

Б. П. ГОЛДОВСКИЙ
(Москва)

ОЧЕРК ИСТОРИИ ВЕРТЕПА В РОССИИ

Вертеп — одно из самых загадочных театрально-эстетических явлений прошлого. И не только потому, что он отражал идеи мироустройства, характерные для разных эпох, но и потому, что объединил в себе два главенствующих театральных потока: обрядовое, магическое действие и пародийное народное игрище; театр религиозный и театр светский; театр проповедующий и театр, отвергающий любые формы проповеди; театр литературный и театр импровизационный; театр трагедии и театр комедии. Вертеп принято считать явлением христианской культуры. Это верно, но лишь отчасти. Еще Геродот, описывая религиозные праздники Древней Греции, рассказывал о том, как из одного храма в другой на телеге перевозят маленький храмик с позолоченным изображением бога войны Ареса [Геродот 1993, 99]. Знали эллины и другой тип аналогичного зрелища: на небольшой колонне ставилась пинака (доска, похожая на русский складень), снабженная дверцами. Когда дверцы открывались, зрители видели перед собой занимательную картину. Закрытие створок сопровождалось сменой изображения на пинаке. Так показывали иллюстрации к самым разным историям жизни богов и героев. Очевидно, что и в Геродотовом храмике, и в эллинской пинаке уже жила идея вертепного домика-ящика, содержащего общедоступное зрелище на религиозную тему.

Учитывая, что в V—VI вв. до н. э. культура, философия, религия, искусство Древней Греции, а позднее — Рима, судя по археологическим данным, активно проникают на территорию проживания восточных славян, предположение о том, что последним было знакомо искусство греческих тавматургов¹, пред-

ставления пинаки, шествия с храмиком Гелиоса, вполне закономерно и оправданно. И поскольку в X в. Киевская Русь приняла крещение, то естественно предположить, что из Византии на Русь пришел и вертеп. Находясь на территории, представлявшей собой огромный экономический и культурный перекресток между Востоком и Западом, Севером и Югом, Киевская Русь активно воспринимала многие достижения мировой культуры. В то же время вертеп никогда не был явлением чисто художественным. Его возникновение и развитие было связано с религией, сначала — с язычеством, позже — с христианством.

Известно, что в V в. во времена Папы Сикста Третьего при праздновании Рождества в церквях устраивались панорамы — «Рождественские ясли» [Голдовский, Смелянская 1998, 15]. Отцы церкви разумно рассудили, что к сердцам простых людей, не знающих ни древнееврейского, ни древнегреческого, ни латыни, есть прямой и доступный путь — иллюстрация библейских сюжетов. Панорама в то время представляла собой Вифлеемскую пещеру (вертеп), в которой находились ясли с куклой-младенцем. Над яслями склонились бык и осел, рядом — спящая Богоматерь и задумавшийся Иосиф. Все фигуры были неподвижными. Вертепная панорама оставалась такой приблизительно до конца XIII в. В 1223 г. основатель Ордена нищенствующих монахов Франциск Ассизский устроил панораму «Рождение Христа». Тема эта была не единственной в церковных панорамах. Изображались также «История Адама и Евы», «Избиение младенцев царем Иродом», «Распятие» и др. Панорамы, скульптурные иллюстрации разносили по домам прихожан [Голдовский, Смелянская 1998, 13].

Описывая такую панораму — предшественницу вертепа, русский академик В. Н. Перетц в конце XIX в. писал: «Передняя стенка этого ящика снимается, открывая ландшафт с пастухами, охотниками и тремя церквями; в глубине этой маленькой сцены — вертеп, в котором Дева Мария держит на руках новорожденного Христа; над вертепом звезда и ангелы. Мальчики поют: "Вот Христос пришел,

¹ *Тавматург* (греч.) — дословно *диводелатель*, создатель чудес. Так называли изобретателей, математиков, жрецов.

грехи с нас снял, от дьявола избавил детей и весь народ". Сторож объясняет всё, что видно в ящике; затем мальчики поют снова: "Пастухи с поля идут поклониться нашему Христу. Три волхва принесли золото, ливан и мирру нашему Христу. Идите и вы, и дайте денег или чего-нибудь нашему Христу". Этим и заканчивается представление» [Перетц 1895, 127]. Неподвижные кукольные панорамы дали жизнь настоящему вертепу и, как и все виды театра кукол, обладающего вечной сохранностью, не исчезли, а остались в культуре славянских народов и многих народов Западной и Восточной Европы.

Формирование собственно вертепного театра, возможно, прямо связано с расколом христианской церкви, с борьбой за паству. Процесс этот начался еще в период распада Римской империи, но особенно явно он проявился во второй половине XVI в., когда в противовес католическим школам «Ордена Иисуса», основанным Игнатием Лойолой, открываются «братские православные школы». Неслучайно первые упоминания о кукольном вертепе зафиксированы именно в этот период (1533, 1591, 1639, 1666 гг.) [Голдовский, Смялянская 1998, 15].

Распространению, развитию, популяризации вертепа на территории Русского государства способствовали на первых порах иерархия православной церкви, преподаватели и учащиеся братских школ. Но со временем представления кукольного вертепа начали включать в себя светские элементы, мотивы народного театра, и отношение к вертепу изменилось. Так, Феофан Прокопович в письме от 8 марта 1736 г. к Киевскому архиепископу Рафаилу Забаровскому предостерегает его от покровительства хождениям с вертепами, считая, что это роняет достоинство и престиж Киевской духовной академии. Прокопович указывает на недопустимость участия студентов в такого рода представлениях [Голдовский, Смялянская 1998, 17]. Таким образом, из сферы официальной христианской культуры вертеп в России перемещается в сферу культуры неофициальной, бесцензурной и оформляется как народный кукольный театр. За короткое время он не только стал одним из самых популярных видов кукольного театра народов Восточной Европы, но и к XVIII в. широко распространился от западных границ России до сибирских городов.

Н.В. Гоголь в повести «Вий» замечательно описывал вертепщиков: «В торжественные дни и праздники семинаристы и бурсаки отправлялись по домам с вертепами. Иногда разыгрывали комедию, и в таком случае всегда отличался какой-нибудь богослов, ростом мало

чем ниже киевской колокольни, представлявший Иродиаду или Пенгефрию, супругу египетского царедворца. В награду получали они кусок полотна, или мешок проса, или половину вареного гуся и тому подобное... <...> Как только завидывали в стороне хутор, тотчас сворочали с большой дороги и, приблизившись к хате, выстроенной поприятнее других, становились перед окнами в ряд и во весь рот начинали петь кант» [Гоголь 1966, 141—142]. Так, однажды в 1770 г. бурсаки — веселые и голодные парни в длинных сюртуках, в сапогах, с мешками, куда складывали и кукол, и инструменты, и награду за труд: хлеб, огурцы, сало, водку, — зашли с вертепом в имение малороссийского помещика Г. Галагана — село Сокиренцы Полтавской губ. Здесь их тепло встретили: накормили, напоили, одарили деньгами. Вертепщики в благодарность подарили помещику свой вертеп, текст представления и передали местному хору ноты вертепных кантов [Голдовский, Смялянская 1998, 21]. Подарок был поистине бесценным, так как этот вертепный ящик и его куклы дожили до настоящего времени. А значит, и сегодня есть возможность увидеть кукольную комедию XVIII в., услышать ее музыкальный, певческий строй.

По Галагановскому вертепу² можно судить о том, как выглядел такой «ящик». Архитектурно он напоминает обычную южнорусскую помещичью усадьбу XVIII в. и состоит из двух этажей. Сам короб в высоту 1 м 57 см, длиной 1 м 34 см, шириной 31 см. Слева и справа — входы для кукол, которые движутся по прорезям пола, устланного зачячим мехом. На обоих этажах — колонны (четыре наверху, шесть внизу), сбоку — железные ручки для удобства переноски домика. Внутренность обеих сцен выклеена шпалерами. Из объемных декораций — только золотой трон царя Ирода (деревянное креслице, выкрашенное желтой краской). Все тридцать шесть скульптурок-кукол — из дерева (кроме Девы Марии) и выполнены мастером-резчиком высокой квалификации. Если бы не присутствие кукольника, который водит фигурки за стержни по прорезям сцены и, меняя голос, «озвучивает» их, этот театр легко можно было бы принять за механическую панораму с движущимися куклами-скульптурами.

Изготавливая куклы для вертепа, резчики стремились к узнаваемости, типизации персонажей. Куклы наделялись гротескными чертами, характерными одеждами, но, работая над образами библейских персонажей, мастера равнялись на иконы, иллюстрации из религиозной литературы. Со всеми персонажами

² Его также называют Сокиренским.



управлялся один кукольник. Стоя позади вертепного ящика, он мгновенно менял голос, ведя диалог, выводил одних и вводил других кукол-персонажей. Кроме него в труппе было, как правило, еще 5—6 человек. Они выполняли обязанности хора, музыкальной и постановочной части театра. Зимой возили домик вертепа на санях, вносили в усадьбы, избы и постоялые дворы, расставляли для зрителей лавки, раскладывали кукол, реквизит, зажигали свечи. А когда спектакль начинался, пели, играли на скрипке, дудке.

Вертеп, по существу, первый музыкальный спектакль: представление о царе Ироде — трагическая опера; вторая часть, о Казаке-запорожце, — музыкальная комедия, которая с приходом из Малороссии в Великороссию претерпела некоторые изменения ориентально-культурного свойства. Музыка в обоих действиях-спектаклях вертепного представления была не менее важна, чем текст. Она давала своеобразные, всегда точные характеристики героям, создавала собственную драматургию и насыщенную песнями и танцами атмосферу действия.

Проведенные в XVI столетии реформы православной церковной музыки, вследствие которых появилось партесное пение (многоголосие преимущественно аккордного склада, с разделением хора на группы голосов, без инструментального сопровождения), сделали православную литургию более торжественной и эффектной. Церковные композиторы использовали мотивы славянских фольклорных произведений. Такое взаимодействие породило и новый вид песен — канты, исполнявшиеся вне церковных пределов. Канты Сокирянского вертепа — уникальные образцы партесного пения. В их музыкальную ткань влетены фрагменты народных песен и светских танцевальных мелодий.

На верхнем ярусе двухэтажного вертепного ящика-сцены изображалась пещера близ иудейского города Вифлеема. Этот ярус, вероятно, когда-то был основным и возник из статичной церковной панорамы. На нижнем ярусе — дворец царя Ирода. Начинаясь представление с партесного пения³:

*Пению время и молитве час,
Христе рожденный, спаси всех нас!..*

Затем на нижнем ярусе появлялась кукла Пономарь и обращалась к публике:

*Встаньте от сна и благо сотворите,
Рождение Христа повсюду возвестите,*

³ Здесь и далее приводится текст Галагановского вертепа. Цит. по: [Голдовский, Смелянская 1998, 25—36].

*Сие вам, люди, охотно глаголю,
И благословите: пойду и позволю.*

С этими словами он подходил к колокольчику, висящему между колоннами вертепа, и звонил. Лишь только раздавался звон, зажигались свечи и сияние Вифлеемской звезды освещало спеленатого младенца в пещере на верхнем этаже. Хор поет:

*Бог из Девы рождается,
Небам земля наполняется,
Треницут архангелы,
Служат Ему все ангелы.*

И действительно, на верхнем этаже у пещеры появляются два ангела — куклы со свечами в маленьких ручках. Они кланяются яслям, один уходит, а другой призывает:

*Встаньте и славьте Его повсюду,
Да узнают о нем окрестные люди.*

Будто услышав призыв, появляются «окрестные люди» — два пастуха. У одного из них подарок новорожденному — ягненок. Они подходят к яслям, кланяются и кладут к ногам младенца свой гостинец, после чего танцуют и уходят.

Пространство вертепа создает такой сплав фантастического и реального, благодаря которому библейская Ирода превращается в некое близлежащее село, куда может заглянуть любой крестьянин. Но одновременно здесь живет и библейская драма, где злодействует Ирод Кровавый, где ходит Смерть с косой, где черти тащат в ад свою жертву. Когда пастухи уходят, хор начинает трагический запев:

*Днесь Ирод грядет в страны своя
Вифлеемския...*

На нижнем этаже вертепа появляются куклы-воины в шлемах, с мечами и пиками. Вслед им шествует царь Ирод — фигура столь же фантастическая, сколь и реальная. Одетый в царскую порфиру, в красном плаще, с короной на голове, следуя по пути, начертанному прорезями в полу вертепной коробки, Ирод садится на трон. Воины отдают ему честь и входят. Хор запеваёт:

*Шедше три царя
Ко Христу со дары,
Ирод им предавластен,
— Куда идут? — спросил.*

В тронный зал входят три царя. Это одна кукла с тремя фигурками, соединенными вместе. Ирод спрашивает:

*Цари и друзья, куда шествие ваше?
И куда такие дары и поклон приносите?*

Цари (покорно):

*Ко Христу новорожденному
Идем поклон отдать,
Дабы в милости его
Век свой пребывать.*

Ирод:

*Так где же он родился? Идите, ищите!
Прошу, и меня о том известите,
И я ему пойду поклонюся
И как пред сильным царем смирюся.*

Волхвы переходят на верхний ярус. Снова вспыхивает Вифлеемская звезда и показывает царям место, где лежит новорожденный. Они кланяются, подносят дары и собираются во дворец, но путь им преграждает Ангел, который велит царям не ходить к Ироду и не верить его лукавым словам.

Действие вновь переносится на нижний ярус вертепа. Ирод в ожидании известий сидит на троне. Но хор сообщает, что он ждет напрасно. Тиран в бешенстве:

*Какой урон нашей царской славе!
Надсмелись надо мной в мой же державе!..
Как простого мужика меня обманули...*

Следует приказ воинам перебить всех младенцев. Хор поет:

Перестань рыдать, печальная мати...

В конце песни воин вводит в тронный зал Рахиль с младенцем:

*Вот, царь, твой приказ мы хорошо исполнили,
Во всех городах детей убивали,
Это последний младенец, что в царстве остался,
Я далеко за его матерью гонялся.
Мать хочет заменить смерть его собою...*

Но Ирод неумолим, и воин поднимает дитя на копьё. Видя гибель сына, Рахиль мечется, плачет, проклинает тирана и молит:

*Памилосердствуй, царь, и верни мне чадо!
За что его убил, оно же младо?!*

Ирод:

*Павно, баба, полно шуметь!
Теперь уж нечего жалеть.*

Вступает хор, утешая Рахиль:

Не плачь, Рахиль, что чадо не цело...

Воин выталкивает безутешную мать с царского двора. Чаша трагедии переполнена. Наступает время возмездия. Ирод, оставшись один, размышляет о Смерти и велит воинам не пускать ее во дворец. Но нет силы, способной остановить Смерть. Страшная гостья является. Она зовет «из пропасти ада» своего брата — Черта:

*Выйди, брате-дружке,
Мне пособи.
Кровопийцу Ирода
С земли истреби!*

Появляется Черт. Он велит Смерти ударить Ирода косою. Взмах — и голова тирана падает с плеч. Черт хватает Ирода и тащит его в ад, приговаривая:

*Дружке мой верный, дружке прелюбезный,
Далго ждал тебя я в глубочайшей бездне.*

Хор в финале произносит:

*Вот так берут, вот так несут
Роскошников сего света,
Понеже дать не могут
Пред Богом ответа!*

Первая часть представления — драма о царе Ироде — окончена.

Обратим внимание, что на протяжении всего спектакля верхний этаж вертепа, где качается в люльке Младенец, окруженный Святым семейством, так и остался неподвижной панорамой.

Вторая, комическая часть представления играет также на нижнем ярусе вертепного домика. Она начинается с того, что появляются две куклы: Дед и Баба, которые радуются, что «Ирода уже не стало». Дед уговаривает свою «молодку» сплясать с ним, на что Баба, поупрямившись, соглашается. После танца они кланяются публике и, увидев появившегося Солдата, спешат удалиться.

Солдат здоровается с «честными господами» — зрителями и спрашивает:

Не было ли туточки солдат?

Затем рекомендуется:

*Я — солдат простой, не богослов,
Не знаю красных слов;
Хотя я отечеству защита,
Да стина у меня бита.
Читать и писать не умею,
А говорю, что разумею.*

Для второй части вертепа очень важно, чтобы у каждого персонажа был свой диалект, своя речевая характеристика. Это типично не только для вертепа, но и для другого вида народного кукольного театра — комедии о Петрушке.

Вслед за Солдатом появляется красавица Дарья Ивановна.

*— Ай, Дарья Ивановна, какво живете?
— Скучаю за вами, Изнатий Парамонович.*

Герои целуются. Скрипка наигрывает «Камаринского», и начинается танец. Когда он

заканчивается, Солдат объявляет, что ему нужно «в поход ходить», и оба уходят.

Верхом на худой кляче въезжает Цыган. Обращаясь к публике, он расхваливает своего коня:

*Кремень, не кобыла,
Как бежит, аж дрожит,
Как упадет, так и лежит.*

Не выдержав рекомендации, кобыла падает, увлекая за собой Цыгана. Он стонет, ругает клячу и жалуется на то, что «один зуб во рту держался, да и тот теперь в снегу остался». Впрочем, дело есть дело, и Цыган начинает предлагать публике купить его лошадь, обещая, что «всего за год она раздобреет, коли жива будет». Поняв, что торг не состоится, он прогоняет кобылу «до шатра». Когда кобыла уходит, выясняется, что Цыган голоден не меньше своей лошади. Появляется сын Цыгана. Он зовет отца ужинать, но в шатре хоть шаром покати и есть нечего. Цыган отправляет сына домой, чтобы они с матерью ужинали без него. Приходит Цыганка. Она сообщает мужу, что всю еду съела собака и оставила только суп. Цыган жадно его ест и тут же плюется, заметив, что он похож на «раковую юшку». Цыганка, не расслышав, подтверждает:

*Кидала, мой милый, и лук, и петрушку,
А для своего господара —
Кусок сала с камара.*

Тут Цыган с Цыганкой пускаются в пляс, распевая частушки на цыганские темы, после чего уходят.

Далее в Галагановском варианте вертепа следует явление Пана с Паненкой, а затем казак-запорожца, поющего грозную песню, — центральной фигуры вертепа. Говоря об этом персонаже, Г. Галаган справедливо отмечал: «Трудно было бы ожидать от маленького, скромного кукольного театра такой знаменательной и характерной сцены. Чрезвычайно уместны звуки этого величавого и глубоко народного напева короткой исторической песни, похожей скорее на всенародный возглас Южной Руси, пронесившийся по ней от края до края всякий раз после того, как народ кровью и страданиями хоть на время отставал от польского захвата свою народность и веру» [Галаган 1882, 21—22]. Появившись на кукольной сцене и потанцевав с ведьмой-Шинкаркой, Запорожец встречается с Цыганкой, которая ему ворожит и вместо платы получает «булавой под зад», затем с корчмарем-Евреем, которого он убивает и отдает чертям. Расправившись с Евреем, Запорожец решает

покаяться в грехах, но в результате избивает и прогоняет попа. Утомившись, он ложится спать. В это время появляются два черта, которые хотят унести грешника в ад. Но не тут-то было. Прогнав одного черта, Запорожец хватается второго за хвост и начинает внимательно изучать, комментируя увиденное для публики. Нагледевшись, он бьет его по рогам и прогоняет. Собственно на этом и завершается главное действие вертепа второй половины XVIII в. Представление же кончается тем, что в финале выходит Савочка-нищий. Кукла просит у публики «на харч и на горилку, на дощечку, на клепало, но что кинут, то пропало». Сбор денег, которые зрители, а особенно дети, с удовольствием бросали в Савочку торбу, венчал представление.

Даже это приблизительное и схематичное описание вертепного спектакля свидетельствует о неординарности явления, пришедшего из Южной в Центральную и Восточную Русь. Здесь его распространение началось, видимо, в XVIII в. Проходило оно через Малую и Белую Русь, оттуда — через Смоленск, Новгород, Псков, Москву вертеп попал в сибирские города. Этому во многом способствовали воспитанники Киевской духовной академии, которая оставалась в России XVIII в. своеобразным «вертепным центром». Последнее вполне естественно, если учесть, что сама вертепная драма прямо связана как со старославянской письменностью, ее памятниками, так и с традициями школьной драмы. Переплавленные в горниле народной культуры, эти источники и превратились в собственно вертепную драму.

В основанной в Тобольске Славяно-Греческой семинарии уже в первой четверти XVIII в. с успехом шли церковные школьные драмы Феофана Прокоповича, Димитрия Ростовского, Симеона Полоцкого и других авторов, связанных с Киевской духовной академией. Тобольские семинаристы, подобно их киевским коллегам, устраивали вертепные спектакли. Впоследствии эти же спектакли стали показывать и мещане, и солдаты, и разночинцы, и дети. Распространению вертепа на первых порах способствовали духовные власти. Например, тобольский митрополит Филофей Лещинский всячески поддерживал разнообразные театральные представления религиозного, церковного содержания. Тобольск стал центром, откуда по Сибири распространялся церковный театр, в частности и вертепные представления [Шукин 1860, 35].

Еще одним сибирским городом, где вертеп нашел свою публику, стал Иркутск. В конце XVIII столетия старожилы говорили о вер-

что и нестарые люди помнят, как, бывало, в Тобольске дети мешан, оставших солдат и бедных разночинцев бегали в Святки «по подоконью людей зажиточных с вертепом, с райком, и за свои напеванья и ломанья получали пятаки и гривны, а где и полтины» [Сулоцкий 1858, 258].

В XIX в. русский вертеп переживал период расцвета, несмотря на то, что официальные духовные власти часто его запрещали, боясь, видимо, влияния католичества. Например, в том же Иркутске вертеп был запрещен в 30-х гг. XIX в. «по настоянию одного из бывших архиреев». Однако вертеп к тому времени уже вышел из-под «крыла» официальной культуры, перешел в пласт культуры народной, бесцензурной и успешно существовал как народное рождественское развлечение, несмотря на неодобрение некоторых отцов церкви. Естественно, что с ростом популярности такого развлечения появились и профессиональные его исполнители. Среди русских вертепщиков наиболее известна семья Колосовых. Архивные материалы свидетельствуют о том, что Иван, Александр, Павел Колосовы давали в Санкт-Петербурге представления вертепа начиная с конца XVIII столетия. Так, в Санкт-Петербургских ведомостях с декабря 1797 г. появляется объявление о том, что «желающие у себя в доме видеть духовный вертеп, в котором изображена вся священная история Рождества Христова в лицах, могут списать в 7-й линии в 1-й лавочке». Аналогичные объявления печатались с 1804 по 1818 г., но уже с именем вертепщика — Иван Колосов. Причем в некоторых объявлениях есть важные для нас детали: при вертепе «находятся певчие, орган и тени». Так мы узнаем, что «Казанской церкви певческий учитель» Иван Колосов по меньшей мере до 1818 г. давал на Рождество вертепные спектакли с певчими, органной музыкой и даже теневым кукольным театром [Кулиш 1994, 102, 106—109, 111]. Данные периоды говорят и о том, что вертепы показывались не только в светских русских домах, но и в домах священников. Например, «в деревянном доме вдовы священника Герасимова в Петербурге у Харламова моста против церкви Николая Чудотворца» вертеп показывался с 1819 по 1821 г. Александр Колосов — сын или брат Ивана Колосова. С 1822 по 1823 г. «в частных петербургских домах дает представления вертепа» уже Павел Колосов. Таким образом, перед нами целая династия русских вертепщиков начала XIX в. [Кулиш 1994, 118, 120—121].

В этот период стал заметно трансформироваться канон спектакля и внешний вид вер-

тепа. Из двухэтажного ящика (типичной модели мистериальной сцены) вертеп часто превращается в одноэтажный (модель обычной европейской сцены). Иногда вместо вертепного ящика кукольщики использовали стол с прорезями для кукол. Содержание спектакля тоже существенно меняется. Вместо рождественского сюжета возникает сюжет социальный — о жестоком Царе, которого неминуемо ждет наказание, а во второй части «Комедия о Казак» уступает место комедионо-сатирическим сценкам на местные темы. Таков вертеп из города Торопца Псковской губ. Вот как описывал его в 1863 г. историк М.И. Семевский. «Начинается комедия, чтоб народу не шуметь: русский народ будем сверху пороть!» — провозглашает вертепщик Василий Михайлов по прозвищу «Клиш», и на стол выезжает кукла-Царь, крича: «Воины, мои воины, солдаты мои вооруженные, предстаньте перед своим победителем!».

Появляются и куклы-солдаты,двигающиеся по прорезям в столе, и спрашивают, зачем он их позвал. Царь велит солдатам убить 14 000 младенцев. Солдаты уходят, а на столе рядом с Царем появляется Баба. Царь негодует: «Что за пьяня пришла, перед царем расплакалась? Взять ее и заколоть! О, прободи твою утробу!». После убийства на сцену выходит черт и забирает Царя в «тот рай, где горшки обжигают».

После того, как с Царем покончили, на сцене появляются Мужик и Баба. Баба поет:

*Ты поляк, ты поляк,
А я католичка;
Купи вина, купи меня,
А я невеличка!*

Мужик в ответ поет:

*Здравствуй, милая, хорошая моя!
Чернобровая! Похожа на меня!*

Затем появляются Казак и Барыня, которые тоже поют. После их дуэта на сцене женщина в русском платье и кокошнике исполняет сатирические куплеты на торопецкие темы. За ее выступлением — Барин и Барыня с пестней:

*Ах, ты моя барыня,
Ах, ты моя сударыня!
Ты ли новомодная,
Ты моя красавица —
Пьяна напивается;
Пила кофей, пила чай,
Пришел милый невзначай!..*

После этого выступления торопецкий вертепщик выводит на сцену «пузатого мужчину, играющего на контрабасе». Публика весело

узнавала в кукле некоего богатого торопецкого купца Ивана Абакумова. Кукла пела, играла на контрабасе и под аплодисменты уходила со сцены.

После выступления «пузатого мужичин» выходил Еврей:

*Полно плясать, полно скакать!
Надо горилку продавать!
Нет ли купца? Продам вицца!*

Тут появлялся Купец:

*Покажи-ка водку?..
Жидовская твоя образина!
С водкой воду наместил?..*

С этими словами Купец начинал бить Еврея, который причитал:

*Сколько хочь горелки пей,
А меня, жидо, не бей!*

В этом роде продолжалось всё вертепное представление Клиша. В конце спектакля он обращался к зрителям с просьбой не судить его строго и поздравлял их с праздником.

Торопецкая вертепная комедия включала в себя и пародии на духовные канты (причем пародии такие неприличные, что М.И. Семевский не приводит их в своем очерке «Торопец»). По словам исследователя, вертепщик постоянно видоизменял свою комедию: всё зависело от того, «в ударе» Клиш или нет [Семевский 1863, 15, 18, 19, 25]. Торопецкий вертеп (как, впрочем, и вертеп в целом) основывался на принципе импровизации (кстати, как известно, комедия импровизации — это и комедия диалектов, которые широко использовались в вертепном представлении)⁴.

Торопецкий вертеп уже существенно отошел от принципов южнорусского вертепа. Вместо двухэтажного ящика-домника остался лишь стол с прорезями для вождения кукол. Полностью исчезла религиозная часть. Вместо царя Ирода остался просто Царь, и спектакль приобрел социальный характер, причем не абстрактный, а вполне конкретный, легко узнаваемый публикой.

Необходимо отметить, что русский вертеп в XIX столетии вообще тяготеет к тираноборческой теме. Известно, например, что существовали вертепные представления, являвшие собой настоящие диалоги о царях-тиранах: «Царь Ирод» и «Царь Максимилиан». Такое вертепное представление носило название

«Трон». Подобно шекспировским хроникам, эти два спектакля, оставаясь законченными сценическими произведениями, как бы развивают одну и ту же тему, дополняют друг друга. Если вторая часть традиционного вертепа обычно открывается пляской Деда и Бабы по поводу смерти Ирода, то вторая часть «Трона» начиналась с выхода Аники-воина, который, выполнив приказ Ирода об убийстве младенцев в Вифлееме, перешел на службу к «белому царю» Максимилиану. Действие «Трона» движется от царя-детоубийцы к царю-сыноубийце. В отличие от традиционного вертепа, где важен религиозный, рождественский момент, «Трон» — типичная народная драма.

Русское фольклорное сознание на протяжении XIX в. сформировало особую разновидность вертепа — *русский вертеп*, существенно отличавшийся от Рождественской куклольной драмы. К концу XIX в. русский вертеп стал фактически светским бесцензурным народным представлением с чертами тираноборческой драмы и сатирической комедии.

События Октябрьской революции 1917 года решили судьбу народного куклольного вертепа. Он исчез, оставшись предметом исследования ученых-фольклористов, творчества режиссеров, сценографов, литераторов и др. Однако сегодня русская вертепная драма снова активно заявляет о своем существовании. Как встарь, по русским городам и селам на Рождество ходят с вертепами, устраиваются целые рождественские фестивали вертепов. Несколько таких фестивалей прошло в Москве (1994, 1995 гг.). В них участвовало более десяти профессиональных и любительских коллективов. Любопытно, что общей тенденцией 1994 г. была попытка буквально реставрации различных видов вертепных представлений, что создавало скорее ощущение «живого музея», так как содержание второй (комической) части спектакля явно не имело связи с реалиями России конца XX в. Через год в Московском фестивале в ГАЦК им. С.В. Образцова «У Петрушки» стало очевидно, что куклольные вертепные спектакли, показанные участниками, тяготеют к исключению или сведению к минимуму комедийных сцен и более подробной разработке сцен собственно рождественских, религиозных.

Особенно показателен был пример спектакля любительского московского «Бродячего куклольного театра "Вертеп"» А.Э. Грефа. Это фольклорный городской коллектив с высоким уровнем музыкальной культуры. Он много ездит по России (Каргополь, Великий Устюг, Тотма, Петрозаводск, Олонец, Суздаль, Вла-

⁴ В русской транскрипции *Commedia dell'arte* с конца XVII в. называлась «перечневой комедией», так как сам «сценарий» — опис событий, основа для импровизации — в русском театре получил наименование «перечень».

дмир, Петербург и др.), играя «Лодку», «Вертеп», исполняя традиционные русские песни и церковные песнопения.

«Вертеп» Александра Грефа — спектакль, основу которого составляет кукольное представление Рождества в завершеном пространстве вертепного домика; спектакль, наполненный колокольными звонами⁴, русскими песнями. Кукольное представление играет при свечах в комнате или зале, но вне профессиональной сцены (что естественно, поскольку вертеп, как и всякое фольклорное произведение, не может существовать в системе «зритель-актер»).

Таким образом, к концу XX в. вертеп в России снова вернулся к религиозной теме, и, как и в прежние времена, выполняет религиозно-просветительскую задачу: доходчиво рассказать, показать и объяснить один из ключевых моментов Священной Истории. Вполне вероятно, что в будущем вертепное представление постепенно обретет вторую (комическую) часть кукольного представления. Но это уже тема для будущих исследований.

Литература

- Авдеева 1837 — Авдеева Е.А. Записки и замечания о Сибири. М., 1837.
- Галаган 1882 — Галаган Г.П. Малорусский вертеп // Киев. старина. 1882. Т. IV. № X (окт.). С. 1—38.
- Геродот 1993 — Геродот. История. В 9 кн. М., 1993. Кн. 2. 63.
- Гоголь 1951 — Гоголь Н.В. Вий // Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7 т. М., 1984. Т. 2. С. 139—174.
- Галдовский, Смелянская 1998 — Галдовский Б.П., Смелянская С.А. Театр кукол Украины: Страницы истории. Сан-Франциско, 1998.
- Кулиш 1994 — Кулиш А. Летопись театра кукол в России XIX века (1800—1874) // Галдовский Б. Летопись театра кукол в России XV—XVIII веков; Кулиш А. Летопись театра кукол в России XIX века (1800—1874). М., 1994. С. 91—255. (Б-ка «Театра чудес»).
- Перетц 1895 — Кукольный театр на Руси: Исторический очерк В.Н. Перетца // Ежегодник Императорских театров: Сезон 1894—1895 гг. Прилож. Кн. 1. СПб., 1895. С. 85—185.
- Семевский 1863 — Семевский М.И. Торопец // Библиотека для чтения. СПб., 1863. № 12. С. 1—40.
- Сулоцкий 1858 — Сулоцкий А.И. Начало театра в Сибири // Тобольские губернские ведомости. 1858. 22 марта (№ 12).
- Шуклин 1860 — Шуклин Н. Вертеп // Вестн. Императорского театра. СПб., 1860. Ч. 29. Кн. 7. С. 25—35.
- ⁴ Любопытно, что, не имея возможности приобрести необходимые им для игры колокола, участники коллектива успешно использовали различной величины орудийные гильзы, которые, как выяснилось, музыкально звучат не хуже.

Л.П. СОЛНЦЕВА
(Москва)

ПОДКРКОНОШСКИЕ ЛЮБИТЕЛИ, ИЛИ СОСЕДСКИЙ ТЕАТР ЧЕХИИ

Памяти чешской коллеги
Даньелы Муслиовой,
открывшей мне этот край.

Понятие «соседский театр» в контексте чешского народного театра впервые рассмотрел П.Г. Богатырев, придававший этому типу народного театра большое значение. В известную книгу «Народный театр чехов и словаков», изданную в Праге на чешском языке [Bogatyrcev 1940], он включил специальную главу «Соседский, или сельский театр» (на русском языке этот раздел опубликован не был).

С одной стороны, соседский театр следует отличать от театра фольклорного. Фольклорный театр анонимен, «режиссером» в нем является традиция, импровизация, вариативность; включение локальных элементов здесь возможно при неизменности традиционного канона. Соседский театр опирается на конкретного автора, который собирает соседей, ставит с ними свою пьесу; зрителями спектакля также являются односельчане¹. Фольклорный театр не нуждается в подмостках — в соседском театре сцену ставят всем миром².

С другой стороны, необходимо провести границу между соседским и любительским театром. Последний ориентирован на подражание театру профессиональному, что сказывается в первую очередь на выборе пьес, тогда как соседский театр вполне оригинален и в репертуарном и в постановочном отношении.

Предложенный П.Г. Богатыревым термин «соседский театр» был принят чешской фольклористикой, которая в 60-е гг. XX в. стала пристально изучать это явление. В основном исследователи обращались к народному творче-

¹ Исследователь природы народного театра в Чехии, актер театра им. Шальды Войтех Рон полагает, что зрители соседского театра отличаются от обычных зрителей гораздо большей активностью, ибо, «задав зная сюжет, проживают происходящее одновременно с актерами, а порой даже горячее» (из беседы Л.П. Солнцевой с В. Реном. Либерец, Чешская республика. 11.7.1998).

² П.Г. Богатырев ввел понятие «сценического пространства», в котором актер из человека повседневности превращается в персонаж спектакля.