

ГЛАВА ПЯТАЯ

ПЛЯСКА В ЦЕРКОВНОМ ТЕАТРЕ

Плясовое творчество армянского народа—наследие первобытнообщинного строя—продолжало развиваться в средние века. До нас дошло множество сведений историков, писателей, упоминающих о выступлениях в Армении гусанов, наемных танцовщиц, плясунов и плясуний на площадях, постоянных дворах, в домах феодальной знати, в монастырях и т. п. Об этом подробно писалось в различных главах данной работы. Представления носили синкретический характер, т. е. игра на музыкальных инструментах, пение, речитатив, пляска и пантомима были слиты воедино.

Представления в церкви, а особенно вне ее—на паперти, площади и т. п. на сюжеты Ветхого и Нового завета тоже должны были быть синтетичны. Подобная форма ведения действия является специфичной для культового театра.

Даже при беглом просмотре многих рукописей средних веков на евангельские сюжеты можно заметить обилие нотных знаков. Они указывают, что эти тексты распевались. Движения исполнителей должны были быть подчинены ритму и темпу мелодии, что придавало ей ритмический пантомимно-плясовой характер.

Можно предположить, что во время пения псалмов Давида при словах: «Хвалите Господа под звуки труб и тимпанов, хвалите его пением и плясками» имели место танцы священнослужителей.

Не исключено, что библейский сюжет о Сауле и Давиде мог быть так же популярен у нас в среде гусанов, как в Италии, с которой поддерживались тесные культовые связи¹. Известно, что латинской католической церковью часто организовывались всевозможные процессии с разыгрыванием ветхозаветных сюжетов. Одним из таковых было шествие с

ковчегом. Несли его по улицам, сопровождая восклицаниями, трубными кличами и жертвоприношениями. А исполнитель образа царя Давида, облаженный, плясал и скакал перед ковчегом².

Шествие с ковчегом входило в мистерии на сюжеты Ветхого Завета и с большой пышностью организовывалось во Франции, Италии³. У нас нет пока данных о популярности этого сюжета в средневековой Армении. Но несомненно, что бытовали всевозможные процессии с пением, плясками, вождением жертвенных животных и т. п. Они должны были организовываться не только духовной, но и светской властью.

С большой пышностью должен был разыгрываться евангельский сюжет «Брак в Кане Галилейской». На это указывает ряд миниатюр, в которых изображены жених, невеста и музыканты, играющие на различных инструментах⁴.

Одним из ярких примеров является миниатюра из рукописи 1337 г. (табл. XX, рис. 2). Один музыкант играет на гобоеобразном инструменте, а другой—ударяет в бубен. Возможно, что они аккомпанируют пляшущим на свадьбе гостям, которые не видны.

Если учесть, что многие сцены «исцеления» Христом должны были разыгрываться, то возможно предположить, что исполнители образа бесноватого плясали быстрые танцы со скачками и вращениями. Они должны были создать иллюзию, что в них вселился бес. С этой точки зрения интересны две миниатюры из Евангелия 1392 г.

² См. Библия, Вторая книга царств, гл. 6, № 13—21.

³ См. А. Дживилегов, Г. Бояджиев, ук. соч., стр. 53.

⁴ Например, Евангелие № 5511, XV в., стр. 4а.

¹ См. У. Урбандж, ук. соч., т. II, стр. 352.

На одной миниатюре даны две сцены. Одна является продолжением другой. Художники последовательно отобразили разыгрываемое сценическое действо.

К Иисусу Христу приводят одержимого злыми бесами (табл. XX, рис. 3). Наклон торса, головы, положение ног (правая опорная, левая—свободная, отставлена назад на расстояние очень большого шага), позволяют предположить, что исполнитель пляшет, прыгает. На это же указывает сцена слева.

В другой миниатюре (табл. XX, рис. 1) той же рукописи запечатлена сцена прихода одержимого к Иисусу для исцеления. Интересно телоположение одержимого: он запрокинулся в акробатическом «мостике». А рядом—женщина, бьющая в кимвалы.

Миниатюра очень интересна. Она свидетельствует о том, что в средние века в Армении были плясуны-акробаты и что в их репертуаре наряду со всевозможными трюками был и «мостик». Миниатюра подтверждает влияние народных представлений на церковные и наводит на мысль, что либо сами духовные лица проходили специальный акробатический тренаж, либо же приглашали для исполнения роли бесноватого плясуна-акробата. Миниатюра также отражает перованис той поры: бесов или вообще злых духов можно «изгнать» не только при помощи плясок, но и ударных, ритмо-шумовых музыкальных инструментов. Поэтому рядом с Иисусом и бесноватым сидит ряженый женщиной, который ударяет в кимвалы.

Миниатюра интересна также как пример влияния народных обрядов на христианские. Согласно тексту Евангелия Иисус обладал божественной силой. Он исцелял больных, слепых, бесноватых, воскресил из мертвых дочь Иаира—начальника синагоги и св. Лазаря. Но в приведенной миниатюре, отображающей театрализованное действо, Иисусу «помогает» музыкантша. Это еще раз указывает на развитие акробатического искусства в средние века и на проникновение его в мистерии на евангельские сюжеты.

Не исключено, что в день Вознесения тоже плясали в церкви. Так, в начальных строках «Слова на Вознесение господина нашего Иисуса Христа» Нерсес Ламбронаци обращается к народу с призывом: «Пляшьте вы, младенцы! О вы, отроки церкви! Возвысьте свой глас, пойте сладкозвучный псалом Господу нашему...»⁵. Может быть, этот призыв осуществлялся так: отроки пели псалмы, а дети водили хоромы, уподоб-

ляясь сонму ангелов, встречающих возносящегося Христа?

В день Пасхи в Западной Европе духовенство тоже руководило детскими хорами. Так, в Испании во время мессы «*Di rite mozarabe*» танцевали на хорах под удары тамбуринов, регулировавших темпы танцев»⁶. Пляски на Пасху популярны были и в среде армян. На это указывает бытование танцев в церкви вплоть до начала XX в. «Армянские монахи Нор Джуги... в день Пасхи, после обедни святили трапезную, а затем, возвратившись в церковь, плясали вне клироса, имея своим *параглух-ом*⁷ облаченного в ризу священника, служившего в тот день обеду. Они совершали это каждое воскресенье без священника вместе с мирскими женщинами на церковной паперти вплоть до вечера дня «Сошествия святого духа»⁸. Поскольку эта традиция сохранилась вплоть до нач. XX в., то, несомненно, она должна была бытовать и в средние века.

Самой распространенной пляской в церкви был танец Саломси. Его плясали во время мистерий в Западной Европе⁹ и в Грузии¹⁰.

Поводом для театрализации и исполнения в церкви пляски, а также создания миниатюры послужило евангельское предание. В день рождения царя Ирода его сводная дочь Саломея плясала очень искусно. В награду за это Ирод предложил выполнить ее любое желание. По наущению матери она попросила голову Иоанна Предтечи. Ей принесли блюдо с головой Иоанна, и она продолжала пляску со своим «призом»¹¹.

В создании миниатюр на эту тему сказалось влияние бытовавших в то время выступлений плясуньи и акробатов. Так, на барельефе Руанского собора Саломея изображена стоящей на руках вниз головой. Она прогнулась в спине и ноги ее почти касаются затылка¹². В росписи храмов в Бетани, Ахтале (Грузия, XIII в.), в грузинской

⁵ С. Н. Худяков, История танцев, СПб, 1914, т. II, стр. 76.

⁷ Параглух (*ჭირჭილჭი*)—предводитель пляски, корифей, филобасилевс.

⁸ Цитирую по кн. Србуи Лисициан, ук. соч., т. I, стр. 57.

⁹ См. А. Дживилегов, Г. Бояджнев, ук. соч., стр. 53.

¹⁰ См. Д. Джанелидзе, ук. соч., стр. 160—162.

¹¹ См. Евангелие от Матфея, гл. 12, № 13.

¹² См. Соколов, История усекновения головы Иоанна Крестителя в произведениях скульптуры и живописи, «Известия по Казанской епархии», Казань, 1911.

⁵ См. Г. Цинццуги, ук. соч., стр. 249—250.

рукописи 1030 г., а также в Евангелии XII в., оформленном в Джуруче, тоже изображены пляшущие Саломей¹³. Все они с блюдом на голове исполняют сольный танец.

Среди армянских миниатюр на эту тему наиболее яркие по своему художественному мастерству те, которые созданы в Киликии. Это понятно, ибо есть основание предполагать высокий уровень как церковного, так и светского профессионального театра в таких культурных центрах, как Ромкла, Сис и др.

В Евангелии XII—XIII вв. (табл. XXI, рис. 1)¹⁴ изображена сцена пира Ирода. На пиру пляшет Саломея. У нее руки подняты перед грудью, как это делают армянки в сольных танцах. Правой ногой она делает шаг вперед. Левая не видна. Видимо, она приподнята. Рукава ее легкого платья длинные, скрывающие кисти. Они как бы увеличивают длину рук, а движения делают похожими на взмахи крыльев. Такие длинные рукава свойственны одежде армян¹⁵.

Пляшет Саломея под музыкальное сопровождение зурны и бубна со звенящими тарелочками или колечками. На миниатюре изображен лишь один момент из разыгрываемого действия: танцовщица в награду приносит на блюде голову Иоанна Крестителя.

Другая миниатюра с изображением Пляски Саломей помещена в рукописи второй половины XII в. (табл. XXI, рис. 2).

Темой для миниатюры художник избрал тот момент, когда Саломея просит в награду голову Иоанна Крестителя.

Танцовщица в длинном платье. В руках у нее кастаньеты, которыми она отбивает ритм. Позы всех присутствующих очень естественны, выразительны и динамичны. В миниатюре очень живые, действенные лица. Положение почти всех фигур—en face—как бы лицом к зрителю. Темница, в которую заточен Иоанн Креститель, своей условностью напоминает театральную декорацию. Все это поз-

воляет видеть в данной миниатюре отображение театрализованного действия.

Обе миниатюры дают наглядное представление о разыгрывавшемся в церкви (а может и вне ее, но под руководством духовенства) евангельском предании об истории смерти Иоанна Предчети (Крестителя). По-видимому, для исполнения роли Саломей специально приглашалась танцовщица и музыканты, играющие на народных инструментах. Надо учесть, что Саломея—персонаж отрицательный. И вряд ли кто-либо из духовной среды согласился бы исполнить этот образ. Можно с уверенностью сказать, что пляска Саломей, как пиршественная, была светского характера с элементами гетеризма. Танцовщица прилагала все усилия, чтобы поразить своим искусством и Ирода, и присутствующих на пиру и, конечно, зрителей. Она плясала иногда с кастаньетами, а иногда с блюдом с бутфорской головой Иоанна.

Пиршественные танцы, как и сам пир, не обходились без музыки. Поэтому в вышеприведенной миниатюре изображены музыканты. Они играют не на древнееврейских, а на народных армянских музыкальных инструментах—зурне, бубне, популярных и ныне.

Приведенные миниатюры и некоторые иные сведения говорят о том, что в средние века в церкви, а также на паперти пляски должны были исполняться духовенством и людьми, близкими к этому кругу, а также профессионалами. Это становится более понятным, если вспомнить, сколько общих моментов имеется между прихрамовыми действиями язычества и богослужением христианской церкви. Можно привести множество примеров плясок жрецов и заметить элементы пляски даже в современном армянском христианском богослужении. Однако это тема отдельного исследования, уводящая далеко от освещения вопроса отражения театрализованных действий в средневековых миниатюрах.

ЦЕРКОВНАЯ СЦЕНА И ЕЕ ОФОРМЛЕНИЕ КАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПЛОЩАДКИ

В далекую пору первобытно-общинного строя сложилось два вида исполнительских площадок: открытые и крытые. Каждый из этих видов прошел длительный путь развития и продолжает бытовать в наши дни. При-

мером открытой исполнительской площадки является амфитеатр, который был распространен в Армении эллинистического периода. Об этом более подробно было изложено выше. А примером крытой исполнительской площадки является сцена (бэм) в армянской церкви.

Сцена вместе с алтарной абсидой образует главный хоран (аваг хоран, *ավագ Խորան*)—алтарь.

Сцена—основная площадка, где совершалось и совершается богослужение. Высо-

¹³ См. Д. Джанелидзе, ук. соч., рис. 69—74.

¹⁴ Евангелие хранится в Вашингтоне в галерее Фрир за № 3218.

¹⁵ Пиршественные пляски были популярны в Армении.

та ее колеблется от одного до полутора метров. Бывают и более низкие сцены.

По обмерам Т. Тораманяна длина сцены в г. Ани (Кафедральный собор) была 7 м 50 см, в Аруче (Талиш)—8 м 67 см, в Артике 6 м 97 см, в храме Рипсима (Вагаршапат)—5 м 97 см¹⁶. Это указывает на то, что на площадке могло размещаться большое число исполнителей и декорации.

Сцена имеет раздвижной занавес. Он украшен орнаментом или композицией на евангельские сюжеты, зачастую расшит золотыми и серебряными нитями. Занавеси бывают для будничных и для праздничных дней. Поэтому их меняют соответственно дням.

Занавес делит исполнительскую площадку на две части: сцену и авансцену. Иногда действо разыгрывалось только на авансцене. Так, например, в Страстную субботу там разыгрывалась литургическая драма «Даниил» («Данелия»).

Перед сценой простирается амвонная площадка. Она на 10—30 см выше уровня пола церкви. Амвонная площадка тоже является мостом, где располагались участники литургии во время шествий, исполнения песнопений и т. п. Туда, как и на сцену, не допускался народ (зрители). Более того, амвонная площадка была огорожена, и тем самым церковь делилась как бы на две части: место для зрителей и место для исполнителей. Сцена сообщается с амвонной площадкой посредством ступеней лестницы. Они расположены по бокам авансцены или впереди нее. В некоторых церквях лестниц не две, а одна. В этом случае ступеньки расположены в центре авансцены. Число ступенек колеблется от 3 до 5. Высота их, как правило, большая, сами же ступени—узкие. Как сцена, так и амвонная площадка, используются во время литургического действия. В этом легко убедиться. Достаточно посетить одно богослужение в современной армянской церкви. Таким образом, мы имеем две исполнительские площадки—верхнюю и нижнюю.

Важную функцию несут и пристройки. Они прилегают к обеим сторонам главного хора и называются *авандатун* (*ավանդատուն*)—ризыцей или пахаран (*պահարան*)—хранилище. Нерсес Ламбронати (XI—XII вв.) объясняет значение этих пристроек¹⁷. Одна

из них была предназначена для переодевания священнослужителей (згеставорман авандатун—զգեստավորման ավանդատուն) и для хранилища одежды для литургии. Другая, которую называли саркавагатун (тоже ризницей) или пахаран (хранилище), отводилась для хранения реквизита—церковной утвари, дикоса, чаши, рипиды, святых даров, свечей, ладана и т. п. Таким образом, выражаясь языком современной театральной терминологии, одна из пристроек служила «артистической уборной и костюмерной», другая—«реквизиторской, бутафорской». В то же время обе комнаты использовались как кулисы.

Выход из пристроек был обращен в сторону молящихся. Таковы базилики в Еревуке, Тесорсе, купольная зала в Аруче, кафедральные соборы в Мармашене, Двине, соборы в Мрене, Гаяне в Вагаршапате, Ахтамарский храм.

В некоторых церквях боковые пристройки («кулисы») непосредственно сообщаются со сценой. Таковы главные хораны в Санапсе, Агарцине, Гошаванке и др. Это некогда давало возможность участникам мистерий незаметно входить на сцену и уходить, согласно сюжету, не отвлекая внимания зрителей.

В маленьких сельских церквях литургические действия и театрализованные представления, естественно, не имели больших масштабов, как в крупных соборах административных, религиозных и политических центров. На это были необходимы средства, большое число специально подготовленных исполнителей, участников процессий и т. п. Зато в городах сооружались величественные храмы, где многое было подчинено требованиям культового театрального зрелища. Так, хору отводилось специальное место; глубокая сцена, довольно широкий просцениум и амвонная площадка вмещали большое число исполнителей, а расшитый занавес, специально подобранный соответственно данному празднику, подготавливал присутствующих к восприятию действия.

Из вышеприведенного видно, что церковное и театральное здания имеют очень много общего:

1. Сцену.
2. Авансцену.
3. Занавес.
4. Кулисы.
5. Ступеньки, ведущие на сцену.
6. Костюмерную.
7. Реквизиторскую, бутафорскую.
8. Места для зрителей.

¹⁶ См. Թ. Թորամանյան, Նյութեր հայկական հարաբերությունների պատմության. Ереван, 1942, т. I.

¹⁷ Մերոյն Ներսիսի Լամբրոնացոյ Տարանգի եպիսկոպոսի խորհրդածութիւնք ի կարգ եկեղեցւոյ եւ մեկնութիւն խորհրդոյ պատարագ, Венеция, 1847, стр. 193.

Все эти факты указывают на то, что сцена в армянской церкви является крытой исполнительской площадкой, а сама церковь—несет функции и театрального здания, служащего задачам христианских религиозных действ-зрелищ.

Средневековые миниатюры дают богатый материал, указывающий на разнообразие приемы оформления церковной исполнительской площадки. При разборе каждой приводимой выше миниатюры я отдельно останавливалась на этом вопросе. Изучение показывает, что преобладали декорации в виде задника с орнаментом или архитектурных фрагментов—домиков, беседок, перегородок или крепостных стен. В большинстве своем декорации были нейтрального содержания, при которых можно было разыгрывать разные сюжеты.

Принцип оформления исполнительской площадки одной декорацией нейтрального содержания обусловлен рядом причин. Во-первых, театральная техника того времени не была настолько развита, чтобы совершать быструю смену декораций. Во-вторых, в то время еще не была изобретена подвижная сцена на круге, что, впрочем, вряд ли было возможным на церковной сцене.

В качестве примера оформления исполнительской площадки приведем две миниатюры из кликийской рукописи XIII в.¹⁸ На первой из них изображено два эпизода: Отречение Петра и Издевательство над Иисусом (табл. XXI, рис. 3).

В миниатюре на сюжет Отречения Петра художник рисует не двор и костер, у которого грелись служители и Петр¹⁹. На миниатюре мы видим исполнительскую площадку с занавесом, собранным в левой стороне сцены.

Более интересен эпизод Издевательств над Иисусом. На переднем плане изображен Иисус под покрывалом до плеч. Рядом—священнослужители, которые издеваются над ним²⁰. В данной миниатюре привлекает внимание задник. Он, видимо, протянут на церковной сцене. Поскольку задняя стена сцены полукруглая, то за задником, протянутым от одной боковой стены к другой, должно было оставаться пространство. Как можно заклю-

чить по миниатюре, при разыгрывании упомянутого сюжета за задник заранее заходил исполнитель образа Евангелиста.

В соответствующий момент сюжета он выглядывал из-за задника и протягивал руку со свитком. В свитке был начертан текст Евангелия, содержащий рассказ о данном событии.

Если бы художник изобразил не театральный задник, а живописный фон, то он не мог бы нарисовать наполовину выглядывающего из-за «фона» человека. Автор полагал за «фоном» наличие необходимого пространства, чтобы поместить исполнителя. Следовательно, данную миниатюру можно считать одним из интереснейших примеров отображения сценической площадки с применением задника.

Важно и то, что ни в одном из четырех Евангелий при описании данного эпизода не упомянут человек (или евангелист) со свитком. Поэтому миниатюра интересна как отображение образа Ведущего (Проповедника—*predshimog*)—одного из участников мистерии.

Помимо применения декораций нейтрального содержания, часто использовалась декорация, изображавшая скалу. Таковая была в сцене Рождества, Крещения, Преображения и т. д. Примером является миниатюра из упомянутой выше рукописи, изображающая явление Иисуса Христа ученикам (табл. XXII, рис. 1).

Содержание сцены по Евангелию следующее. Через неделю после Воскресения Иисус Христос явился ученикам.

Каждое из четырех Евангелий по своему описывает это событие. В одном—ученики собрались на горе в Галилее, в другом—ученики «возлежали на вечери», в третьем—действие происходит в Иерусалиме, в четвертом—в комнате, где заперлись ученики от иудеев.

Миниатюрист не создает иллюстрацию к одному определенному Евангелию. Он изображает и гору Елеонскую, с которой вознесся Иисус, и запертую дверь у скалы, и задник, за которым возвышается другая гора.

Подобное смешение мест действия не случайно. Миниатюрист отобразил сцену из мистерии. Дверь у скалы—это дверь, ведущая за кулисы. Задник с планкой скрывает основание декоративной горы. Из-за этой горы тоже выглядывает Евангелист, как и из-за задника в сцене Издевательств над Иисусом (табл. XXI, рис. 3). Приведенные две миниатюры дают нам представление об оформлении исполнительской площадки театральным задником либо бутафорской скалой.

¹⁸ Рукопись хранится в Вашингтоне во Фрирской галерее искусств за № 3218. стр. 67

¹⁹ См. Евангелие от Марка, гл. 14, № 54, 66—67; Евангелие от Луки, гл. 22, № 55—56.

²⁰ См. Евангелие от Марка, гл. 14, № 65; Евангелие от Луки, гл. 22, № 63—64.

Как указывают миниатюры, в церковном театре Киликийского государства, а также в Италии, Франции, помимо оформления сцены декорациями нейтрального содержания, использовали прием одновременных декораций. Площадка с такими декорациями в истории западноевропейского театра названа симультанной сценой (табл. XXII, рис. 2). Сущность в следующем: исполнительскую площадку делили перегородками на несколько частей. Каждая из частей площадки передавала определенное место действия. При одновременных декорациях исполнители последовательно по ходу действия переходили слева направо из одной в другую. Таким образом сюжет последовательно разыгрывался в каждой из частей площадки. Действие развивалось непрерывно, т. е. симультанно.

Примером разделения исполнительской площадки на три части может служить миниатюра из Евангелия XIII в. (табл. XXII, рис. 3). Изображена сцена из мистерии на сюжет «Воскресения Спасителя». На миниатюре приведены три декорации, действия которых происходят разновременно, согласно сюжету. Таким образом, на миниатюре отражены три сцены (картины) из представления.

Первая сцена (картина)—Снятие со креста.

Вторая сцена—Положение во гроб.

Третья сцена (картина)—Воскрешение из мертвых.

О сюжете каждой сцены подробно писалось выше в соответствующих разделах. Отмечу только оформление исполнительской площадки.

По миниатюре каждая часть от другой отделена небольшими перегородками. В первой сцене устанавливали крест, на котором распинали Иисуса. Во второй части сцены ставили гробницу, в которую клали запеленатого Христа. По-видимому, его прах заворачивали в саван на виду у зрителей. В третьей части сцены снова ставили гробницу. Но она уже была пустой. Клали в гробницу только плащаницу. При такой последовательности разыгрывания сцен станови-

лось возможным не показывать зрителям сам момент Воскресения Христа, о котором ничего не говорится в Евангелиях.

Принцип симультанного действия получил большое распространение во Франции. Так, например, в прологе литургической драмы «Воскресения Спасителя» (XII в.) говорилось:

«Мы покажем представление
Святого воскресения.
Расположим в порядке
Беседки и площадки.
С креста следует начать,
Затем пойдет гробница.
Возле нее ж—темница,
Чтобы татей туда заточать...»²¹

Далее следовало описание других мест действия с указанием количества декоративных сооружений, состав действующих лиц, их мизансцен.

Сопоставление текста французской драмы XII в. с театрализованной армянской миниатюрой приводит к выводу о схожести христианских церковных представлений в Армении и в Европе и об аналогичном принципе системы декораций.

Деление исполнительской площадки на несколько частей отображено во множестве миниатюр той же рукописи.

Изображена сцена исцеления дочери некоего начальника²².

Сценическая площадка разделена на три части невысокими перегородками. В первой части бутафорская скала с деревом на вершине. Во второй—небольшое строение, похожее на перегородку. В третьей—ложе дочери начальника (синагоги?). Действие разыгрывалось последовательно слева направо. В каждой из перегородок были проходы для исполнителей из одной части сцены в другую.

Возможно деление площадки на две, четыре и более частей. Во всех случаях это зависело от длины и глубины сцены, от традиций постановки данного сюжета, декораций к нему и ряда других причин, которые скрыты от нас завесой времени.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение миниатюр показало, что они заключают в себе большое количество информации по театральным действиям не только средневековья, но и более ранней поры. По этим данным можно сделать некоторые выводы и предположения относительно организации церковного и светского театра и охарактеризовать некоторые представления Армении средних веков.

1. Анализ приведенных миниатюр выявил большое количество всевозможных разыгрываемых образов. Это образы людей, животных, птиц, фантастических существ. Все они указывают на необычайно широкий диапазон репертуара.

²¹ История западноевропейского театра, ук соч., стр. 31.

²² См. Евангелие от Матфея, гл. 9, № 16—25.