

УДК 792.032:27-5
ББК 85.333(0)32-003.6
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-5-540-550

И.Н. ЧИСТЮХИН, А.Ю. ТИТОВ

ЦЕРКОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ВИЗАНТИЙСКОГО ТЕАТРА (АНТИФОН, ТРОП)

Игорь Николаевич Чистюхин,

Орловский государственный институт культуры,
кафедра режиссуры, мастерства актера
и экранных искусств,
доцент
Лескова ул., д. 15, Орел, 302020, Россия

кандидат педагогических наук, доцент
ORCID 0000-0002-5629-5472; SPIN 6632-7412
dom26@list.ru

Александр Юрьевич Титов,

Орловский государственный институт культуры,
кафедра режиссуры, мастерства актера
и экранных искусств,
профессор
Лескова ул., д. 15, Орел, 302020, Россия

кандидат педагогических наук, доцент
ORCID 0000-0002-9127-1302; SPIN 2511-5352
vittoal@yandex.ru

Реферат. Настоящей статьёй авторы предваряют ряд публикаций, посвященных исследованию культурно-исторического взаимодействия таких разных, принципиально не совпадающих, не сводимых друг к другу, но не отдельных друг от друга феноменов общественной жизни, как искусство и религия, в частности церковь и театр. В данной работе на материале византийского театра рассматрива-

ется правомерность гипотезы происхождения европейской драмы и театра из литургической драмы посредством церковного антифона и литературного тропы. Рассматривается тенденциозная категоричность ошибочного утверждения, принятого в науке на правах эвристической гипотезы, о влиянии остаточно-рудиментарных форм античного театра на формирование христианского церковного обряда (антифонного пения). Показано, что христианский антифон не может быть связан с античным театром по причине многовекового отсутствия хора в драматическом действии. Утверждается, что церковный обряд развивается из «внутренней формы», исходящей из имманентных свойств и качеств божественной литургии. Поскольку такая постановка вопроса осуществляется впервые, то она представляет актуальность и научную новизну настоящего исследования.

Версия происхождения западноевропейского театра из литературного тропы, исходящая из законов драмы как литературного жанра, устанавливается филологической традицией без учета специфики собственно драматического события. Делается вывод, что генезис театра не происходит из законов литературных процессов, но связан с ними по линии внутренних взаимодействий. Исторически византийский театр, целостный и автономный феномен театральной культуры, перестал существовать в середине XV в., не успев реализовать свой динамический потенциал драматического искусства. Тем

не менее актуальность перспективного исследования подтверждает факты косвенного влияния византийского театра на содержательные аспекты, а также прямого воздействия на формирование нового типа драматического конфликта — «внутреннего» — в развитии западноевропейского и, в большей степени, русского театра.

Ключевые слова: русское возрождение, византийский театр, внутренняя форма, церковный обряд, антифон, троп, драматическое действие, драматическое событие, религиозная культура, театральное искусство, музыкальное искусство.

Для цитирования: Чистюхин И.Н., Титов А.Ю. Церковное содержание византийского театра (антифон, троп) // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 5. С. 540–550. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-5-540-550.

Исследования византийского театра в традиционном для отечественной культуры ключе обращено в тематическую сферу «Русское Возрождение». В первую очередь это относится к прямому взаимодействию византийского и русского искусства и культуры, начиная с фресок и настенных росписей Киево-Софийского собора 1036 г. и доходя до первой волны «русского ренессанса» Феофана Грека, Андрея Рублёва и Максима Грека. Но несомненный интерес, на взгляд авторов, представляет для исследования поле непрямых, опосредованных взаимодействий русского и византийского театра в эпоху русского Просвещения золотого XIX в. и первых десятилетий второй волны русского ренессанса Серебряного века — в эпоху становления и развития национальной драматургии и театра.

ОБЩЕМЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Византийский театр по линейно-хронологической классификации традиционно относится к позднеантичной культуре, что методологически задает исследованиям тенденциозный характер культурно-исторической преемственности, типологически акцентируя внимание на общности внешних элементов.

По символической типологии общее наименование «Византия», данное много позднее ее реально-исторического существования (пост-константинопольское), сопрягается с наследием Третьего Рима, в котором Россия утверждает себя как единственную законную восприемницу топографического образа Византии в качестве маркера этнокультур-

ной идентификации. Византийская модель театра для русской культуры задана как некий идеальный тип театра жертвенного типа служения в значении конструктивной идеи для практической художественной реализации. Концептуальный аналог этого типа театра был проявлен в идее Московского Художественного театра (МХТ) К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, а также «соборного театра» Вяч.И. Иванова [1].

В советский период книга С.С. Аверинцева «Поэтика ранневизантийской литературы» [2] оказала значительное влияние на возрожденческий интерес к эллинистико-христианскому симбиозу в православной культуре. Названия очерков этой книги: «Бытие как совершенство — Красота как бытие», «Унижение и достоинство Человека», «Порядок космоса и порядок истории», «Знак, знамя, знамение», «Мир как загадка и разгадка», «Мир как школа», «Слово и книга», «Согласие в несогласии», «Рождение рифмы из духа греческой диалектики» могут выполнять методологическую роль культурного кода в парадигмальном подходе к изучению византийского театра. Но, к сожалению, данный методологический аспект не находит своего легитимного статуса в сферах научного исследования в силу устойчивости формально-механистического и социологизированного подходов в постмодернистских интерпретациях.

Цель настоящей статьи — преодоление инерции формальных отождествлений церкви и театра, отличных друг от друга явлений, но тяготеющих друг к другу по внутреннему содержанию (вспомним сакраментальную формулу «театр — храм» М.С. Щепкина, повторенную вслед за ним К.С. Станиславским). Предмет исследования — обнаружение принципиальных отличий конкретно-исторических практик обрядового служения (божественная литургия) и художественно-эстетических задач сценического воплощения драматургического конфликта. Для этого авторы обратились к рассмотрению конкретики антифона (сущее) и тропа (мыслимое).

В традиции античного театра драматический конфликт пронизывает и сцепляет всю иерархию событийно-драматургической структуры. Все подчинено типу драматического конфликта. Все пребывает в состоянии агона как перманентного состязания. Антифон двух полухорий Софокла далеко не идеально-романтический зритель, но два активных действующих лица противоборствующих сторон. Полифонический драматизм — его звучание.

Антифон православных церковных песнопений, как и все в церкви, стремится к согласию в Боге — к «симфонии». Например, в репетициях спектакля по литературно-драматической истории Байрона «Каин» К.С. Станиславский (1919) ищет православную интерпретацию знаменитого библейского сюжета, выявляя драматический конфликт литературного жанра скрытой драмы. Отсюда возникает

герменевтический «конфликт интерпретаций» между автором литературного произведения и театральным постановщиком, выраженный в существенном расхождении драматического конфликта — в полифоническом диссонансе Байрона и мистериальной симфонии Станиславского, что явилось одной из причин неудачи данной сценической постановки.

Общеметодологическая цель исследования — аргументировать содержательный подход к исследованию византийского театра как латентного носителя нового драматургического типа внутреннего конфликта.

Задачи исследования: определение границ церковных и театральных форм воздействия как автономных явлений духовной культуры; выявление инвариантных структур «внутренней формы» церкви и театра; установление линий взаимодействия «внутренней формы» церкви и «внутренней формы» театра.

В 1970 г. было опубликовано научно-публицистическое исследование М.И. Чудновцева, в котором церкви отводилась «реакционная роль преследования прогрессивного и прекрасного театрального искусства» [3]. Видимо, научная аргументация, подкрепленная архивными материалами, введенными автором «в научный оборот впервые», была настолько убедительна, что сохраняет свою фундаментальную устойчивость и по сегодняшний день. Общий ход нашего исследования свидетельствует, что именно благодаря Русской православной церкви, ставшей прямой восприемницей византийской культуры, отечественный театр и драматургия достигли высот «прекрасного искусства», создав особую школу мирового театра — школу психологического театра.

Государственным институтом искусствознания совместно с Государственным институтом театрального искусства в 1997 г. была организована конференция «Религия и искусство» [4], задача которой состояла в аргументированном обсуждении проблемы преодоления тенденциозных крайностей путем кропотливого научного исследования конкретных тем сопряжения и взаимодействия, а не взаимовлияния или отталкивания. В частности, театровед И.Н. Соловьёва сделала одно существенное замечание: «Людам с двойным — богословским и театроведческим — образованием удастся, наверное, выявить и истолковать связь театральной этики Станиславского с этикой жизни в миру, как ее выработало русское православие» [5, с. 50–51]. Но авторы статьи, обладая этим «двойным» образованием, сомневаются, что в решении подобных вопросов достаточно одной образовательной составляющей, поскольку мы вступаем на тяжкий путь сопряжения веры и познания. Путь этот отягощен временными наносами политико-идеологических, коммерческих и прочих спекулятивных тенденций, не имеющих отношения к сути вопроса. А потому нами вводится понятие «внутренняя форма» как перспективный эпистемологический ключ исследования.

В 2006 г. в Копенгагенском университете состоялась Международная и междисциплинарная конференция «Религия, ритуал, театр», в 2018 г. ее материалы были изданы на русском языке [6]. В русле современных тенденций постдраматического театра в книге идет речь не столько о театре, сколько о перформативных практиках. Но сама по себе методологическая структура, заменившая бинарную оппозицию «религия и театр» на тернарную — «религия — ритуал — театр», видится нам весьма перспективной в конкретизации исследовательской темы «церковь — обряд — театр». Если ритуал является частью некоего традиционно установленного церемониала, то обряд сопровождается семантическими коннотациями событийной ситуации, т. е. динамикой сценарного развития, что приближает нас к пониманию природы драматического действия.

И в качестве примера идеологического мифа о сближении и расхождении «церкви и искусства» следует вспомнить «великий проект», разработанный о. Павлом Флоренским, — декрет «Об обращении в музей историко-художественных ценностей Троице-Сергиевой Лавры» от 20 апреля 1920 года. Тема статьи Флоренского [7] на тот момент времени была продиктована благими намерениями спасти храмовый комплекс «русских Афин» от разорения. Но сама по себе синтетическая концепция «религиозного искусства» несет в себе непоправимые последствия методологических сдвигов, прежде всего в определении границ предмета познания. Здесь непременно напрашивается сакраментальное «кесарю кесарево, а Богу Богово», искусству — эстетика, церкви — красота Царства Небесного. В нашу задачу входит аналитическое научно-объективное «отделение церкви от искусства», без оценочных коннотаций, в значении точного определения функционально-семантических критериев каждого отдельного явления, с тем чтобы расставить парадигмальные взаимодействия возможной и необходимой «синергии» (театр — храм, актер — жрец). То есть речь идет о простой, но необходимой процедуре дихотомического деления с целью выявления внутренних связей.

ДИХОТОМИЯ ЦЕРКВИ И ТЕАТРА

Вследствие различных причин активной секуляризации сложилось устойчивое мнение, что христианство в византийский период стало вбирать в себя театральные формы, едва ли не с позиции современной «рекламно-коммерческой» мотивации, что это делалось для большей зрелищности и красочности богослужения и, соответственно, с целью привлечения все больше сторонников в свою веру. С точки зрения истории христианства

несостоятельность данного тезиса не требует доказательств, однако подобные суждения имеют место быть и необходимо на них остановиться, поскольку они задают ошибочные векторы методологической фальсификации. В тексте настоящей статьи мы ограничимся общей постановкой проблемы.

Возьмем, например, ряд следующих утверждений: «Несмотря на то что отношение Церкви к античному театру было враждебным, на протяжении всей истории Византийской империи мы можем наблюдать устойчивый процесс театрализации христианского богослужения» [8, с. 196]. Обе позиции — и «враждебность», и «театрализация» — не соответствуют конкретно-историческим реалиям, тем более по отношению к целостному явлению «античный театр». «Необходимо было найти достойную альтернативу театральным зрелищам, собиравшим чуть не весь город, и этой альтернативой стал христианский храм. Здесь, как и в античном театре, все начиналось и заканчивалось молитвой к Богу» [9, с. 98].

Христианский храм и богослужение в базовых своих основаниях возникли в Иерусалиме, Иудее, Израиле не как «альтернатива театру» (его здесь просто не было) и не в силу культурной отсталости народа, а исходя из религиозного запрета на изображения («не сотвори кумира»). И то, что в театре и храме все начиналось с молитвы, нисколько не роднит их, тем более что дионисийские жертвоприношения начинались не с молитвы, но с экстаических песнопений в жанровых границах хоровой лирики (дифирамбов).

В истории средневекового западноевропейского театра обилие сохранившихся письменных памятников литургической драмы не позволяют делать слишком вольные допущения по этой теме, а их недостаток в византийской культуре дает некоторым ученым широкий простор для фантастических допущений. Например, в православных церквях есть иконостас, который имеет в себе три двери. Данное внешнее сходство привело некоторых западных исследователей к толкованию православного храма как театра, а Божественной литургии как драмы. Так, М. Плоритис, греческий журналист, писатель, критик, переводчик, театральный режиссер, сопоставил изображения сцены эллинистического театра и иконостаса православного храма в качестве доказательства того, что последний получает свои пространственные решения от сцены [10]. Подобный подход к церковной архитектуре маскирует более сложную историю развития христианского богослужения и храма, которая в конечном итоге делает теорию Плоритиса несостоятельной. На это указывал А. Уайт, который в своей диссертации пишет, что православное духовенство последовательно относилось к театру как к антитипу, и для всего зрительного и слухового великолепия (блеска) бо-

жественной литургии ритуальная эстетика церкви демонстрирует признаки последовательного анти-театрального уклона [11, р. 6].

На наш взгляд, позиция «противоречивой противоположности» по внешним признакам отнюдь не стимулирует научную дискуссию и приводит к псевдодихотомическим и логически несовместимым разделением на «тип — антитип». Что, в общем, является научно допустимым, но на первоначальном этапе определения границ принадлежности исследовательского объекта. А потому мы остановимся на частных, но существенных типологических составляющих церкви и театра — антифон и троп, тем более что в силу устойчивой традиции данные «атомарные единицы» анализа были положены в основу генезиса средневековой драмы. И поскольку они так важны, то рассматривать их требуется в исходном контексте церковного богослужения, но не с богословско-конфессиональной точки зрения (в данном случае мы нарушили бы границы объектного исследования), а с позиции исторического развития христианской культуры и «религиозного искусства» (в пограничной неопределенности последнего термина).

АНТИФОН В ТИПОЛОГИИ ДРАМАТИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА

Христианское богослужение в ранневизантийский период, как считают некоторые исследователи, обогащается театральными элементами, которые активно проникают и интегрируются в нем. «В литургию были допущены диалоги на евангельские темы и антифонные песнопения, мелодии которых были заимствованы из народной музыки. Уже тогда во время службы священники использовали сценические приемы (жесты, манеру говорить). В VIII—IX вв. церковная проповедь все более драматизируется. Церковная служба вбирает в себя и элементы пантомимы» [8, с. 196—197]. Подобный подход широко распространен в театроведении XX века. Это было обусловлено, как мы уже упоминали, общими процессами секуляризации, из которых следует, что успехи церковной проповеди обуславливались лишь риторским мастерством проповедника. Риторское искусство, как и искусство пантомимы, далеки от внутренней культуры театра, связанной с развитием драматического конфликта, не говоря об особом составе гомилетики как целостного учения о церковной проповеди.

Итак, ряд историков театра рассматривает генезис средневекового европейского театра в антифонном пении христианского богослужения. Например,

С.К. Боянус считает, что «важный фактор драматического действия — диалог — скрыт в антифонном пении, когда на обоих клиросах отвечают друг другу: хор — хору, или хор — певчому» [12, с. 59].

Как видим, и здесь аргументация строится на некоем внешнем сходстве. В антифонном пении принципиально отсутствует театральная драматизация, даже при наличии некоторых реплик, связанных с праздничным богослужением. Суть и назначение антифона не в том, чтобы представить в диалогической форме событие, — это способ пения. Он возник в христианской церкви не сразу, но после своего появления в составе богослужения практически не претерпел никаких изменений вплоть до нашего времени. Те небольшие изменения (тематические и музыкальные), что с ним произошли за весь период своего развития, не позволяют сказать, что он послужил началом появления какого-либо нового жанра в религиозном искусстве.

«Православная энциклопедия», официальное специализированное издание Русской православной церкви, дает следующее определение антифона: «...в христианской литургической терминологии псалом с припевом, исполняемый антифонно, т. е. с пением 2 хорами поочередно припева (или стихов псалма), или припев к такому псалму... Сократ Схоластик (V в.) указывал на появление антифонного пения в нач. II в. в Антиохии, утверждая, что пение антифонов было впервые введено в антиохийское богослужение свщмч. Игнатием Богоносцем... после видения тому ангелов, воспевавших Пресв. Троицу “попеременно звучащими гимнами”... Этот рассказ повторяется в “Библиотеке” Патриарха Константинопольского Фотия (IX в.)...» [13, с. 554–555].

Очень скоро подобный способ исполнения псалмов стал важной частью богослужения монашества IV в. и последующих веков, внося разнообразие в пение псалмов, особенно во время ночных бдений. Введение антифонного пения в Западной церкви относится к тому же времени, что и на Востоке. Это нововведение приписывается в Риме папе Дамасу I (300–384), а в Медиолане (совр. Милан) — святителю Амвросию Медиоланскому (340–397).

«В монастырской практике галликанского обряда (Уставы Цезария и Аврелиана Арльских, первая половина VI в.) термин “антифон” означал псалом с рефреном или с “аллилуия”. Антифоны пелись на всех службах суточного круга, кроме 1-го часа и 2-й ноктурны... В латинской литургической терминологии словом *antiphona* обозначается стих-вставка, служащий образцом для распевания следующих за ним псалмовых стихов» [13, с. 558–559].

Архиепископ Исидор Севильский (ок. 560 — 636), которого считают одним из тех, кто окончательно закрепил антифонное пение в Западной церкви, в своем фундаментальном труде «Этимология, или Начала в 20 книгах» писал в шестой книге

(VI.19.7), что антифон с греческого трактуется как взаимосвязанное звучание, а именно два хора поют попеременно, меняя порядок или от одного к другому [14].

Обратимся к «Католической энциклопедии»: антифон — это «короткий рефрен, используемый в литургии латинского и византийского обрядов с середины IV в.; начинает и завершает пение псалма; до X в. повторялся после каждого стиха. С одной стороны, Антифон служит для того, чтобы задать тон речитации псалма, с другой (с помощью выделения какой-либо вероучительной истины или добродетели святого) — для обращения особого внимания на главную тему соответствующего празднования... Антифон стал наиболее распространенным жанром песнопений Западной Церкви, подразделяющимся на несколько видов согласно месту в богослужении, продолжительности и содержанию текста, развитости мелодии» [15, с. 282–283].

Итак, антифон — это не форма (жанр), а способ исполнения. В православии, в отличие от католичества, понятие «антифонное пение» не связано с самостоятельным гимнографическим жанром. Оно закрепилось преимущественно за песнопениями, предполагающими своеобразный (антифонный) принцип исполнения. Поэтому тексты антифонов в православии — по большей части псалмы. И даже если мы посмотрим в историческом плане, то увидим, что антифонное пение в богослужениях католиков и позже у протестантов дало мощный толчок к развитию многоголосной музыки.

Так что вряд ли в антифоне мы найдем истоки драматизма и театральности лишь потому, что в одном из антифонов есть следующие слова: «Пойдите скорее, скажите ученикам Его, что воскрес Господь». В данном обращении отсутствует зачаток диалога. Как верно подметил исследователь средневековой драмы М.Л. Андреев по поводу другого антифонного стиха («И говорили между собой, кто отвалит нам камень от двери Гроба»), «это нормально для церковных песнопений, особенно сопровождающих шествия духовенства, но не нормально для драматизированного обряда, во всяком случае, не продвигает его вперед, а, скорее, возвращает к стадии обрядовых литургических дополнений» [16, с. 90–91].

ДРАМАТИЧЕСКОЕ СОБЫТИЕ И ТРОП: ВЫВЕДЕНИЕ ТЕАТРА ИЗ ЦЕРКВИ

Некоторые авторы ищут истоки драматизации и будущей театральности в тропе, например Г.Н. Бояджиев [17, с. 27]. М.Л. Андреев полагает, что в тропях появляется новый средневековый театальный диалог: «Момент зарождения

диалога в нерасчлененном песенном потоке можно наблюдать в самой ранней из дошедших до нас версий тропа на входную пасхальной мессы (Лиможский монастырь св. Марциала, 923–934 гг.)» [16, с. 84]. Такого же мнения придерживался и К. Юнг, считавший, что именно в тропе Рождественской мессы лежит наиболее важный драматический зачаток будущего европейского театра [18, р. 300].

Троп (лат. *tronus*, от греч. *τρόπος* — в значении «превращение», «обработка», здесь «тонация, лад»; «музыкальный стиль») — литературно-музыкальный жанр в средневековой Европе, в основе которого лежит музыкально-поэтическая обработка прежде сочиненных распевов. В музыкальной литературе тропирование — добавление текста (обычно молитвословного) к существующему распеву. Результат такой поэтической обработки заданной мелодии называют тропом. «Первоначально это понятие применялось исключительно к мелодическим вставкам... позже стали писаться подтекстовки (они поясняли, расширяли или поэтически украшали те части основного текста, к которым примыкали), получившие то же название» [19, с. 1467]. Постепенно такие песнопения оформились как самостоятельный гимнографический жанр, произведения которого обозначались тем же словом.

Авторы «Католической энциклопедии» предполагают, что создание тропов началось с IX века. Своего высшего расцвета они достигли в XII в., позже уступив место секвенциям (это прием, который сводится к последовательному повторению мелодической фразы или гармонического оборота на другой высоте, образующих повторяющуюся цепочку). Конец развитию этого гимнографического жанра положил Тридентский собор (1545–1563) в связи с тем, что пение тропов «ограничивало участие народа в богослужении» [20, с. 616]. По этому поводу Л. Готье писал, что на этом соборе произошла большая реформа римской литургии, которая последовала за Тридентским собором; в римском Миссале¹, одобренном Святым Пием V, эти тропы были решительно устранены как не имеющие вкуса и аромата древнеримской литургии, тропы никогда не были приняты католической церковью: доказательства изобилуют [21, р. 140]. После этого собора в римском Миссале не сохранилось ни одного тропа. Однако во второй половине XX в. троп стал мало-помалу возвращаться в богослужение.

Как бы мы ни старались вывести театрализацию из тропа, ничего не получается. Об этом писал М.Л. Андреев, исходя из того, что «при своей значительной, можно сказать, всеевропейской популярности пасхальный троп оказался на редкость

консервативен. К испытанному в первый век по его возникновению тексту следующие три-четыре столетия не прибавили ничего, кроме нескольких бес-содержательных хоровых восклицаний и двух-трех сюжетно ориентированных реплик» [16, с. 85]. То же мы наблюдаем и с тропом, исполняемым двумя клиросами на праздник Рождества Христова (его приписывают выдающемуся мастеру этого жанра Туотило²). С.К. Боянус пишет, что троп «не пошел дальше в своем развитии» [12, с. 60]. А он и не мог пойти дальше, так как это был музыкальный диалог, тяготевавший ближе к будущей опере, чем к драматическому театру. Этот музыкальный диалог (троп) нельзя инсценировать по той причине, что на сцене действием передается действие (по выражению Аристотеля).

СОБЫТИЙНЫЙ ГЕНЕЗИС ДРАМАТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

Исследователи средневекового театра (особенно французские), в большинстве своем были литераторы, преподаватели национального языка и литературы, филологи, среди них до начала XX в. не было ни одного театрального деятеля. Данный «литературный подход» отмечается многими учеными, например О.В. Кулишова формулирует его следующим образом: «Прежде всего, отметим, что в исследованиях по театру сохраняется свое значение традиционный филологический подход с акцентом на изучении текста. По справедливому замечанию Питера Родса, “литературный” подход был типичен для середины XX в.» [22, с. 431]. Поэтому начало театральности в тропях видят только филологи, но любой театральный режиссер будет с ними категорически не согласен.

Драма одновременно подчиняется законам литературы и законам театра. «Театральная энциклопедия» определяет драму как «род литературного произведения в диалогической форме, предназначенного для сценического представления» [23, с. 502]. А.В. Шлегель, например, считал, что драма — «это наиболее объективная форма литературы, ибо, будучи беседованием действующих лиц, она не включает в число их автора...» [24, с. 31–32]. По мнению Г. Гегеля, драма «высшая ступень поэзии, и искусства вообще» [25, с. 537]. Он хоть и выделял эту первую, поэтическую сторону драматического произведения, тем не менее добавлял, что для «непосредственного своего со-

¹ Римский миссал (лат. *Missale*) — литургическая книга, содержащая тексты молитв, а также комментарии и предписания для совершения мессы.

² Туотило (Tuotilo, ок. 850 — 913) — монах из бенедиктинского аббатства Сенкт-Галлен (Швейцария), поэт, художник, скульптор, музыкант.

зерцания она должна исполняться на сцене» [25, с. 538]. В.Е. Хализев рассматривает драму как литературно-художественную форму, обладающую определенным содержанием: «Драма как содержательно значимая форма словесного искусства — вот главный предмет нашей работы» [26, с. 8]. Примеров можно привести много, но все они рассматривают художественные возможности драмы исходя, во-первых, из ее словесной природы, а во-вторых, из ее предназначенности для сцены.

Драма в первую очередь пишется как произведение, задуманное для постановки, что налагает на ее формы определенные очертания. Об этом же писал и Аристотель в «Поэтике»: «Должно составлять фабулы и обрабатывать их по отношению к словесному выражению, как можно живее представляя их перед своими глазами; именно в таком случае, видя [все] вполне ясным образом и как бы присутствуя при самом исполнении событий, [поэт] мог бы находить то, что следует, и от него никогда бы не укрывались противоречия» [27, с. 94]. Таким образом, драма пропускает приемы и средства словесно-художественного выражения сквозь фильтры сценических требований. Более того, природа театра не в повествовательности (как у литературы), а во внешне выраженном действии. На это много раз указывает Аристотель: «Итак, трагедия есть подражание действию... посредством действия, а не рассказа... <...> ...Она есть подражание действию, а действие производится какими-нибудь действующими лицами...» [27, с. 56–57].

Драма есть некое литературно изложенное действие, закрепленное текстом пьесы в той или иной форме (что является жанром). Текст (литературная основа) не является первичным по отношению к определению «драматургия» или «драма», первичным является действие (drama). В первую очередь, драма — это сценическое (предназначенное для сценического воплощения) произведение.

Антифон, как и троп, — литературный диалог, их нельзя переложить в событийный ряд, но можно лишь красиво декламировать. Инсценируются же лишь события, склад событий (σύστασις πραγμάτων, по Аристотелю). Поэтому начала средневекового театра нужно искать в драматизациях, подобных тому, что делал епископ Этельвольд³, который инсценировал события Пасхи, а не пасхальный диалог. Заметим, что это его театральное представление — самое раннее из всех известных в Западной Европе. Этельвольд сообщает о «достославном обычае устраивать в храмах во время богослужений или после них представления о смерти и воскресении Христа, со-

державшие пантомиму и диалоги» [28, с. 1265]. Он указывает, что подобные представления нужны, «чтобы торжественно отпраздновать положение во гроб нашего Спасителя и крепить веру невежественного простонародья и неофитов, мы решили следовать похвальному обычаю некоторых церковников» [29, с. 62]. Епископ Этельвольд приводит даже обширные описания тех символических действий, которые наглядно представляют пасхальные события. Текст этой постановки, режиссерские указания и ремарки были включены в 970 г. в корпус свода монастырских правил “Regularis concordia monachorum” [30]. Его составил епископ Этельвольд вместе с архиепископом Дунстаном и другими церковными деятелями для 30 реформированных ими британских монастырей (за основу был взят устав святого Бенедикта). При этом указывалась основная причина этого — драматизация пасхальных событий осуществлялась для укрепления в вере неученого люда и новообращенных: “Ad fidem indocti vulgi ac neofitorum currobogandam” [31, р. 308]. Святой Этельвольд в указанном сочинении рекомендует подобную театрализацию для подражания.

Процесс формирования первых церковных драматизированных представлений как театрализации праздничных событий мы можем наблюдать, например, в службе Рождественского навечерия, когда к ней была добавлена песнь, исполняемая ангелами в день Рождества. Чтобы сделать ее более яркой, некоторые латинские церкви использовали греческие слова, которые, как, вероятно, они полагали, ближе к исходному тексту [32, р. 42]. И это не троп, а первая попытка создания драматургии церковной мини-драмы.

То же мы видим и на празднике Пасхи, когда основные обстоятельства Страданий Иисуса Христа породили серию небольших драм, до сих пор представляемых во время Страстной недели во всех католических церквях. И не только в католических, мы можем вспомнить и «омовение ног» — действие, до сих пор совершаемое в Русской православной церкви в соборных храмах каждой епархии. События Вербного воскресенья (когда Христос въехал в Иерусалим на осле, в сопровождении толпы учеников, несущих пальмовые ветви) породили совершавшееся в Кремле до конца XVII в. «хождение на ослиати». А во вторник Светлой седмицы инсценировались события (а не тропы) встречи учеников, шедших в Эммаус с Иисусом Христом.

В литературно-музыкальном тропе нечего инсценировать, кроме пары фраз, долго певшихся попеременно хорами. В этих двух фразах нет событийного ряда, и потому он не игрался, а читался и пелся. На это прямо указывает Г. Коэн, отмечая, что троп Волхвов читался попеременно: «Это троп волхвов, идущих к яслям. Самая старая форма, как мне кажется, той, которую он носит в чередующемся хоре

³ Епископ Этельвольд Винчестерский (Ethelwold, Bishop Winchester, 912–984) — воспитатель короля Эдгара Миролюбивого; канонизирован в 996 году.

Неверского собора, поскольку он читался попеременно в копии около 1060 года... Его также можно найти в драме аббатства Бильсен в Лимбурге, датируемой XI веком» (перевод наш. — И. Ч., А. Т.) [33, р. 117]. О тропах ограничимся сказанным, а для желающих более подробно познакомиться с данной темой порекомендуем фундаментальное исследование Л. Готье [21].

Таким образом, предположение о возникновении средневекового театра из антифонного пения и тропа не является состоятельно аргументированным, но, разумеется, они оказали несомненное влияние на развитие европейской художественной культуры и искусства в целом.

ПОСТУЛИРОВАНИЕ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ ЗАДАЧ

Вопрос о происхождении античного театра, как и театра вообще, за последнее столетие циклически то попадает в центр проблемных исследований, то уходит на периферию и теряет свою актуальность. Но общие классические постулирования Аристотеля о драме, ставшие хрестоматийными, остаются по-прежнему актуальными для аргументации генетической связи театра (и театральности) с церковно-христианским богослужением.

Первый постулат: трагедию создали запевалы дифирамба. Отсюда выводится организация и диалогическая структура хоровых партий, но в доминанте пляски и хорового круга (сложно представить христианскую процессию в таком виде). Тем более речь идет о трагедии как жанре, но не о самом театре, для которого требуется создание особого типа конфликта — «героического топоса драмы» (или «выделение личности из хора»). В христианстве не может в принципе быть подобного конфликта, и для него характерна категория соборности и наличие внутреннего конфликта.

Второй постулат: трагедия возникла из сатирической драмы. Для христиан пляшущие сатиры воспринимаются не иначе как «бесовские игрища». Скоморохи, жонглеры и гистрионы оказали влияние на западноевропейский театр, хотя они использовались во вспомогательном жанре фарсов, Э. Бенгли, например, считает фарс «квинтэссенцией театра» [34, с. 284]. В русскую культуру театр входит в готовой форме западноевропейского театра, но наполняется своим уникальным содержанием нравственного характера. По духу ему ближе «хождение на осляти» с его обрядово-событийной сценарностью, нежели скоморошья потеха.

Третий постулат: трагедия возникла из драматизованного заупокойного плача (похорон) как

совокупности обрядов и действий, в христианстве обрядовая система связана с таинствами, т. е. с мистерией.

Современное гипостазирование происхождения трагедии из мистерийного действия элевсинских таинств Деметры и Кору, этот более поздний вариант построения драмы и театра, не относится к аристотелевскому генезу и представляет спорный вопрос относительно античного театра (вспоминается сакраментальный смысл пословицы «А при чем здесь Дионис?»). Христианские мистерии в трансформированном виде вместили в себя обрядовые элементы, и театральность в средневековом театре возникает как драматизация Пасхальных и Рождественских событий.

Таким образом, церковное содержание и по форме своей не приемлет остаточных атрибуций античного театра, но оказывает активное влияние на формирование нового типа драматического конфликта — «внутреннего конфликта», «внутреннего человека», что не свойственно видам и формам эллинского искусства. Соответственно, меняется характер событийного действия в христианских мистериях, выработавших свою систему знаково-семиотической театрализации. Византийскому театру исторически отведена особая роль не только и не столько в продолжении катарсической традиции античного театра, но глубокого нравственного преображения, нашедшего свое полное воплощение на русской сцене, о чем мы подробнее будем говорить в продолжении своего исследования.

Список источников

1. Степанова Г.А. Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. Москва : Издательство ГИТИС, 2005. 140 с.
2. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 480 с.
3. Чудновцев М.И. Церковь и театр. Конец XIX — начало XX в. Москва : Наука, 1970. 128 с.
4. Религия и искусство : материалы научной конференции, состоявшейся в Государственном институте искусствознания 19—21 мая 1997 г. Москва : Издательство ГИТИС, 1998. 310 с.
5. Соловьева И.Н. Религия Станиславского // Религия и искусство : материалы научной конференции, состоявшейся в Государственном институте искусствознания 19—21 мая 1997 г. Москва : Издательство ГИТИС, 1998. С. 48—56.
6. Религия, ритуал, театр / под ред. Б. Холма, Б.Ф. Нилсена, К. Ведель. Харьков : Гуманитарный центр, 2018. 254 с.
7. Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // П.А. Флоренский. Избранные труды по искусству. Москва : Изобразительное искусство ; Центр изучения охраны и реставрации наследия священника П. Флоренского, 1996. 334 с.

8. Михалицын П.Е. «От Мельпомены ко Христу: судьба античного театра в Византии // «Византийская мозаика»: сборник публичных лекций Эллино-византийского лектория при Свято-Пантелеимоновском храме / ред. С.Б. Сорочан; сост. А.Н. Домановский. Харьков: Майдан, 2015. Вып. 3. С. 192–234.
9. Михалицын П.Е., Ручинская О.А. Античный театр и Византия: от гражданской идеологии к христианству // Дриновський збірник. Софія; Харків: Видавництво БАН імені проф. Марина Дринова, 2017. С. 95–104.
10. Πλωρίτης Μάριος. Το θέατρο στο Βυζάντιο. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης, 1999. 282 σ.
11. White A.W. The Artifice of Eternity: A Study of Liturgical and Theatrical Practices in Byzantium: PhD Thesis. College Park: The Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, 2006. 306 p.
12. Боянус С.К. Средневековый театр // Очерки по истории европейского театра. Античность. Средние века. Возрождение / под ред. А.А. Гвоздева, А.А. Смирнова. Петербург: Academia, 1923. С. 55–104.
13. Коляда Е.И., Никитин С.И., Желтов М.С., Лебедев С.Н., Ефимова Н.И. Антифон // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и все Руси Алексия II. Москва: Церковно-научный центр РПЦ «Православная энциклопедия». 2001. Т. 2. С. 554–560.
14. *Isidori Hispalensis Episcopi. Etymologiarum Sive Originum* / ed. by W.M. Lindsay. Oxford, 1911. 877 p.
15. Насонова М. Антифон // Католическая Энциклопедия: в 5 т. Москва: Издательство Францисканцев, 2002. Т. 1. С. 282–284.
16. Андреев М.Л. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X–XIII вв). Москва: Искусство, 1989. 215 с.
17. Бояджиев Г.Н. Литургическая и полулитургическая драма // История западноевропейского театра в 8 томах / под общ. ред. С.С. Мокульского. Москва: Искусство, 1956. Т. 1. С. 27–34.
18. Young K. *Officium Pastorum: A Study of the Dramatic Developments within the Liturgy of Christmas* // Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters. 1911. Vol. XVII. Part I, № 4. P. 299–396.
19. Сахаров П. Троп // Католическая Энциклопедия: в 5 т. Москва: Издательство Францисканцев, 2011. Т. 4. С. 1467–1468.
20. Успенский Н.Д., Холопов Ю.Н. Тропы // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 615–618.
21. Gautier L. Histoire de la poésie liturgique au Moyen Age: les Tropes. Paris, 1886. 280 p.
22. Кулишова О.В. Древнегреческий театр в современной историографии // Мнемон: исследования и публикации по истории античного мира: альманах / под ред проф. Э.Д. Фролова. Санкт-Петербург: Издательство СПбГУ, 2009. Вып. 8. С. 429–440.
23. Аникст А.А. Драма // Театральная энциклопедия: в 6 т. / под ред. С.С. Мокульского. Москва: Советская энциклопедия, 1963. Т. 2. С. 502–521.
24. Аникст А.А. А.В. Шлегель и его «Чтения о драматическом искусстве и литературе» // А.А. Аникст. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. Москва: Наука, 1980. С. 29–55.
25. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. / пер. с нем. Б.Г. Столпнера; под ред. и с предисл. Мих. Лифшица. Москва: Искусство, 1971. Т. 3. 624 с.
26. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. Москва: Искусство, 1978. 240 с.
27. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии / пер. с древнегреч. В.Г. Аппельрота; ред. пер. и коммент. Ф.А. Петровского. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 184 с.
28. Сахаров П. Театр // Католическая Энциклопедия: в 5 т. Москва: Издательство Францисканцев, 2011. Т. 4. С. 1262–1269.
29. Мокульский С.С. Постановка пасхальной литургической драмы // Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Москва: Искусство, 1952. С. 62–63.
30. *Regularis Concordia Anglicae Nationis Monachorum Sanctimonialiumque* / ed. and tr. D.T. Symons. London: Thomas Nelson & Sons, 1953. 146 p.
31. Chambers E.K. *The Mediaeval Stage*. Oxford University Press, 1903. Vol. 2. 480 p.
32. *Édéléstand du Ménil. Les Origines latines du théâtre moderne*. Paris; Leipzig, 1897. 420 p.
33. Cohen G. *Mysteres et moralités du manuscrit 617 de Chantilly, publiés pour la première fois et précédés d'une étude linguistique et littéraire*. Paris, 1920. 138 p.
34. Бенгли Э. Жизнь драмы / пер. с англ. В. Воронина; предисл. И.В. Минакова. Москва: Айрис-пресс, 2004. 416 с.

Ecclesiastical Content of Byzantine Theatre (Antiphon, Trope)

Igor N. Chistiukhin ^a, Alexander Yu. Titov ^b

Orel State Institute of Culture, 15 Leskova Str., Orel, 302020, Russia

^a ORCID 0000-0002-5629-5472; SPIN 6632-7412; dom26@list.ru

^b ORCID 0000-0002-9127-1302; SPIN 2511-5352; vittol@yandex.ru

Abstract. *This article precedes a number of publications devoted to the study of cultural and historical interaction of such different, fundamentally not coinciding, not reducible to each other, but not separate from each other phenomena of social life as art and religion, in particular, the church and theatre. This paper uses the material of Byzantine theatre to examine the validity of the hypothesis of the origin of European drama and theatre from liturgical drama through the church antiphon and literary trope. The tendentious categoricity of the erroneous statement, accepted in science as a heuristic hypothesis, about the influence of residual-rudimentary forms of ancient theatre on the formation of the Christian church rite (antiphonal singing) is considered. It is shown that the Christian antiphon cannot be connected with the ancient theatre because of the centuries-old absence of the chorus in the dramatic action. It is argued that church ritual develops from an “inner form” proceeding from the immanent properties and qualities of the divine liturgy. Since this formulation of the question is carried out for the first time, it represents the relevance and scientific novelty of the present study. The version of the origin of Western European theatre from the literary trope, proceeding from the laws of drama as a literary genre, is established by philological tradition without taking into account the specifics of the dramatic event proper. The conclusion is made that the genesis of theatre does not come from the laws of literary processes, but is connected with them through internal interactions. Historically, Byzantine theatre, an integral and autonomous phenomenon of theatrical culture, ceased to exist in the middle of the 15th century, having failed to realize its dynamic potential of dramatic art. Nevertheless, the relevance of the prospective study confirms the facts of the Byzantine theatre’s indirect influence on the substantive aspects, as well as its direct impact on the formation of a new type of dramatic conflict – “internal”, in the development of Western European and, to a greater extent, Russian theatre.*

Key words: Russian revival, Byzantine theatre, internal form, church rite, antiphon, trope, dramatic action, dramatic event, religious culture, theatrical art, musical art.

Citation: Chistiukhin I.N., Titov A.Yu. Ecclesiastical Content of Byzantine Theatre (Antiphon, Trope), *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 5, pp. 540–550. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-5-540-550.

References

1. Stepanova G.A. *Ideya “sobornogo teatra” v poehticheskoi filosofii Vyacheslava Ivanova* [The Idea of “Communion Theatre” in the Poetic Philosophy of Vyacheslav Ivanov]. Moscow, Izdatel’stvo GITIS, 2005, 140 p.
2. Averintsev S.S. *Poehtika rannevizantiiskoi literatury* [Poetics of Early Byzantine Literature]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2004, 480 p.
3. Chudnovtsev M.I. *Tserkov’ i teatr. Konets XIX – nachalo XX v.* [Church and Theatre. The End of the 19th – the Beginning of the 20th Century]. Moscow, Nauka Publ., 1970, 128 p.
4. *Religiya i iskusstvo: materialy nauchnoi konferentsii, sostoyavsheysya v Gosudarstvennom institute iskusstvoznaniya 19–21 maya 1997 g.* [Religion and Art: Proceedings of the Scientific Conference Held at the State Institute of Art History May 19–21, 1997]. Moscow, Izdatel’stvo GITIS, 1998, 310 p.
5. Solovyeva I.N. Stanislavsky’s Religion, *Religiya i iskusstvo: materialy nauchnoi konferentsii, sostoyavsheysya v Gosudarstvennom institute iskusstvoznaniya 19–21 maya 1997 g.* [Religion and Art: Proceedings of the Scientific Conference Held at the State Institute of Art History May 19–21, 1997]. Moscow, Izdatel’stvo GITIS, 1998, pp. 48–56 (in Russ.).
6. Holm B., Nielsen B.F., Vedel K. (eds.) *Religion, Ritual, Theatre*. Kharkov, Gumanitarnyi Tsentrl Publ., 2018, 254 p. (in Russ.).
7. Florensky P.A. Temple Action as a Synthesis of Arts, P.A. Florensky. *Izbrannye trudy po iskusstvu* [P.A. Florensky. Selected Works on Art]. Moscow, Izobrazitel’noe Iskusstvo Publ., Tsentrl Izucheniya Okhrany i Restavratsii Naslediya Svyashchennika P. Florenskogo Publ., 1996, 334 p. (in Russ.).
8. Mikhailitsyn P.E. From Melpomene to Christ: The Destiny of the Ancient Theatre in Byzantium, “*Vizantiiskaya mozaika*”: *sbornik publichnykh lektsiy Ehlino-vizantiiskogo lektoriya pri Svyato-Panteleimonovskom khrame* [“Byzantine Mosaic”: Collected Public Lectures of the Hellenic-Byzantine Lecture Hall at St. Panteleimon’s Church]. Kharkov, Maidan Publ., 2015, issue 3, pp. 192–234 (in Russ.).
9. Mikhailitsyn P.E., Ruchinskaya O.A. The Ancient Theatre and Byzantine Empire: From the Civil Ideology to Christianity, *Drinovskii zbirnik* [Drinovskiy Collections]. Sofiya, Kharkov, Vidavnistvo BAN Imeni Prof. Marina Drinova, 2017, pp. 95–104 (in Russ.).
10. Ploritis M. *To θέατρο στο Βυζάντιο* [Theatre in Byzantium]. Athens, Kastaniotis Publ., 1999, 282 p.
11. White A.W. *The Artifice of Eternity: A Study of Liturgical and Theatrical Practices in Byzantium: PhD Thesis*. College

- Park, The Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, 2006, 306 p.
12. Boyanus S.K. Medieval Theatre, *Ocherki po istorii evropeiskogo teatra. Antichnost'. Srednie veka. Vozrozhdenie* [Essays on the History of European Theatre. Antiquity. Middle Ages. Renaissance]. Petersburg, Academia Publ., 1923, pp. 55–104 (in Russ.).
 13. Kolyada E.I., Nikitin S.I., Zheltov M.S., Lebedev S.N., Efimova N.I. Antiphon, *Pravoslavnaya ehntsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Moscow, Tserkovno-Nauchnyi Tsentri RPTS “Pravoslavnaya ehntsiklopediya” Publ., 2001, vol. 2, pp. 554–560 (in Russ.).
 14. Lindsay W.M. (ed.) *Isidori Hispalensis Episcopi. Etymologiarum Sive Originum*. Oxford Publ., 1911, 877 p.
 15. Nasonova M. Antiphon, *Katolicheskaya Ehntsiklopediya: v 5 t.* [Catholic Encyclopedia: in 5 volumes]. Moscow, Izdatel'stvo Frantsiskantsev, 2002, vol. 1, pp. 282–284 (in Russ.).
 16. Andreev M.L. *Srednevekovaya evropeiskaya drama. Proiskhozhdenie i stanovlenie (X–XIII vv.)* [Medieval European Drama. Origin and Development (10th–13th Centuries)]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, 215 p.
 17. Boyadzhiev G.N. Liturgical and Semi-Liturgical Drama, *Istoriya zapadnoevropeiskogo teatra v 8 tomakh* [History of West European Theatre in 8 Volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956, vol. 1, pp. 27–34 (in Russ.).
 18. Young K. Officium Pastorum: A Study of the Dramatic Developments Within the Liturgy of Christmas, *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters*. 1911, vol. XVII, part 1, no. 4, pp. 299–396.
 19. Sakharov P. Trope, *Katolicheskaya Ehntsiklopediya: v 5 t.* [Catholic Encyclopedia: in 5 volumes]. Moscow, Izdatel'stvo Frantsiskantsev, 2011, vol. 4, pp. 1467–1468 (in Russ.).
 20. Uspensky N.D., Kholopov Yu.N. Tropes, *Muzykal'naya ehntsiklopediya: v 6 t.* [Music Encyclopedia: in 6 volumes]. Moscow, Sovetskaya Ehntsiklopediya Publ., 1981, vol. 5, pp. 615–618 (in Russ.).
 21. Gautier L. *Histoire de la Poésie Liturgique au Moyen Age: Les Tropes*. Paris, 1886, 280 p.
 22. Kulishova O.V. Ancient Greek Theatre in Modern History, *Mnemon: issledovaniya i publikatsii po istorii antichnogo mira: al'manakh* [Investigations and Publications on the History of the Ancient World: almanac]. St. Petersburg, Izdatel'stvo SPBGU, 2009, issue 8, pp. 429–440 (in Russ.).
 23. Anikst A.A. Drama, *Teatral'naya ehntsiklopediya: v 6 t.* [The Encyclopedia of Theatre: in 6 volumes.]. Moscow, Sovetskaya Ehntsiklopediya Publ., 1963, vol. 2, pp. 502–521 (in Russ.).
 24. Anikst A.A. A.V. Schlegel and His “Lectures on Dramatic Art and Literature”, A.A. *Anikst. Teoriya dramy na Zapade v pervoi polovine XIX veka. Ehpokha romantizma* [A.A. Anikst. Drama Theory in the West in the First Half of the 19th Century. The Age of Romanticism]. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 29–55 (in Russ.).
 25. Hegel G.W.F. *Ehstetika: v 4 t.* [Aesthetics: in 4 volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971, vol. 3, 624 p.
 26. Khalizev V.E. *Drama kak yavlenie iskusstva* [Drama as a Phenomenon of Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978, 240 p.
 27. Aristotle. *Poetics. On the Art of Poetry*. Moscow, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Khudozhestvennoi Literatury, 1957, 184 p. (in Russ.).
 28. Sakharov P. Theatre, *Katolicheskaya Ehntsiklopediya: v 5 t.* [Catholic Encyclopedia: in 5 volumes]. Moscow, Izdatel'stvo Frantsiskantsev, 2011, vol. 4, pp. 1262–1269 (in Russ.).
 29. Mokulsky S.S. Staging of Easter Liturgical Drama, *Khrestomatiya po istorii zapadnoevropeiskogo teatra* [Chrestomathy on the History of West European Theatre]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1952, pp. 62–63 (in Russ.).
 30. Symons D.T. (ed.) *Regularis Concordia Anglicae Nationis Monachorum Sanctimonialiumque*. London, Thomas Nelson & Sons Publ., 1953, 146 p.
 31. Chambers E.K. *The Mediaeval Stage*. Oxford University Press, 1903, vol. 2, 480 p.
 32. *Édéléstand du Méril. Les Origines Latines du Théâtre Moderne*. Paris, Leipzig, 1897, 420 p.
 33. Cohen G. *Mysteres et Moralités du Manuscrit 617 de Chantilly, Publiés pour la Première Fois et Précédés d'une Étude Linguistique et Littéraire*. Paris, 1920, 138 p.
 34. Bentley E. *The Life of the Drama*. Moscow, Airis-Press Publ., 2004, 416 p. (in Russ.).