

УДК 792.03

ЖЕНЩИНА НА ПОДМОСТКАХ СРЕДНЕВЕКОВОЙ МИСТЕРИИ

*Некрасова И. А.*¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, Моховая ул., д. 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

В статье проанализированы малоизвестные факты из истории западноевропейского средневекового театра, касающиеся выступлений женщин-горожанок в мистериях в XV – первой половине XVI века. Материалы, относящиеся к некоторым постановкам, в частности, к «Мистерии Страстей» (1501) в городе Монсе (Бельгия), к «Мистерии трех мучеников» (1509) во французском городке Роман-сюр-Изер, а также к знаменитой валансьенской «Мистерии Страстей» (1547), позволяют составить представление об исполнении горожанками различных женских ролей, как серьезных (роль Девы Марии), так и аллегорических, и даже комических. Рассмотрены не только подтвержденные данные, но и гипотезы об участии женщин в спектаклях (например, в английских и немецких мистерияльных циклах), выдвинутые современными учеными. В статье цитируются редкие исторические документы, не переводившиеся на русский язык.

Ключевые слова: средневековая мистерия, женская роль, женщина-исполнительница, «Мистерия Страстей» в Монсе, «Мистерия трех мучеников», «Мистерия Страстей» в Валансьене.

WOMAN ON THE STAGE OF A MEDIEVAL MYSTERY

*Nekrasova I. A.*¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., St. Petersburg, 191028, Russian Federation.

The article analyzes little-known facts from the history of the Western European medieval theatre, which relate to the performing art of women in the mysteries in the 15th – first half of the 16th century. Materials related to some historical productions, in particular, to the *Mystère de la Passion* of 1501 in Mons (Belgium), to the *Mystère des trois Doms* of 1509 in the little French town of Romans-sur-Isère, as well as to the famous Valenciennes *Mystère de la Passion* of 1547 allow us to get an idea of the performance of various female roles by the townswomen, both serious (the role of the Virgin Mary), and allegorical and even comic. The article examines not only confirmed data, but also hypotheses about the participation of women

in performances (for example, in English and German mystery cycles), put forward by modern scientists. The article cites rare historical documents that have not been translated into Russian.

Keywords: the medieval mystery, female role, female performer, *Mystère de la Passion* (Passion Mystery) in Mons, *Mystère des trois Doms* (Mystery of the three Martyrs) in Valenciennes.

Принято считать, что на всем протяжении западноевропейского Средневековья женщинам не положено было выступать на площадных сценах перед зрителями: обществом это воспринималось как нарушение гендерных норм. Разумеется, были шутихи, музыкантши, певицы, плясуньи, акробатки — все те, кого называли жонглерессами (*jongleresses* или *menestrelles*¹), но они принадлежали к маргинальной, как тогда полагали, среде. Серьезные роли святых жен и дев в постановках мистерий, равно как и других религиозных действий, доверяли, как правило, мужчинам. Однако в истории театра разных стран все же известны случаи выступлений женщин на мистерийных подмостках, и современные исследователи предполагают, что в реальности таких фактов могло быть значительно больше. Документально они не фиксировались, поскольку то, что мы сегодня квалифицируем как театральное событие, в сознании людей Средневековья осмыслялось в категориях светской жизни или религиозной деятельности, не вычленялось как творческий акт.

Профессиональные актрисы, унаследовавшие свое занятие от позднеримских мим, в Средние века выступали только в Византии, где подвергались осуждению со стороны христианских писателей, безоговорочно приравнивались к блудницам. Эта тема в статье не затронута, поскольку византийские актрисы практически не были известны на христианском Западе (кроме разве что императрицы Феодоры, имевшей актерское прошлое).

Сведения об участии женщин в средневековых духовных действиях зафиксированы в первых основополагающих трудах по театральной медиэвистике (прежде всего, у Л. Пети де Жюльвиля, изучавшего франкоязычные мистерии [1, р. 369–371; 2]), однако эта тема обрела в науке самостоятельность только в последние десятилетия, на стыке историко-театральных и гендерных исследований. На сегодняшний день опубликованы работы Л. Р. Мьюир, К. Нормингтон, М. Катрицки, Г. Парусса [3; 4; 5; 6] и других западных специалистов, по крупицам собиравших фактический материал и выдвинувших ряд оригинальных гипотез о роли женщины в средневековом сценическом искусстве

¹ Слово «жонглересса» в русском языке используется крайне редко, а феминитива у слова «менестрель» вообще нет (как, впрочем, и у русского слова «скоморох»).

с акцентом на социокультурных проблемах. В российской науке эта тема специально не изучалась, за исключением танцевального искусства жонглересс (в трудах Л. Д. Блок [7, с. 63–69], В. П. Даркевича [8, с. 59–73]).

Сюжет настоящей статьи больше связан со сценической практикой: делается попытка воссоздать хотя бы фрагменты женских ролей на основе сохранившихся текстов, предположить, в чем состояла их оригинальность, что приносила женщина-исполнительница в средневековый спектакль.

Женщины, известные как участницы городских мистерийных представлений в XV и XVI веках, были в большинстве случаев обычными горожанками — девицами или замужними, совсем юными или зрелыми. Несомненно, они должны были обладать грамотной речью, умением держать себя в обществе, начатками образования, прежде всего религиозными познаниями. Умение читать, крайне мало распространенное среди горожанок, едва ли было тогда обязательным условием участия в спектакле (даже актрисы профессиональных трупп XVI и XVII веков не всегда были грамотными и учили роли со слуха). Чаще всего эти женщины происходили из зажиточных, уважаемых семейств, которые занимались подготовкой мистерии. Они выступали совместно со своими отцами, мужьями или другими родичами, чем обеспечивали себе необходимые социальные гарантии. Выбор исполнительницы на роль чаще определялся родственными связями, а не способностями. Этических преград при этом не возникало, так как во времена расцвета мистерийного жанра само представление, а также просмотр его считались благочестивым занятием для всех вовлеченных.

В науке о театре вставал вопрос о наличии законодательных актов, возбранявших женщинам играть в мистериях, но ничего до сих пор не найдено. Современные специалисты согласны с авторитетным мнением Л. Пети де Жюльвиля, что не законы, а «обычай запрещал женщинам выходить на сцену в драматических мистериях» [1, р. 371]. При всем том участие женщин (горожанок и даже аристократок) в публичных зрелищах — торжественных процессиях, «живых картинах», мимических мистериях — не только дозволялось, а даже поощрялось, считалось чуть ли не обязательным. Так что средневековый обычай запрещал женщинам не «самодемонстрацию» как таковую, а именно «декламацию» [1, р. 371], т. е. исполнение драматической роли в нашем понимании. Однако и такой запрет нельзя считать всеобъемлющим.

Сохранились данные об участии особ женского пола в разных публичных действиях, возвышенных и курьезных. Так, в 1499 году в Нанте в честь свадьбы короля Франции Людовика XII и Анны Бретонской было устроено представление «Три грации», преломляющее в типично средневековом духе античный сюжет. На роскошно декорированных подмостках «увидели трех дам, какие представлялись девами из давно прошедших времен; и на них были платья

из тонкой красной тафты, отороченные понизу роскошной золотой парчой; а на головах они носили уборы из золотых нитей, вплетенных в волосы, а поверх них — бархатные шапочки, придававшие их лицам чудную красоту...» [цит. по: 9, р. 5]. В истории того же Нанта есть упоминание о театрализованном турнире, во время которого «девица, дочь Мишеля ле Лу, изображавшая Святую Деву, защищала короля Артура, чей герб она покрывала краем своего плаща, подбитого горностаем...» [9, р. 7]². По всей видимости, все это были дамы из высшего общества, для которых публичное выступление в ходе королевского празднества считалось вполне допустимым.

Случай иного рода относится к торжественному въезду в Лилль Карла Смелого, герцога Бургундского, в апреле 1468 года. Как писал историк лилльского театра, опираясь на фрагмент утраченной хроники, среди прочего герцогу была показана устроенная советником, мэтром Патулем, «живая картина» на мифологический сюжет о суде Париса. На «роли» трех богинь постановщик выбрал особ примечательной внешности: Венеру изображала «толстуха Жюльенна» («и среди тысячи женщин нельзя было сыскать толще и выше, чем была она»); представлять Юнону должна была Жакетта Брокетт («длинная и тощая, будто имела лишь кожу да кости, худая точно цапля»), а в образе Паллады появилась некая Фавиньон, широкоплечая и долгоногая горбунья. «И были сии дамы все три обнажены и украшены золотыми венцами в волосах, столь роскошно и красиво, как того требовала история» [10, р. 54]. Париса изображал сам мэтр Патуль. Из документа следует, что в момент появления Карла Смелого был дан звуковой сигнал к отдергиванию занавеса, скрывающего помост и «живую картину» на нем. При виде зрелища герцог разразился одобрительным хохотом [10, р. 54–55]. Подобное действие, характерное для средневековой смеховой культуры во всей ее грубой телесности, можно оценить как паратеатральное; специфически гендерный аспект в его описании никак не отмечен.

К начальным временам царствования Франциска I, когда во Францию стали проникать итальянские ренессансные влияния, но театр оставался, по сути, средневековым, относится история, разворачивающая вопрос под другим углом. В 1515 году власти Гренобля готовили к королевскому визиту пышное зрелище (шествие ли, «живые картины» или полноценный спектакль — неизвестно) с участием лиц обоего пола. Однако местные «дамы и девицы» воспротивились замыслу, о чем свидетельствует запись в городской латинской хронике: «...Ни дамы, ни девицы не желают играть на подмостках по случаю королевского визита: что следует предпринять. Постановили, чтобы господа Шантарель, Мартен, Жофffre, Галиффе, Кокто,

² Король Артур в данном случае — персонаж. Описание относится к началу XVI в.

Ф. Бургондион, Дарбион и Фонтан сделали одолжение и обратились к отцам и матерям или супругам сих жен и дочерей и посовещались с ними, как убедить тех играть согласно указаниям господина каноника де Прато»³ (из протокола обсуждения проблемы [11, р. 662]). Здесь речь шла не о запрете женщинам выступать, а, напротив, о намерении официальных лиц заставить женщин выйти на сцену. Кто одержал верх, установить нельзя, так как мейерпрайе не состоялось. Насколько известно, визит молодого короля был перенесен на более поздний срок.

Итак, выступление дамы перед публикой на средневековых подмостках не воспринималось как нечто в принципе невозможное. Но такое выступление не считалось театральным, ни в коей мере не приравнивалось к игре гистрионов — жонглеров и жонглересс. Многие зависело от местных традиций, от целей организаторов зрелищ. Свидетельства, которые будут рассмотрены далее, не позволяют вывести общие закономерности, лишней раз доказывая, что театральная культура Средневековья отмечена немалым разнообразием.

Данные о выступлениях женщин в мистериях представлены далее в хронологическом порядке⁴ на основе трудов ученых XIX–XXI веков. Л. Пети де Жюльвиль счел достойными упоминания лишь три случая (в 1468 году в Меце, в 1535 году в Гренобле и в 1547 году в Валансьене) [2, р. 32], хотя им были зафиксированы и другие факты и имена женщин-участниц мистерийных представлений. Специалисты XX века и наших дней эти данные существенно дополнили.

Самый ранний из известных примеров участия женщины в духовном действе, вероятно, — «Рождество Богоматери и Детство Иисуса» в южно-французском городе Тулоне. Это представление, относящееся к разряду мимических мистерий или мистерий-процессий, состоялось в декабре 1333 года при участии видных городских семейств. В архиве местного нотариуса найден перечень семидесяти действующих лиц и исполнителей, включая «юницу Луизон Амильо» в образе «Марии юницы и во цвете лет» [2, р. 3]⁵. Судя по всему, девушка была благородной крови, выступала вместе с родственниками (в перечне есть другие участники по фамилии Амильо) и исполнила несколько сцен из истории Богоматери.

³ Каноник де Прато, он же Сибу Пра, был известным устройтеlem мистерийных зрелищ во французском регионе Дофине.

⁴ Перечни фактов в хронологическом порядке приведены в: [3; 6], но в этих работах мистерий не отграничены от других средневековых жанров.

⁵ Этот факт Л. Пети де Жюльвиль отметил, но не соотнес с темой выступлений женщин.

Ко временам повсеместного распространения больших городских мистерий относится постановка игры о святой Екатерине⁶, зафиксированная в лотарингских «Хрониках города Меца» (1468). В вольном и богатом городе Меце часто устраивались мистерияльные зрелища, но это конкретное представление, сыгранное в течение трех дней на Троицу 1468 года, современники расценили как весьма необычное. Удивило прежде всего исполнение заглавной роли св. Екатерины не юношей, как в других постановках, а девушкой-горожанкой. Имени этой «юной девицы в возрасте примерно XVIII лет» [13, р. 361] хронист не назвал (что совсем не удивительно), указав только, что она — дочь Деде-стекольщика с улицы Фур-дю-Клуатр. В ранней «Мистерии о святой Екатерине», сыгранной в Меце за тридцать пять лет до этого, исполнитель главной роли (нотариус) носил ту же фамилию Деде. Более чем вероятно, что дочь стекольщика приходилась ему родственницей (внучкой?) и даже (предположим, что к тому времени он был жив) могла воспользоваться его практическими советами — если, конечно, играли один и тот же текст.

То, что хронист считал нужным сказать об игре девушки, свидетельствует об ее одаренности, о серьезной работе над ролью и об успехе у зрителей: «... Она чудесно выполнила свою задачу к радости и удовольствию каждого». Особо восхитило писателя, что «означенная девица» выучила назубок «XXIII С. [двадцать три сотни] стихов» своей роли, «и говорила сия девица столь живо и благочестиво, что многих людей заставила плакать, и имела она приятный для всех облик». Но в памяти современников это выступление осталось не столько фактом искусства, сколько поворотом женской судьбы: итогом успеха на сцене стало «богатое замужество» дочери стекольщика с благородным воином по имени Анри де Латур, который «в нее влюбился, ибо получил большое удовольствие, на нее глядя» [14, р. 361].

Необычным был также факт показа этой мистерии не на городской площади, а в сакральном пространстве — во дворе доминиканского монастыря [14, р. 361]. Для возведения сцены и мест для зрителей потребовалась

⁶ Текст до нас не дошел. В XV веке представления о св. Екатерине ставились в Меце несколько раз. В 1433 году это была «Игра о святой Екатерине» в трех днях, где заглавную роль исполнил Жан Деде, нотариус по профессии (см.: [2, р. 11]). В 1486 году — «Мистерия о святой Екатерине с горы Синай» (*Sainte Catherine du mont Sinai*); в главной роли — юноша Лионар, подмастерье цирюльника [2, р. 52]. Рассматриваемая здесь мистерия, также трехдневная, предположительно называлась «Игра о госпоже святой Екатерине Сиенской» (*Le jeu de madame sainte Caithherine de Sienne*). Но, возможно, слова *Sinaï* и *Sienne* были перепутаны при прочтении рукописи. Маловероятно, чтобы в 1468 году в Меце сочинили пьесу на основе жития Екатерины Сиенской, итальянской святой, канонизированной всего семью годами ранее (1461). (Сомнение было высказано еще в «Словаре мистерий» Ж. де Дуэ [12, col. 229]). В одной из современных работ [13] выдвинута гипотеза о новой мистерии, правда, без достаточных оснований. Автор настоящей статьи придерживается версии об одном и том же тексте, опираясь на косвенные данные.

существенная перестройка, даже снос внутренних стен, и эти работы финансировала зажиточная и набожная горожанка Катрин де Бодош, инициировавшая постановку. Все действие, организованное женщиной и сыгранное с участием женщины, должно было носить особо возвышенный характер.

К 1499 году относится первое упоминание об участии женщин в английских городских циклических мистериях, а именно запись: «Женщины города — Успение блаженной Марии» [*The wyfus of the town assumpcion beate Marie*] [цит. по: 4, р. 40], относящаяся к распорядку Честерского мистерияльного цикла, к распределению эпизодов между различными городскими организациями. О том же сообщалось и в документе, датированном 1539–1540 годами, относящемся ко временам Реформации, когда мистерии в Англии стали повсеместно запрещать [см. 4, р. 40]. Занимались ли честерские горожанки только подготовкой зрелища или сами выходили на подмостки? Этот вопрос изучался современными специалистами⁷, однако подтверждения тому, что во времена расцвета английского средневекового театра женщины действительно играли женские роли, не были найдены. Документы зафиксировали участие женщин в финансировании, подготовке и организации спектаклей, обслуживании актеров, присмотре за повозками-педжентами и т. д. Но ни одно имя исполнительницы мистерий в Англии, насколько известно, в истории не сохранилось.

Большая часть интересующих нас сведений датируется XVI веком. Это обусловлено не столько тем, что женщины в ту эпоху чаще выходили на мистерияльную сцену, сколько большей сохранностью документации.

Знаменитая «режиссерская книга», относящаяся к многодневной «Мистерии Страстей» (1501) в бельгийском городе Монсе, впервые опубликованная Г. Коэном в 1925 году [16], отмечает участие нескольких женщин. Здесь обнаруживается любопытный случай разделения большой роли Девы Марии на несколько частей. Двум девушкам поручили начальные эпизоды этой роли, а заключительную часть играл по традиции мужчина.

В первом дне мистерии образ «Марии VII лет» должна была воплотить «дочь Жоржа де ле Мотта» (не названная по имени; вероятно, совсем юная особа). Единственная сцена с ее участием (введение Марии во храм) невелика: у героини там всего две реплики в две строки каждая [16, р. 48].

«Марию XIII лет» [16, р. СII] представляла девушка по имени Водрю⁸, дочь Жоржа де ле Нерля. Роль четырнадцатилетней Марии была несравнимо

⁷ См. детальный анализ источников в монографии К. Нормингтон [4, р. 35–54]. Согласно одной из недоказанных гипотез, женщины могли играть в английских мистериях в самый ранний период, в XIV в., так как исполнение мужчинами женских ролей до конца XV в. документально не подтверждено (см.: [4, р. 36–37; 15, р. 45]).

⁸ Имя — в честь популярной местной святой Водрю, или Вальтруды Монской.

больше и сложнее, она включала несколько развернутых эпизодов и многофигурные мизансцены (в том числе с участием аллегорических персонажей): обручение с Иосифом, Благовещение, встреча с Елизаветой, объяснение с Иосифом, путешествие в Вифлеем и собственно Рождество. Если расценивать этот материал как полноценную драматическую роль в нашем понимании, то она исключительно трудна: требовалось сыграть, как Мария-девочка становится Богородицей.

У героини не очень много текста, в основном — двустушия, однако мизансценический рисунок насыщен, в «режиссерской книге» предусмотрено много случаев, где требовалась невербальная выразительность, разнообразие жестов и движений — впрочем, не выходящих за рамки привычно-бытовых. Примеры ремарок, относящихся к Марии — «дочери Жоржа»⁹: «Здесь должна быть предупреждена Мария, чтоб приподняла она свой живот, дабы показать, что понесла»; «Напомнить Марии, дабы шла к Иосифу с большим животом, как сказано» [16, р. 59]. Из Назарета в Вифлеем Мария должна была ехать верхом на осле (судя по всему, живом), которого вел под уздцы Иосиф [16, р. 62].

Водрю де ле Нерль исполняла и саму сцену Рождества, которая в монсской мистерии необыкновенно зрелищна, однако главное таинство в вифлеемской пещере было намеренно скрыто от зрителей. Сама пещера, куда уходила Мария, была поначалу затенена, над и перед ней разворачивались красочные картины с участием ангелов и пастухов, пришедших на поклонение. Затем, как указано в ремарке, «дается там [внутри пещеры] много огней и свет Рождества», звучит музыка и появляется коленопреклоненная Мария с новорожденным Иисусом [16, р. 69].

Как в спектакле происходила замена девушки на актера-мужчину, не вполне ясно. Последний раз Мария («дочь Жоржа») упомянута в «режиссерской книге» в диалоге с пастухами [16, р. 74]. Далее по тексту идет сцена поклонения волхвов, где Мария присутствует без слов (кто ее играет — непонятно), а в следующем эпизоде реплика Богородицы (*Nostre Dame*) отписана Жакмену л'Экринье [16, р. 76]. Все дальнейшие сцены с участием этой героини должен был играть он. Интересно, что «дочь Жоржа» получила в мистерии еще одну, скромную роль Новобрачной в эпизоде «Брак в Кане Галилейской» [16, р. 153–157], а в образе Богородицы там действовал Жакмен л'Экринье, то есть актер-мужчина.

Как выявил Г. Коэн, в монсском действе выступала еще одна девушка по имени Водрю, записанная как «девица Водрю», или «Водрю (Роже-ри)». Она появлялась в одном из эпизодов третьего дня в образе одержимой

⁹ В издании Г. Коэна при репликах указаны имена тех, кто их произносит, но принцип выдержан не везде.

Эльдегонды, дочери Хананеянки [16, р. 183–184], из которой Христос изгонял бесов. Скорее всего, именно вторая Водрю исполнила и роль дочери Иродиады (названной в данной мистерии не Саломеей, а Флоранс) в третьем дне. Эта героиня танцевала перед Иродом¹⁰ («Тогда идет она плясать мореску под звуки тамбурина, а потом тамбурин ненадолго умолкает, а девица все пляшет» [16, р. 189]). Тожество имен побудило Г. Коэна утверждать, что роль дочери Иродиады играла Водрю де ле Нерль [16, р. СII], но это кажется почти невероятным, так как от актрисы-любительницы потребовался бы чрезмерно широкий диапазон приемов. А вот одержимая бесами дочь Хананеянки, которая должна была выражать свое состояние экспрессивными жестами, и пляшущая дочь Иродиады — роли схожие настолько, чтобы их могли поручить одной (вероятно, пластически одаренной) участнице спектакля, то есть Водрю Рожери. Одна из двух Водрю выступала еще в кратком эпизоде четвертого дня как Виктория, третья из дев Сионских, оплакивающих Христа на крестном пути [16, р. 356–357] (остальных дев и жен играли мужчины), но в последней роли не было ничего выразительного.

Очень интересный материал предоставляют найденные в XIX веке документы о постановке французской провинциальной мистерии, однократно сыгранной в 1509 году (27–29 мая) в городке Роман (Роман-сюр-Изер) в области Дофине. Эту «Мистерию трех мучеников» (*Mystère de trois Doms*, в документах называлась также *Le jeu des Trois Martyrs*) по житию местных святых Фелициана, Северина и Экзуперия составил каноник Сибу Пра из Гренобля (при участии прославленного мастера жанра Клода Шевале) [11]. Мистерия была поставлена с большими затратами, ее отличала невиданная роскошь костюмов и аксессуаров [11, р. LII]¹¹, особенно женских.

Согласно перечню действующих лиц и исполнителей, практически все женские роли в этой мистерии были сыграны женщинами: замужними и незамужними, из лучших дворянских и буржуазных семей города. Их мужья и прочие родственники тоже были участниками спектакля [11, р. 593–598]¹². Из почти ста ролей пятнадцать¹³ — женские, и только одна женская роль досталась мужчине. Исполнительниц было десять, некоторые из них появлялись

¹⁰ Пляска Саломеи — очень популярный в Средние века женский танцевальный номер, исполнявшийся на пирах жонглерессами, изображенный и описанный в разных источниках (напр. см.: [7, с. 63–69; 8, с. 61–62, 70–73]. Морески тоже входили в их репертуар. Но здесь, очевидно, выступала не профессиональная танцовщица, а любительница-горожанка.

¹¹ Костюмы были изготовлены за счет самих исполнителей.

¹² Публикаторы мистерии дополнили перечень биографическими сведениями из архивных источников, указав родственные связи исполнителей и исполнительниц.

¹³ Еще одна женская роль сохранилась в тексте второго дня, но не вошла в спектакль.

перед публикой в разных образах. Таким образом, распределение ролей в этой конкретной мистерии в гендерном отношении не отличалось от привычного в наши дни, но для Средневековья это — уникальный случай. Женщинам были доверены даже аллегорические образы, и других таких примеров история городских театральных зрелищ не знает.

В прологе к «Мистерии трех мучеников» перед зрителями появлялись четыре нарядные дамы. Аллегорию Тишины представляла «Глод [Клода], жена мастера Жоффре Ваша и дочь Жирара Шатена» [11, р. 593]. Отец исполнительницы, по профессии монетчик, самое уважаемое лицо в городе, выступал в роли римского императора Севера и был одним из организаторов всего действия¹⁴. Три другие дамы воплощали образы трех континентов: Азии (Сюзанна Алекс, дочь купца, также участвовавшего в подготовке мистерии), Африки (Монд Одоард, жена дворянина Понсона Одоарда и дочь Жакотена Легра) и Европы (Луиза, дочь Жеана де Манисье, еще одного организатора) [11, р. 593].

Эта вступительная картина была исключительно женской и, по всей видимости, очень красивой, эффектной и музыкальной. Все четыре участницы должны были обладать яркой внешностью, что называется, женской статью, звучными и красивыми голосами. Даме Тишине, выступавшей «посреди помоста», была доверена вступительная песня с призывом к зрителям умолкнуть, чтобы смотреть и слушать мистирию. «Увидите вы римлян кровожадных, Затем Христовой веры торжество» [11, р. 7], — обещала она. Три героини-аллегории, вступающие с ней в диалог, появлялись на верхнем уровне сценической конструкции на трех специально построенных башнях по углам игровой площадки [11, р. 4]. Они вещали от имени трех частей света и отстаивали каждая свое историческое величие. Все три желали посмотреть представление, однако Дама Тишина, наделенная властью, изгоняла Даму Азию и Даму Африку как не знавших Христа, и позволяла остаться только Даме Европе. В тексте этой мистерии (по мнению специалистов, не отмеченном большими литературными достоинствами [11, р. V]) обнаруживается причудливая смесь исторических данных, античной мифологии и средневековой фантастики. В речах дам-аллегорий, открывающих действие, автор особо постарался проявить свою эрудицию. Можно представить, насколько трудоемкой для исполнительниц была задача освоить подобные стихи и как непривычно публике было воспринимать «ученые», метафорические слова именно из женских уст.

Исполнительницы пролога были заняты и в основном действии. «Указанная Монд, что играла Африку», выходила еще в двух аллегорических ролях: Божественного Вдохновения (*Inspiracion divine*) и Души человеческой (*Soulas humein*).

¹⁴ Всего было девять «комиссаров», осуществлявших общее руководство (см.: [11, р. XXIX]).

Сюзанна Алекс, «что играла Азию», представила также Божественную Благодать (*Grace divine*). Роль включала монологи, пение и, согласно ремаркам, сложную партитуру движений.

В «римских» эпизодах мистерии появлялись «госпожа Юлия, жена императора» («благородная дама Жеанна дю Буассон, жена господина Пьера Варса») и Аржентина, дочь ее («вышеназванная Луиза де Манисье, что играла Европу») [11, р. 594]. Они участвовали в драматических событиях, определенных враждой сыновей императора, Антонина и Геты, закончившихся братоубийством на глазах у матери и оплакиванием Геты. Сцены с ними во всех трех днях мистерии были разделены большими промежутками, значит, требовалось подчеркивать узнаваемость этих дам для публики (по всей вероятности, «царственными» одеяниями и соответствующей манерой поведения).

Особы императорской фамилии должны были зримо и пластически отличаться от героинь-горожанок, родственниц трех главных героев — сестры св. Северина (ее играла Алиса, жена мастера Жеана Боннио), матери св. Фелициана (исполнительницу звали Арньер, жена Понсона Люка) [11, р. 595] и второстепенных фигур того же статуса. Если допустить, что исполнение не сводилось к декламации, но включало приемы игры как таковой, начатки перевоплощения, то именно в этих ролях не было трудностей: героини действовали в «домашнем» кругу, их настроения и реакции были обусловлены реальными, а не сверхъестественными и не чисто умозрительными мотивами. По сюжету они провожают Северина, Фелициана и Экзуперия с посольством в Рим, затем узнают об их аресте, тщетно молят о спасении, а затем сопровождают героев к месту казни. Сестра Северина произносит эмоциональный, почти что трагический монолог под стенами темницы, где заключен ее брат, призывая «бездну» поглотить ее, ибо страдания невыносимы [11, р. 438], а мать Фелициана выражает свою скорбь в преддверии гибели сына в строфах, подобных народной песне: «Где найти спасенья? / Нету утешенья / Матери скорбящей...» («*Qui pourra soustraire / La dolante mère / Si desolative?..*» [11, р. 439]).

В «Мистерии трех мучеников», выстроенной по всем канонам жанра, в соединении «высокого» и «низкого», обнаруживается также редкий факт появления женщин, а не ряженных фарсеров, в двух низкокомических ролях¹⁵.

¹⁵ В тексте второго дня имелась третья комическая роль «мошеницы» Бландеты, но в спектакль сцены с ней не вошли [11, р. 596].

Эгрету, жену трактирщика, сыграла жена нотариуса Пьера Виллара [11, p. 595]¹⁶. Сцены с ее участием отмечены бытовым юмором, включают приготовление еды и угощение. Но самый любопытный образ — особа по имени Пудрефина (*Pouldrefine*), обозначенная в ремарке как «палачова б...» («*p... du borreau*»), в исполнении «вышеназванной Глод, что играла Тишину» [11, p. 596]. Получается, что замужня дама, дочь одного из самых почтенных горожан, которой было доверено исполнение ведущей аллегорической роли в прологе, взяла на себя также роль подружки палача, написанную самыми грубыми словами. (В составлении текста мистерии принимал участие мэтр Шевале, и, скорее всего, эффектные «низкие» сцены принадлежали его перу [11, p. LV].)

Роль Пудрефины объемна и разнообразна по рисунку, включает пространственные реплики, пение и пританцовывание, много физических действий, сопровождающихся эмоциональными восклицаниями (в сценах пыток и казней). Эта героиня вместе с палачами издевалась над христианами, брошенными в темницу, и даже ассистировала при их повешении, подавая инструменты. Присутствие девки в компании безжалостных мучителей должно было усилить унижение, которому подверглись герои-мученики. После казни все злодеи собирались в трактире, где Пудрефина вызывала гнев своей прожорливостью. Спровоцированная ею ссора переросла в массовую драку, в ходе которой, судя по ремаркам, применялись акробатические трюки и игра с оружием, в дело вмешивались черти, сцену окутывал дым и адское пламя [см.: 11, p. 516]. В конце концов, черти всех утаскивали в ад.

Два наиболее контрастных и наиболее обобщенных женских образа в «Мистерии трех мучеников», соответствующие двум традиционным «полюсам» мистериального театра, — это Богородица и Прозерпина. Образ Пречистой Девы воплотила «Жакмин, жена указанного Жеана дю Буа»¹⁷ [11, p. 596]. Она появлялась во всех трех днях только на верхнем уровне сценической конструкции, т. е. на «небесах», и обращалась с просьбами к Богу о ниспослании помощи главным героям, а после их казни, вместе с Божественной Благодатью и другими аллегориями, принимала в раю души мучеников [11, p. 499–501]. Роль представляется чисто декламационной; основная поза Богородицы — коленопреклонение перед Богом.

¹⁶ Ее имя было указано в рукописи, но оказалось нечитаемым и потому не воспроизведено в издании. Пьер Виллар, уважаемое в городе лицо, исполнил одну из трех главных ролей — святого Экзуперия. То, что его жена получила маленькую и несерьезную роль трактирщицы, отчасти доказывает, что распределение ролей в этой мистерии было обусловлено не социальным статусом участников, а творческими способностями или внешними данными.

¹⁷ Супруг, в реальной жизни нотариус и городской секретарь, сыграл «императорского секретаря» в «римских» сценах и еще две роли.

«Адская богиня», главная дьяволица Прозерпина — единственный женский образ, порученный в этой мистерии мужчине, мэтру П. Дрижону, нотариусу [11, р. 595]. Прозерпина вместе с другими дьяволами раз за разом вылезала из ада и атаковала грешников на земле, все время пребывая в движении. Роль не содержала драматической сложности, но требовала физической силы, ловкости и выносливости, потому (и в соответствии с традицией) была исключена из числа женских.

Если судить по тексту «Мистерии трех мучеников» и сопровождающим его ремаркам, женское присутствие в спектакле было крайне важным; от исполнительниц требовались незаурядные данные, речевое и пластическое мастерство. Но едва ли стоит преувеличивать художественный уровень исполнения: действие было однократным; никто из участников, а тем более участниц, заведомо не мог обладать актерскими умениями и даже большим зрительским опытом. С исторической дистанции мы можем осмыслить лишь «идеальный спектакль», зафиксированный в тексте, каким его хотели видеть авторы — Сибу Пра и Клод Шевале. Последних можно считать профессионалами мистериального театра.

Известные нам постановки мистерий с участием женщин были разовыми, но масштабными событиями в истории провинциальных городов. Годом позже «Мистерии трех мучеников», в 1510-м, во французском городе Шатоден на Луаре (графство Дюнуа, современный департамент Эр-и-Луара) была сыграна восемнадцатидневная «Мистерия Страстей». От нее сохранились только финансовые документы, опубликованные в конце XX века. Из них следует, что исполнителями были «многие мужчины и женщины», в основном — семьями [17, р. 116]. Среди женских образов этой традиционной евангельской мистерии была особо выделена Мария Магдалина, само действие разыгрывалось на городской площади перед ратушей и церковью Марии Магдалины. В документах отмечено, что приор местной обители св. Магдалины Франсуа Суэф получил плату за «обучение и наставление жены Жеана Русселе, каковая сыграла в указанной Мистерии роль Магдалины» [17, р. 162]. Роль Магдалины в известных нам «Мистериях Страстей» практически никогда женщинам не доверяли, а здесь сочли это возможным, но при углубленном предварительном изучении под присмотром монаха.

С мистериями в Романе и Шатодене перекликается по-своему уникальная постановка того же времени в немецкоязычном регионе — боценская «Мистерия Страстей» (1514). Город Боцен в южном Тироле (современный Больцано в Италии) был важным центром мистериальных представлений на протяжении долгого времени [18]. В истории остались имена обоих устроителей мистерии 1514 года: это учитель Бенедикт Дебс (?–1515) и художник Вигил Рабер (?–1552). Место показа — внутреннее пространство церкви, а не привычная

городская площадь. Сохранился чертеж симультанной сценической конструкции авторства В. Рабера. Эта постановка, как отметил В. Ф. Колязин, была во многих отношениях «беспрецедентным случаем» [19, с. 68]: длилась семь дней, что для немецкоязычных мистерий не характерно (самые большие из них — двух- или трехдневные), потребовала чрезмерных материальных затрат и включала более сотни действующих лиц. Как и во французской «Мистерии трех мучеников», женские роли (около двадцати) в ней исполнили женщины, хотя с большим количеством исключений, относящихся к «верху» и «низу» традиционной иерархии образов [18, р. CCXLIV–CCXLV; 5, р. 23–24]. Роли Богоматери, Марии Иаковлевой и Марии Саломеи исполняли мужчины, и мужчины же играли сводню, колдунью и девку в «низких» эпизодах. Некоторые женские роли в этой многодневной мистерии делились на части и поручались нескольким женщинам или женщинам и мужчинам.

Имена участников представления, внесенные в перечень В. Рабера, указывают на семейные и домашние связи: так, жена горожанина Ганса Брельота¹⁸, исполнителя роли Пилата, играла жену Пилата; Ганс Крамер и его жена играли родителей Слепца, их дочь Эндль — роль дочери Хананеянки. Вольфганг Фюрст исполнял роль Адама, а две его служанки, Анна и Эндль, — часть роли Марии Клеоповой и «вторую деву» соответственно. Мария, дочь трактирщика Йорга Рустера (исполнителя ролей Авраама и Никодима), получила вторую часть роли Марии Клеоповой [5, р. 23–24].

Мария Магдалина была поручена трем или даже четырем участницам. Вот еще одно исключение из правил, относящееся к этой мистериальной роли. В Боцене ее должны были играть Мадлен из Линдау, Гретль Федерль из Крэмса, дочь каменщика Фрица Флазера (или Глазера) и, вероятно, служанка из дома В. Фюрста [5, р. 23]. Впрочем, не установлено, все ли они выступали по очереди перед зрителями или кто-то, в статусе дублерши, только репетировал. С другой стороны, девице по имени Людль Ян Гольтшмид, сестре Йохума Гольтшмида (выступавшего в роли Иоанна Крестителя), предположительно доверили сразу три роли: Евы, Хананеянки и грешницы перед Христом. Однако в перечне при первых двух ролях указаны, кроме нее, имена мужчин, так что не исключено, что и здесь предполагалось дублирование. Не названная по имени «жена мельника» тоже была занята в трех ролях, причем принципиально несхожих: жены лекаря-шарлатана (с мужчиной-дублером), Марфы и Вероники.

На взгляд современного исследователя, привлечение женщин-горожанок в этот конкретный спектакль объяснимо практической надобностью — продолжительностью репетиций и самой игры, а разделение некоторых женских

¹⁸ Личные имена многих женщин в перечне не указаны.

ролей на части или же их дублирование можно трактовать как разумную предусмотрительность организаторов [5, р. 23]. Но, как в большинстве случаев, не сохранилось никаких свидетельств того, как было воспринято подобное действо: лучше или хуже была сыграна мистерия с участием женщин по сравнению с привычной мистерией с мужским составом. В целом можно утверждать, что в немецкоязычном регионе примером для подражания это не стало. Есть сведения, что в конце XV века горожанки принимали участие в Люцернских мистериях [5, р. 26], однако, скорее всего, как и в Англии, это была не игра, а труды за сценой.

В новейших исследованиях, посвященных театру немецкого Средневековья, появились неподтвержденные гипотезы об участии женщин в отдельных постановках. Так, публикатор «Аугсбургской мистерии Страстей» предположила, что в конце XV – начале XVI века женщины могли исполнить несколько ролей в представлении этой мистерии, организованном местным братством св. Ульрика, в состав которого входили женщины (в частности, небольшую, но «серьезную» роль Привратницы [20, р. 172–176]).

В документах, относящихся к позднему этапу истории мистерийного театра во Франции и франкоязычном регионе, найдено еще несколько достоверных свидетельств о выступлениях женщин.

20 мая 1526 года в Валансе (регион Дофине) была сыграна агиографическая мистерия на местном материале: «Игра о трех мучениках» (Феликсе, Фортунате и Ахиллее)¹⁹. В представлении участвовали клирики и миряне, всего двадцать два человека, из них в городской хронике особо отмечены две дамы — «жена господина де Дорна», представлявшая Богородицу, и Сюзанна де Женас (из знатной семьи), которая воплотила «святую Голубицу» [цит. по: 11, р. 871] (по мнению исследователя XX в., имелся в виду образ Духа Святого [21, р. 28]).

В Гренобле на Троицу (14 мая 1535 года)²⁰ была представлена «Мистерия Страстей», где в роли Девы Марии выступила молодая горожанка Франсуаза Бюатье, или Бюатери (Vuatier, Vuaterie). Об этой конкретной мистерии известно мало, поэтому судить, насколько объемной была роль, не представляется возможным. Но нет сомнений, что юная Франсуаза исполнила ее от начала до конца, включая сцену Распятия (в отличие от мистерии в Монсе, где роль делилась на части). Автор латиноязычной хроники, зафиксировавший событие, не поскупился на похвалы: «Движения ее и голос ее, понравившийся

¹⁹ Эта мистерия исполнялась в XV и XVI веках несколько раз с промежутками в четверть века ради избавления города от эпидемий [21, р. 11–12]. Текст мистерии до нас не дошел

²⁰ Дата была уточнена цитируемым исследователем. Во всех остальных трудах по истории театра она с ошибкой.

силою и легкостью речи, вызывали всеобщее восхищение, тем паче что у женщины сей изящество и красота с красноречием сочетались» [22, р. 48]. Это редчайшая характеристика не просто присутствия женщины на мистериальной сцене, но успешного исполнения ею большой сложной роли, особенно — владения словом.

Хорошо изученная, богато документированная двадцатипятидневная «Мистерия Страстей», представленная в Валансьене (франкоязычная Фландрия) в 1547 году, исполнялась преимущественно мужчинами (всего 169 ролей и 73 участника) [23, р. 17]. Но роль Богоматери в полном объеме была доверена девушке по имени Женетта Караю (по всей вероятности, родственнице клирика Филиппа Караю, который был одним из организаторов действия) [1, р. 370]. В постановке участвовали и другие девицы из почтенных городских семей — Женетта Ватье, Женетта Тартелетт, Сесиль Жерар, Коль Лабекен. Однако они исполняли небольшие и в основном бессловесные роли храмовых прислужниц, дев Иерусалимских, служанок [23, р. 19]. Таких значительных героинь, как Мария Магдалина, св. Анна, св. Елизавета, Иродиада, царица Искаротская, аллегии Истины, Справедливости, Милосердия и др., играли мужчины.

На знаменитых миниатюрах к валансьенской мистерии [24], выполненных художником Юбером Кайо через тридцать лет после показа, едва ли следует искать хоть какого-либо портретного сходства, хотя бы по той причине, что нельзя обнаружить различий между героинями, которых играли женщины, и теми, кого играли мужчины: лица, позы и костюмы изображены в одной, весьма условной манере. Информативными для реконструкции спектакля исследователи считают только декорации (Ю. Кайо участвовал в оформлении самой постановки) и отчасти мизансцены [23].

Текст этой огромной мистерии (около 25 тыс. стихов)²¹ был организован по принципу компиляции на основе известных произведений Арну Гребана и Жана Мишеля. Роль Девы Марии значительна: героиня присутствует более чем в половине дней (2–6; 8; 18; 19; 21–25). Не исключено, что сама роль адаптировалась в расчете на исполнительницу, дополнялась подробностями наивно-благочестивого и в то же время игрового свойства с целью пробудить у публики чувства умиления и восхищения.

Сопоставляя данные «режиссерской книги» и иллюстрации, можно воссоздать некоторые фрагменты роли. Так, во 2-м дне развернут эпизод введения юной Марии в храм в сопровождении родителей. К дверям храма ведут пятнадцать высоких ступеней. У подножия Иоаким и Анна предлагают Деве передохнуть,

²¹ Полного научного издания нет, обе рукописи хранятся в Национальной библиотеке Франции [24]. Самой значительной работой об этой мистерии является монография Э. Конигсона [23].

прежде чем подниматься, однако она готова идти немедленно и отказывается от их помощи. По пути вверх Мария встает на колени на каждой ступени и произносит молитвы, сопровождаемая одобрительными возгласами отца и матери [24, f. 23v]. На рисунке, относящемся к этой сцене (см.: илл. 1), рядом с коленопреклоненной Марией на ступенях храма изображены два ангела [24, f. 23v], которые в самом спектакле (как следует из текста) должны были явиться только ей, т. е. быть незримыми для публики [23, p. 72].

Далее, внутри храма Мария вступает в круг «дев Иерусалимских» (их тоже играли молодые горожанки), но сразу же выделяется среди них страстным благочестием. Когда первосвященник отсылает дев обедать, Мария не идет со всеми, а остается для молитвы, коленопреклоненная. Позднее к ней спускается архангел Гавриил, дабы вознаградить небесными яствами (изображение в средней части той же миниатюры). Для сравнения: в Монсе сцена введения Марии в храм была совсем краткой и героиня, которую играла маленькая девочка, произносила всего две реплики.

В других эпизодах Валансьенской мистерии, особенно в 3-м и 4-м дне, где Мария является активно действующим лицом (обручение с Иосифом, Благовещение, встреча Марии с Елизаветой, путь в Вифлеем, Рождество), также сочетаются религиозная символика и жизнеподобные, часто наивные подробности. Ю. Кайо, изображая Марию, в основном придал ей молитвенные позы, характерные для фресок или витражей. Но на миниатюре, иллюстрирующей шестой день (сюжет о детстве Иисуса), Богоматерь изображена за рукоделием: она сидит во дворе перед домом, перед ней простейший ткацкий станок [24, f. 72v] (см.: илл. 2).

Выделяется миниатюра к двадцать третьему дню, где представлено явление воскресшего Христа Марии:



Илл. 1. Средняя часть миниатюры Ю. Кайо ко второму дню [24, f. 15r]



Илл. 2. Миниатюра Ю. Кайо к шестому дню [24, f. 72v]



Илл. 3. Миниатюра Ю. Кайо к двадцать третьему дню [24, f. 326v]

мать сидит перед аналоем с раскрытой книгой и, оторвавшись от чтения, простирает одну руку к Христу, а вторую прижимает к груди [24, f. 326v] (см.: илл. 3).

Художник постарался передать непосредственное, живое чувство героини, возникшее в сверхъестественной ситуации. Вполне возможно, что здесь он руководствовался воспоминанием о спектакле, об игре Женетты Караяу в конкретной сцене. К сожалению, ни одной характеристики ее игры современники не оставили.

Костюм Марии на рисунках к валансьенской мистерии близок к традициям средневековой живописи: во 2-м дне она одета в платье и накидку голубого цвета, голова непокрыта; в 3-м дне, в сцене обручения, на ее голове венец; на изображениях последующих сцен — накидка более темно-

го оттенка и белый плат, прикрывающий золотистые косы; на всех гравюрах она увенчана нимбом.

Валансьенская мистерия 1547 года — характерное явление той переломной поры, когда позднесредневековый любительский театр все еще поражал красотой и роскошью, но неотвратимо утрачивал свое значение для социума, готовился уступить место профессиональному. Уже в 1560-е годы в Италии и в Испании, вскоре и во Франции, появились профессиональные актеры, а также актрисы, сформировались принципиально отличные от средневековых представления о сценической игре как об особом виде творчества.

Горожанки — исполнительницы мистерий, какими они представляются нам на основе изученных документов, могли обладать не меньшими дарованиями, чем профессиональные актрисы, и такой же творческой отвагой. Редкие характеристики, оставленные очевидцами (об игре девицы Дедье из Меца или Франсуазы Бюатье из Гренобля) это подтверждают. Желание устроителей мистерий видеть Деву Марию или святую Екатерину в истинно женственном облике, с одной стороны, предполагало нацеленность на большее правдоподобие и возвышенность действия, с другой — усиливало наивно-лирическую тональность спектакля, обогащало сценический язык. А если исходить из текста

мистерии в Романе, женщины придали оригинальный облик даже комическим и аллегорическим ролям. Но выступление на сцене оставалось уникальным событием в жизни конкретной участницы спектакля. Никакие источники не указывают на повторения²² (начальный этап профессионализации, накопление опыта). При всем том, несмотря на малую весомость (отдельные роли, сыгранные женщинами, теряются в огромном массиве мистериального театра), «женская тема» позволяет взглянуть на сценическую практику эпохи с неожиданной стороны, уйти от чрезмерных обобщений, которые все еще свойственны нашим представлениям об истории средневекового искусства.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Petit de Julleville L.* Les Mystères: In 2 t. Paris: Hachette, 1880. Т. 1. 460 p.
2. *Petit de Julleville L.* Les Mystères: In 2 t. Paris: Hachette, 1880. Т. 2. 648 p.
3. *Muir L. R.* Women on the Medieval Stage: The Evidence from France // *Medieval English Theater*. 1985. Vol. 7. № 2. P. 107–119.
4. *Normington K.* Gender and Medieval Drama. Cambridge: D. S. Brewer, 2004. 158 p.
5. *Katritzky M. A.* Women, Medicine and Theatre 1500–1750: Literary Mountebanks and Performing Quacks. London; N. Y.: Routledge, 2007. 334 p.
6. *Parussa G.* Le théâtre des femmes au Moyen Âge: écriture, performance et mécénat // *Théâtre et révélation: Donner à voir et à entendre au Moyen Âge. Hommage à J.-P. Bordier / Etudes réunies par C. Croizy-Naquet, S. Le Briz-Orgeur, J.-R. Valette*. Paris: Champion, 2017. P. 303–321.
7. *Блок Л. Д.* Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
8. *Даркевич В. П.* Светская праздничная жизнь Средневековья IX–XVI вв. 2-е изд., доп. М.: Индрик, 2006. 432 с.
9. *Destranges E.* Le théâtre à Nantes depuis ses origines jusqu'à nos jours. Paris: Fischbacher, 1893. 504 p.
10. *Lefebvre L.* Histoire du théâtre de Lille, de ses origines jusqu'à nos jours. Lille: Imprimerie Lefebvre-Ducrocq, 1907. VI, 417 p.
11. *Le Mystère des trois Doms joué à Romans en MDIX / Publ. par P.-E. Giraud et U. Chevalier*. Lyon: A. Brun, 1887. CLXVIII, 928 p.
12. *Douhet, J. de.* Dictionnaire des mystères, ou Collection générale des mystères, moralités, rites figurés et cérémonies singulières... Paris: J. P. Migne, 1834. 1576 col.
13. *Crowder S.* Performing women: Gender, self, and representation in late-medieval Metz. Manchester: Manchester University Press, 2018. 385 p.

²² Факты неоднократного исполнения роли мужчиной-горожанином в истории мистериального театра есть.

14. Les chroniques de la ville de Metz: 900–1552 / Recueillies, mises en ordre et publiées par J. F. Huguenin. Metz: S. Lamort, 1838. VIII, 896 p.
15. *Goldberg P. J. P.* Introduction // *Women in England c. 1275–1525: Documentary sources* / Transl. and ed. by P. J. P. Goldberg. Manchester; N. Y.: Manchester Univ. Press, 1995. P. 1–56.
16. *Cohen G.* Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion, joué à Mons en 1501. Paris : Champion, 1925. CXXVIII, 730 p.
17. *Compte du mystère de la Passion: Châteaudun, 1510* / éd. M. Couturier et G. A. Runnalls. Chartres: Société archéologique d'Eure-et-Loire, 1991. 180 p.
18. *Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol mit Abhandlungen über ihre Entwicklung, Composition, Quellen, Aufführungen und litterar-historische Stellung* / Hrsg. von J. E. Wackernell. Graz: K. K. Universitäts Buchdruckerei, 1897. CCCXIV, 551 S.
19. *Колязин В. Ф.* От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М.: Наука, 2002. 208 с.
20. *Das Augsburger Passionsspiel von St. Ulrich und Afra: Edition und Kommentar* / Hrsg. und komm. von U. Schwarz. Regensburg: F. Pustet, 2018. 752 S.
21. *Chocheyras J.* Le Théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Âge au XVIIIe siècle (domaine français et provençal). Genève: Droz, 1975. IX, 319 p.
22. *Du Rivail A.* De Allobrogibus libri novem / Ed. A. de Terrebasse. Vienne: J. Girard, 1844. XXVII, 608 p.
23. *Konigson E.* La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547. Paris: Ed. du C. N. R. S., 1969. 159 p.
24. *Le Mystère de la Passion de Valenciennes en 25 journées.* Paris, BNF. Ms. Rothschild, 3010 (1.7.3.). 380 f. [Электронный ресурс] URL: LE MISTERE par personnages de la vie, passion, mort, resurrection et assention de Nostre Seigneur Jesus Christ, en 25 journées, avec les histoires sur chascunes [sic] d'icelles, avec la figure du teatre ; lequel mistere fut jouet triumpamment en la ville de Vallenchiennes, 1547, par des plus notables bourgeois et marchantz d'icelle ville, dont les noms avec ceux des joueurs sont escript [sic] en la fin de ce present livre. Ms. grand in-fol. sur papier de 378 f. et 2 f. blancs (haut. 365 ; larg. 256 millim.), avec 26 grandes miniatures et 28 cartouches peints, réglé, v. f., fil. et comp. dor., dos orné, tr. dor., fermoirs. (Rel. du XVI e siècle .) | Gallica (bnf.fr) (дата обращения: 24.06. 2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Некрасова И. А. — д-р искусствоведения, проф. каф. зарубеж. искусства;
nekrassova-inna@mail.ru
Orcid ID: 0000-0002-4324-4617
Researcher ID: W-1119-2018

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nekrasiva I. A. — Dr. Habil. (Art), Prof of the Chair; nekrossova-inna@mail.ru

Orcid ID: 0000-0002-4324-4617

Researcher ID: W-1119-2018