

М.Г. ДАВИДОВА
(Санкт-Петербург)

ВЕРТЕПНЫЙ ТЕАТР В РУССКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ

*Светлой памяти
Ларисы Михайловны Ивлевой*

В XIX веке накануне Рождества Христова в Белоруссии и на Украине, на Псковщине и в Сибири ходили с вертепом. Деревенские дети в бумажных высоких коронах, с погонами на плечах и нарядными посохами в руках¹ — это «персидские цари», пришедшие поклониться Богомладенцу. Украшенный золоченой бумагой и лубочными картинками небольшой фанерный ящик с двускатной крышей, путешествующий вместе со святочными царями, — это рождественский кукольный театр или вертеп. Ряженые обыкновенно возили вертепный ящик на санках, когда ходили из дома в дом со своим представлением. Поднявшись на крыльцо и войдя в сени, они спрашивали разрешения колядовать. Если хозяева были расположены принять вертеп, колядовщики вносили театр в горницу, ставили его на стол или на два стула и представление начиналось. Дети пели тропарь праздника: «Рождество Твое, Христе Боже наш, возсия мирови свет разума, в нем бо звездам служащие звездою учахуся Тебе кланяться, Солнцу Правды, и Тебе ведети с высоты Востока, Господи, слава Тебе!». Раскрывались расписные створки ящика-театра, раздвигались занавеси, кукла, изображающая Ангела, зажигала свечи у крошечной лампы. Церковные канты сменялись назидательными духовными стихами или народными колядами, ритмизованная речь персонажей перетекала то в прозу, то в песню. Перед зрителями проходила история изгна-

¹ В конце XIX — начале XX в. вертепную рождественскую драму могли показывать не только дети, но взрослые семинаристы, а также постоянные мужские коллективы, насчитывающие от двух до восьми — десяти человек разных возрастов. Присутствие ряженых во время кукольного представления не было обязательным. Самыми распространенными образами «вертепного» ряженья можно считать Пастухов и Волхвов.

ния Адама и Евы из рая, Рождества Спасителя и избияния вифлеемских младенцев, завершающаяся смертью Ирода. После духовного действия драмы нередко показывались комические сцены светского содержания² под аккомпанемент крестьянского инструментального ансамбля, типа «троистой музыки» (скрипка, бубен, сопилка, барабан, бандура) [Архимович 1976, 151]. Ансамбль исполнял как народную танцевальную музыку (Левонику, Комаринского, Гопачок), так и сопровождение к песням, взятым из лубочных изданий³.

Время хождения с вертепом различалось в зависимости от местности. Например, в Витебской и Могилевской губ. представление показывали в первые три дня рождественских праздников, а также накануне Рождества и в день Нового года [Романов 1912, 103]. В Минске кукольную пьесу смотрели с Рождества до Сретения (25 декабря / 7 января — 2 / 15 февраля) [Шейн 1902, 121]. В псковских деревнях христославление вертепщиков могло продолжаться все Святки, то есть с Рождества до Крещения Господня (до 6 / 19 января) [Копаневич 1896, 8], а в Купянском у. Харьковской губ. вплоть до Великого поста [Селиванов 1884, 515].

² Строгое отделение религиозной части от светской характерно для восточнославянского вертепа (Россия, Украина, Белоруссия). В польских народных кукольных драмах религиозные эпизоды сменялись комическими. Последние выполняли роль своеобразных интермедий [Гусев 1972]. Некоторые исследователи XIX в. рассматривали двухчастное представление как результат эволюции польской драмы на русской почве. Предпринимались даже попытки найти интермедийные пары религиозным эпизодам среди комических сцен второй части (по принципу отдаленных тематических соответствий) [Петров 1882, 474].

³ Обилие танцевальных номеров в музыке вызвано преобладанием в светской части эпизодов битв и плясок. В традиционной культуре битва и пляска имеют много точек соприкосновения. (В старой России крупные побоища между мужчинами двух деревень или двух разных районов города могли сопровождаться игрой на балалайке. В вертепном представлении драка иногда сопровождается танцевальной музыкой (представление г. Хорол, Украина) [Марковский 1929, 194]). Светская часть пьесы состоит в основном из сцен торговли — осмеяния, лечения — битья, танца — поединка. В контексте народного представления выделенные пары действий нерасчленимы: один из компонентов почти всегда влечет за собой другой. Их взаимосвязь может быть определена как внутреннее тождество, что связано с архаическими стереотипами традиционного мышления.

связ
альн
в неск
щик
ярм
Так,
тепа
мы
сбор
С
вянс
это
церк
рожд
ствен
ступ
Неко
тенис
во «в
ствен
лись
фигур
вание
логи
карпа
Вифл
усво
«батл
обла
Поль
польс
Ве
народ
разыг
помощ
мое пе
ле вер
назван
ени
мое ка
действи
ся пени
что отл
мы жи
показы
родной
роком
колядн
К
словесн
го свято
тельной
речисл
диционн
Святок,
зяна до
родной д
ряде мест
представ
и т.д.

Деревенские представления были тесно связаны с народной рождественской ритуальностью и поэтому редко показывались в несвяточное время. Но городские вертепщики-профессионалы могли выступать на ярмарках в любой календарный период. Так, в г. Батурине на Украине хозяин вертепа демонстрировал светскую часть драмы офицерам во время летних лагерных сборов [Марковский 1929, 177].

Слово «вертеп» происходит от старославянского «вертепь» — «пещера». Именно это название используется в православной церковной поэзии для обозначения места рождения Спасителя: «Дева днесь Пресущественнаго рождает, и земля вертеп Неприступному приносит...» (кондак праздника). Некоторые исследователи отдают предпочтение народной этимологии, связывая слово «вертеп» с глаголом «вертеть». Рождественские кукольные театры часто украшались вертящимися хороводами плоских фигур или звездами, что и могло дать основание для возникновения подобной этимологии [Федас 1987, 7—9]. В украинском Закарпатье прижилось слово «бетлегем» (от Вифлеем). Белорусская кукольная драма усвоила наименование «бетлейка» или «батлейка» (от «Бетлеем» — Вифлеем). В областях Белоруссии, граничащих с Польшей, принято название «шопка» (от польского «szopka» — сеновал).

Вертеп в узком смысле этого слова — народное рождественское представление, разыгрываемое в специальном ящике при помощи стержневых кукол, сопровождаемое пением и диалогами. В широком смысле вертепным представлением может быть названо любое святочное действие об избивании младенцев или Рождестве, исполняемое как куклами, так и людьми. Вертепное действие обязательно должно сопровождаться пением различных религиозных кантов, что отличает его от светской народной драмы живых актеров, которая также могла показываться на Рождество (о русской народной драме см. [Савушкина 1988]). В широком понимании вертеп является частью колядного комплекса народных Святок⁴ и

⁴ Колядным комплексом можно считать все словесно-действенные проявления поведенческого святочного этикета, связанного с поздравительной функцией. В него входят не только перечисленные виды колядования, но также традиционный сбор милостыни нищими во время Святок, условный «сценарий» переговоров хозяина дома с колядовщиками, показ светской народной драмы «Царь Максимилиан», которая в ряде местностей могла объединяться с вертепным представлением или включать сюжет об Ироде и т.д.

почти всегда связан с разными формами колядования: хождением ряженных со «звездой» (в виде разноцветного фонаря на шесте) или яслями с Младенцем; чтением школьниками рождественских стихотворений «рацей» или ритмизованных диалогов «катехизирующего» характера, пением духовных стихов с целью получения вознаграждения и др.

Данная статья посвящена главным образом вертепному театру в узком смысле этого слова.

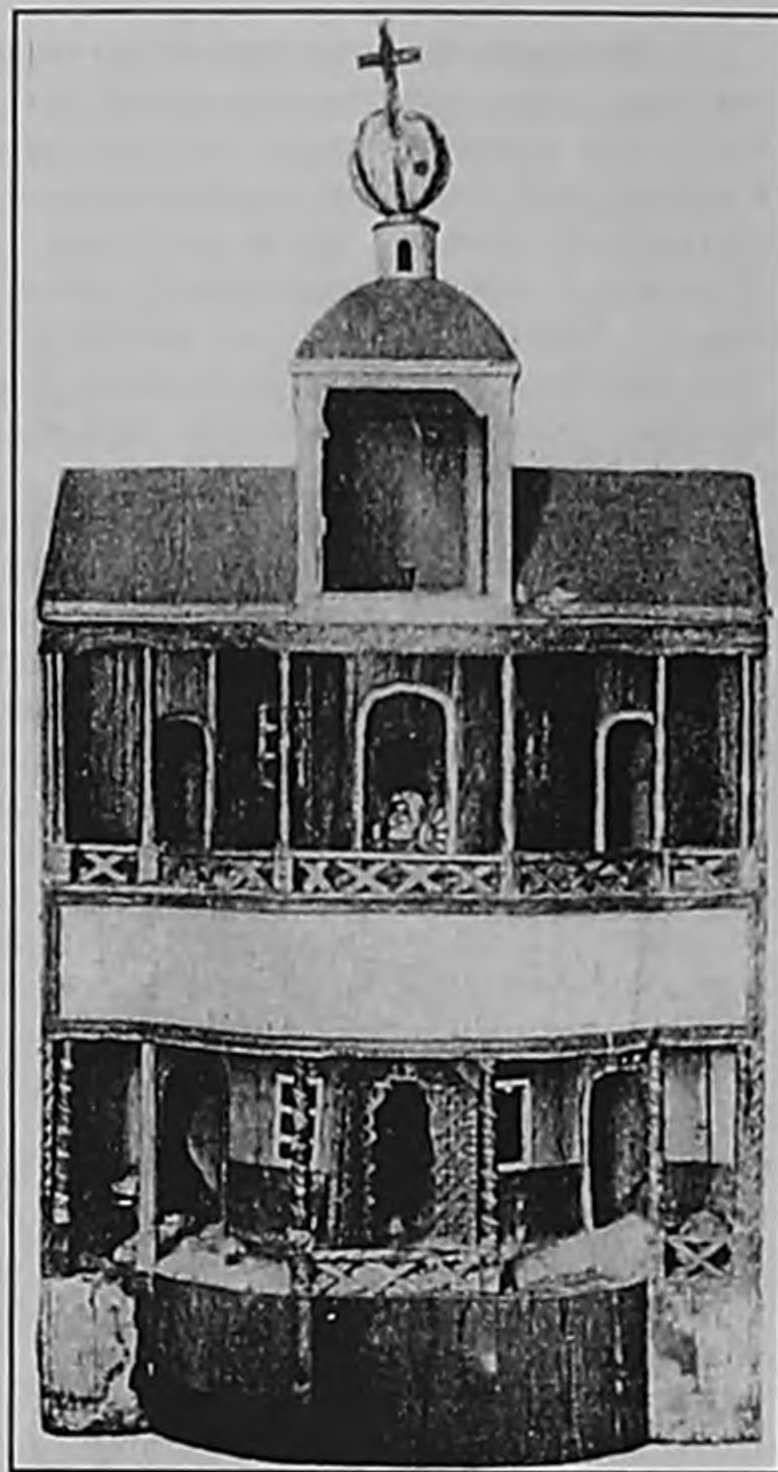
Вертеп как кукольный театр с развернутыми диалогами действующих лиц (или вертеп в узком смысле слова) — явление относительно позднее, сложившееся у восточных славян не ранее XVIII в. Ему, конечно, могли предшествовать пьесы живых актеров школьного театра, сходные по содержанию и композиции с последующими кукольными представлениями. Пение рождественских кантов семинаристами или клириками у переносного святочного ящика с неподвижными фигурами также можно считать начальной стадией развития вертепной драмы, первыми исполнителями которой были именно ученики духовных школ. Постепенно из достояния книжной культуры вертепный театр стал феноменом фольклора [Петров 1882]. Здесь необходимо отметить, что в XVIII — начале XIX в. непреодолимого разрыва между устной (народной) и книжной (школьной) зрелищными традициями не было. С одной стороны, словесное творчество семинаристов опиралось на канон (а каноничность характерна именно для фольклорного творчества), и они легко насыщали витиеватыми силлабическими виршами стереотипные сюжеты и общепризнанные композиционные модели, используемые в собственных произведениях. С другой стороны, крестьяне и средние слои городского населения были приобщены к книжной словесности через церковь, популярные гравюры и лубочную литературу.

И. Франко считал старейшим списком вертепной драмы текст, содержащийся в польско-русском школьном рукописном сборнике 1788—1791 г. и воссоздающий, с точки зрения исследователя, представление второй половины XVII в. Поскольку выявленный И. Франко список, по его мнению, старше всех известных польских и украинских текстов вертепа, исследователь склонен считать родиной вертепного театра Волынь, как регион сосуществования и взаимодействия культур Польши, Украины и

Белоруссии [Франко 1906, 35—38]. Если принимать знаменитое, но очень спорное свидетельство Еразма Изопольского [Izopolski 1843], видевшего в Ставищах вертепную сцену с датой 1591 г., появление вертепной драмы у восточных славян можно отнести к XVI в. К этому свидетельству, в отличие от И. Франко, с большим доверием относится В.Н. Всеволодский-Гернгросс, который даже полагает, что вертеп на Украине мог возникнуть раньше этой даты [Всеволодский-Гернгросс 1959, 85]. Большинство исследователей, однако, отдают пальму первенства в вопросе зарождения вертепа Польше, относя его возникновение к XVI—XVII вв. (Ц.К. Норвид, Й.Й. Крашевский, Х. Юрковский и др.). Однако, приводя столь ранние даты появления вертепного театра у славян, исследователи не всегда оговаривают, какой театр имеется в виду. Свидетельства XVI—XVII вв. о вертепе условно можно разделить на две группы: тексты пьес рукописных сборников и документы, свидетельствующие о существовании ранних вертепных ящиков. При этом отсутствуют достаточно убедительные доказательства того, что пьесы рукописных сборников действительно разыгрывались куклами, а упоминаемые ящики действительно предназначались для театрального действия, а не были просто неподвижными изображениями Рождества, с которыми ходили колядовать. В последнем случае следует говорить не о театре, а о квазитеатральном феномене. Видимо, вертеп как театр не мог появиться раньше Люблинской унии, поскольку вертепная драма — некий своеобразный синтез католическо-православных тенденций, которые и составляют всю неповторимость вертепной рождественской пьесы.

Практически все бесспорные записи восточнославянских вертепных кукольных представлений были сделаны в конце XVIII — начале XIX в. Завершающим этапом жизни вертепа можно считать отдельные спектакли в начале XX в. (Минская батлейка 1915 г. [Бядуля 1922]). Последней фиксацией народных вертепных текстов от очевидцев являются записи Олексы Ошуркевича на Волыни в 80-х годах XX в. [Ошуркевич 1996].

Итак, наиболее благоприятные условия формирования вертепного театра сложились на обширной территории западных земель царской России (в некоторых райо-



Вертеп. Конец XVIII века. Ельня. Белоруссия.

нах Украины, Белоруссии, Польши). Во всех этих землях похожие представления могли возникнуть почти одновременно. Их сходство можно объяснить не столько заимствованиями, сколько общностью культурной среды, которая их породила. Важным и уникальным признаком этой среды можно считать сосуществование и взаимопроникновение католической и православной культур⁵.

Во внешних формах вертепных ящиков обнаруживаются элементы католического и православного церковного искусства. Так, ящики Могилевского [Романов 1912, 73] и Сокиренского [Марковский 1929, 11—13] вертепов по своей структуре напоминают

⁵ После Люблинской унии 1569 г., кроме римско-католической и православной церквей, в западных территориях Украины и Белоруссии начинает действовать греко-католическая (униатская) церковь. Этот процесс оказывается решающим для формирования стиля церковного искусства этих местностей, к которому можно отнести и вертепный театр.



Вертеп из окрестностей Львова. Украина.

ретабль (католический заалтарный образ)⁶. Одновременно эти же самые формы можно «увидеть» через очертания некоторых православных иконостасов послепетровского времени.

Вертепные ящики нередко сооружались по образу храмов. Завершающий регистр вертепа типа «ретабль» (Сокиренский вертеп) мог напоминать православный иконостас, а верхний этаж вертепа типа «церковь» (Ельнинский вертеп [Виноградов 1908, 3—7]) зачастую оформлялся как алтарная преграда в храме. Структура иконостаса иногда имитировалась здесь росписями задника. В Ельнинском театре «над главной аркой — Дух Святой в виде голубя. Под верхом (под крышей) — облака и на них парящие попарно херувимы (числом двенадцать). В простенках между арками и окнами шесть ангелов в длинных одеждах» [Виноградов 1908, 5]. Русский высокий иконостас с XVI — XVII вв. увенчивался иконой «Новозаветная Троица», в которой присутствовало изображение Святого Духа в виде голубя [Икона 1993, 14]. В состав Деисусного ряда могли входить изображения архангелов в длинных одеяниях. Таким образом, отдельные элементы росписи вертепа перекликаются с образами иконостаса. Вер-

⁶ На генетическую связь вертепного ящика и ретабля обращает внимание Х. Юрковский [Юрковский 1997, 11—12]. О. Фрейденберг выявила символично-семиотическую связь между вертепным театром и алтарем (античным и христианским) [Фрейденберг 1978].

тепные ящики в форме православной церкви с округлыми главами были широко распространены в восточной части Белоруссии⁷. На Волыни и в Закарпатье также встречались вертепные ящики наподобие храмов, только здесь их очертания напоминали фасад католической двухбашенной базилики (Славутинский вертеп [Марковский 1929, 116—118]). На Украине больше были приняты сцены в виде дома или ретабля. Хотя незыблемых законов здесь вы-

Куклы, представляющие Рождество Христово в костеле. Гродно. 1997 г. Фото С. Суриновича.



⁷ Вертепы в форме трехглавой (одноглавой) православной церкви были распространены в Сураже, Велиже, Витебске, Ельне. Согласно этнографической карте 1903 г. Е.Ф. Карского, эти города входили в состав белорусских земель [Козлов, Цитов 1993, 25]. Для восточной части Белоруссии характерны не только вертепы, напоминающие храм. На Могилевщине встречался вертеп-«ретабль». Отличие белорусского вертепа-«ретабля» от украинского состоит в том, что на Украине реже применялись подлинныя иконы для украшения «райского» регистра вертепной сцены; вместо них встречаются декоративные росписи и популярные гравюры (ср. опис. Сокиренского вертепа [Марковский 1929, 11—13] с описанием Могилевского вертепа [Романов 1912, 73]).



Вертеп. Конец XIX века. Старая Русса, Новгородская губ. Россия. Российский этнографический музей.

вести нельзя, одноэтажные домики-ящики более характерны для районов, не слишком удаленных от Польши (см. описание Львовского вертепа [Федас 1987, 161]). Возможно, это связано с влиянием неподвижных храмовых изображений Рождества, принятых в католической традиции⁸.

Собственно русский одноэтажный вертепный театр — явление другого порядка, чем одноярусные ящики западноукраинских или западнобелорусских земель. В России вертепный рождественский театр воспринимался в отрыве от церковной жизни, поскольку объемные и тем более кукольные изображения священных лиц никак не могут быть совмещены с канонами православного искусства. Вертепная сцена перестает

⁸Эту точку зрения подтверждает деталь описания минского одноэтажного вертепа (Белоруссия), предлагаемого Г. Кулжинским: «посреди ... задней стены ящика сделано нечто вроде балдахина, под которым висит люлька. В этой люльке лежит фигурка младенца, изображающая новорожденного Спасителя» [Кулжинский 1873, 442]. Ниже автор замечает: «Кому не известно, что в те дни, когда бетлейщики разносят по домам свои бетлейки, ксендзы устраивают в своих костелах пещерки, вешают там люлечки, в которые кладут фигурки младенцев, изображающих новорожденного Спасителя» [Кулжинский 1873, 449]. Таким образом, неподвижное изображение Христа в подвесной колыбели пришло в вертепный театр из рождественского убранства костелов. Возможно, и форма одноярусного вертепного театра сложилась под влиянием стоящих в костеле «пещерки» или одноэтажного домика (хлева) с колыбелью.

ассоциироваться с храмом, иконостасом; она делается простым ящиком для кукольных представлений. Религиозная часть начинается здесь сходить на нет. Главный акцент падает на события, связанные с Иродом и избием младенцев. Последнее связано с широким распространением в России народной святочной драмы для живых актеров «Царь Максимилиан», повествующей о безбожном тиране и убиенном им сыне «непокорном царевиче Адольфе». В тех случаях, когда сокращения религиозной части в русском вертепе не происходило — что характерно для Сибирской традиции [Шукин 1860; Крашенинников 1966, 57—58], — вертепное действие как бы «уплощалось», делалось не столько «скульптурным», сколько «иконописным». Это проявлялось в нарастании условности и «отрешенности» выразительного языка драматического повествования: полностью исчезали диалоги действующих лиц, они заменялись пением хора, повышалось внимание к покаянной тематике (исполнение духовных стихов о смерти и т.д.). Светская часть представления начинала восприниматься как несовместимая с частью религиозной, так что комические сцены исполнялись помимо вертепа живыми актерами.

Философия вертепного пространства имеет два аспекта: символическое содержание элементов его внешнего убранства — и формулы этикетного поведения персонажей, определяемые этим содержанием. Таким образом, вертепный ящик одновремен-

но я
ческ
ство
го п
что
теат
прос
ство,
но п
онно
праз
мене
и пра
не ве
что н
да) з
альнс
ют с
храмс
ся ку
да в н
кольч
служи
иконс
тумоз
вертеп
В
го хра
ральн
ный в
бальн
нальн
симво
ческом
[Бусев
ставле
ной и в
ражени
падно
ря и Ст
чае же
справа
теме о
храмов
будет а
тасом,
притво
сцены (с
ра) — м
явления
Эти
мы опре
ме коор
Диакон,
поклоня
гурирук
ресно, чт
ского в
Христом

ных в среднем регистре иконы можно видеть в первую очередь евреев, которых укоряет Моисей. За ними, как правило, помещаются сначала не православные (не греко-католические) христиане, а потом — мусульмане. Списки отверженных народов на иконе могут быть различными: «жидове, ляхове, немцы, татаре, мурины, турцы» (икона из д. Поляна, Краковский музей); «жиды, литва, кезалбашы, арапы» (лубок) и др. (ляхове — поляки, мурины — эфиопы, турцы — турки, литва — литовцы, кезалбашы — видимо, башкирцы (?))¹⁰. В вертепной драме в ад утаскивается Жид, торгующий водкой, и Турецкий Рыцарь, побежденный Рыцарем Христианским. Поляки, Цыгане, Литвин и Немец принимают активное участие в действии, в основном танцуя с дамами¹¹, заводя драки между собой и поклоняясь Рождеству Христову.

Другая тема, характерная для иконы «Страшный суд», — смерть праведного и грешного — нашла свое выражение как в

¹⁰ Апокалиптическая тема отверженных народов представлена в русской культуре не только на материале икон. Она разрабатывалась в представлениях русского школьного театра. Достаточно обратиться к небольшой пьесе XVIII в., условно названной издателем «Борьба Церкви с дьяволом», в которой Жидовин, Турчин, Татарин, Козылбаш (имеется в виду некий мусульманский народ (?)), Башкирец, Мордвин и Арапин враждуют с Церковью, но в конце посрамляются на Страшном суде [Ранняя драматургия 1975, 154—157]. Этот же мотив обыгрывается в популярной в XVIII — XIX вв. лубочной гравюре «Корабль, знаменующий церковь воющую и от еретиков гонимую», некоторыми чертами своей иконографии напоминающей православные изображения Страшного суда [Ровинский 1881, № 795]. Здесь в качестве символов последних времен представлены горный Иерусалим и Вавилон. Среди грешников можно видеть царей-мучителей — Ирода, Нерона, Максимилиана и еретиков, к обществу которых совершенно неожиданно причислен Эпикур. Здесь же неподалеку от адской пасти в нижнем левом углу присутствуют Лях, Мехмет (Лях — поляк; Мехмет — Магомет) и Жид. Все эти персонажи снабжены ружьями и копьями, которыми они стараются поразить корабль со святыми, управляемый Христом. В собрании Государственного Русского музея хранятся одноименные иконы XVIII в. с теми же персонажами и иконографией.

¹¹ Мотив танца Кавалера и Дамы чрезвычайно распространен в русской лубочной традиции XVIII — XIX вв. и почти всегда связан в ней с идеей грехопадения Адама и Евы, темами смерти и загробного воздаяния за легкомысленную жизнь. В связи с этим можно упомянуть листы «Зерцало (зеркало. — М.Д.) грешного человека», «Маловременная красота мира сего» и др.

лицевых рукописных сборниках душеспасительных повестей XVI — XVII вв., так и в обширной лубочной традиции XVIII — XIX вв. Вертепный театр, питающийся словесными и художественными образами религиозных и светских лубочных картин, тем не менее редко заимствовал что-либо из них напрямую. Скорее он интерпретировал общие для всей демократической культуры¹² темы в ключе тех ассоциативных рядов, которые «подсказывал» ему аскетический и наивный мир назидательного русского барокко. Именно поэтому вертепный Ирод при приближении Смерти произносит традиционный монолог умирающего нечестивца, предписанный этикетом лубочного художественного благочестия:

Ах, увы! беда! Приходит до меня череда!..

Боюсь я Страшного суда! и т.д.

(Суражский вертеп [Романов 1912, 74—91]).

В отличие от иконы «Страшный суд» в рождественском действе показывается только смерть грешника (Ирода). Сюжет вертепной драмы не противопоставляет Ироду какого-либо одного праведника. Функцию последнего выполняют убиенные вифлеемские младенцы, о райском блаженстве которых поет Ангел. Таким образом, рождественская тематика тесно переплетена в вертепном представлении восточных славян с апокалиптическими мотивами. При этом некоторые элементы текстов пьес обнажают ассоциативные ряды смыслов, отсылающие зрителя к образам великопостных¹³ и рождественских богослужений.

При том, что облик вертепных ящиков сопоставим с формами церковного искусства и архитектуры, вертеп не имитирует собою храм, ретабль или икону, так же как текст действия не имитирует церковную службу. Сходство внешнего вида, а отчасти и внутреннего содержания, дает зрителю интерпретационный код к представлению. Определенная форма ящика — как бы

¹² Под «демократической» понимается не просто народная культура, но смешанный вид крестьянско-городской полукнижной культуры послепетровского времени, в основе которой лежит устное фольклорное творчество, лубочная литература и народный театр. Термин предложен Н.И. Савушкиной [Савушкина 1988, 15—16].

¹³ Так, в преддверии основного вертепного действия Могилевской драмы звучит народный духовный стих «Плач Адама», источником которого являются богослужебные тексты Сыропустной недели [Савельева 1985].

индекс рождественских событий, о которых пойдет речь в драме.

Несмотря на важность религиозной стороны представления, театр мог украшаться снаружи вполне светскими изображениями; однако чаще он оклеивался назидательными лубочными картинками. В последнем случае можно говорить о продолжении символической программы пьесы на уровне декоративного оформления сцены. Например, на Новгородском театре можно было видеть лубок «Возрасты человеческой жизни», причем некоторые листы изображали не только фазы земного бытия человека, но и картину Апокалипсиса, что в свете всего сказанного вполне естественно.

Таким образом, вертеп — это такая система театра, которая своим обликом выражает полноту словесных смыслов в архитектурной одновременности, а текстами пьес уподобляется архитектуре. Иными словами, вербальный план драмы может быть воспринят как пространство (декламирующий или поющий иконостас или храм), а пластический план (облик ящика и декорации) прочитан как текст.

Что же такое вербальный текст вертепной драмы? Какова его специфика и структура? Важным отличительным свойством вертепных пьес является то, что в большинстве своем это тексты безавторские. Пока вертеп сохраняет статус традиционного театра, тексты пьес создаются на основании канона, сложившегося в фольклорной зрелищной культуре. Носитель этой культуры (профессиональный вертепщик или святочный колядовщик) оказывается составителем текста пьесы, но при этом не столько ее автором, сколько исполнителем, и исполнителем особого рода. Как всякий исполнитель традиционных текстов, он владеет арсеналом определенных готовых словесных формул¹⁴ и правилами их взаимной сочетаемости, знает сюжет и представляет себе, через какие мотивы и образы он может быть передан в данной традиции. (О специфике фольклорного словесного творчества см. [Богатырев 1971; Мальцев 1989; Путилов 1997, 185—212].)

Позднейшие вертепные представления утрачивают связь с традицией. Невзирая на анонимность подобных пьес, их не приходится считать плодом фольклорной безавторской драматургии. Так, в вертепном представлении для живых актеров с. Садив

¹⁴ Термин «формула» понимается здесь в свете теории Перри—Лорда [Лорд 1994, 42—83].

Луцкого р-на (Украина, Волинь) [Ошуркевич 1996, 24—32] отсутствует не только фольклорный игровой язык (драма написана рифмованными стихами); но даже каноническая композиция, которая, судя по всему, при разрушении традиции умирает последней. Интересно, что самое современное авторское творчество, связанное с развитием рождественской драмы как праздничного мероприятия духовной школы, напротив, не порывает со старыми установками традиционных представлений. В рождественской пьесе 1997 г. (была показана в Гродненском костеле, Белоруссия) студента католической семинарии, выступавшего под псевдонимом Евгения Бартницкого, сохраняются некоторые структурные закономерности канонических вертепных представлений. Автор, не будучи знаком ни с вертепной, ни со школьной традициями XVIII—XIX вв., воспроизводит сложившиеся ранее композиционные модели в силу воспитания в той самой среде, которая долгое время оттачивала эти модели, заимствуя их в готовом виде из богослужебных реалий церковной жизни.

Каноническая организация текста вертепной драмы подразумевает наличие двух основных уровней регламентации потенциального тематического материала. На первом уровне потенциальный материал регламентируется с точки зрения выбора определенных мотивов и композиции этих мотивов в составе пьесы. На втором уровне происходит регламентация словесной аранжировки каждого мотива.

Специфической чертой кукольного фольклорного театра является то, что особая и исключительная роль в построении текста принадлежит композиции, или устойчивой последовательности малых сюжетных единиц (мотивов). Если в народном русском эпосе, как отмечает Б.Н. Путилов, сюжет не есть текст, так как он может быть выявлен лишь на основании нескольких текстов [Путилов 1988, 137], то в вертепном представлении мотив или микросюжет понимается нами именно как текст — как один из возможных вариантов текстовой актуализации конкретной темы. Вся динамика вертепной пьесы строится на смене малых сюжетных единиц, в отличие от русского эпоса, где сказитель может ограничиться изложением единственного варианта сюжета.

Важной особенностью вертепной поэтики оказывается использование в драме готовых общеизвестных текстов: народных духовных стихов и песен, религиозных кантов. Последние издавались вплоть до нача-

Таблица 1.

ПОТЕНЦИАЛЬНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ ЧАСТИ ДРАМЫ	НЕКОТОРЫЕ ВЕРТЕПНЫЕ МОТИВЫ
Поздравление с Рождеством.	а) Пан и Пани поздравляют присутствующих с Рождеством. б) Ангел поздравляет с Рождеством.
Нечто о значении праздника Рождества.	а) Сюжет праздничных тропаря и кондака. б) Сюжет колядки «Нова радость стала» с эпизодом поклонения Пастухов Богомладенцу. в) Изгнание Адама и Евы из рая как повод Рождества Христова.
Поклонение Волхвов.	а) Волхвы являются к царю Ироду и после разговора с ним поклоняются Младенцу Христу. б) Волхвы являются к Ироду. Руководимые Ангелом, находят Богомладенца. По совету Ангела уходят в свою страну.
Избиение вифлеемских младенцев.	а) Ирод, узнав от Волхвов о Рождестве, повелевает умертвить младенцев. Воины выполнили приказ, но оказалось, что Рахиль не отдала своего сына убийцам. Рахиль призывается к Ироду, и ее младенец умирает, пронзенный копьем. Ангел утешает Рахиль. б) Ирод приказывает убить всех младенцев в Вифлееме, а в их числе и своего сына. Является Царица и упрекает Ирода.
Смерть Ирода.	а) Ирод кончает жизнь самоубийством. б) Является Смерть. Царь Ирод не хочет ей поклониться, но желает с ней воевать. Тогда Смерть зовет Черта и они вместе препровождают царя в ад. в) Приходит Смерть. Ирод хочет откупиться, но Смерть неподкупна.

ла XX в. в особых сборниках для домашнего пения «Богогласниках». Большинство исследователей вертепа при фиксации пьес не делали нотных записей на месте, с голоса исполнителя, но переписывали музыкальное сопровождение с того «Богогласника», который был в ходу в данной деревне или местности.

Тематический материал вертепной драмы есть некий общий для восточных славян (Россия, Белоруссия, Украина) арсенал традиционных взглядов на содержание кукольного рождественского действия. Обратимся к материалу таблиц. Потенциально все указанные в *таблицах 1 и 2* темы могут присутствовать в каждом вертепном представлении любой традиции, поэтому в левом крыле таблиц помещен перечень общеобязательных тем вертепной драмы. Одна-

ко обязательное в традиции — это тот канон, который в неизменном виде присутствует в коллективном сознании носителей культуры. Когда же канонические представления о вертепной драме реализуются в тексте, ее тематический материал может редуцироваться за счет слияния близких по содержанию сцен-дублетов с разными действующими лицами и одинаковым содержанием¹⁵ или разным содержанием, но одним действующим лицом.

В первой таблице среди тематического материала можно выделить текст, который

¹⁵ О сходной закономерности на уровне персонажей пишет Н.И. Савушкина [Савушкина 1988, 119] по отношению к русской народной драме живых актеров, где разрастание арсенала героев происходит за счет удваивания действующих лиц со сходной функцией.

Таблица 2.

ПОТЕНЦИАЛЬНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ II ЧАСТИ ДРАМЫ	НЕКОТОРЫЕ ВЕРТЕПНЫЕ МОТИВЫ
Сцены с танцующими парами (возможна любовная тематика).	а) Солдат танцует с подругой, но потом прощается с нею, так как уходит на войну. б) Иродиада, возвратившись с похорон мужа, танцует с Мудрецом.
Еврей и его антагонист.	а) Еврей отказывается бесплатно угостить Запорожца водкой. Происходит конфликтная ситуация. б) Еврей танцует с Еврейкой. в) Из принципа Мужик нападает на Еврея. г) Казак убивает молящегося Еврея, а затем и его супругу.
Сцены торговли (Цыган и Цыганка).	а) Цыган продает Казаку пожилую лошадь. б) Цыган и Цыганка танцуют, побеседовав о торговых делах. в) Венгерец продает лекарства.
Сцены со скотом.	а) Мужик не может справиться с непослушной и прыткой козой. б) Цыган выезжает верхом на пожилой кобыле, но падает с нее. в) Мужик отдает Дьяку свинью в качестве платы за обучение своего сына.
Военная тематика.	а) Христианский Рыцарь в поединке побеждает Турецкого Рыцаря. б) Изображение военного смотра.
Тема лечения.	а) Доктор предлагает врачебные советы Барыне. б) Цыганка вылечивает Запорожца заговором.
Тема сбора денег за представление.	а) Савочка-нищий собирает милостыню. б) Бернардинский монах собирает пожертвования.

дублирует сам себя. Например, три первые тематические рубрики, выделенные в схеме, благодаря близости своего содержания в игровом тексте могут сливаться в один единственный мотив. Вместо поздравлений Ангелов и сцены поклонения Волхвов исполнитель может ограничиться пением рождественского тропаря, а затем сразу перейти к сценам во дворце Ирода, куда Волхвы являются для того, чтобы сообщить царю о Младенце. Их шествие к месту Рождества опускается. Эпизоды поклонения Пастухов и трех Царей могут быть сокращены один за счет другого, так как они являются дублетами по сюжету. Первую часть представления можно считать состоявшейся, если

была показана только история Ирода или если вертепщик предпочел рассказать исключительно о Рождестве, не касаясь темы избития младенцев. При этом возможны такие пьесы, где актуализированы все потенции тематического материала.

Те же самые рассуждения справедливы и по отношению ко второй таблице. Читая ее правую сторону, мы убеждаемся, что содержание некоторых мотивов совпадает, несмотря на их отнесенность к разным тематическим рубрикам. Например, сцены торговли и сцены со скотом явно родственны, танцевальные эпизоды могут насыщаться военной тематикой и т.д. В укороченных редакциях драмы такие «двойственные»



Таблица 3.

Вертепная драма второй половины XIX — начала XX в.
Предпочтительный порядок распределения мотивов в народной традиции

ЗАПАДНО-УКРАИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ	ЗАПАДНО-БЕЛОРУССКАЯ ТРАДИЦИЯ	ВОСТОЧНО-УКРАИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ	ВОСТОЧНО-БЕЛОРУССКАЯ ТРАДИЦИЯ	РУССКАЯ ТРАДИЦИЯ	СИБИРСКАЯ ТРАДИЦИЯ
<p>Поклонение Волхвов (Пастухов), сопровождаемое различными колядами.</p> <p>Ирод приказывает среди других детей убить собственного сына.</p> <p>Раскаившись, царь Ирод кончает жизнь самоубийством.</p>	<p>(Ангелы) поздравляют с Рождеством. Звучит колядка: «Ангел пастырям молвил, что Христос народил». Сцены с Иродом могут отсутствовать.</p> <p>Если сцены с Иродом присутствуют, главным наперсником царя оказывается Жид. После избияния младенцев к Ироду является Царица и упрекает его.</p> <p>Приходит Смерть. Ирод хочет откупиться от нее, но тщетно.</p>	<p>Священник начинает богослужение (или: Ангелы поклоняются Рождеству Христову). Пастухи поклоняются Рождеству. Звучит колядка: «Нова радость стала». Три Царя являются к Ироду, а затем поклоняются Рождеству Христову. Ангел велит им идти в свою страну, не возвращаясь к Ироду.</p> <p>Ирод приказывает Воинам убить младенцев. Рахиль не выдала своего сына. Она призывается к царю, и ее младенец умирает от рук иродовых слуг. Рахиль плачет. Ее утешает Ангел.</p> <p>Смерть приходит за Иродом. Несмотря на его вооруженное сопротивление, она скашивает его косой. Черт уносит царя.</p>	<p>Пономарь звонит в колокол и зажигает свечи. (Два) Ангела поклоняются Христу.</p> <p>Изгнание Адама и Евы из рая.</p> <p>Поклонение Пастухов. Звучит колядка «Нова радость». Поклонение пророков.</p> <p>Три царя являются к Ироду, а затем поклоняются новорожденному Христу. Ангел велит им идти в свою страну и не возвращаться к Ироду.</p> <p>Сцена бегства св. Семейства в Египет.</p> <p>Сцены с Иродом и избиянием младенцев разыгрываются здесь так же, как в восточноукраинской традиции. Смерть Ирода тоже. Добавляется надгробная песнь Ироду.</p>	<p>Ангелы поклоняются Рождеству. Пастухи поклоняются Рождеству. Коляда «Нова радость».</p> <p>Ирод беседует с Волхвами и, узнав от Чернокужника о месте Рождества, повелевает Воинам убить младенцев. Рахиль не выдала своего младенца. Она призывается к царю, и ее сын гибнет. Рахиль плачет.</p> <p>Отшельник (Ксендз) обличает Ирода. Является Смерть и посекает Ирода косой. Черт его уносит.</p>	<p>Пономарь зажигает свечи. Два Ангела поклоняются Рождеству. Звучат коляды.</p> <p>Ирод и три Царя. От Книжника Ирод узнает о месте Рождества. Приказ Ирода об избиянии младенцев. Несколько женщин плачут о смерти своих детей.</p> <p>Мудрец обличает Ирода. Является Смерть и посекает Ирода косой. Черти его уносят.</p> <p>Похороны Ирода. За гробом идут жена и дочь.</p>
<p>Жид иногда является для того, чтобы выразить свое отношение к Рождеству, после чего погибает от руки Мужика.</p>	<p>Жид осматривает освобожденные палаты Ирода, как свое владение. Является Мужик (Солдат), вступающий в конфликт с Жидом (из-за водки). Жид погибает¹⁶.</p>	<p>Дед и баба танцуют под песню «Ой под вишнею, под черешнею стоял старый с молодой». Москаль-Солдат (Запорожец) их прогоняет.</p>	<p>Пан и Паненка танцуют под религиозный кант.</p> <p>Александр Македонский сражается с Пором Индийским.</p>	<p>Иродиада предпочитает Старика молодому Франту из-за богатства первого.</p>	<p>Обе Иродиады танцуют с Кавалерами (Офицерами).</p>

Если эта сцена отсутствует, сразу после религиозной ча-

Если есть сцены с Цыганом, Цыган (Скоморох) водит медведя.

Танцующие пары: Запорожец с Дамой, Парубок и Личиня, По-

Цыган танцует с Цыганкой. Жид танцует с Жидовней, Ва-

Александр Македонский сражается с Пором Индийским.

Крещение Господне¹⁸.

Жид иногда является для того, чтобы выразить свое отношение к Рождеству, после чего погибает от руки Мужика.	Жид осматривает освобожденные палаты Ирода, как свое владение. Является Мужик (Солдат), вступающий в конфликт с Жидом (из-за воды). Жид погибает ¹⁶ .	Дед и баба танцуют под песню «Ой под вишнею, под черешнею стоял старый с молодой». Москаль-Солдат (Запорожец) их прогоняет.	Пан и Паненка танцуют под религиозный кант. Александр Македонский сражается с Пором Индийским.	Иродиада предпочитает Старика молодому Франту из-за богатства первого.	Обе Иродиады танцуют с Кавалерами (Офицерами).
--	--	---	--	--	--

<p>Если эта сцена отсутствует, сразу после религиозной части представления являются Дед и Баба, танцующие под песню «Ой под вишнею, под черешнею стоял старый с молодой».</p> <p>Цыган танцует с Цыганкой, Улан с Уланкой.</p> <p>Ведьма сбивает масло и отказывается угостить Пастуха. Черт уносит Ведьму.</p> <p>Дед (Кассир) собирает деньги.</p>	<p>Если есть сцены с Цыганом, Цыган (Скоморох) водит медведя. Цыганка с ребенком поет песню о том, что она ворожея.</p> <p>Мацей объелся святочной кутьей и кличет Доктора. Является Доктор-шарлатан и исцеляет Мацея побоями.</p> <p>Танцующие пары: Купец и Пани Барановская, разорившийся Франт и Паненка, Краковяк и Краковянка, Улан и Уланка.</p> <p>Антон и Антониха выводят упирающуюся козу. Антониха доит козу (иногда сбивает масло).</p> <p>Ведьма сбивает масло, ссорится с Казаком (Мужиком), привлекает к работе Черта.</p> <p>Три «Королевы доброй верь» идут поклониться Младенцу.</p> <p>Монах (Пилигрим) собирает пожертвования.</p>	<p>Танцующие пары: Запорожец с Дамой, Парубок и Дивчина, Поляк и Полячка, Гусар с Дамой.</p> <p>Цыган продает Запорожцу лошадь. Цыганенок зовет Цыгана ужинать, но тщетно. Приходит Цыганка и беседует с мужем о дневных заботах. Они танцуют.</p> <p>Запорожца кусает змея. Цыганка его исцеляет заговором.</p> <p>Запорожец требует у Жида горилки, вступает в конфликт с Жидом.</p> <p>Запорожец глумится над Попом.</p> <p>Антон выводит козу, но коза похищается волком.</p> <p>Савочка-нищий собирает деньги.</p>	<p>Цыган танцует с Цыганкой. Жид танцует с Жидовкой. Разбойник убивает Жида.</p> <p>Антон с Антонихой выводят упирающуюся козу.</p> <p>Стреляют из пушки.</p> <p>Дед (и Разбойник) собирают деньги.</p>	<p>Александр Македонский побеждает Пору Индийского.</p> <p>Цыган смеется над Жидами, Жидов забирает Полицейский.</p> <p>Комический диалог между Баринном (Наполеоном) и Мужиком (его Слугой)¹⁷.</p> <p>Танцуют: Межевой и Межевая, Князь и Княгиня.</p> <p>Максимка ходит по лесу в поисках грибов. Отец убеждает его не делать этого зимой, но читать молитву.</p> <p>Цыган (Максимка) собирает милостыню.</p>	<p>Крещение Господне¹⁸.</p> <p>Диалог между Баринном и его слугой. Сцены с участием Немца¹⁹.</p>
--	---	---	---	--	--

¹⁶ Если сцена с Жидом играется не в начале второй части, а в середине, то она развивается иначе: Жид молится Богу. Жид и Жидовка танцуют. Является антагонист и убивает Жида. Прибегает Жидовка и тоже гибнет от руки антагониста.

¹⁷ Эта сцена могла быть показана либо в начале второй части, либо ближе к ее концу.

¹⁸ Если эта сцена исполнялась, она могла быть либо после поклонения Волхвов, либо в самом его конце.

¹⁹ Эти сцены могли исполняться живыми актерами.

сцены могут заменять несколько эпизодов, если исполнитель хочет увеличить представление, перед зрителем пройдет не одна, а несколько пляшущих пар: Пан и Пани; Купец, Гусар и Франт с Дамами; две Краковянки (жительницы Кракова) и т.д. При этом Цыган, к примеру, не только будет продавать Лошадь, — он и приедет на ней, произнеся соответствующий монолог; и станцует с Цыганкой, предварительно побеседовав с сыном; и даже выступит в роли доктора. Для краткого варианта второй части драмы достаточно любых сцен с Евреем и Цыганом, одного-двух танцевальных эпизодов и заключения в виде сбора платы за представление.

Порядок распределения мотивов и их специфика в драмах представлены в *таблице 3*. Предложенная схема описывает некоторые канонические закономерности построения вертепных текстов, а не конкретные представления, поскольку для вертепа, как и для фольклорного творчества в целом, характерно варьирование. Таким образом, таблица дает самое общее представление о структуре восточнославянской вертепной драмы.

До сих пор мы говорили о первом уровне регламентации потенциального тематического материала, то есть о выборе определенных мотивов для пьесы и их композиции. Второй уровень подразумевает традиционные решения в словесном оформлении избранных мотивов. В драме не все мотивы равнозначны с точки зрения качества их словесной аранжировки. Многие сцены озвучиваются общеизвестными песенными текстами, которые, подобно формульным единицам, могут варьироваться. При этом их не приходится причислять к формулам в строгом смысле этого слова. Наиболее четко выраженный арсенал традиционных формул обслуживает те мотивы, которые в меньшей степени подлежат редукции в кратких вариантах драмы (потенциальный тематический материал этих мотивов насчитывает всего пять рубрик: избивание младенцев, смерть Ирода, Еврей и его антагонист, Цыган (и Цыганка), сбор денег).

Формулу в данном случае мы понимаем узко. Если в широком смысле формулой можно назвать «типические слова, постоянный эпитет, метрически обусловленную группу слов, типический образ, стереотипную ситуацию» [Мальцев 1989, 26], то для нас формулой является типическое сочета-

ние слов, обслуживающее содержательно родственные мотивы разных вертепных текстов и подлежащее варьированию, согласно закономерностям речевого канона народной зрелищной культуры²⁰. Словесные формулы, аранжирующие мотивы пяти основных потенциальных тем рождественской драмы, принадлежат к различным семантическим полям данной культуры²¹. Среди последних особенно значимы поля, связанные со смеховым антимиром (антиидеал псевдоздоровья, псевдобогатства, псевдокрасоты) и церемониальным комплексом царско-военного достоинства. Оба эти поля, несмотря на свою кажущуюся противоположность, могут пересекаться друг с другом в тексте драмы. При этом смеховые формулы чаще используются во второй, светской части представления, а царско-военные — в первой, религиозной. Словесный церемониальный комплекс, обслуживающий «царские» сцены вертепа, пришел туда из народной драмы живых актеров, где он был впервые выявлен и исследован Н.И. Савушкиной. Церемониальную природу имеют краткие диалоги действующих лиц в форме приказа-ответа, где в ответе слово может быть тождественно делу [Савушкина 1988, 100], типа: «*Вои (воины. — М.Д.) мои, вои, садитесь на кони... избивайте там младенцев...*» — «*Мечем терзаем тело вбиваем*» [Чальый 1889, 31]; «*Кто она такова? Привести ее сюда!*» — «*Идем и приведем*» (Новгородский текст [Виноградов 1906]); «*Воины мои вооруженные, станьте перед троном вашего царя*». — «*Почто, царю воинов призываешь и какие указы чинить (выполнять) приказанья. — М.Д.) повелеваешь*» (Суражский текст [Романов 1912, 74—91]). Подобные диалоги почти не несут информационной на-

²⁰ Речевой канон здесь — традиционный язык зрелищной культуры, существующий в коллективном сознании ее носителей и актуализирующийся в особых игровых ситуациях в момент речи.

²¹ Под *семантическим полем* подразумевается комплекс образов, метафор, символов, сюжетов, ассоциаций и отдельных словесных выражений, сформированный традиционной культурой в связи с каким-либо особо значимым для данной культуры понятием. Между элементами семантического поля действует инерция канонической сочетаемости, в силу которой один образ способен притягивать к себе несколько других образов, целые цепи мотивов и сюжетов, обрастать пластами определенных ассоциаций.

грузки, реплики, парные приказу не являются сообщениями. И повеление, и ответ — двучленная этикетная формула, смысл которой состоит в упорядочивании пространства-времени вертепного действия об Ироде в ключе традиционных представлений об обыденном пафосе царской жизни. В вертепе, как и в народной драме живых актеров, проблема царской власти неразрывно связана с военной мощью (см. таблицу 4).

Военная тема, как это ни парадоксально, достаточно широко представлена в типовых самохарактеристиках героев смехового направления.

Служивый: *«Здравствуйте, господа! Вот вам служивый молодец: был бомбандиром (Бомбандир — бомбардир. Игра слов построена на смешении «бомбардира» с «бандитом» (бом-бандир). — М.Д.) — пушки качал, колеса мазал, заслужил себе чин господина прохвоста!»* [Чалый 1889, 38].

Улан: *«А вулане добрый пане, А в вуланах добро жить, Довбешечкой воши бить!»* (то есть: *«А улан — добрый (хороший) пан, А в уланах хорошо жить, Долбешечкой вшей бить»*). (Могилевский текст [Романов 1912, 96—103]).

Смеховой мир вертепной драмы близок смеховой стихии русского ярмарочного

фольклора, в котором осмеяние направлено на самого шутника и строится «на снижении собственного образа», «на саморазоблачении», что характерно и для средневековой нормы смеха [Лихачев и др. 1984, 7]. Балаганный ярмарочный юмор связан как со смеховой литературой позднего русского средневековья (с ее раздвоением мира на действительно существующий, правильный и на нереальный выморочный мир антикультуры [Лихачев и др. 1984, 13], с ее излюбленными темами нищеты, уродства, материального и телесного убожества, символизирующего убожество духовное — повести XVII в. «О Фоме и Ереме», «Служба кабаку» и др.), так и с комплексом ритуального балагурства, где смех, возникающий в определенных ситуациях и функционирующий по определенным правилам, делается силой не вполне посюсторонней. Если главной целью средневекового смеха является стяжание смирения и других духовных благ посредством самоуничтожения, то народное обрядовое «веселье» через уничтожение, претерпеваемое его участниками, должно давать материальные блага. Поскольку вертепная драма является системой, объединяющей в себе пласты христианской культуры с реликтами культуры языческой, трудно сказать, чего больше в вертепном смехе — «книжного» балагурства, пронизанного определенной христианской идеей, или обрядового веселья архаической природы.

Таблица 4.

Некоторые формулы вертепной драмы

ТИПОВЫЕ САМОХАРАКТЕРИСТИКИ СМЕРТИ	ТИПОВЫЕ САМОХАРАКТЕРИСТИКИ ЦАРЯ ИРОДА
<i>«Аз есть монархия Сильнейший воин»</i> (Новгородский вертеп [Виноградов 1906]).	<i>«Аз есмь богат и славен И несть мне никто в силе равен»</i> (Сокиренский вертеп [Марковский 1929, 11—13]).
<i>«Всех царей главнейшая И в бою сильнейшая»</i> (Суражский вертеп [Романов 1912, 74—91]).	<i>«Аз есмь царь, кто может мя снить?»</i> (свергнуть, победить. — М.Д.) (Новгородский вертеп [Виноградов 1906]).
<i>«Я есть пани марнахия (монархия) На вси страны царствую, Стари и мали Вси под моей властью Я всех могу косою вырубать»</i> (Сокиренский текст [Марковский 1929, 174]).	<i>«Я цар Ирад, я ў царскім пурпуры і ніхто не павінен пярэчыць маёй царскай натуре»</i> (т.е. «Я — царь Ирод, я (облачен) в царский пурпур, и никто не имеет права перечить моей царской натуре».) [Белорусский фольклор 1970, 497].



Ирод. Кукла Сокиренского вертепа. Украина.

Смеховые формулы вертепной драмы чаще всего применяются для (само)характеристики персонажа и его ближайших атрибутов (товара, жены). Товар или жена делаются главными признаками героя потому, что ситуация торговли и брачных отношений являются лейтмотивами второй части драмы, подобно тому как это бывает при святочном ряженье. Стихия народного святочного ряженья легко входит в вертепное представление и парадоксально сосуществует в нем с миром сурового христианского идеала. Вертепные сцены с Цыганом и Лошадью, Антоном и козой, вожаком медведя, эпизодом похорон Ирода или Пора Индийского, видимо, появились в драме не без влияния игр ряженных [Гусев 1974].

На основании обычая рядиться на Святки покойником и представлять кощунственные похороны возникла такая святочная народная драма живых актеров, как «Маврух». Завязка драмы бывает представлена песней «Маврух (то есть Мальбрук. — М. Д.) в поход уехал» [Народный театр 1991, 57]. Умершему Мавруху участники пародийных похорон, ряженные священнослужителями, задают различные нелепые вопросы, на ко-

торые тот отвечает в ходе представляемого здесь же «отпевания». Игра в покойника отличается от драмы «Маврух» тем, что цель ряженных — произвести устрашающий эффект, а не просто посмеяться присутствующим²². «Покойник» покрывался простыней, изо рта у него торчали огромные желтые зубы, выточенные из брюквы. В разгар «оплакивания» он вскакивал, смущая присутствующих девушек.

В вертепе похороны никогда не пародируют церковной службы, в отличие от ситуации ряженья. Более того, погребальные сцены в кукольном театре зачастую бывают пронизаны глубокой серьезностью. Комический элемент вносится лишь мотивом легкомысленного поведения родственников умершего после погребения. Прием контрастной рядоположенности трагического или возвышенного с низменным и комическим — один из характерных приемов народной драматургии вообще [Савушкина 1988, 174—175] и вертепа в частности.

Другое святочное увеселение, вождение ряженными Кобылы, в Белоруссии и на Украине не обходилось без Цыгана. «Войдя в избу, цыган предлагает деду купить кобылу. Начинается строго деловой торг. Дед находит запрашиваемую цену высокой, цыган расхваливает свою кобылу, дед отыскивает в ней разные пороки. Начинается ссора. Затем цыган бьет деда... Наконец дерущиеся мирятся, бьют по рукам и кончают торг. Затем хозяин их угощает или дает что-либо съестного» [Романов 1912, 109].

Святочное хождение Деда с Козой обыгрывало сюжет пляски, убийства и воскресения последней. Появление ряженой Козы в доме сулило хозяевам плодородие. Таково же было значение ряженого Медведя [Романов 1912, 107—108]. Коза и Медведь функционально близки не только как персонажи святочного ряженья, но и как герои лубка. В подписи к народной гравюре первой половины XIX в. «Медведь с козой прохлаждается», говорится:

*Ты, мой любезный медведь, заиграй
в балалайку,*

*А я, молода коза, попляшу теперь.
За то нас станут благодарить,
Другой вздумает подарить,*

²² Действия кукол комической части вертепной драмы внешне напоминают поступки святочных ряженных — ритуальных хулиганов, чья связь с дохристианскими пластами культуры не нуждается в особых доказательствах (о ряженье см.: [Ивлева 1994; Виноградова 1982]).

А.
А.
П.
Н.
стом
церк
Стра
пара
стве
соде
тем,
мает
и Коз
— уч
шест
герои
празд
рои о
ные в
ский
ном ка
ют ка
ской а
ром —
ского
рочно.
В в
встреч
гающи
Лошад
Цыг
Кут
Буд
Дид
Кут
Буд
(Из
218—219
Отли
вождени
женье со
чти сов
Вертепн
шеству. С
ных несе
традици
вместе с
[Ивлева
В не
могут оче
ском верте
О с
традицион
Ивлева 198

*Но и мы за оное зрителям отдадим почтение
На сырной неделе в Воскресение
[Народный театр 1991, 494].*

На Сырной неделе перед Великим Постом (то есть на масленицу) в воскресенье в церковном богослужении возникает тема Страшного суда. Картинки с танцующими парами, как уже говорилось, часто в качестве подтекста или даже прямого текста содержат указание на загробное воздаяние тем, кто легкомысленно танцует и мало думает о своей душе. Таким образом, Медведь и Коза — в качестве лубочных персонажей — участники масленичного веселья, предшествующего Великому Посту. Они же, как герои ряженья, связываются с народным праздником Рождества. Одни и те же герои оказываются вписанными в родственные временные циклы года — Рождественский и Пасхальный, но в совершенно разном качестве. В первом случае они предстают как некие безличные реликты архаической аграрной культуры (ряженье), а во втором — как смеховые персонажи христианского празднования масленицы в ее ярмарочно-фольклорной ипостаси (лубок).

В вертепной драме могла происходить встреча Цыгана с Дедом, взаимно предлагающих друг другу купить соответственно Лошадь и Козу.

Цыган: Діду Антоне, діду Антоне!

Купи в мене добру лошцю.

Будешь не базар возити свою дівицю...

Дід: Краще (лучше. — М.Д.), цигане

Герасиме,

Купи у мене козу рогату,

Буде чим дітей годувати (кормить. — М.Д.)

(Из вертепа живых актеров [Волошин 1960, 218—219]).

Отличие вертепных сцен со скотом от вождения Козы, Кобылы и Медведя в ряженье состоит в том, что скот в вертепе почти совсем лишен антропоморфности²³. Вертепные звери являются зверями по существу. Святочная Кобыла как маска ряженных несет иную функцию²⁴. Надевающий традиционную маску тем самым «надевает» вместе с ней и определенный тип поведения [Ивлева 1990, 36—38]. Оставаясь отчасти

²³ В некоторых вертепных текстах животные могут очеловечиваться. Например, в Сокиренском вертепе Коза танцует.

²⁴ О смысле и качестве перевоплощения в традиционной игре и ритуале см.: [Ивлева 1974; Ивлева 1985].

самим собой, отчасти воображая себя неким персонажем, ряженный действует согласно традиционной модели. При этом Кобыла характеризуется только действиями с эротической семантикой, образ же Цыгана обладает некоторыми стандартными характеристиками и помимо святочного поведения, так как данный герой имеет широкий общекультурный контекст (с ним связаны мотивы лубочных картин и рождественских коляд, интермедии любительских и школьных представлений, кукольный театр Петрушки, вертепная драма).

Главное отличие вертепного Цыгана от ряженого выражается в том, что в первом случае приходится говорить о литературно-ярмарочном²⁵ образе, а во втором — о личине и примыкающем к ней комплексе ритуального поведения. Цыган в вертепе с точки зрения его литературной характеристики — всегда шарлатан и обманщик, не лишенный позитивной окраски; а с точки зрения его принадлежности к ярмарочной культуре это смеховой персонаж, который иногда может выполнять функцию балагура, что характерно далеко не для всех комических героев вертепа.

Вертепный эпизод с Козой в большинстве случаев сопровождается теми же словами, что и представление ряженных, но качественно он иной. Дед Антон из вертепа более «литературен», чем абстрактный святочный Дед ряженья: у Антона есть жена, которая доит Козу; продажа скотины в некоторых текстах имеет бытовую мотивировку (отдать долг евреям), что не характерно для игровых текстов о Козе и т.д. Кроме того, в структуре драмы сцена с Антоном и Козой чаще всего стоит рядом с эпизодом взбивания масла Антониной (знахаркой). В последнем случае два потенциально возможных мотива сливаются в один. Таким образом Антониха, как и Дед Антон, обретает конкретность, ассоциируясь с темой знахарства (Западнобелорусская традиция (см. таблицу 3)).

Интересно, что герои ряженья могут конкретизироваться в зависимости от вертепной традиции. Например, вожак Козы из района Новгород-Северска (Украина) на вопрос о том, кто скрывается под видом Козы, не задумываясь выдает своего напарника за собственную жену [Чалый 1889, 26]. Поскольку в вертепной традиции Антон

²⁵ О ярмарке как особом понятии русской фольклорной культуры XVII — XIX вв. см.: [Некрылова 1988].

имеет и Козу, и жену, такая шуточная конкретизация святочного образа вполне закономерна.

Во второй части вертепного действия номинально встречаются все главные персонажи ряженья: Купец, Доктор, Барин, Еврей, Поп, Нищий, Иностранец, Военный и т.д. Это сходство персонажей вертепа и ряженья сразу бросается в глаза. О нем упоминает И.Ю. Федас в своей книге о вертепе [Федас 1987, 103]. Однако не только смысл действий кукольных героев отличается от смысла поведения ряженных, но и пространственно-временные системы, в которые включены те и другие персонажи, принципиально различны. Герои вертепа помещены в сферу христианского космоса, в пространство Рождества как Страшного суда; ряженные действуют в циклическом времени аграрного круговорота, в игровом пространстве святочного народного обряда.

Подводя итоги, можно сказать, что в восточнославянском кукольном рождественском театре совмещается несовместимое. Вертепная драма — это и фольклор с его безавторским творчеством, опирающимся на канон, и традиции христианской литературы, преломленные через дидактическую лубочную гравюру; это и театр, напоминающий религиозные мистерии прошлого, и не-театр, но нечто, являющееся частью народного святочного ритуала. Здесь идеи затяжного русского средневековья, переходящего непосредственно в барокко, сливаются с идеями этого барокко, а мировоззренческие рецидивы архаической культуры оказываются рядом с возвышенной православной богослужебной поэзией. Умилительно-игривый рождественский праздник кукольного спектакля странствует путями Страшного суда, святочное Время наряжается в великопостные одежды; но пока Адам плачет у врат затворенного рая, уже идут персидские цари к новорожденному Христу, имея при себе золото, ливан и смирену...

Литература

- Архимович 1976 — *Архимович Л.Б.* Старинный музыкальный театр Украины // Новые черты в русской литературе и искусстве XVII — начала XVIII в. М., 1976.
- Белорусский фольклор 1970 — *Беларускі фальклор.* Хрэстаматыя. Мінск, 1970.
- Богатырев 1971 — *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Бусева-Давыдова 1994 — *Бусева-Давыдова*

И.Л. Толкование на Литургию и представления о символике храма в Древней Руси // Восточно-христианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 197—203.

Бядуля 1922 — *Бядуля З.* Бэтлейка // Вестник Народного комиссариата просвещения. № 3—4. Минск, 1922. С. 5—8 (в «Белорусском отделе»).

Виноградов 1906 — *Виноградов Н.Н.* Велікорусскі вертеп. СПб., 1906.

Виноградов 1908 — *Виноградов Н.Н.* Беларускі вертеп. СПб., 1908.

Виноградова 1982 — *Виноградова Л.Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования. М., 1982.

Волошин 1960 — *Волошин І.О.* Джерела народного театру на Україні. Київ, 1960.

Всеволодский-Гернгросс 1959 — *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Русская устная народная драма. М., 1959.

Гусев 1972 — *Гусев В.Е.* Взаимосвязь русской вертепной драмы с белорусской и украинской // Славянский фольклор. М., 1972. С. 303—311.

Гусев 1974 — *Гусев В.Е.* От обряда к народному театру. (Эволюция святочных игр в покойника) // Фольклор и этнография. (Обряды и обрядовый фольклор). Л., 1974. С. 49—59.

Ивлева 1974 — *Ивлева Л.М.* Обряд. Игра. Театр. (К проблеме типологии игровых явлений) // Народный театр / Под ред. В.Е. Гусева. Л., 1974.

Ивлева 1985 — *Ивлева Л.М.* Дотеатрально-игровой язык русского фольклора: проблемы теории и типологии: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л., 1985.

Ивлева 1990 — *Ивлева Л.М.* Маска в системе ряженья: игровой и мифологический аспекты // Зрелищно-игровые формы народной культуры: Сб. науч. статей. Л., 1990. (Сер. «Фольклор и фольклористика»).

Ивлева 1994 — *Ивлева Л.М.* Ряженье в русской традиционной культуре. СПб., 1994.

Икона 1993 — *Икона: Секреты ремесла.* М., 1993.

Козлов, Цитов 1993 — *Козлов Л., Цітоў А.* Беларусь на сямі рубяжах. Мінск, 1993.

Копаневич 1896 — *Копаневич И.К.* Рождественские Святки и сопровождающие их народные игры и развлечения в Псковской губернии. Псков, 1896.

Крашенинников 1966 — *С.П. Крашенинников* в Сибири. Неопубликованные материалы. М.; Л., 1966.

Кулжинский 1873 — *Кулжинский Г.* Бетлейки // Душеполезное чтение. 1873. Декабрь. Т. 3. С. 442—450.

Лихачев и др. 1984 — *Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко И.В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984.

Лорд 1994 — *Лорд А.Б.* Сказитель. М., 1994.

Мальцев 1989 — *Мальцев Г.И.* Традиционные формулы русской необрядовой лирики. (Исследование по эстетике устно-поэтического канона). Л., 1989.

Марковский 1929 — *Марковский Е.* Украинский вертеп. Київ, 1929.

Народный театр 1991 — Народный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. М., 1991.

Некрылова 1988 — *Некрылова А.Ф.* Русские народные праздники, увеселения и зрелища конца XVIII — начала XIX в. М., 1988.

Ошуркевич 1996 — *Ошуркевич О.* Різдва́ний вертеп на Волині. Луцьк, 1996.

Петров 1882 — *Петров Н.И.* Старинный южнорусский театр и в частности вертеп // Киевская старина. 1862. № 12. С. 438—480.

Путилов 1988 — *Путилов Б.Н.* Героический эпос и действительность. Л., 1988.

Путилов 1997 — *Путилов Б.Н.* Эпическое сказительство. Типология и этническая специфика. М., 1997.

Ранняя драматургия 1975 — Ранняя русская драматургия XVII — первой половины XVIII в.: Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975.

Ровинский 1881 — *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. Кн. 3. Притчи и духовные листы. СПб., 1881.

Романов 1891 — *Романов Е.Р.* Белорусский сборник. Вып. 5: Заговоры, апокрифы и духовные стихи. Витебск, 1891.

Романов 1912 — *Романов Е.Р.* Белорусский сборник. Вып. 8: Быт белоруса. Вильна, 1912.

Савельева 1985 — *Савельева О.А.* «Плач Адама». Круг источников и литературная семья памятника // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985. С. 164—182.

Савушкина 1988 — *Савушкина Н.И.* Русская народная драма. Художественное своеобразие. М., 1988.

Селиванов 1884 — *Селиванов А.* Вертеп в Купянском уезде Харьковской губернии // Киевская старина. 1884. № 3. С. 512—515.

Федас 1987 — *Федас Й.Ю.* Украинский народный вертеп. (У дослідженнях XIX — XX ст.). Київ, 1987.

Франко 1906 — *Франко І.* До історії Українського вертепа XVIII в. Львів, 1906. С. 133—140.

Фрейденберг 1978 — *Фрейденберг О.М.* Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство. 1978. № 2. С. 41—44.

Чалый 1889 — *Чалый М.К.* Воспоминания // Киевская старина. 1889. Январь. С. 26—40.

Шейн 1902 — *Шейн П.В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения северо-западного края. Т. 3. СПб., 1902.

Щукин 1860 — *Щукин Н.* Вертеп // Вестн. Имп. РГО. СПб., 1860. Ч. 29. Кн. 7. Разн. 5. С. 25—35.

Юрковский 1997 — *Юрковский Х.* Рождественская тема в театре кукол. Доклад на симпозиуме в Луцке // КукАрт. 1997. № 6. С. 9—13.

Izopolski 1843 — *Izopolski E.* Dramat wertepowy o śmierci // Atheneum. Wilno, 1843. № 3. С. 65—66.

Е.Е. ВАСИЛЬЕВА
(Санкт-Петербург)

ВЕРТЕП И МУЗЫКА

*Ко вертепу приглашаю,
Всем счастья желаю.
Из вола волосок
Уложился в смычок,
На скрипочке играю,
Рождество прославляю!
Из речей зазывал на гуляньях.*

И не в одной квартире Петербурга, в полутемной зале, едва освещенной мигающими сальными свечами, около небольшого ящика, верх которого был сведен конем и украшен резьбой, а стены снаружи были оклеены лубочными картинками, изображающими «различные возрасты жизни человеческой», толпился и млад и стар... Появлялся царь Ирод, в синей куртке, красных штанах, с короной на голове и обнаженным мечом в руке, и два белых ангела, и рыдающая о своих детях Рахиль, и лютая смерть с косою, и страшный черт. И слышалась речитативом песнь пастушка, пригнавшего овец к Вифлеемской пещере: «Нова радость стала»...

п. столпянский.

Музыка и музицирование в старом Петербурге.

Описания вертепа всегда неполны. Иногда бывает известна «вещная» сторона: сохранились куклы, сам ящик или их изображение. В иных случаях есть записи текста, пояснения о ходе представлений; встречаются замечательные ремарки о характере актеров. Но и развернутые описания практически не дают возможности воспринять реальность зрелища, потому что музыкальная его часть, как правило, только обозначена, не раскрыта.

Это вызвано целым рядом причин. Во-первых, зрелищная традиционная культура достаточно поздно вошла в круг научного наблюдения, разрыв между живым бытованием и объективным осмыслением пришелся на период угасания и потерь. Во-вторых, полная запись синкретического текста достаточно сложна, не всегда и не всякому доступна. Лишь немногие этнографы были вооружены соответствующими знаниями и техникой в тот период, когда вертеп, живое явление быта, встретился с научным интересом к нему. В-третьих — и это самое важное, — специфика вертепного представления (как и других форм народного театра)