарь религий, обрядов и верований. — М.: «Рудомино» — СПб.: «Университетская книга», 1997.
281. Юрковский Г. Sacrum, літературний мотив чи відкрита структура // «Кіно-театр». — 2003. — № 2.
282. Юрковский Г. Ляльки і традиція вистав на Різдво // «Український театр». — 1992. — № 5.
283. Юрковский Г. Проблеми дослідження різдвяної теми в театрі ляльок // Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. Вип. 3. — Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003.
284. Bordman G. The Oxford Companion to American Theatre. — N.-Y.: Oxford University Press, 1984.
285. Budzynski J. Dramat i teatr szkolny na Slasku (XVI—XVIII wiek). — Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 1996.
286. Bukowski K. Biblia a literatura polska. Antologia. Wydanie trzecie. — Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1990.
287. Dramat biblijny Młodej Polski. — Wrocław, Wiedza o Kulturze, 1992.
288. Dudzik W. Karnawaly w kulturze // «Dialog». — 2001. — № 3.
289. Hodgson Terry. The Drama Dictionary. — N. Y. New Amsterdam Books, 1988.
290. Jaroszevska T. Le lexique theatral francais a l'epoque de la Renaissance // Revue de Linguistique Romane. — 2000. — № 116.
291. Jaroszevska, T. Le Vocabulaire du Theatre de la renaissance en France (1540—1585): contribution a l'histoire du lexique theatral. — Lodz, Wydawnictwo Uniwersytetu Lodzkiego, 1997.
292. Jurkowski H. Dzieje teatru lalek: Od antyku do romantyzmu. — Warszawa: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1970. — T.1.
293. Kaczmarek W. Miedzy religijnym misterium a dramatem narodowym (O Betlejem polskim Lucjana Rydla) // Dramat biblijny Młodej Polski. — Wrocław, Wiedza o Kulturze, 1992.
294. Krol-Kaczorowska B. Teatr Dawnej Polski. Budynki. Dekoracje. Kostiumy. — Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
295. Mezger W. Obyczaje karnawalowe i filizofia blazenstwa // «Dialog». — 2001. — № 3.
296. Okon J. Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII Wieku. — Wrocław — Warszawa — Krakow, Zaklad Narodowy imienia Ossolinskih, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1970.
297. Sawicki S. Sacrum w literaturze // Sacrum w literaturze. — Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1980. — T.XXVIII. — Z.I. — S.13—26.

298. Theatre words. An International Vocabulary in nine languages: English, Francais, Espanol, Italiano, Deutsch, Svenska, Magyar, Cesky, Русский. Compiled and editor for NTU (Nordic Theatre Union) and OISTT (Organisation Internationale Des Scenographes Et Techniciens De Theatre). — Stockholm, Sweden, 1980.

299. Wickham G. A History of the Theatre. Second edition. — Cambridge University Press, 1992.

300. Wickham G. The Medieval Theatre. Third edition. — Cambridge University Press, 1987.

ЗМІСТ

ТЕАТР СЛАВИ БОЖОЇ	5
«НАСЛІДУЮЧИ ХРИСТА»	43
ТЕАТР СВІТУ	45
ГРАВЦІ ГОСПОДНІ	61
СВЯЩЕННІ ІГРИ СХІДНОЇ ЦЕРКВИ	73
ІМПЕРАТОРСЬКІ ІГРИ	75
ЦЕРКОВНІ ІГРИ	81
СВЯЩЕННІ ІГРИ ЗАХІДНОЇ ЦЕРКВИ	87
ВЕЛИКОДНІ ІГРИ	89
РІЗДВЯНІ ІГРИ	97
ІГРИ ВИЗВОЛЕННЯ ГРОБУ ГОСПОДНЬОГО . . .	102
ПОВЧАЛЬНІ Й ДИВОВИЖНІ ІГРИ	121
ІГРИ ДОВКОЛА ТІЛА ГОСПОДНЬОГО	128
ПРАВИЛА СВЯЩЕННИХ ІГОР	133
МАЙСТРИ СВЯЩЕННИХ ІГОР	140
ХРОНІКИ СВЯЩЕННИХ ІГОР	151
ІГРИ З ЛЯЛЬКАМИ	156
ІГРИ СВІТСЬКОЇ ІСТОРІЇ	160
ІГРИ СМЕРТІ	163
ДИЯВОЛЬСЬКІ ІГРИ	168
НОВІ СВЯЩЕННІ ІГРИ	183
ІГРИ ДОВКОЛА ТІЛА ВЛАДИ	185
ШКІЛЬНІ ІГРИ	193
ІГРИ ПРИ ДВОРІ	202

СВЯЩЕННІ ВИДОВИЩА В УКРАЇНІ.....	211
ТЕАТР ПРОЦЕСІЙ І ОБРЯДІВ	213
ДЕКЛАМАЦІЇ	218
ВЕЛИКОДНЯ ДРАМА.	223
РІЗДВЯНА ДРАМА.	228
МІРАКЛЬ	230
ПАНЕГІРИК	235
ВЕРТЕП	238
 СВЯЩЕННІ ІГРИ НОВОГО ЧАСУ	243
СЕКУЛЯРИЗАЦІЯ	245
«ХРИСТИЯНСЬКА ДРАМА»	250
PERSONAL JESUS	261
 ВИПРОБУВАННЯ Й СПОКУСА	265
 ДОДАТКИ.....	277
 ОСНОВНА ЛІТЕРАТУРА	335

У книзі використано фрагменти гравюр і малюнків Пітера Брейгеля «Війна скринь і скарбничок», «Осел у школі», «Поміркованість», «Святий Яків і волхв Гермоген», «Свято дурнів».

Олександр Юрійович Клековкін
БЛАЗНІ ГОСПОДНІ
Нарис історії Біблійного театру

Комп'ютерний набір і коректура: О. Клековкін
Верстка і дизайн: В. Клековкін
Підписано до друку 26.06.2006
Формат 60х90/16.
Обл. вид. арк. 19,0.
Умовн. друк. арк. 19,0.
Зам №
Тираж 500 примірників
Друкарня видавництва «АртЕк»
01023, Київ, вул. І. Кудрі, 38Б.