

Татьяна ШОВСКАЯ

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЧЕШСКАЯ ИГРА «АПТЕКАРЬ»

«Аптекарь» (XIV в.) – самое раннее из известных в настоящее время драматическое произведение на чешском языке. Его называют «корнем» чешской драматургии. Как эпизод он входил в праздничную пасхальную инсценировку, которую принято называть «Три Марии»¹.

Произведение сохранилось в двух списках: это так называемые музейная рукопись и дрколенинская рукопись. Обе рукописи дошли до нас фрагментарно, без начала и без конца.

Рукописи получили свои названия по месту их обнаружения. Музейная рукопись «Аптекаря» была найдена в 1822 году в библиотеке Национального музея в Праге в связке документов, поступивших из замка Бржезнице. Она состоит из 431 двустрочной строфы, содержит одиннадцать сцен и датируется 1325–1333 годами. Считается, что это неполный список пьесы, возникшей в первой четверти XIV столетия².

Дрколенинская рукопись была обнаружена в 1887 году в монастыре австрийского города Шлёлль, который находится у самой границы с Чехией и по-чешски называется Дрколна. Этот фрагмент, датируемый 1365–1385 годами, значительно короче (196 строф) и состоит из двух сцен; текст был написан на основе музейного «Аптекаря» – некоторые строфы буквально повторяют музейную версию. При первой публикации в 1823 году найденный в Праге фрагмент получил заголовок «Аптекарь, или Северин и Рубин»; впоследствии название «Аптекарь» закрепилось за обоими отрывками.

«Аптекарю» посвящено немало исследований, что указывает на его значение для чешской культуры. Первую статью о нем опубликовал в 1847 году поэт Вацлав Небеский³ в «Журнале Музея Королевства чешского». До середины XX века изучением «Аптекаря» занимались главным образом филологи и литературоведы: Антонин Труглаж, Ян Махал, Франтишек Швейковски, Вацлав Черны⁴. Среди

работ этого направления выделяется статья Романа Якобсона «Средневековая фарсовая мистерия. Старочешский Аптекарь»⁵, где автор подробнейшим образом рассматривает контекст средневековых христианских и народных праздников, прослеживает параллели с библейским и апокрифическими текстами, а также с произведениями светской литературы на чешском языке XIII – начала XIV веков.

Во второй половине XX века и на рубеже столетий к «Аптекарю» обратились театроведы, среди них наиболее обширные исследования принадлежат Ярмиле Велтрусской⁶. Она подошла к фрагментам не только как к тексту, но и осмыслила их с точки зрения театрализованного действия, а кроме того, рассмотрела «Аптекаря» в контексте его европейских аналогов. В своих работах она постаралась обобщить образ главного героя, выявить его генезис и архетип.

В чешской исследовательской литературе жанр «Аптекаря» часто обозначается как фарс. Сходство с фарсом, действительно, есть. «Аптекарь» представляет собой законченное короткое произведение, имеющее начало и конец, события которого трактованы с использованием фарсовых мотивов и приемов. Отличие от фарса в том, что сюжет «Аптекаря» не самостоятельный – он вытекает из основного повествования пасхальной мистерии.

Правильнее было бы понимать «Аптекаря» как развернутый эпизод пасхальной постановки. Этому соответствует и широко распространенный термин «аптекарский эпизод»⁷, применяемый к сюжету на тему продажи мазей для умащения тела Иисуса. Этот сюжет имел обширную историю как до возникновения рассматриваемого нами текста, так и позднее, независимо от него.

В чешской научной традиции «Аптекаря» называют буквально – «игра» (*hra*), в смысле «пьеса» или «действие». Это понятие – «игра» – при



всей его размытости и следует, на наш взгляд, сохранить в качестве видовой квалификации текста: оно гораздо точнее передает его природу, чем, например, термин «фарс». Понятие «игра» близко к самоназванию средневековых пьес⁸ и было неоднократно опробовано российской наукой в отношении средневековых фарсов и эпизодов мистерий⁹.

Аптекарь как одно из действующих лиц пасхальной мистерии или литургической драмы¹⁰ известен с XII века во Франции, Испании, Германии, Чехии. Это человек, у которого жены-мироносицы покупают благовонные мази, перед тем как отправиться к склепу, где лежит тело Иисуса Христа, чтобы совершить ритуальное умащение. «По прошествии субботы Мария Магдалина и Мария Иаковлева и Саломия¹¹ купили ароматы, чтобы идти помазать Его» – так описана покупка мазей в Евангелии от Марка, и именно эта фраза послужила основой для возникновения аптекарского эпизода, так как у других евангелистов о помазании тела либо нет ни слова, либо говорится, что мази Мария Магдалина приготовила сама.

Впервые появляясь в литургической драме, интересующий нас персонаж называется торговцем или купцом. Его роль не имеет слов и сводится к тому, что он передает женам-мироносицам сосуды с благовониями, как, например, в тексте действия из монастыря Святого Георгия в Пражском Граде XIII столетия. Этот торговец – самый первый светский (т.е. не

Вид на Прагу конца XV века. Старейшее из известных изображений города. Гравюра на дереве из Нюрнбергской хроники. 1493

упоминаемый в Библии) персонаж литургической пасхальной драмы: такой вывод исследователям позволяет сделать весь объем изученных на сегодняшний день источников¹². Самый ранний дошедший до нас аптекарский эпизод содержится в Пасхальной игре (*Ludus paschalis*) из Виши, которая датируется рубежом XI–XII столетий¹³. В этой версии Аптекарь вступает с Мариями в развернутый диалог, в ходе которого обсуждает цену своего товара, а также рассказывает о волшебных свойствах своей мази, способной предотвратить тление. Необходимо отметить, что в тексте этой игры Марии называют Аптекаря купцом, а в так называемых рубриках¹⁴ он обозначается именно как Аптекарь. К XIV веку этот персонаж превращается в торгового лекаря, активно расхваливающего свой товар, обещая вылечить каждого, как, например, в сохранившемся тексте Пасхальной игры (*Ludus pasce*) из Праги¹⁵ – эпизод содержит тридцать шесть строф на чешском языке.

Исследователь средневековой европейской драмы Михаил Андреев обращает внимание на автономность эпизода покупки Мариями мазей у Аптекаря, на то, что он никак не связан с сюжетом Воскресения, что он возникает из бытового мотива и эволюционирует сам по себе, не затрагивая других частей литургической драмы.



Однако, оказавшись в ткани Пасхального действия, Аптекарь по мере усложнения эпизода занимает в ней все более устойчивую позицию. И Андреев выявляет причину, по которой это происходит: врачеватель в фольклорном ритуале был традиционно связан с темой Воскресения¹⁶. В этом контексте возникновение на месте эпизода фактически отдельной игры с собственными персонажами и цепочкой событий, каковой является «Аптекарь», выглядит оправданным и даже естественным.

Слово *Mastičkář*, которым именуется в чешской игре (а по нему и она сама) главный герой, невозможно точно перевести на русский язык. Оно образовано от слова *mast* (мазь) и обозначает человека, который имеет дело с мазями – готовит их, продает, а также лечит с их помощью. Его можно было бы назвать «Продавцом мазей» или «Мастером мазей». Таким образом, наименование «Аптекарь», как будто наиболее близкое к оригинальному, тем не менее не передает всей специфики деятельности главного персонажа.

В музейной рукописи главный герой получает имя: слуга обращается к нему «мастер Северин». В рубриках он неизменно называется Аптекарем. Три Марии, обращаясь к нему в первый раз на латыни, называют его торговцем, а затем, когда говорят по-чешски, именуют мастером.

Другие персонажи пьесы – первый слуга Рубин, второй слуга Пустрпальк, три Марии, Авраам, его сын Исаак, жена Аптекаря, Ангелы. Действие игры разворачивается на городской торговой площади. На это указывает поиск героем свободного места для торговли в самом начале музейной рукописи, а также обозначение этого места в репликах словом *krám* (магазин, лавка) и другие детали диалогов.

Музейный «Аптекарь» начинается со знакомства Аптекаря и Рубина, в котором Рубин предлагает себя в помощники и представляется, упоминая, что он из Венеции. Северин дружелюбно реагирует на появление Рубина, словно он ждал его. Они уговариваются о плате – горшок ячменной каши и три новых ложки. Аптекарь соглашается взять Рубина на службу и сразу же просит его подыскать место для

торговли. Рубин находит его и предлагает усадить там жену Аптекаря.

По аналогии с другими версиями аптекарского эпизода, преимущественно немецкого происхождения, исследователи сходятся во мнении, что это вторая сцена пьесы, а первая – отсутствующая – содержит монолог мастера Северина, где он представляет себя публике¹⁷.

Рубин и Пустрпальк поют так называемую макароническую¹⁸ песню, превозносящую мастера Северина как выдающегося лекаря. Эту тему продолжает монолог Рубина, где он уверяет публику в исключительных способностях прибывшего к ним Аптекаря: «*Ни в Чехии, ни в Моравии, / как говорят ученые мастера, / ни в Австрии, ни в Венгрии, / ни в Баварии, ни в Руси, / ни в Польше, ни в Хорутании [...] – короче, нигде во всем мире / нет ему равных*»¹⁹. Затем Рубин рассказывает о мазях, используемых Аптекарем для лечения: «*У него такие дорогие мази, / которые он привез из далеких стран, / ими болезни всякие, / раны сколь угодно тяжкие / исцелит без промедления*». Закончив свой монолог, Рубин «бежит в толпу», как сообщается в ремарке.

Три эпизода следующей сцены, которые разыгрываются между мастером Северином и Рубином, повторяют друг друга с вариациями: Северин зовет Рубина, тот сначала не откликается, потом кричит издали грубые фразы, Северин бранит его за отлучку, а Рубин оправдывается.

Следующая сцена начинается с того, что мастер Северин снова зовет Рубина. Они перебрасываются репликами и в конце концов мирятся: «*Так-то, милый мастер, так-то, / теперь мы оба заодно! / Все по нашей воле будет, / потом дьявол нас сгубит*».

Очередная сцена опять начинается с того, что мастер Северин зовет Рубина. Тот появляется после третьего оклика, Аптекарь просит его разложить товар, и слуга приступает к исполнению своих обязанностей: выставляет на прилавок баночки с мазями, попутно рассказывая об их предназначении. Северин его поторапливает. Рубин продолжает свой пространственный монолог, описывая то состав мазей, то их цену, то происхождение или свойства: мазь из

Вавилона, мазь с прекрасным ароматом, мазь, приготовленная молодой девушкой из комариного сала, мазь, которую делал монах, сидя на монахине... «И других мазей у тебя вдосталь, / продавай их, пока кто-нибудь не исколошматит твои кости».

Новая сцена начинается с того, что Рубин велит Пустрпальку натолочь²⁰ мазей, а сам опять «быстро бежит в толпу». Аптекарь снова зовет его и отчитывает. Рубин оправдывается тем, что он, «где бы ни стоял или ходил», везде заботится о чести мастера, т.е. рекламирует его товар. Аптекарь возражает, что у них нет ни одного покупателя и скоро им придется покинуть это место. Рубин отвечает, что к ним как раз идет покупатель, неся своего сына, и что на нем они хорошо заработают. Северин в ответ замечает, что слышал о трех Мариях, которые ищут в городе мази, и просит Рубина показать им дорогу к его лавке.

Следующая фраза Рубина уже обращена к трем Мариям, ремарки отсутствуют, но можно предположить, что он удаляется от лавки Аптекаря, разговаривая с Мариями где-то в стороне. Он здоровается с ними и предлагает им отправиться за мазями к своему хозяину.

Далее следует диалог Аптекаря с Мариями, ремарки снова не указывают ни на какие пространственные перемещения, но ясно, что Марии подошли к лавке. Каждая из Марий по очереди поет четверостишие на латыни, затем говорит рифмованную фразу по-чешски, после чего они хором поют на латыни, обращаясь к Аптекарю за мазью. Аптекарь отвечает Мариям также латинскими стихами и также поет их. Это единственный случай, когда Аптекарь использует латынь. После этого он переходит на чешский, предлагая Мариям подойти поближе и купить у него мазей, и тут же обращается к Рубину. Он говорит, что хочет продемонстрировать трем Мариям действие своей мази, и просит позвать их. Из ремарки становится понятно, кто подразумевался под местоимением «они»: «Затем входит Авраам и вместе с Рубином вносит сына».

Авраам просит мастера Северина воскресить его сына из мертвых, а затем в коротком монологе рассказывает об Исааке. Мастер



Три Марии у Гроба.
Иллюминированный евангелиарий.
Конец XII века.
Библиотека Президента Чешской
республики

Северин требует с Авраама в уплату за воскрешение Исаака не только три золотых гривны, но и обещание отдать ему дочь Авраама Мечу, Авраам соглашается на все условия, после чего Аптекарь воскрешает Исаака: «льет мазь на его задницу», как сказано в ремарке. Оживая, Исаак произносит: «Авех! Авех! Авех! Ах! / Как же долго, мастер, я спал, / но как будто из мертвых встал». Продолжая эту тираду, Исаак отмечает особый способ своего воскрешения: «Иные магистры по своему праву / мажут своими мазями голову, / а ты, мастер, очень кстати / всю задницу мне мазью облил».

За этой сценой следует диалог между мастером Северином и тремя Мариями. Он рассказывает им, какие мази у него есть. В третий раз в тексте идет перечисление мазей и их свойств.

Марии объясняют, что им нужна мазь из мирры и тимьяна для помазания тела Иисуса. Аптекарь отвечает, что такая мазь у него есть, и она поможет сохранить тело. Он готов продать ее Мариям за две гривны, хотя продавал за три. Здесь в первый раз подает реплику жена Аптекаря (хотя, как мы помним, она с первой сцены неотлучно сидела в лавке), она жалуется на жизнь, обвиняет мужа и требует взять за мазь не две, а три гривны золотом. Аптекарь урезонивает жену, все более распаяясь, и в конце угрожает ей побоями. По ответу его жены ясно, что он уже бьет ее: *«За мой всегда добрый совет / ты побил меня по голове, как змею. / Так вот, я хочу с тобой расстаться, / всем чертям тебя препоручить»*. Пустрпальк пытается замаять эту неловкость перед Мариями. Он впервые пытается сделать им комплимент, но Рубин его обрывает, и между ними начинается перепалка. Они спорят о том, чья семья достойнее и кто вследствие этого заслуживает большего уважения. Пустрпальк сообщает о двух своих дядях, Собе и Кобе, торгующих фруктами и грибами. Рубин рассказывает гораздо более сомнительные истории о двух своих тетях Вавржене и Годаве: *«Моя тетя Вавржена / была в сарае заперта / с одним монахом-командором / близехонько от его двора»*. Так заканчивается сцена. После нее следует еще только одна фраза – реплика Аптекаря к Мариям, которых он призывает не обращать внимания на перебранку. В этом месте рукопись обрывается.

Необходимо отметить, что кроме латинских стихов, которые поют сначала по очереди, а потом хором три Марии, и латинской фразы Аптекаря, которой он им отвечает, все ремарки в тексте фрагмента также латинские, при этом латинские вставки – ни в случае реплик персонажей, ни в случае ремарок – не переведены на чешский. Не дублируется переводом в музейном варианте и возглас *«Silete!»* (Тишина!) – здесь его произносит тот персонаж, который говорил свой текст к моменту окончания сцены. Таким образом, это восклицание является не только призывом публики к вниманию, но служит, как считают чешские исследователи, для разделения сцен²¹. При этом в конце некоторых сцен возглас отсутствует.

В тексте из Дрколны главный персонаж не имеет имени собственного. Как и в музейном варианте, его реплики помечены «Аптекарь», но слуги обращаются к нему просто «мастер». Фрагмент начинается завершающими фразами договора между Аптекарем и Рубином, где Рубин просит позволения взять себе помощника и, получив его, сейчас же обращается к публике с вопросом, найдется ли тут какой-нибудь работник, готовый наняться на службу. Пустрпальк откликается, и они заключают договор за плату, в которую, помимо прочего, входит такое странное вознаграждение, как одноглазая блоха. Затем Рубин велит Пустрпальку сидеть в лавке у Аптекаря, чтобы стеречь ее и хозяина, и, обращаясь к мастеру, отпрашивается по нужде. Аптекарь отвечает, чтобы тот отправлялся хоть к черту, если ему нужно, а сам он тем временем будет пить пиво. Ангелы поют *«Silete! Молчите, слушайте!»* – первая из двух сцен дрколенской рукописи окончена.

Вторая сцена начинается с того, что Аптекарь зовет Рубина и упрекает за слишком долгое отсутствие. Рубин отвечает, что мастеру придется еще подождать, из чего ясно, что Рубин находится в отдалении, а диалог ведется на расстоянии. В этот момент появляется Авраам, он поет: *«Хири, хири, ахамари»*, и эти бессмысленные слова представляют собой пародию на протоидиш²². Авраам не назван здесь по имени, а обозначен как «Еврей», однако совершенно очевидно, что это тот же персонаж, с которым мы уже сталкивались в музейной версии, так как он просит воскресить сына, что Аптекарь ему обещает, и тот уходит. Текст, произносимый Евреем, местами дословно повторяет слова Авраама из музейной рукописи.

Аптекарь снова зовет Рубина, продолжают их взаимные оскорбления, причем одна реплика Аптекаря повторяет текст из музейной версии: *«Это и в книгах написано / и от старших давно слышано: / Если что с глупцом и сладишь, / все равно с ним поровну не поделишь!»* Затем Аптекарь спрашивает Рубина, где его Пустрпальк. Теперь Рубин зовет и ругает Пустрпальку, при этом остается непонятным, кто из них где находится. Можно сделать предположение, что в начале их диалога оба



они где-то на расстоянии от лавки Аптекаря, в публике, а по мере его развития перемещаются в лавку. Их разговор содержит рассказ каждого о своей родне. Пустрпальк, как и в музейной версии, говорит о Кобе и Собе, но теперь они его братья и занимаются тем, что ткут рогожи. Рубин отвечает историей о своих тетках, на сей раз Йитке и Милке, которые, как и в музейной версии, проводят время с пражскими монахами; к этому добавляется упоминание о сестрах Бете и Квете, а заканчивает он свой рассказ такой тирадой: *«Кто там бывал, тот лучше расскажет. / Поэтому молчи, глупый теленок, / пока тебя моя дубинка не измолотила!»*

После этого слуги мирятся, Рубин говорит Пустрпальку, чтобы тот натолок мазей, а сам запекает песню – сколь короткую, столь и непристойную. Рубин и Пустрпальк обмениваются фразами о «прекрасном» аромате мази, которую толчет Пустрпальк, потом Аптекарь говорит, что к ним идут купцы из далеких земель, и просит Рубина выставить товар на прилавок. Начинается рассказ Рубина о составе и свойствах каждой мази, которую он достает из мешка. По сравнению с аналогичными эпизодами музейной версии, этот эпизод отличается крайне низкопробным юмором. Фрагмент заканчивается неожиданной фразой Пустрпалька, обращенной к Рубину: *«Что хвалишь мази лживо / И молвишь обманные речи»*. Неожиданной, поскольку до сих пор он только оправдывался перед Рубином и пытался добиться к себе уважения, ссылаясь на дядьев и братьев, теперь же он явно нападает на него.

К особенностям «Аптекаря» в обоих вариантах можно отнести многочисленные парафразы библейских и апокрифических текстов, аллюзии на духовные и светские произведения того времени, пародии и т.д.²³, что свидетельствует о широкой образованности авторов. В сочетании с многочисленными проявлениями народного юмора это дает повод к размышлениям об авторстве «Аптекаря». Принято считать, что авторами обоих вариантов игры могли быть студенты²⁴. При этом необходимо отметить, что на момент создания музейной версии университета в Праге еще не существовало, он

открылся немного позднее, в 1348 году, таким образом, это был студент одного из итальянских (что более вероятно) или одного из французских университетов²⁵. Студенты не обязательно были выходцами из дворянских семей, напротив, чаще всего они происходили из мещанской среды, были с ней связаны, благодаря чему «Аптекарь» демонстрирует нам картину из городской жизни средневековой Чехии и народный язык. Другое предположение об авторе – образованный клирик, т.е. в прошлом тот же студент. Наличие же большого количества обценных шуток связано со средневековой городской культурой, склонной высмеивать все, что высмеиванию поддается²⁶, а кроме того, с карнавальной культурой, где смех является частью обрядности²⁷.

У пьесы два слоя: духовный (или теологический) и комический. Комический как будто доминирует – действительно, монологи Рубина и его диалоги с Аптекарем и Пустрпальком, призванные веселить толпу непристойными шутками, количественно преобладают в тексте. В них упомянуты, кажется, все потребности тела, и такой юмор понятен каждому зрителю вне зависимости от социального слоя или полученного образования. Можно сказать, что, несмотря на название, именно Рубин – главное действующее лицо, а все остальные персонажи призваны лишь подыгрывать ему. В чешской исследовательской литературе Рубин определен как «шут»²⁸, а если вспомнить, что он из Венеции (что, правда, вступает в противоречие с его рассказом о своей семье), то можно попробовать проследить его связь с будущим дзанни комедии дель арте. Действительно, у них много общего: оба слуги, оба подвижны, проницательны, грубоваты, склонны к выдумкам, бахвальству и не склонны к работе. Здесь речь может идти, скорее, об их общем архетипе, но интересно, что подобный персонаж присутствовал на подмостках задолго до появления комедии дель арте, протягивая к ней через Средние века нить преемственности от комедии плаца (паллиаты).

Соответственно Пустрпалька называют «вторым шутком», но его роль довольно маленькая, а реплики весьма немногочисленны.



Мастер
Вышебродского
алтаря. Воскресение
Христа.
Фрагмент алтаря из
монастыря
в г. Виши-Брод.
Темпера на доске.
95 x 88,5 см.
До 1350 года.
Национальная галерея.
Прага

При этом нужно заметить, что в дрколениском варианте Пустерпальк обретает большую значимость, превращаясь из несмелого ученика в активного и даже критикующего персонажа. Помимо двух шутов, Рубина и Пустерпалька, отыгрывающих основную часть комедийного слоя пьесы, однозначно комической является и фигура жены Аптекаря.

Духовная, или теологическая, составляющая пьесы связана с появлением в лавке Аптекаря жен-мироносиц на их пути к Гробу Господню. Три Марии с их латинскими стихами-песнопениями и поиском мази из мирры и ладана²⁹ принадлежат исключительно к этому слою пьесы. В этой связи весьма интересен эпизод с воскрешением Исаака, который встречается только в чешском «Аптекаре», в отличие от немецких или французских версий этого сюжета³⁰.

Известно, что ветхозаветный Исаак в теологии соотносится с Иисусом Христом, он часто трактуется как его предвосхищение: избавление Исаака от принесения в жертву рассматривается как прообраз воскресения Христа, а его готовность быть принесенным в жертву – как прообраз жертвенной смерти Иисуса. Однако в «Аптекаре» появляется отнюдь не Исаак из Ветхого Завета, который, как мы помним, не был заколот и не воскресал из мертвых. Здесь мы видим комического героя, однако не оставляет сомнений тот факт, что, наряду со своим отцом Авраамом, оба они так или иначе происходят от героев Книги Бытия и, видимо, представляют собою пародию на них. Попутно заметим, что Авраам и Исаак, несмотря на краткость их ролей, пожалуй, наиболее сложно устроенные герои пьесы. Некоторые



видят в них раннюю пародию на обитателей пражского гетто³¹ («Если бы я мог узнать у мастера Северина, / может ли он вылечить моего сына, / я готов был бы дать ему три гриба и полголовы сыра»); но главное – они разыгрывают основной для пасхального действия мотив воскресения в фольклорном ключе карнавала.

Таким образом, в композиции пасхального действия, благодаря включению в него «Аптекаря» с эпизодом воскресения Исаака, возникает прием повтора одного сюжета в двух разных версиях: вставной эпизод повторяет основную тему, давая ей комическую интерпретацию. Прием пародийно-комического повтора главного сюжета, по мысли Михаила Андреева, выражает ключевой для средневекового человека способ осмысления явлений: «апробацию высокого через низкое, священного через профанное, трагического через комическое». Андреев называет это фундаментальным для Средневековья мировоззренческим принципом³².

Образ Аптекаря, мастера Северина, разработан в пьесе достаточно объемно. Он ведет себя строго со слугой и женой, почтительно с Мариями, а в сцене воскресения Исаака почти одухотворенно – его речь пронизана подлинными эмоциями и возвышенным религиозным чувством. Нельзя не заметить, что мастер Северин как будто не совсем сфокусирован в одной роли. Он, в отличие от Рубина, полностью слитого со своим образом нагловатого, самоуверенного и в чем-то даже inferнального персонажа, словно примеряет на себя разные облики, оставаясь за всеми ними чем-то большим, так как в его власти менять их. В самой первой сцене музейной рукописи в нем проглядывает так называемый глашатай: «Дадим людям больше смеха». Затем он на какое-то время становится постоянным объектом шуток и издевательств Рубина. При этом Аптекарь явно готов к такой роли, он «благодарная мишень для насмешек»³³. А потом он начинает играть свою главную роль, где он – врачеватель, и здесь его фигура становится символической. Если в основной массе текста доминирует Рубин, то в сценах религиозного слоя – в диалоге с Мариями и особенно в

сцене воскресения Исаака – мастер Северин остается главным действующим лицом. Он воскреситель, и воскреситель особенный, если мы вспомним тот способ, который он применил к Исааку³⁴: несмотря на свою возвышенную речь, мазь он выливает на задницу, причем латинская ремарка недвусмысленно поясняет, что именно представляла собой эта мазь³⁵, – и это можно назвать злой шуткой, куражом или осмеянием. Нельзя не заметить, что и воскресший Исаак сразу же акцентирует внимание на этом способе, противопоставляя ему приемы «иных магистров». Таким образом, Аптекарь воскрешает с помощью смеха, делая смех средством против смерти, что отсылает к языческой обрядности, к карнавалу.

Хочется обратить внимание и на слова Исаака «как будто из мертвых встал» – это «как будто» указывает на то, что эпизод задуман не как повествование, пусть даже и комическое (тогда в его рамках все происходило бы «все-речь»), но как своеобразный обряд, в котором каждый исполняет свою роль.

Еще одна важная особенность фигуры Аптекаря – он присутствует словно в двух временных и пространственных измерениях. Вот слова, которые он произносит, воскрешая Исаака:

*Помогай мне, Божий сын,
Чтобы я в моей правде не погиб,
Во имя Божие тебя мажу,
Своим умением встать велю,
Что ты лежишь, Исаак,
Причиняя отцу такую скорбь,
Вставай, воздай хвалу Господу,
Святой Марии, ее сыну.*

Этот стих, частично представляющий собой молитву, раскрывает в нем носителя христианства как давно и прочно утвердившейся религии, современника своих авторов и зрителей, обывателя средневековой Праги. Но в следующей же сцене он продает мази трем Мариям в день воскресения Иисуса, что должно происходить в Иерусалиме, и не в XIV, а в I веке нашей эры.

Таким образом, в «Аптекаре» мы видим бытовую сцену врачевания, локализованную

в средневековой Праге, и – одновременно – пародию на литургический сюжет Воскресения. Сама по себе игра представляет собой рассказ с множеством смыслов, разворачивающийся параллельно и без всякого противоречия в различных хронологических и географических координатах.

Такое представление о пространстве и времени характерно для Средневековья. Авторы пьесы не чувствуют себя зажатыми в отдельной пространственно-временной точке или привязанными к ней: границы материального существования для них словно размыты или же не существуют вовсе. «Специфический хронотоп <...> выявляет глубокое своеобразие сознания, которое породило подобное видение мира», – пишет Гуревич³⁶.

Интересно, что с особым восприятием времени-места тесно связано и понятие театрального пространства в Средние века.

Французский медиевист Эли Кенигсон, посвятивший исследование театральному пространству Средневековья³⁷, пишет: «Изучение средневекового театра следовало бы начинать со следующей формулы: театрального пространства в Средние века не существовало». И поясняет, что театрального пространства в ту эпоху ограничивалось лишь физическими границами места действия – стенами церкви, если речь идет о литургической драме, или пределами площади, если представление разыгрывалось на ней, а то и границами города, если иметь в виду передвижные действия, разворачивавшиеся на телегах. Эли Кенигсон полагает, что это было обусловлено не театральной формой, не художественными задачами, а теологической сутью действия, которая указывала на всеохватность, неограниченность, на отсутствие пространственно-временных рамок у тех событий, которые были представлены в постановке.

Однако это не означает, что в Средневековье не было специально выделенного места или пространства, на котором разыгрывалось бы театрализованное действие. Помост или отдельные «места» на площади возводились специально для мистериальной постановки; пресвитерий в церкви во время представления

литургической драмы являл собой именно предназначенное для игры пространство. Важно то, что вследствие особенного восприятия смысла и значения действия, а также специфических представлений о пространстве вообще, это специальное место превращалось, скорее, в центр игры, но она не оставалась в этих пределах, а могла перебрасываться на прилегающую территорию, сдерживаемая, как уже говорилось, лишь физическими границами места³⁸.

По смыслу это соотносится с сюжетом самого пасхального действия, которое понималось как рассказ о чем-то свершившемся, но вместе с тем существующем в вечности и повторяющемся периодически. В «Аптекаре» мы находим те же черты – именно потому, что его средневековые авторы не могли мыслить в рамках иного хронотопа.

Такой подход имел зримое выражение в постановке, и, на наш взгляд, текст «Аптекаря» это прямо подтверждает. Как уже говорилось, в ремарках игры часто не упоминаются пространственные перемещения персонажей, в то время как, судя по репликам, они явно происходят. Это можно истолковать как указание, что для авторов пространство представляется единым, не требующим времени для его преодоления. «Расстояние преодолевалось мгновенно и символически, что было вполне в духе времени»³⁹. При этом перемещений во время игры много, персонажи отнюдь не статичны – и эта одна из характерных особенностей «Аптекаря».

Первая сцена, как становится понятно из диалога Аптекаря и Рубина, начинается на городской торговой площади, потом Рубин находит некое место для торговли, куда они вместе с мастером Северином отправляются, сажают там жену Аптекаря и тем самым обозначают центр действия (запомним этот центр действия, он важен для нас). Затем в процессе развития сюжета Рубин постоянно отлучается – то исчезая с глаз своего господина, то по его просьбе отправляясь за Мариями, а потом за Исааком. Разговоры и перепалки Рубина с Пустрпальком происходят тоже как будто на некотором расстоянии от места торговли, так как ни мастер Северин, ни его



жена, неотлучно сидящая в лавке, их не слышат. Принято считать, что и латинские стихи произносятся Мариями в отдалении от лавки, что сам факт пения литургического текста говорит о том, что Марии не приближаются непосредственно к центру комического повествования, и стихи звучат в виде переключки между ними и Аптекарем. Это подтверждается и словами Аптекаря, обращенными к Мариям, причем они повторяются дважды. Он говорит на латыни: «*Huc propius flentes accedite...*» («Сюда, ближе подходите, плачущие жены...»), а затем еще раз, по-чешски: «Сюда, поближе подходите...».

Таким образом, существует центр игры, обозначенный условно лавкой Северина, а действие разыгрывается вокруг него, то удаляясь и тем самым охватывая большее пространство, то сосредотачиваясь в нем.

Мы знаем, что мистериальная постановка на площади разворачивалась около некоторого количества «мест» (*loca*)⁴⁰, вкуче составляющих симультанные декорации: для каждого эпизода предназначалось собственное «место».

В пасхальном действе (не будем забывать, что «Аптекарь был его частью») как смыслообразующее «место» обязательно присутствовал Гроб Господень. Поэтому, несмотря на то что ни одна из ремарок его не упоминает, он находился в поле зрения зрителей⁴¹. В мистериальной постановке это могло быть целое строение, например, в виде беседки, как это можно видеть на миниатюре Гюбера Кайо⁴². Среди других «мест» пасхальной мистерии можно назвать «дом Пилата», «Ад», «Рай» и т.д.

Литургическая драма, разыгрывавшаяся внутри церкви, не предполагала декораций (хотя в ней использовался «реквизит»), но распределение в пространстве храма «точек» или «пунктов», на которых представлялись те или иные ее эпизоды, было строго регламентировано⁴³, поскольку носило сакральный характер. Алтарь храма обычно обозначал Гроб Господень. Логично предположить, что и разговор Аптекаря с Мариями происходил в одной и той же пространственной точке, которая стала означать лавку Аптекаря. Если «Аптекаря» показывали в храме, то эта

точка могла располагаться у бокового придела⁴⁴. Наверняка было свое отдельное «место» и для аптекарского эпизода в мистериальной постановке на площади, если его ставили там: пусть оформленное не столь затейливо, как «места» для самых важных эпизодов пасхального действия, но все же легко себе представить его в виде прилавка, каким обыкновенно пользовались торговцы.

Мы не знаем, инсценировался ли чешский «Аптекарь» внутри храма или за его пределами. До нас дошли два варианта пьесы, и можно предположить, что их было больше и что «Аптекарь» в разных вариантах и в разное время мог входить в пасхальное действо в том или ином виде. Однако исследователи склоняются к городской площади как более вероятному месту инсценировки «Аптекаря». В пользу этого предположения свидетельствуют некоторые указания в тексте, вспомним реплику Рубина из дрколенского фрагмента об идущих мимо людях: «Право, мастер, люди (мимо) шли и внимательно на меня смотрели, поэтому мне пришлось подождать» – эта фраза Рубина относится к тому, что происходило с ним только что, он произносит ее, не сходя с места событий. В дрколенской версии обращение Рубина к публике, которая в этот момент изображает саму себя, т.е. толпу на торговой площади, также можно воспринимать как косвенное указание на место постановки игры. Исследователи выдвигают и другие доводы в пользу исполнения на площади, которые, однако, не всегда могут рассматриваться как бесспорные⁴⁵.

То обстоятельство, что ремарки написаны на латыни, а следовательно, не могли быть понятны ремесленникам или другим горожанам, занимавшимся постановкой мистерий на площади, может говорить и в пользу исполнения в храме, где текстом пользовались бы знакомые с латынью клирики. Многочисленные непристойности в тексте не означают, что «Аптекарь» не мог разыгрываться в стенах церкви: напротив, календарный год предполагал праздники, когда в ее пределах разворачивалось действо, которое современному человеку трудно там вообразить⁴⁶.



Но как бы далеко ни заходили границы допустимого в рамках действия средневековой мистерии, сцена воскрешения Исаака в старочешском «Аптекаре» отодвигает их еще дальше. Действительно, Воскресение – важнейший сакральный феномен христианства, и именно он подвергается в «Аптекаре» осмеянию и пародии в самой низменной форме. Однако именно благодаря этой пародии на священное действие «Аптекарь» выходит на новый смысловой уровень. Роман Якобсон предполагает, что «Аптекарь» выполнял «миссию ритуального смеха», и поясняет ее так: комические символы предваряют сакральные события; чтобы Воскресение свершилось, нужно совершить воскрешение пародийное. Поэтому он пишет о склонности «смешивать шутки с вещами важными» как о характернейшей черте той эпохи.

Понимание Пасхи как праздника дарованной всему человечеству жизни было в Средневековье еще тесно слито в сознании с языческими обрядами, с сезонным ритуалом, и поэтому праздник не мог существовать без карнавального смеха, который предполагал широкий простор для обценных шуток и пародий.

В пасхальной постановке комические интермедии и смеховые повороты сюжета осуществляли связь между языческим восприятием праздника как календарного ритуала и его христианским теологическим смыслом, что и воплощено в старочешском «Аптекаре».

ПРИЛОЖЕНИЕ

Сцена воскрешения Исаака из музейной рукописи «Аптекаря». Перевод с чешского Т. Шовской под редакцией С. Скорвида. Латинские тексты цитируются по-латыни с последующим переводом на русский язык, помещенным в скобках. Перевод с латинского Т. Шовской под редакцией Д. Трубочкина. Текст оригинала цитируется по изданию: *Staročeské drama. K vydání připravil Josef Hrabák. Praha: Československý spisovatel, 1950. S. 15–35.*

Silite.

Сразу же первая Мария поет:

*Omnipotens pater altissime,
angelorum rector mitissime*

*quid faciemus nos miserrime?
Heu quantus est noster dolor!*
(Отче, величайший и всемогущий,
повелитель ангелов всемилостивый,
что делать нам, несчастным?
Увы, велика наша скорбь!)

Первая говорит стихами:

*Господи всемогущий,
царь ангелов желанный!
И что же нам делать,
если мы тебя не можем видеть?*

Вторая Мария поет:

*Amisimus enim solacium,
Ihesum Christum, Marie filium,
ipse erat nostra redemptio,
heu quantus est noster dolor!*
(Вот и лишились мы утешения,
Иисус Христос, сын Марии,
Он сам был нам искуплением,
увы, велика наша скорбь!)

Затем говорит стихами:

*Потеряли мы учителя своего,
Иисуса Христа небесного.
Потеряли мы свое утешение,
которое у нас евреи отняли,
Иисуса Христа ласкового,
друга во всем верного,
который претерпел за всех за нас
на своем теле раны лютые.*

Третья Мария поет:

*Sed eamus ungentum emere,
cum quo bene possumus ungere
corpus domini sacratum.*
(Но пойдёмте же купим мазь,
которой вполне сможем умастить
тело Господа священное.)

Затем говорит стихами:

*Как овечки разбегаются
когда нет у них пастухов,
так и мы без учителя своего
Иисуса Христа небесного,
который часто нас утешал
и многих немощных исцелял.*

Из истории европейского театра

Аптекарь поет:

*Huc propius flentes accedite,
hoc unguentum si vultis emere,
cum quo bene potestis ungere
corpus domini sacratum.*

(Сюда поближе подходите, плакальщицы,
чтобы здесь купить мазь, если желаете,
которой вполне сможете умастить
тело Господа священное.)

Марии поют, обращаясь к Аптекарю:

*Dic tu nobis, mercator invenis,
hoc unguentum si tu vendideris,
dic precium, quod tibi dabimus.*

(Скажи-ка ты нам, торговец,
если эту мазь продашь,
скажи, какую цену нам тебе платить.)

Аптекарь говорит стихами:

Сюда поближе подходите
и мази у меня купите!

Также Аптекарь говорит Рубину:

Вставай, Рубин, позови их!
Займемся умершим без промедления,
этим женам на испытание,
а моим мазям на похваление.

Затем входит Авраам и вместе с Рубином вносит сына. Авраам говорит следующее:

Если бы я мог узнать у мастера Северина,
может ли он вылечить моего сына,
я готов был бы дать ему три гриба и полголо-
вы сыра.

Далее, подходя к Аптекарю, говорит:

Здравствуй, мастер, почтенный и славный,
я пришел к тебе печальный,
от горя сам себя не чую!
Потому нижайше тебя прошу я,
прикажи моему сыну из мертвых встать,
за это я готов был бы много золота дать.
Умер бедняжка!
Чудесное было дитяtko!
... белым хлебом кормился
а ржаным пренебрегал;
а когда на печку, бывало, усаживался,
тогда видел,

все что в доме делается;
и еще имел добрый обычай:
если пиво увидит,
то на воду уже и не взглянет.

Аптекарь говорит ему:

Авраам! Вот что я тебе скажу,
что сына твоего я вылечу,
если ты мне за это дашь три гривны золота
и впридачу свою дочь Мечу.

Авраам говорит Аптекарю:

Мастер, я с радостью тебе дам
Все, что потребовал ты сам.

Аптекарь говорит:

Помогай мне, божий сын,
чтобы я в моей правде не погиб!
Во имя божие тебя мажу,
своим умением встать велю!
И что ты лежишь, Исаак,
причиняя отцу такую скорбь?
Вставай, воздай хвалу Господу,
Святой Марии, ее сыну.

Договорив, льет мазь ему на задницу.

Исаак встает и говорит стихами:

Авех! Авех! Авех! Ах!
Как же долго, мастер, я спал,
но как будто из мертвых встал,
к тому же чуть не обделался.
Спасибо тебе, мастер, за то,
что ты оказал мне так много чести.
Иные магистры по своему праву
мажут своими мазями голову,
а ты, мастер, очень кстати,
всю задницу мне мазью облил.
Silete.



¹ Сохранилось несколько вариантов текста игры «Три Марии» чешского происхождения, все анонимные. Самый ранний относится к концу XIV века, но считается, что сама пьеса возникла в начале этого столетия. Пьеса представляет собой чешско-латинский текст, причем если в тексте XIV века латинские песнопения превалируют над рифмованными пассажами на чешском языке, то к XVI веку, по мере обогащения лежащего в основе сюжета о посещении гроба Господня новыми сценами, это соотношение меняется в пользу чешских стихов.

² Jakubcová: Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století – Osobnosti a díla*. Praha: Divadelní ústav; Academia, 2007. С. 368.

³ Вацлав Болемир Небеский (1818–1878) – чешский поэт, журналист, теоретик литературы и литературный критик. Был редактором «Национальной газеты», доцентом истории литературы в Пражском университете, секретарем Национального музея, редактором «Журнала Музея Королевства чешского». Перевел на чешский язык произведения Аристофана, Эсхила, Теренция, Плавта.

⁴ Truhlář J. *O staročeských dramatech velikonočních*. Praha, 1892; Máchal J. *Staročeské velikonoční slavnosti dramatické*. Praha, 1906; Svejkovský F. *Z dějin českého dramatu: Lat. a latinskočeské hry tří Marií*. Praha, 1966; Černý V. *Staročeský Masticák*. Praha, 1955.

⁵ Jakobson R. *Středověké fražkovité mistérium (Staročeský Masticák)* // *Divadelní revue*. 1991. № 3.

⁶ Veltruský J. *A Sacred farce from medieval Bohemia: Masticák*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1985.

⁷ Термин «аптекарский эпизод» используется в чешской исследовательской литературе, Гвоздев называет его игрой шарлатанов или сценой шарлатанов, Андреев – сценой с торговцем или эпизодом с торговцем.

⁸ Например, в третьей пасхальной мистерии из города Эрлау перед началом аналогичного «Аптекарию» эпизода один из персонажей возвещает о предстоящей «игре».

⁹ Гвоздев А.А. *История европейского театра: театр эпохи феодализма*. М., 2011; Андреев М. *Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X–XIII вв.)*. М.: Искусство, 1989; *Средневековые французские фарсы // Составление, предисловие и комментарий А. Михайлова*. М.: Искусство, 1981.

¹⁰ Вопрос о точном значении терминов «мистерия» и «литургическая драма» и о различии между ними в научной традиции не так уж прост и в данной статье не может быть рассмотрен специально. Мы используем здесь термины «мистерия» и «литургическая драма» как синонимы, опираясь на большинство известных нам исследований по зрелищной культуре Средневековья.

¹¹ Одна из жен-мироносиц, дважды упоминаемая в Евангелии от Марка, названа там Саломией, однако по внебиблейской тра-

диции считается, что ее имя было Мария Зеведеева, т.е. жена Зеведея; в Евангелии она фактически зовется по отчеству, так как ее отца звали Саломий.

¹² Jakubcová Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století – Osobnosti a díla*. Praha: Divadelní ústav; Academia, 2007. С. 369; Veltruská Jarmila. *Postava masticákáře ve středověkém náboženském divadle // Posvátné a světské*. Divadelní ústav, Praha, 2006. S. 70.

¹³ *Ibid.* S. 72. Андреев называет самым ранним диалог жен-мироносиц с торговцем в пасхальном действе из Руполе, относящемся к XIII веку; правда, он сразу же оговаривается, что родину эпизода следует искать во Франции.

¹⁴ Рубрика – деталь оформления средневековой рукописи, заголовок или пояснительная надпись, вынесенная за текст и вписанная чернилами другого цвета, как правило, красными (отсюда и название – от латинского *rubrum* «красный»). Если речь идет о драматическом тексте, то рубрика примерно соответствует современной ремарке или просто сообщает, кто произносит следующую реплику. См.: Андреев М. *Указ. соч.* С. 198.

¹⁵ Máchal J. *Staročeské skladby dramatické původu liturgického*. Česká akademie, 1908. S. 175–186.

¹⁶ Андреев М. *Указ. соч.* С. 124.

¹⁷ Jakubcová Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století – Osobnosti a díla*. Praha: Divadelní ústav; Academia, 2007. С. 368; Veltruská Jarmila. *Postava masticákáře ve středověkém náboženském divadle // Posvátné a světské*. Divadelní ústav, Praha, 2006. S. 78–79.

¹⁸ Макароническая песнь или поэзия – шуточные стихи, написанные на своеобразном смешанном языке, даже жаргоне, в котором слова местного языка чередуются со словами языка чужого и подчиняются его морфологическим законам. В своем основном значении макароническими назывались только стихи, написанные на комическом латинском языке, в который влетались слова другого языка, снабженные латинскими окончаниями. См.: *Литературная энциклопедия: в 11 т. / Под редакцией В.М. Фриче и А.В. Луначарского*. Т. 6. М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. энцикл.», 1932.

¹⁹ Здесь и далее текст оригинала цитируется по изданию: *Staročeské drama. K vydání připravil Josef Hrabák*. Praha: Československý spisovatel, 1950. S. 15–35. Перевод автора статьи под редакцией С.С. Скорвида.

²⁰ В текстах как музейного, так и дрколенского фрагментов процесс изготовления мазей неоднократно обозначен словом «натолочь» – мы также будем использовать это слово.

²¹ Jakubcová, Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století – Osobnosti a díla*. Praha: Divadelní ústav; Academia, 2007. С. 368.



²² В XII—XIII веках идиш только формировался.

²³ Все эти и многие другие параллели с различными средневековыми текстами подробно прослеживает Роман Якобсон: *Jakobson R. Středověké fražkovité mistérium (Staročeský Masticák) // Divadelní revue. 1991. № 3.*

²⁴ *Jakubcová Alena a kol. Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století — Osobnosti a díla. Praha: Divadelní ústav; Academia, 2007. С. 368—369*

²⁵ К 1325 году университеты существовали в Италии, Франции, Англии и Испании. Беглое изучение биографических сведений о современниках автора «Аптекаря» показывает, что образование они получали чаще в Болонье и Падуе, значительно реже — в Париже. Ни разу не удалось обнаружить, чтобы чешский дворянин (а сведения за этот период, конечно, сохранились только о представителях этого сословия) обучался в Англии или Испании.

²⁶ Михайлов А. Средневековый французский фарс. М.: Искусство, 1981. С. 9

²⁷ Андреев М. Указ. соч. С. 48.

²⁸ *Schmarc: Vít. Středověký Masticák — nesmiřitelný svár hlavy a zadnice // Divadelní revue. 2006. № 17.*

²⁹ Как мы помним, волхвы принесли новорожденному Иисусу в дар золото, ладан и мирру: золото как царю, ладан как Богу и мирру как человеку.

³⁰ *Jakubcová Alena a kol. Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století — Osobnosti a díla. Praha: Divadelní ústav; Academia, 2007. С. 368.*

³¹ Термин «гетто» возник в Италии в начале XVI века, но само явление существовало гораздо раньше. В Праге еврейский квартал сформировался в середине XIII века, позднее он стал называться «Йозефов».

³² Андреев М. Указ. соч. С. 172.

³³ *Schmarc: Vít. Středověký Masticák — nesmiřitelný svár hlavy a zadnice. Divadelní revue 2006. № 17.*

³⁴ «Исаак» (Йицхак) с библейского иврита — «он смеется» или «смех». См.: Библейская энциклопедия. 3-е изд. М.: Локид-пресс, 2005.

³⁵ Репарка гласит: «*Quo finito fundunt ei feces super culum*» — «После чего льет фекалии на зад».

³⁶ Гуревич А. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1990. С. 148.

³⁷ *Konigson Elie. L'Espace théâtral médiéval. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.*

³⁸ Гвоздев А.А. Указ. соч. С. 143, 157, 160.

³⁹ Климova И. Апология площади (Симультанная сцена в немецких мистериях позднего Средневековья) // *Театр во времени и пространстве. М.: ГИТИС, 2002.*

⁴⁰ Гвоздев А.А. Указ. соч. С. 170.

⁴¹ *Tydeman William. The Medieval European Stage, 500—1550. Cambridge University Press, 2001. P. 84—85.*

⁴² Гвоздев А.А. Указ. соч. С. 157. Гравюра Гюбера Кайо изображает «Театр или помост, нарисованный таким, каким он был, когда разыгрывалась мистерия страстей в 1547 году» — то есть относится к более позднему времени.

⁴³ *Tydeman William. The Medieval European Stage, 500—1550. Cambridge University Press, 2001. P. 74—75.*

⁴⁴ *Veltruská Jarmila. O inscenování masticáků // Posvátné a světské. Divadelní ústav, Praha, 2006. S. 105.*

⁴⁵ *Ibid. S. 106—107.*

⁴⁶ Речь идет, прежде всего, о празднике осла, однако разного рода запретительные декреты XIV—XV веков рассказывают о примерах светского поведения в стенах церкви. Кроме того, сцены из жития святых носили порой весьма натуралистический характер. См.: *Veltruská Jarmila. O inscenování masticáků. // Posvátné a světské. Divadelní ústav, Praha, 2006. S. 104; Андреев М. Указ. соч. С. 71; Veltrusky J.A Sacred farce from medieval Bohemia Masticák. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1985. P. 362.*