

[Ольга Михайловна Фрейденберг](#)

Семантика постройки кукольного театра

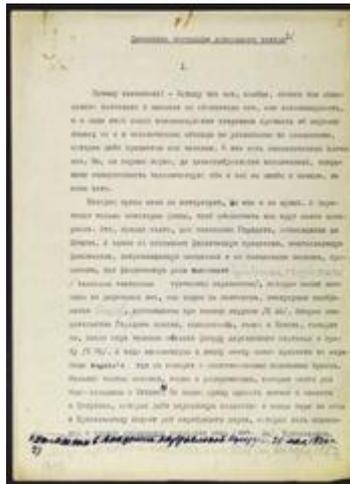
Опубл.:

1. Семантика архитектуры вертепного театра: (фрагменты доклада О. М. Фрейденберг, прочитанного в Академии материальной культуры 20 мая 1926 года) / [подг. текста], научн. аппарат Н. В. Брагинской // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 2. – С. 41–44;
2. Семантика постройки кукольного театра // Миф и театр / О. М. Фрейденберг; сост., научно-текст. подг., предисл. и примеч. Н. В. Брагинской. – М.: ГИТИС, 1988. – С. 13–35.
3. The Architectural Semantics of the Vertep Theater // Soviet Studies in Literature: a Journal of Translations. – 1990–1991. – Vol. 27, № 1 : Ol'ga Mikhailovna Freidenberg : [Selected Translations]. [Part I] / guest ed. N. Perlina. – P. 41–53

Семантика постройки кукольного театра ¹

I

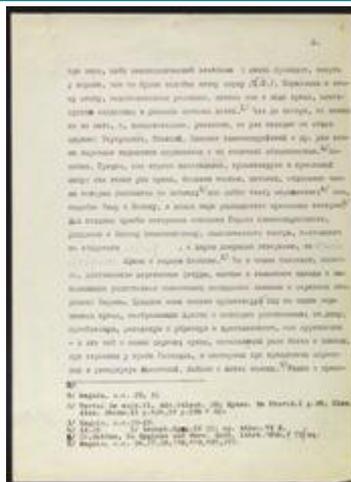
Почему семантика? – Потому что нет, вообще, ничего без смыслового значения: в космосе мы обозначаем его как закономерность и в ходе этой самой закономерности стараемся прочесть ее мировой смысл; но и в человеческом обиходе мы улавливаем то осмысление, которое дает предметам сам человек. И это есть семантическое значение. Мы на первых порах, до целесообразности космической, вскрываем осмысленность человеческую: ибо в ней мы живем и поныне, не зная того. История кукол меня не интересует, да мне и не нужна. Я перечислю только некоторые факты, чтоб обозначить ими круг моего материала. Это, прежде всего, два показания Геродота, относящиеся к Египту. В одном он описывает фаллическую процессию, возглавляемую флейтистом, сопровождаемую женщинами и их священными песнями, процессию, где фаллическую роль выполняют ἀγάλματα νευρόβταστα (terminus technicus греческих марионеток), которые носят женщины по деревьям; это, как видно из контекста, статуарные изображения божества,двигающиеся при помощи шнурков (II 48). Второе свидетельство Геродота совсем, казалось бы, иное: в Египте, говорит он, после пира человек обносит фигуру деревянного мертвеца в гробу (II 78). В виде комментария к этому месту можно привести те страницы Magnin'a, где он говорит о многочисленных подвижных куклах, большей частью женских, голых и раскрашенных, которые много раз были находимы в Египте². Но можно сразу сделать скачок и сказать о Петронии, который дает изумляющую аналогию: в конце пира на стол к Тримальхиону подает раб серебряного ларва, который весь подвижной и своими движениями подражает миму (Sat. 34). Тримальхион,



¹ Доложено в Академии Матерьяльной Культуры 20 мая 1926 г.

² Magnin Ch. Histoire des Marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusque é nos jours. – P., 1852, p. 18–19.

при этом, поет меланхолический canticum: жизнь проходит, смерть у порога, все мы будем подобны этому ларву (l. c.). Параллель к этому месту, подсказываемая реалиями, явится нам в виде кукол, многократно найденных в римских могилах детей¹. Что до театра, то нападки на него, и, следовательно, указания не раз исходят от отцов церкви: Тертуллиан, Синезий, Климент Александрийский и др. уже знают порочные подмостки марионеток с их типичной общенностью². Конечно, Греция как страна классическая культивирует кукольный жанр: она знает уже кукол, большей частью, женских, отдельные члены которых двигаются на нитках³; она любит театр марионеток⁴; она, подобно Риму и Египту, в конце пира услаждается кукольным театром⁵. Для поздних времен интересно описание Герона Александрийского, уходящее к Филону Византийскому, механического театра состоящего из закрытого $\rho\lambda\acute{\iota}\nu\alpha\chi$, с двумя дверными створками, со $\sigma\tau\alpha\tau\acute{\alpha}$ $\alpha\upsilon\tau\acute{o}\mu\alpha\tau\alpha$ Афины и героев Навплия⁶. Но в нашем сознании, конечно, двигающиеся деревянные фигуры, одетые в священные одежды и выполняющие религиозное назначение, неотделимо связаны с церквами старинной Европы. Средние века наивно культивируют их; мы видим подвижных кукол, изображающих Христа и наглядно распинаемых; Св. Деву, причесанную, раздетую и убранныю в драгоценности, как куртизанка, – и это все в самой церкви; кукол, исполняющие роли богов и святых, при страстях у гроба Господня, в мистериях при праздниках церковных в репертуаре Евангелий, Библии и Житий святых⁷. Рядом с кукла



¹ Id., 29, 32.

² Tert., De an. VI, Adv. Val. 28; Syn., De prov. I, p. 98; Clem. Al., Str. II, p. 434; VI, p. 598 и др.

³ Magnin, o. c., p. 22–23.

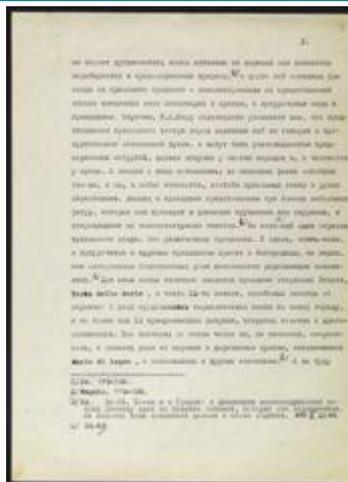
⁴ Id., 25.

⁵ Xen., Symp. IV 55, cp. Ath., 19 e.

⁶ См.: Schöne R. Zu Hyginus und Hero. – Jahrb. d. kais. deut. arch. Instituts. – B., 1890, Bd V, S. 73 sq.

⁷ Magnin, o. c., p. 56, 57, 118, 119, 197, 277.

ми играет духовенство; после изгнания из церквей они совместно перебираются в предцерковные пределы, и долго еще остаются два следа их храмового прошлого – локализация их представлений вблизи священных мест монастырей и храмов, и приуроченье игры к праздникам. Впрочем, Н.Я. Марр справедливо указывает мне, что представления кукольного театра перед церковью еще не говорят о принудительном оставлении храма, а могут быть разновидностью предцерковных литургий, доселе живущих у многих народов и, в частности, у армян. Я вполне с этим соглашаюсь; но описание факта остается тем же, и мы, в любой этиологии, застаем кукольный театр в руках церковников, дающих в праздники представления при помощи небольших фигур, которые они приводят в движение пружинами и шнурками, и сопровождают их соответствующим текстом¹. Но есть и еще одна отрасль кукольного жанра. Это религиозные процессии. И здесь, опять-таки, в приуроченье к крупным праздникам Христа и Богородицы, мы видим, как центральные божественные роли исполняются деревянными манекенами². Для меня самым типичным является праздник старинной Италии, Testa delle Marie, в честь 12-ти невест, спасенных некогда от пиратов: 8 дней продолжалась торжественная помпа по всему городу, и во главе шли 12 прекраснейших девушек, покрытых золотом и драгоценностями. Так вначале; но потом число их, из экономии, сократилось, и наконец роли их перешли к деревянным куклам, называвшимся Marie di legno, с насмешливым и дурным значением³. Я не буду



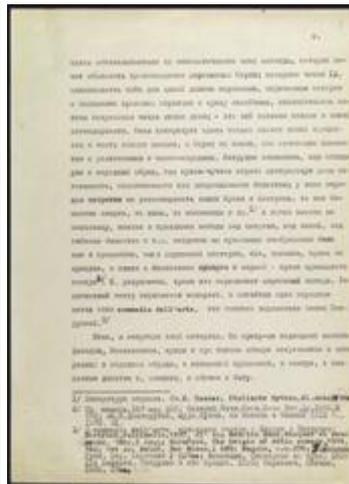
¹ Id., p. 119–120.

² Id., p. 62–63. То же в Греции: в Дионисиях александрийских вослед Дионису едет на повозке автомат, который сам поднимается, из золотой чаши возливает молоко и снова садится. Ath., V 198 f sq.

³ Magnin, o. c., p. 63.

здесь останавливаться на этиологичности всей легенды, которая хочет объяснить происхождение деревянных Марий; солярное число 12, одинаковость имен для целой дюжины персонажа, мифическая история о похищении красавиц пиратами и сразу спасенных, экономические мотивы сокращения числа живых девиц – это все слишком наивно в своей легендарности. Меня интересует здесь только момент самой процессии в честь именно женщин и Марий по имени как сочетание элементов и религиозных и чисто народных. Нетрудно вспомнить, идя отсюда, уже и народный обряд, где кукла-чучело играет центральную роль изгоняемого, оплакиваемого или возрождаемого божества; у всех народов встретим мы разновидности наших Ярило и Костромы, то как божество смерти, то зимы, то масленицы и пр.¹ А потом именно на масленицу, именно в праздники победы над смертью, над зимой, над гибелью божества и т.д. встретим мы кукольные изображения бога или в процессии, или в церковной мистерии, или, наконец, прямо на ярмарке, в связи с балаганом: ярмарка и кирмес – арена кукольного театра². И, разумеется, арена эта переживает церковный алтарь. Религиозный театр марионеток вымирает, и остается одна народная ветвь типа *commedia dell'arte*, так типично выраженная нашим Петрушкой³.

Итак, я очертила свой материал. Он сразу же подпадает классификации. Оказывается, куклы и при беглом обзоре встречаются в пяти ролях: в народном обряде, в священной процессии, в театре, в священном действе и, наконец, в обычае и быту.



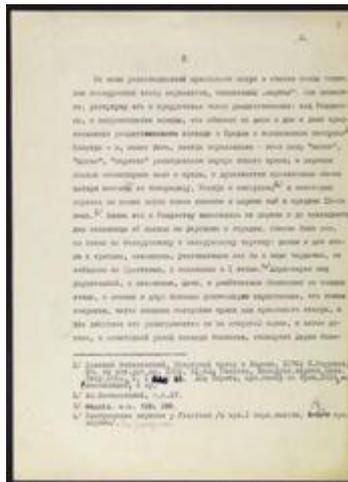
¹ Литература огромна. См.: Usener H. *Italische Mythen*. – In: *Kleine Schriften*. – Leipz. – B., 1912, Bd IV, S. 110 sq.

² Ср.: Magnin, o. c., p. 147, sq., 291; Адам Олеарий. Подробное описание путешествия Голштинского Посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1638 годах. – Чтения Моск. О-ва Ист. и Древн. Росс. 1868, III, с. 678; Долгорукий И. М. Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года. – М., 1870, с. 81.

³ *Commedia dell'arte*, кукольном театре в Европе и Петрушке: Dieterich A. *Pulcinella. Pompeianische Wandbilder und römische Satyrspiele*. – Leipz., 1897, S. 251 Sqq.; Sand M. *Masques et Bouffons (Comédie italienne)*. – P., 1860, I, p. 2 Sqq.; Cornford F. M. *The Origin of Attic Comedy*. – Leipz., 1914, p. 142, 144 sqq.; Reich H. *Der Mimus*. – B., 1903, Bd I., S. 689; Magnin, o. c., p. 276; Ровинский Д. А. Русские народные картинки. – Спб, 1881–1893, т. V, с. 227; Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. – Спб, 1899, с. 19; Алферов А. Д. Петрушка и его предки (Очерк истории народной кукольной драмы). – М., 1895; Маркевич Н. А. Обычаи, поверия, кухня и напитки малороссиян. – Киев, 1860, с. 27 слл.

II

Из всех разновидностей кукольного жанра я считаю самым типичным малорусский театр марионеток, называемый “вертеп”. Как известно, репертуар его и приуроченье чисто рождественские: под Рождество, в сопровождении коляды, его обносят из дома в дом и дают представление рождественского эпизода с Иродом и поклонением пастухов¹. Некогда – а, может быть, всегда параллельно – этот жанр “шопки”, “хлева”, “вертепа” разыгрывался внутри самого храма; в церквях стояли миниатюрные ясли и куклы, и духовенство произносило из-за алтаря кантики за Богородицу, Иосифа и пастухов²; в некоторых странах мы можем найти такое явление в церкви еще в середине 18-го века³. Шопка эта к Рождеству выносилась из церкви и до последнего дня масленицы ее носили по деревням и городам. Какова была она, мы знаем по белорусскому и малорусскому вертепу: домик в два этажа с третьим, мезонином, увенчивающим как бы в виде чердачка, со звездами на фронтонах, с колоколом в 1 этаже. Характерен вид двухэтажной, с мезонином, дачи, с решетчатыми балконами на каждом этаже, с окнами в двух боковых флигелях; но изумительно, что такая закрытая, чисто внешняя постройка нужна для кукольного театра, и что действие его разыгрывается не на открытой сцене, а извне домика, в невыгодной узкой площади балконов, замкнутой двумя бока

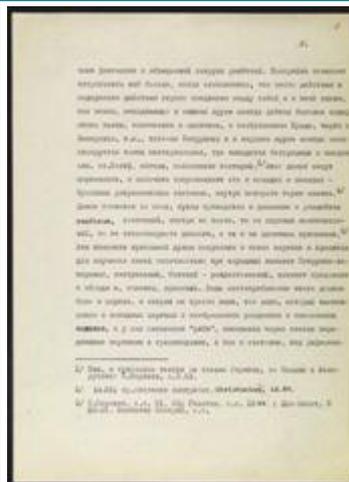


¹ Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе. – М., 1870, с. 393 сл., Морозов П. О. Очерки из истории русской драмы XVII-XVIII столетий. – Спб, 1888 с. 81–82; Галаган Гр. П. Малорусский вертеп. – Киевская старина, 1882, № 10, с. 1 слл.; Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси. – Спб, 1895 (компиляция) и др.

² Веселовский, о. с., с. 27.

³ Magnin, о. с., р. 120, 280.

выми флигелями и обведенной снаружи решеткой. Постройка начинает интриговать еще больше, когда оказывается, что место действия и содержание действия строго соединены между собой, и в этой связи, как канон, неподвижны: в нижнем ярусе всегда дается бытовое содержание пьесы, комическое и циничное, с изображением Ирода, черта и Запорожца, т.е. того же Петрушки; а в верхнем ярусе всегда локализуется часть мистериальная, где выводится Богородица с младенцем, св. Иосиф, ангелы, поклонение пастырей¹. Этот домик несут церковники, и мальчики сопровождают его с колядой и звездой – бумажным разрисованным светилом, внутри которого горит свечка². Домик ставится на стол, куклы приводятся в движение и раздаются *santicum*, состоящий, смотря по сцене, то из хоровых молитвословий, то из стихотворного диалога, а то и из циничных присказок³. Все элементы кукольной драмы сохранены в таком вертепе и просятся для изучения своей типичностью: тут народный элемент Петрушки – Запорожца, театральный, бытовой – рождественский, элемент процессии и обхода и, наконец, храмовый. Ведь местопребывание этого домика было в церкви, и сперва он просто ящик, тот ящик, который выставлялся в западных церквах с изображением рождества и поклонения волхвов, а у нас назывался “раек”, показывал через стекло передвижные картинки о грехопадении, а там и светские, под рифмован



¹ Так в кукольном театре не только Украины, но Польши и Белоруссии. См.: Морозов, о. с., с. 83.

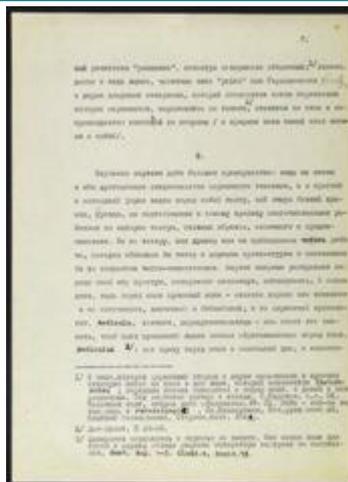
² Id., p. 83; ср. описание австрийского *Christschau*. Id., p. 81.

³ Морозов, о. с., с. 81, 85, Галаган, о. с., с. 10 слл.; Дон-Кихот, ч. II, гл. 25–26. Особенно Олеарий, о. с.

ный речитатив “раешника”, зачастую совершенно общенный¹; словом домик в виде ящика, частично типа “райка” или Героновского πίναξ, с двумя дверными створками, который становится затем переносным театром марионеток, перевозится на телеге², ставится на стол и сопровождается кантикой со стороны (в средние века такой стол носили с собой).

III

Изучение вертепа дает большое преимущество: ведь мы имеем в нем драгоценное свидетельство церковного генезиса, и в простой и наглядной форме видим перед собой театр, еще вчера бывший храмом. Правда, мы подготовлены к такому зрелищу многочисленными работами по истории театра, главным образом, античного и средневекового. Но по театру, как драме; мне не приходилось читать работы, которая сближала бы театр и церковь архитектурно и показывала бы их тождество чисто вещественное. Вертеп впервые раскрывает передо мной эту простую совершенно осязаемую, наглядность. В самом деле, ведь перед нами храмовый ящик – явление хорошо нам знакомое и по античности, языческой и библейской, и по церковной археологии. Aedicula, ковчеги, дарохранительницы – нам стоит это сказать, чтоб идея храмового ящика начала обрисовываться перед нами. Aediculum³ – вот сразу перед нами и маленький дом, и комната-

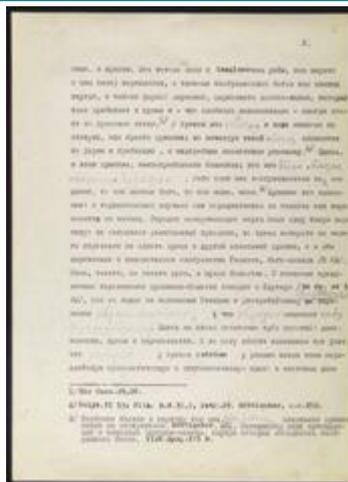


¹ В нижней Австрии церковный сторож с двумя мальчиками в красных стихарях носят из дома в дом ящик, который называется Christschau: передняя стенка снимается и видны ясли, с девой и новорожденным. Над вертепом – ангелы и звезда, см. Морозов, о. с., с. 81. Раек – тот же вертеп, лишь с Paradiesspiell. См. Тихонравов Н. С. Начало русского театра. – Летописи Русской Литературы, 1861, т. III, кн. 5, с. 26; Веселовский, о. с., с. 328 сл.

² Дон-Кихот, ч. II, гл. 25–26.

³ Эдикулами назывались и сидения на высоте. Они имели ложа для богов и царей; отсюда римские императоры смотрели на состязания: Suet., Aug. 4–5, Claud., 4, Domit. 13.

ниша, и храмик. Это тот же шкаф с *imagines* – наш раек, наш вертеп и наш театр марионеток, с теми же изображениями богов или святых внутри, с той же формой церковки, церковного домика-ящика, который тоже пребывает в храме и – что особенно показательно – иногда стоит на храмовом столе¹. У греков это *ναῖσκος*, в виде ниши ли со статуей, или просто храма; но зачастую такой *ναῖσκος*, сливается по форме с гробницей, с надгробным памятником усопшему². Здесь, в этом храмике, местопребывание божества; это его *δῶμα*, *οἴκημα*, *atrium*, *ἔρμῆριον*, хотя нами оно воспринимается то как домик, то как жилище бога, то как ящик, шкаф³. Храмиков эти выносные: в торжественных случаях они передвигаются на телегах или переносятся на плечах. Геродот воспроизводит перед нами одну такую картину: он описывает религиозный праздник, во время которого на телеге перевозят из одного храма в другой маленький храмик, а в нем деревянное и позолоченное изображение Гелиоса, бога-солнца (II 63). И так, телега, на телеге храм, в храме божество. О таком же праздничном перевезении храмиков-божеств говорит и Плутарх (*De Is. et Os.* 69), как то видно из пояснения Гезихия к употребленному Плутархом выражению *μέγαρον κινούσιν*, что *μέγαρον* означает *ναῖς ζυγοφορούμενος*. Здесь мы имеем сочетание трех понятий: дома-комнаты, храма и переносности. Я не могу обойти вниманием тот факт, что *μέγαρον* у греков и *atrium* у римлян имели свою определенную археологическую и лингвистическую идею: в античном доме

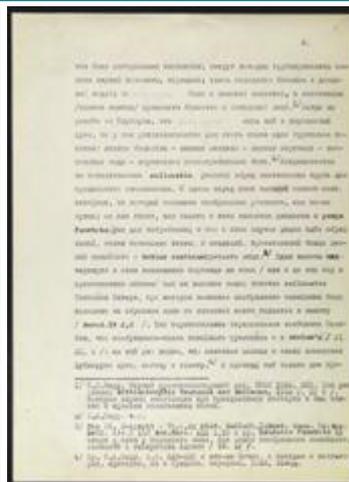


¹ Dio Cass., 39, 20.

² Polyb., VI 53; Plin., NH XXXV 2; Petr., Sat. 29; Bötticher C. G. W. *Die Tektonik Hellenen.* – Potsdam, 1852, S. 253.

³ Особенно близки вертепу так называемые *ζῶα λίθινα* – маленькие храмиков-ящики со статуэтками: Bötticher, o. c., S. 261. По-видимому, сюда принадлежат и глиняные фигурки-силены, внутри которых находились изображения богов, Plat., *Symp.* 215 b.

это были центральные помещения, вокруг которых группировались комнаты первой половины, передней; здесь находился бассейн с дождевой водой; но *μεῦαρον* было и женской комнатой, и святилищем (святое святых) храмового божества и могильной ямой¹. Когда мы узнаем от Плутарха, что *μεῦαρον* есть еще и переносной храм, то у нас устанавливается для этого слова одно групповое понятие: жилище божества – жилище женщины – жилище мертвеца – вместилище воды – переносное местопребывание бога². Напрашивается на сопоставление *collocatio*, римский обряд выставления трупа для прощального оплакивания. И здесь перед нами высокий помост-ложе, катафалк, на который положено изображение усопшего, как та же кукла; он или стоит, или телега с этим помостом движется в *rotta funebris* уже для погребения; в том и ином случае рядом идет обряд нений, пения печальных песен, и лавдаций, прославлений былых деяний покойного – тот же *santicum* третьего лица³. Идея высоты подчеркнута в этом возложении мертвеца на стол (как и до сих пор в христианском обычае) или на высокое ложе; типично *collocatio* Септимия Севера, при котором восковое изображение покойника было положено на огромное ложе из слоновой кости, поднятое в высоту (Herodian. IV 2, 2). Тем поразительнее параллельное сообщение Полибия, что изображение-маска покойного хранилось и в *atrium** (VI 55, 4): мы еще раз видим, что светское жилище в своей семантике дублирует храм, могилу и телегу⁴. Я приведу еще только два при



¹ Март Н. Я. Первый средиземноморский дом и его яфетические названия у греков *μεῦαρον*, у римлян *atrium*. – Известия Российской Академии Наук (ИРАН), 1924, с. 231. Как уже указал Bötticher (о. с. II, IV 6) мегарон служил святилищем при праздновании мистерий и был связан с культом хтонических богов.

² Март, о. с.

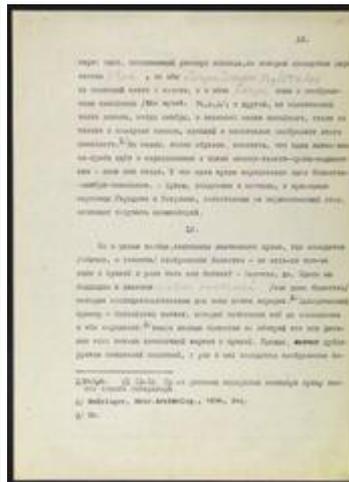
³ Dio Cass., 56, 3–4, Epit. 74, 4, 2; Plut., Sull. 38, 1; Suet., Caes. 84; App., Bell. civ. II 147; Amm. Marc., XIX 1, 10 etc. *Laudatio funebris* на агоре и плач у парадного ложа, где лежит изображение покойного, освещают и Феокритовы Адонии (*Idyl.* XV).

⁴ Ср. Март, о. с., с. 226–228 с его же, Отчет о поездке к восточно-европейским яфетидам. – ИРАН, 1925, с. 24 и его же, Средства передвижения, орудия самозащиты и производства в до-истории (к увязке языкознания с историей материальной культуры). – Л., 1926, с. 35 слл.

мера: один, описывающий римскую площадь, на которой находится деревянное βῆμα, на нем οἴκημα ἄτοιχον περίστυλον из слоновой кости и золота, и в этом οἴκημα ложе с изображением покойника (Dio Cass. Epit. 74, 4, 2); и другой, из сценической части выноса, когда актеры, в восковой маске покойного, стоят на телеге и манерами своими, одеждой и инсигниями изображают этого покойного¹. Мы можем, таким образом, заметить, что идея ящика – шкапа – гроба идет в параллелизме с идеей жилища – телеги – храма – подмостков – ложа или стола. И что идея куклы параллельна идее божества – актера – покойника. Куклы, найденные в могилах, и кукольные мертвецы Геродота и Петрония, возлагаемые на пиршественный стол, начинают получать комментарий.

IV

Но и целла вообще, святилище языческого храма, где находится (обычно, в темноте) изображение божества – не есть ли тот же ящик с куклой в роли бога или богини? – Конечно, да. Здесь мы подходим к явлению κίσται μιωτικάι (как дома божества), которые засвидетельствованы для всех почти народов². Классический пример – библейский ковчег, который почитался еще до нахождения в нем скрижалей³: такое жилище божества со статуей его или фетишем есть тот же зачаточный вертеп с куклой. Правда, ковчег дублируется священной палаткой, и уже в ней находится изображение бо



¹ Polyb., VI 53–4. Ср. на римских похоронах восковую куклу вместо самого императора.

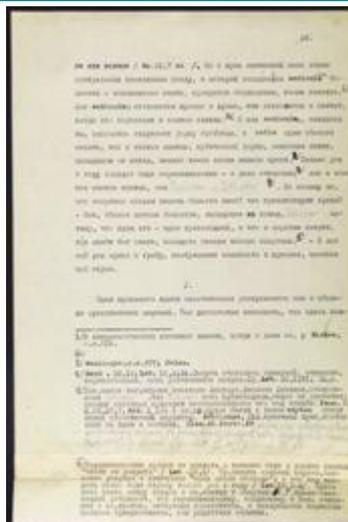
² Benzinger Imm. Hebräische Archäologie. – Freiburg i. B. – Leipz., 1894, S. 3 sq.

³ Ibidem.

га или ковчег (Exod. 33, 7 sqq.). Но и храм языческий имел своим центральным помещением целлу, в которой находилось aediculum божества – возвышенное место, прикрытое балдахином, та же палатка¹. Как aediculum становится храмом в храме, так становится и ковчег, когда его переносят в святое святых. И как aediculum, казалось бы, непонятно сохраняет форму гробницы, а cella – идею темного склепа, так и святое святых, кубической формы, лишенное света, выходящее на запад, являет то же самое жилище мрака². Только раз в году заходит сюда первосвященник – в день очищения³; как и всякое святое святых, оно ѓβатов и ѓбутов⁴. Не потому ли, что смертным нельзя видеть божьего лица? что препятствуют грехи? – Нет, темное жилище божества, выходящее на запад, ѓβатов потому, что идея его – идея преисподней, и что в царство смерти, где живет бог света, заходить нельзя именно смертным⁵. – И вот еще раз кукла в гробу, изображение покойного в храмике, шкапике или атрии.

V

Идея храмового ящика окончательно раскрывается нам в обиходе христианских церквей. Нам достаточно вспомнить, что здесь ков



¹ О космогоническом значении высоты, шатра и дома см. Eisler R. *Weltenmantel und Himmelszelt*. – München, 1910, S. 618.

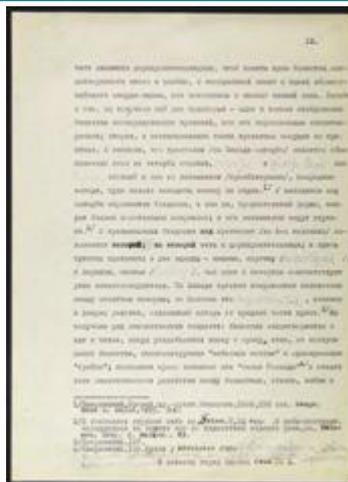
² Benzinger, o. c., S. 377, 243 sqq.

³ Exod. 30, 10; Lev. 16, 2; 34. Смерть считалась скверной, очищение, первоначально, есть уничтожение смерти. Ср. Lev. 20, 1; 11; 22, 4.

⁴ Так, место погребения ипостаси Юпитера, Фламена Диалиса, становилось ѓбутов. Что ѓбутовость преисподняя, видно из многочисленных античных примеров местонахождения его под землей: Paus., II 2; VII 27, 7; Hdt., I 159 и мн. др. Культ богов с таким ѓбутов носит явный хтонический характер, Bötticher, o. c., S. 312. Античный храм вообще слит по идее с могилой, Clem. Al., Prot. 39: νεῶς μὲν εὐφήμεως ὀνομαζομένους, τάφους δὲ γενομένους [toutésti τοὺς τάφους νεῶς ἐπικεκλημένους]. Ср. Arnob., Adv. nat. VI 6 (ср. Diod., IV 79).

⁵ Первосвященник должен не входить в течение года в святое святых, “чтобы не умереть” (Lev. 16, 2). Ср. смерть сыновей Аарона, внезапно умерших в святилище “пред лицом Господа”: с тех пор выходить можно было только Аарону только раз в году (Lev. 16,1–2). Здесь ясна связь между входом в святое святых и смертью. И. Г. Франк-Каменецкий добавляет, что первосвященнику, входившему в день очищения в святое святых, избирался заместитель, и возвращение первосвященника праздновалось как радостное событие.

чеги являются дарохранительницами, чтоб понять идею божества, олицетворяемого вином и хлебом, в неотделимой связи с идеей обожествленного сосуда–ящика как вместилища и жилища высшей силы. Вместе с тем, мы получаем еще два подспорья – одно в замене изображения божества непосредственно трапезой как его параллельным олицетворением; второе, в местоположении таких трапезных сосудов на престоле. Я напомним, что престолом (на Западе – алтарем) является обыкновенный стол на четырех столпах, τράπεζα и τράπεζα ἱερᾶ или ἄγία, стоящий и сам на возвышении (пресбитерионе), посредине алтаря, куда нельзя заходить никому из мирян¹. У католиков над алтарем опускается балдахин, а сам он, продолговатой формы, покрыт белыми полотняными покрывалами; к его возвышению ведут ступени². У православных балдахин над престолом (на 4-х колонках) называется киворий; но киворий есть и дарохранительница; и здесь престол одевается в две одежды – нижнюю, сорочку (κατᾶσκα), и верхнюю, платье (ἐνδύτη), чьи цвет и материал соответствует ризе священнослужителя. На Западе престол закрывается занавесами между столбами кивория; на Востоке это παρατέτασμα, занавес в дверях решетки, отделяющей алтарь от средней части храма³. Мы получаем ряд семантических тождеств: божество олицетворяется в еде и питье, сосуд уподобляется ящику и храму, стол, на котором лежит божество, символизируется “небесным местом” и одновременно “гробом”; символика прямо называет его “телом Господа”⁴ и ставит знак семантического равенства между божеством, столом, небом,



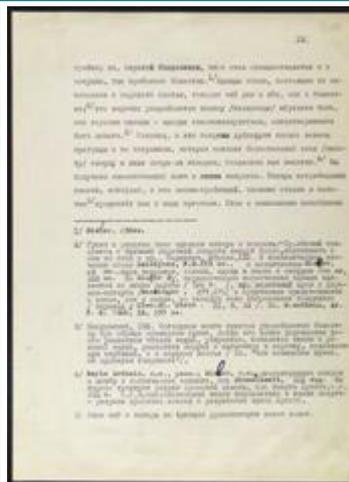
¹ Покровский Н. В. Происхождение древнехристианской базилики. Церковно-археологическое исследование. – Спб, 1880, с. 150 слл.; Lange C. Haus und Halle. Studien zur Geschichte des Antiken Wohnhaus und der Basilika. – Leipz., 1885, S. 300.

² О символике ступени неба см.: Fries C. Studien zur Odyssee. – Vorderasiatische Gesellschaft. Mitteilungen. – B., 1910, Jg 15, Nom. 2, S. 92 sqq. О небе–лестнице, находящемся на высоте или на подмостках заднего фона см.: Driesen O. Der Ursprung des Harlekin. Ein Kulturgeschichtliches Problem. – München – Weimar, 1904, S. 83.

³ Покровский, о. с., с. 167.

⁴ Покровский, о. с., с. 159; Пселл у Bötticher*а (о. с., S. 292): τὰ δὲ παρατέτασμα ἀθέατα τὰ ἐν τοῖς ἄδυτοῖς φυλάττοντα Poll. I 1: ἄβατον=ἄδυτον, ἄψαυστον, ἀθέατον, ἀνάκτορον. О завесах перед идолами см. Paus., VII 2.

гробом; но, скрытый балдахином, этот стол отождествляется и с сосудом, где пребывает божество¹. Одежды стола, состоящие из нательника и верхнего платья, говорят еще раз о нем как о божестве²; его сорочка уподобляется савану (плащанице) мертвого бога, его верхняя одежда – одежда священнослужителя, олицетворяющего бога живого³. Наконец, и эти покровы дублируют только завесы преграды и то покрывало, которое осеняет божественный стол (высоту) сверху в виде шатра ли, кивория, балдахина или палатки⁴. Мы получаем семантический ключ к нашим вопросам. Теперь погребальный помост, катафалк, с его ложем–гробницей, высоким столом и пологом⁵ предстает нам в виде престола. Стол с возлежащим покойником



¹ Eisler, o. c., S. 230 sq.

² Греки и римляне тоже одевали алтарь в покровы. Ср. обычай танцевать с брачной сорочкой невесты вокруг стола, вскакивать с нею на стол и пр.; Маркевич, o. c., с. 139. О символическом значении стола: Saintyves P. *Essais de folklore biblique. Magie, mythes et miracles dans l'Ancien et le Nouveau Testament.* – P., 1922, p. 253 sq.; о космическом – Eisler, o. c., S. 46 sq.; идея покровов, завесы, одежд в связи с сосудом там же, S. 230 sq.

По Eisler*у, первоначально космическая одежда одевается на живое дерево (S. 594 sq.), ср. первичный храм с деревом–алтарем (Benzinger, o. c., S. 377, 379) и орфическое представление о земле как о сосне, на которую Зевс набрасывает покрывало (Ферекид у Clem. Al., Strom. VI 6, 53). См. Gothein M. *Der Gottheit lebendiges Kleid.* – Archiv für Religionswissenschaft, Leipz. – B., 1906, Bd IX, S. 337 sqq.

³ Покровский, o. c., с. 159. Нагляднее всего престол уподобляется божеству при обряде освещения храма, когда его новая деревянная доска умывается теплой водой, утирается, напояется вином и розовой водой, умащается миррой и одевается в сорочку, подпоясанную веревкой, и в верхнее платье (см. “Чин освещения храма, от Архиерея творимого”: Никольский К. Т. *Пособие по изучению Устава Богослужения Православной Церкви.* – Спб, 1894, с. 784 сл.)

⁴ Gothein, o. c., passim; Eisler рассматривает покров и шатер в космическом аспекте как Himmelszelt, o. c., S. 321 sqq. Он хорошо трактует разрыв храмовой завесы как смерть Христа (S. 252 sq.). И. Г. Франк-Каменецкий видит параллелизм в идеях смерти-разрыва храмовой завесы и разрывания одежд Христа.

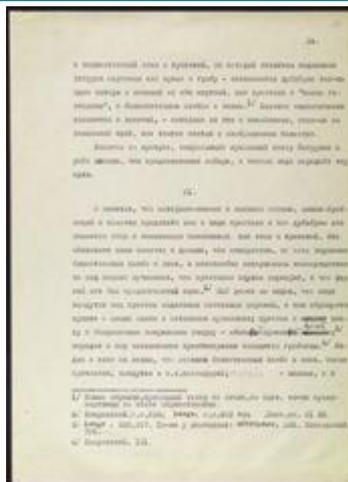
⁵ Ложе еще и теперь во Франции, например, рудиментарно имеет полог.

и пиршественный стол с трапезой, на который ставится подвижная фигурка мертвеца или кукла в гробу – оказывается дублером той же идеи алтаря с лежащей на нем жертвой, или престола с “телом Господним”, с божественным хлебом и вином¹. Палатка семантически сливается с высотой, – катафалк ли это с покойником, стол ли со священной едой, или святое святых с изображением божества.

Балаган на ярмарке, сохраняющий кукольный театр Петрушки и раек дольше, чем средневековые соборы, в чистом виде передает эту идею.

VI

Я сказала, что катафалк – помост с высоким столом, ложем – гробницей и пологом предстает нам в виде престола и что дублером его является стол с возлежащим покойником или стол с трапезой. Это обязывает меня сказать и дальше, что евхаристия, то есть вкушение божественных хлеба и вина, в катакомбах совершалась непосредственно над мощами мучеников, что престолом служил саркофаг, и что формой его был продолговатый ящик². Еще дальше мы видим, что мощи кладутся под престол надземных могильных церквей, и там образуется крипта – целый склеп с останками мучеников; престол с мощами внизу и балдахинным покрывалом сверху – обычный храмовый факт³; нередко и под возвышением пресбитериона находятся гробницы⁴. Рядом с этим мы видим, что останки божественных хлеба и вина, после причастия, кладутся в так называемый пастофорий; *παστόριον* – жилище, и в



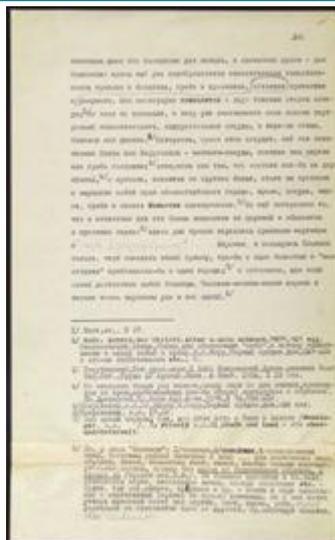
¹ Таким образом, кукольный театр на столе по идее те же куклы-мертвецы на столе пиршественном.

² Покровский, о. с., с. 153; Lange, о. с., S. 300 sqq.; Постановления апостольские VI 30 (в русском переводе: Казань, 1864).

³ Lange, о. с., S. 306, 307; то же у язычников: Bötticher, о. с., S. 250; Никольский, о. с., с. 789.

⁴ Покровский, о. с., с. 151.

античном доме это помещение для женщин, в языческом храме – для божества: здесь еще раз подчеркивается семантическая тождественность трапезы и божества, гроба и хранилища, причастия и останков умершего. Эти пастофории помещаются с двух боковых сторон алтаря¹; но чаще их заменяют, в силу уже замеченного нами закона внутренней тождественности, надпрестольные сосуды, в виде ли птицы, башенки или домика². Интересны, кроме этих сосудов, еще так называемые Сионы или Иерусалимы – ковчеги – сосуды, имеющие вид церкви или гроба Господня³; интересны они тем, что состоят как бы из двух этажей⁴, с куполом, покоятся на круглом блюде, стоят на престоле и выражают собой идею обожествленного города, храма, сосуда, ящика, гроба или самого божества одновременно⁵. Но еще интереснее то, что в известные дни эти Сионы выносятся из церквей и обносятся в крестных ходах⁶: здесь уже прямая параллель храмиком–вертепов и $\alpha\delta\varsigma$ ζυγοφορούμενος. Впрочем, я пользуюсь Сионами только, чтоб показать такой пример, где бы к идее божества и “вместилища” прибавилась бы и идея города⁷; в остальном, для моих целей достаточно любой божницы. Часовня – шкапик – кивот хорошо и вполне точно выражены уже в ней одной⁸.



¹ Постановления апостольские II 57.

² Schmid A. Der Christliche Altar und sein Schmuck archäologisch-historisch dargestellt. – Regensburg–New York et Cincinnati, 1871, S. 101 sq. Семантически птица, башня, дом обозначают ‘небо’, и потому тождественны и между собой и храму. Марр, Первый..., с. 227–228; его же: Филистимляне, палестинские пеласги и расены или этруски (из мира лошадей от Пиренеев до Малой Азии, до Руси). – Еврейская мысль. – Л., 1926, т. I, с. 8.

³ Голубинский Е. Е. История русской церкви. – М., 1880, т. I, с. 149; Покровский Н. В. Древности Новгородского Софийского Собора. – Труды XV арх. съезда в Новг. 1911. – М., 1914, т. I, с. 15.

⁴ На овальном блюде ряд колонн между ними по два святых, промежуток из арок, составляющих как бы второй ярус, купол с образами. См.: Забелин И. Е., Котляревский А. А., Уваров А. С., Шеппинг Д. О. Материалы для археологического словаря. Сионы или Иерусалимы. – Древности. Труды Моск. Арх. О-ва. – М., 1867, т. I, вып. 2, с. 72, таб. XIV.

⁵ Покровский, о. с., с. 29, 33; ср. Марр, Первый..., с. 226 слл.

⁶ Покровский, о. с., с. 17, 29.

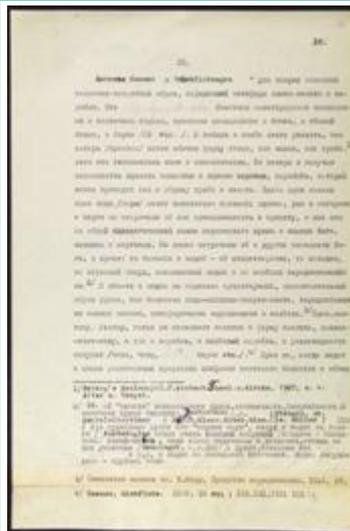
⁷ Или целой страны; так дом Ягве есть и Сион и Ханаан (Benziger, о. с.) По Fries’y (о. с., S. 61), Stadt und Land – это Ober und Unterwelt.

⁸ См. у Даля “Божница”: 1) часовня, 2) покойник, 3) стекольчатый шкаф, поставец различной величины и вида... для постановки икон, образов, богов, божества; кивот, кивот, иногда только полочка, угольник, косыня, потому что народ не подвешивает образов, а ставит их (курсив мой – Ф.). На божнице хранится и св. вода, освященная верба, пасхальное яичко, иногда евангелие etc. – Ср. так называемые авории, кувуклии и пр. – кивоты в виде одноглавой и многоглавой церкви: не только ковчежцы, но и вся почти утварь храмовая имеет вид церкви. Кивот, иконы, раек, τίναξ формально не отличаются один от другого. Ср. античную часовню, Hes., s. v. καλιαί.

VII

Hermann Usener в “Sintflutsagen” уже вскрыл основной солнечно-загробный образ, породивший метафоры ящика–кивота и корабля.

Его λάρναξ = κιβωτός блестяще иллюстрирован сказаниями о солнечных героях, временно находящихся в бочке, в темной башне, в барке (80 ff.). Я забыла в своем месте указать, что алтарь (престол) имеет обычно форму стола или ящика, или гроба¹, хотя это становилось ясно и семантически. Но теперь я получаю возможность сделать аналогию с ящиком морским, кораблем, который опять приводит нас к образу гроба и кивота. Здесь одна только идея воды (моря) может показаться пришлой; однако, уже в мегароне и атрии мы встречали ее как принадлежность и примету, и шла она по общей идеологической линии переносного храма и жилища бога, женщины и мертвеца. Мы снова встречаем ее в другом помещении бога, в храме: то бассейн с водой – ее олицетворение, то колодец, то огромный сосуд, наполненный водой и на колесах передвигающийся². В нем-то и видим мы отдельно существующий, самостоятельный образ храма как божества воды – женщины – смерти – света, передвигающийся своими силами, метафорически выраженными в колесах³. Прав, поэтому, Узенер, когда он связывает понятия и форму понятий, солнце – свет – воду, а там и корабль, и колесный корабль, и разновидности сосудов (чаши, чаны, λέβης, барки, etc.)⁴. Прав он, когда видит в цикле религиозных процессий эпифанию светового божества и обвоз



¹ Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche. – Leipz., 1896, Bd I, s. v. Altar (N. Müller); 1907, Bd XIX, s. v. Tempel deutscher (R. Kittel), Tempel von Ierusalem (Kalb).

² Ib. об “океане” вавилонского храма, египетского, финикийского. В античном храме “бассейн”: Zestermann A. Ch. A. Die Antiken und Christlichen Basiliken... – Leipz., 1847; Stengel P. Griechischen Sacraltertümer und das Bühnenwesen der Griechen und Römer. – München, 1890; в иудейском храме это “медное море”, сосуд с водой на телеге (Furtwängler нашел очень похожий кипрский – позднее микенский – такой же воз; вода здесь подземная и дождевая, отнюдь не для умывания) (Benziger, o. c., S. 389). В христианской базилике это κρήνη, φρέαρ и т.д. с водой из соседнего источника. Форма сосудов этих – круглой чаши.

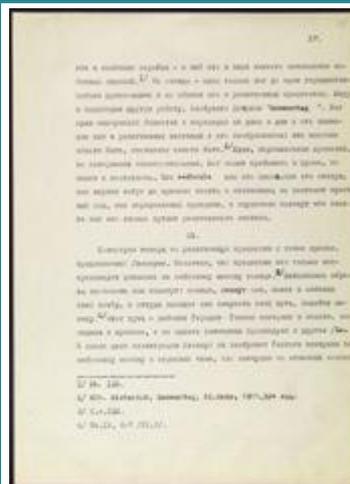
³ Семантика колеса см.: Мapp, Средства..., с. 37.

⁴ Usener H. Sintflutsagen. – Bonn, 1899, S. 25 sq., 130, 131, 133, 181 sq.

его в колёсном корабле – и все это в виде земного воплощения небесных явлений¹. Но отсюда – один только шаг до идеи передвигающегося храма–ящика и до обноса его в религиозных процессиях. Беру в подспорье другую работу, Альбрехта Дитриха “Sommertag”. Вот идея инкарнации божества в переходах из дома в дом с его символом или в религиозных шествиях с его изображением: это шествие самого бога, посещения самого бога². Идея, параллельная храмовой, но совершенно самостоятельная. Бог может пребывать в храме, но может и шествовать. Его aedicula или его икона, или его статуя, или вертеп могут до времени стоять в святилище; но настанет крестный ход или определенный праздник и служители понесут его самого или его символ путями религиозного шествия.

VIII

Посмотрим теперь на религиозную процессию с точки зрения, предложенной Узенером. Окажется, что процессия эта только воспроизводит движение по небесному океану солнца³. Библейские образы сейчас же нам помогут: солнце, скажут они, имеет в небесах свой шатер, и оттуда выходит оно свершать свой путь, подобно жениху⁴. Этот путь, – добавит Геродот, – Гелиос совершит в телеге, находясь в храмине, и из одного святилища проследует в другое (I. c.). И снова даст иллюстрацию Узенер: он изобразит Гелиоса, плывущим по небесному океану в огромной чаше или скачущим на огненной колесни



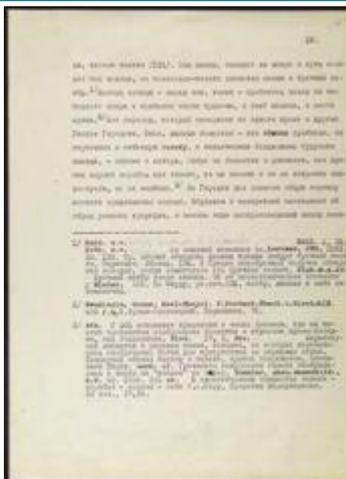
¹ Id., S. 120.

² Dieterich A. Sommertag. – In: Kleine Schriften. – Leipz. – B., 1911, S. 324 sq.

³ Id., S. 120.

⁴ Ps. 19, 6–7 (18, 6).

це, той же телеге (S. 131). Как жених, выходит из шатра в путь солнце – как солнце на колеснице–телеге движется жених в брачный шатер¹. Восход солнца – выход его, закат – прибытие; выход из небесного шатра и прибытие снова туда же, в свое жилище, в место мрака². Вот переход, который совершает из одного храма в другой Гелиос Геродота. Итак, жилище божества – это темная гробница, со ступенями в небесную высоту, с космическим балдахином будущего выхода, – скиния и алтарь. Когда же божество в движении, его храмом служит корабль или телега, та же высота и то же закрытие ящика–гроба, но на колесах³. Но Геродот дал слишком общую картину земного продвижения солнца. Образнее и конкретнее показывает ее обряд римских триумфов, в земном виде воспроизводящий выход солн



¹ Sud., s. v. ζευγος ἡμιονικὸν ἢ βοεικόν; Poll., X 33: Phot, s. v. κλιῖς на вазовой живописи см.: Lorimer H. L.

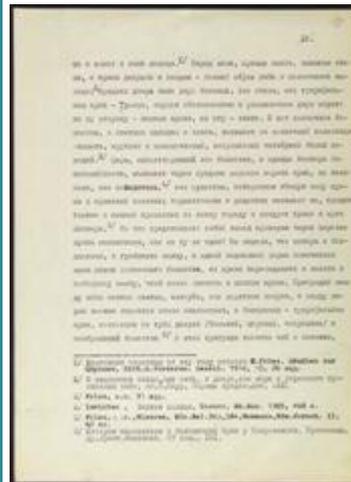
The Country Cart of Ancient Greece. – Journal of Hellenic Studies, 1903, v. 23, p. 133. Ср. обычай обводить жениха трижды вокруг брачной телеги: Маркевич, о. с., с. 134.

В Греции новобрачный получал обладание молодой, когда сжигалась ось брачной телеги, Plut., Qu. R. Брачный шатер – та же скиния. Об ее космогоническом значении см.: Eisler, о. с., S. 598. По Марру (Средства..., с. 231), шатер, жилище и небо синонимичны.

² Baundissin W. Sonne. – Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche. – Leipz., 1906, Bd XVIII, S. 490 sq.; Франк-Каменецкий И. Г. Пережитки анимизма в библейской поэзии. – Еврейская мысль. – Л., 1926. т. I, 78 сл.

³ Афиней (V 202 a sq.) описывает процессию в честь Диониса, где на телеге провозится изображение божества в огромном храме–беседке, под балдахином. Ср. Diod., 17, 5; Hes., s. v. καλιῖα. Характерной является и римская “тэнза” – повозка, на которой перевозились изображения богов для присутствия на цирковых играх. Священный объезд богини в телеге, крытой покрывалом, описывает Тацит (Сerm. 40). Греческая сакральная телега изображалась с таким “ковром” на вазах, Dümmler F. Scenische Vasenbilder. – Rheinisches Museum für Philologie, 1888, Bd 43, S. 355 sqq. О семантическом тождестве телеги-колеса-корабля-неба см.: Марр, Средства..., с. 35–38.

ца и закат в свое жилище¹. Перед нами, прежде всего, высокая стена, с тремя дверьми и сводом – полный образ неба и солнечного выхода²; средняя дверь выше двух боковых. Эта стена, эта триумфальная арка – троица, служит обозначением и разделением двух миров: по ту сторону – жилище мрака, по эту – света. И вот солнечное божество, в светлых одеждах и венке, въезжает на солнечной колеснице–телеге, круглой и позолоченной, запряженной четверкой белых лошадей³. Царь, олицетворяющий это божество, в одежде Юпитера Капитолийского, въезжает через средние царские ворота арки, но въезжает как победитель⁴, как существо, поборовшее темную силу мрака в кровавой схватке; торжественно и радостно въезжает он, продвигается в пышной процессии по всему городу и следует прямо в храм Юпитера⁵. Но что представляет собой выход архиерея через царские врата иконостаса, как не ту же идею? Мы видели, что алтарь с балдахином, с гробницей внизу, в одной неподвижной форме запечатлел идею жизни солнечного божества, из мрака переходящего в высоте к победному свету, чтоб снова опочить в жилище мрака. Преградой между этим святым святым, алтарем как царством смерти и между миром вовне является стена иконостаса, в базиликах – триумфальная арка, состоящая из трех дверей (большой, царской, – посередине) и изображений божества⁶. В этой преграде имеется еще и занавес,



¹ Блестящие страницы на эту тему написал К. Фриз (Fries, o. c., S. 26 sqq.).

² О семантике свода как неба и двери как зари и утреннего проявления неба см. Март, Первый..., с. 233.

³ Fries, o. c., S. 31 sqq.

⁴ Invictus – эпитет солнца, Usener H. Keraunos. – *Rheinisches Museum für Philologie*, 1905, Bd 60, S. 468 sqq.

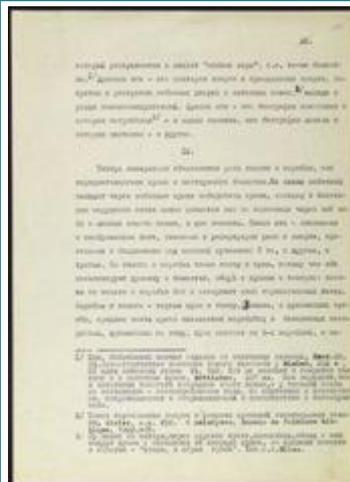
⁵ Fries, o. c., passim; Wissowa G. *Religion und Kultus der Römer*. – München, 1902, S. 363, 384; Mommsen Th. *Römische Forschungen*. – B., 1864–1879, Bd II, S. 42 sq.

⁶ История иконостаса и базиличной арки у Покровского (Происхождение..., с. 67 слл., 181).

который раскрывается и являет “святые дары”, то есть то же божество¹. Дромена его – это мистерия смерти и преодоления смерти, закрытия и раскрытия небесных дверей и небесных завес², выхода и ухода священнослужителей. Дромен его – это биография покойника и история погребения³ – в одном аспекте, это биография жениха и история венчания – в другом.

IX

Теперь совершенно объясняется роль телеги и корабля как передвигающегося храма и шествующего божества. Из скены небесной выходит через небесные врата победитель мрака – солнце; в блестящем окружении света пышно движется оно на колеснице через все небо в жилище своего покоя, в дом темноты. Сkena эта – скиния ли с изображением бога, скена ли с репертуаром рока и смерти, престол ли с балдахином над могилой мученика? И то, и другое, и третье. Но телега и корабль – те же театр и храм, потому что оба локализуют дромену о божестве, общую с храмом и театром: именно на телеге и корабле бог и совершает свой торжественный въезд. Корабль и телега – первые храм и театр. Доныне с древнейших времен средняя часть храма называется кораблем; в базиличных постройках, древнейших по типу, храм состоит из трех кораблей, и ко



¹ Так, библейский ковчег отделен от святилища завесой, Exod. 26, 33. См. о космогоническом значении такого занавеса: Eisler, o. c., S. 252 sq.: об идее небесной стены там же, 620. Тот же занавес и закрытие святыни и в античном храме, Bötticher, o. c., S. 257. Мне передают, что в литовской синагоге посредине стоит амвон, а у главной стены на возвышении – местопребывание Торы, со ступенями и занавесками, закрывающимися и открывающимися в соответствии с богослужением.

² Таков параллелизм смерти и разрыва храмовой евангельской завесы, ср. Eisler, o. c., S. 252 и Saintyves, o. c., p. 425.

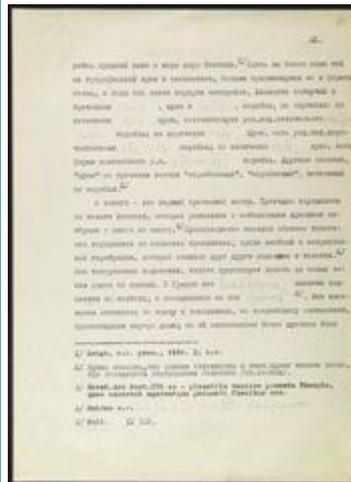
³ Ср. вынос из алтаря через царские врата плащаницы, обход с нею вокруг храма и помещение ее посреди храма на высоком помосте с пологом – “столе в образе гроба”, Никольский, o. c., с. 605 слл.

рабль средний выше и шире двух боковых¹. Здесь мы имеем идею той же триумфальной арки и иконостаса, только проявившуюся не в формах стены, а пола и всего корпуса постройки. Близость созвучий в греческом νεῶς, храм, и ναῦς, корабль, не случайна: по-аттически νεῶς, храм, соответствует родительному падежу аттического ναῦς – νεῶς, корабль; по-дорически ναός, храм, есть родительный падеж дорического же ναῖς – ναός корабль; по-ионически νηός, храм, есть форма ионического родительного падежа νηῖς – νηός, корабль. Другими словами “храм” по-гречески значит “корабельный”, “кораблевый”, зависимый от корабля².

А телега – это первый греческий театр. Трагедия зародилась на телеге Фесписа, который разъезжал с набеленными дрожжами актерами с места на место³. Происхождение комедии обязано телеге: она зародилась на сельских праздниках, среди веселой и непристойной перебранки, которой осыпали друг друга сидевшие в телегах⁴.

Как театральные подмостки телега существует до новых веков рядом со сценой. В Греции это ἐκκύκλημα, высокие подмостки на колесах, с находящимся на них θρόνος⁵.

Эта энкиклема ввозилась на сцену и показывала, по позднему осмыслению, происходящее внутри дома; но ее назначением более древним было



¹ Lange, o. c., passim; Vitruv., I.

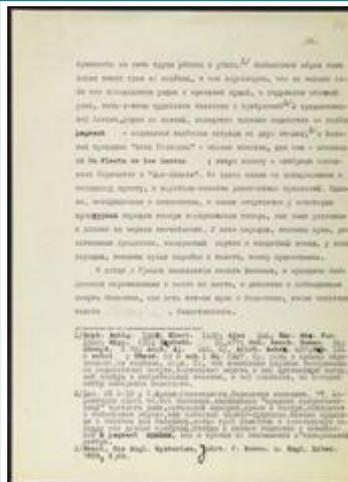
² Нужно помнить, что “наосом” называлась в языческом храме именно целла, где находилось изображение божества (святое святых).

³ Horat., Ars. 276–7: plaustris vexisse poemata Thespis, quae canerent agerentque peruncti faecibus ora.

⁴ Sud., s. v. τὰ ἐκ τῶν ἀμαξῶν σκώμματα.

⁵ См. Poll., IV 128.

привозить на себе трупы убитых и убийц¹. Библейский образ тоже знает такой трон на колесах, и как характерно, что он мыслит себе его находящимся рядом с креслами судей, в окружении огненной реки, точь-в-точь судебские базилики с трибунами!² В средневековой Англии, рядом со сценой, находятся высокие подмостки на колесах, pageant – подвижная колесная эстрада из двух этажей³; в Испании праздник “тела Господня” – вполне понятно для нас – называется la Fiesta de los Carros; такую телегу с актерами описывает Сервантес в “Дон Кихоте”. Но здесь снова мы возвращаемся к исходному пункту, к кораблям–телегам религиозных процессий. Однако, возвращаемся с пониманием, и самое отсутствие у некоторых культурных народов театра воспринимаем теперь как наше условное и далеко не верное впечатление. У всех народов, имевших храм, религиозные процессии, похоронный кортеж и свадебный поезд, у всех народов, имевших культ корабля и телеги, театр существовал. И когда в Греции появляется телега Фесписа, в праздник бога Диониса переезжающая с места на место, с действием о побеждающем смерть божестве, она есть тот же храм с божеством, та же поистине телега θεῶν τῆς ἀθανάτου βίης божественного.



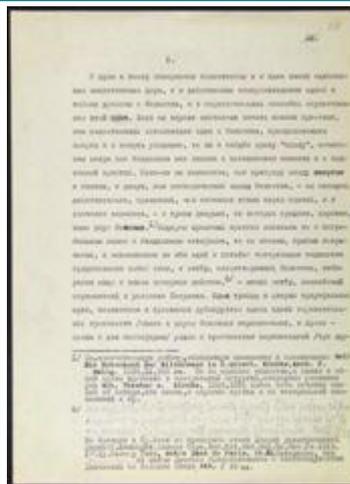
¹ См. Soph., Ant. 1293, El. 1458, Ai. 344; Eur., Her. f. 1029, Hipp. 818; Eustath., Il. XVIII 477; Sch. Aesch. Eum. 64, Choeph. 973; Sch. Soph. Ai. 346; ср. Aristoph., Ach. 407, Nub. 184 и Schol. ad loc., Thesm. 95 и Schol. ad loc., Eq. 1327. Ср. роль в храмах перевозного, на колесах, моря. То, что энкиклема служила театральными подмостками смерти, заставляет видеть в ней древнейшую сцену, еще слитую с погребальной телегой, и той особенно, на которой актер мимировал покойного.

² Dan. VII 9–10. См. Франк-Каменецкий, о. с., с. 77. Характерно здесь то, что базилика, являющаяся “средней арифметической” частного дома, могильной мемории, храма и театра, всплывает в библейском образе как небесный чертог-судилище. Именно судилище и типично для базилики, когда трон божества и епископскую кафедру оно делает трибуной. Отсюда и полное тождество с энкиклемой и pageant как с троном на возвышении и “говорильней” актера.

³ Ebert A. Die Englische Mysterien mit besondere Berücksichtigung der Townely-Sammlung. – Jahrbuch für romanische und englische Literatur, 1859, v. I. S. 69.

X

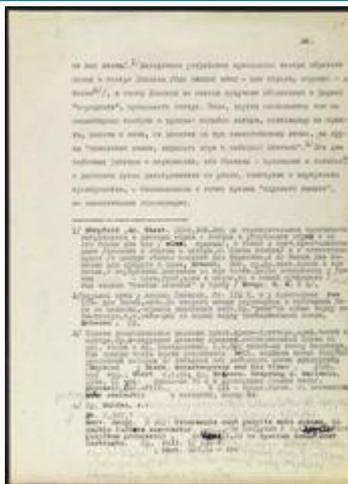
И храм и театр совершенно тождественны в идее своих одинаковых вещественных форм, и в действенном воспроизведении одной и той же драмы о божестве, и в первоначальных способах осуществления этой идеи. Если мы вправе сейчас же начать поиски престола как вещественной локализации идеи божества, преодолевающего смерть и в смерть уходящего, то мы найдем сразу “сцену”, сочетание шатра или балдахина или скинии с возвышением помоста и с подземной криптой. Ищем ли мы иконостас как преграду между смертью и светом и двери как символический выход божества, – мы находим, действительно, проскений – и в значении стены перед сценой, и в значении занавеса – с тремя дверьми, из которых средние, царские, выше двух боковых¹. Недаром храмовый престол сливался то с погребальным ложем и балдахином катафалка, то со столом, крытым покрывалом, с возлежащими на нем едой и питьем: театральные подмостки представляли собой стол, и актер, олицетворявший божество, взбирался сюда и здесь совершал действие², – живой актер, замененный марионеткой в рассказе Петрония. Идея троицы в дверях триумфальной арки, иконостаса и проскения дублируется здесь идеей горизонтальной троичности (сцена с двумя боковыми параскениями, в храме – целла и два пастофория) рядом с троичностью вертикальной (три яру



¹ См. замечательную работу, сближающую иконостас с проскением: Holl K. Die Entstehung der Bilderwand in der Griechischen Kirche. – Archiv für Religionswissenschaft, 1906, Bd IX, S. 365 sqq. На их идейное тождество, в связи с общей идеей храмовой и театральной литургий, остроумно указывал уже Альт (Alt H. Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnisse historisch dargestellt. – В., 1846, S. 336); здесь же начатки мыслей об алтаре как сцене, о царских вратах с их театральной символикой и пр.

² EM 458, 33: τράπεζα δὲ ἦν, ἐφ' ἧς ἐστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ἦδον, μήπω τάξιν λαβούσης τραγωδίας. Poll., IV 123: ἐλεὸς δὲ ἦν τράπεζα ἀρχαία ἐφ' ἣν πρὸ Θεόπιδος εἶς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο. Во Франции в средние века на мраморном столе Дворца разыгрывались фарсы: Шишмарев В. Ф. Клеман Маро. – Зап. Ист.-Фил. Фак. Импер. Петроград. Ун-та. Петроград, 1915, ч. 129, с. 15, ср. Виктор Гюго, Собор Парижской Богоматери, гл. III. Интересно, что θεάματα из жизни Диониса представлялись в александрийских Дионисиях на большом столе, Ath., V 200 f sqq.

са или этажа)¹. Загадочное устройство кукольного театра обретает смысл в театре Диониса (где нижний этаж для героев, верхний – для богов²), а театр Диониса во многом получает объяснение в формах “народного”, кукольного театра. Итак, вертеп оказывается тем же миниатюрным театром или храмом: подобно алтарю, состоящему из крипты, высоты и сени, он делится на три семантические этажа, на ярусы “низменной земли, видимого мира и небесной обители”³. Его два побочных флигеля – параскении, его балконы – проскений и логейон⁴, и действия кукол разыгрываются на узком, замкнутом и внутреннем пространстве, – бессмысленно с точки зрения “здорового смысла”, но семантически закономерно.



¹ Dörpfeld W., Reisch E. Das Griechische Theater. Beiträge zur Geschichte der Dionysos-Theaters in Athen und anderer Griechischer Theater. – Athen, 1896, S. 380. Эта же горизонтальная троичность встречается в римском атриуме – таблин в углублении атриума и по его бокам две alae, а также в греческом крестьянском доме (комната с очагом в центре, по бокам – стойла) и в египетском храме (в центре темная комната для божества, а по бокам две капеллы для супруга и сына см. Erman A. Aegypten und Aegyptisches Leben im Altertum. – Tübingen, 1885, S. 380), ср. древневосточные храмы в три этажа, с внутренним делением на три части. Целла называлась у греков σκηός – хлев, гроб, храм и целла, но и покой мучеников (Sud., s. v.), где лежали “святые останки” в гробу (Euagr., N. Eccl. II 3).

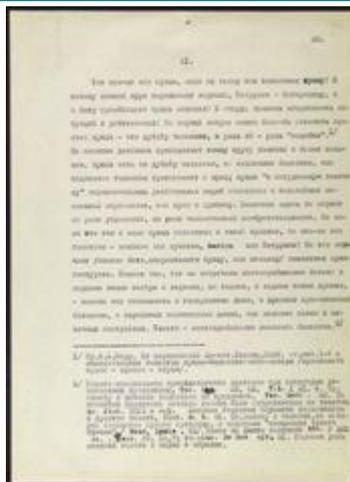
² Верхний этаж у комика Платона (Fr. 112 Kock) и у Аристофана (Pax 176) – дом Зевса, небо. Со второго этажа спускались в трагедии боги на машинах, – прямая семантика неба. Ср. “раек” на самом верху неба–театра, так как небо–рай на самом верху мистериальной сцены Driesen, o. c., S. 83.

³ Таково символическое деление христианского храма-притвора, средней части и алтаря. Ср. 3-х ярусное деление средневековой мистериальной сцены на рай, землю и ад, Веселовский, o. c., с. 62; таков же театр Шекспира, где нижняя часть сцены называлась Hell, верхняя имела расписной голубой потолок со звездами или небесного цвета драпировку (Heuwood y Drake N. Schakespeare and his Times. – P., 1838, p. 477 sqq; Ebert, o. c., S. 68 ср. Driesen, o. c., S. 81 sqq. Здесь же (S. 75) и о драпировке (нашей “сени”). Disraeli D. Curiosities of Literature. – L., 1817, v. II, p. 114 – средняя сцена, на возвышении – pater caelestis с ангелами, внизу – ад.

⁴ Ср., Sud. s. v. σκηνή. Σκηνή ἐστὶν ἡ μέση θύρα τοῦ θεάτρου. παρασκήνια δὲ τὰ ἐνθεν καὶ ἐνθεν τῆς μέσης θύρας; EM 657,7; παρασκήνια Αἰ εἰς τὴν σκηνήν ἄγουσαι εἴσοδοι σκηνή δὲ ἐστὶν, ἡ νῦν θυμέλη λεγομένη; Serv., Georg. II 381: Prosaenia sunt pulpita ante scaenam, in quibus ludicra exercentur. По Витрувию (V 6, 3) λογεῖον ἐστὶν pulpitum proscaenii; по Исидору Севильскому (Orig. 18, 43), in speciem domus instructa ср. Poll., IV, 130: ἀπὸ δὲ τοῦ θεολογείου ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνήν ἐν ὕψει ἐπιφαίνονται θεοί; Phot., 597, 14: ἐτο τραγικῆ σκηνή: πῆγμα μετέωρον, ἐφ' οὗ ἐν θεῶν σκευῆ τινὲς παριόντες ἔλεγον; ср. Sud., s. v. λογεῖον.

XI

Так кто же эти куклы, если их театр так тождествен храму? И почему нижний ярус переживает верхний, Петрушка – Богородицу, а в быту преобладает кукла женская? И откуда взялась обценность ситуаций и речитативов? На первый вопрос можно было бы ответить просто: кукла – это дублер человека, и роль ее – роль “подобия”¹. Но понятие двойника принадлежит иному кругу понятий и более позднее. Кукла есть не дублер человека, но подлинное божество, как подлинное божество – протагонист и жрец; кукла “в натуральную величину” первоначальных религиозных служб относится к позднейшей маленькой марионетке, как храм к храмику. Величина здесь не играет ни роли упрощения, ни роли человеческой изобретательности. Но если это так и если кукла относится к такой архаике, то кто же это божество – женское или мужское, Marion или Петрушка? На это отвечает (помимо быта, сохранившего куклу как женщину) семантика архитектурная. Именно там, где мы встречаем местопребывание богов: в верхнем этаже театра и вертепа, на телеге, в заднем покое храмов, – именно там гинекониты в гомеровском доме, в древней христианской базилике, в еврейских молитвенных домах или женские покои в античных постройках. Телега – местопребывания женского божества².



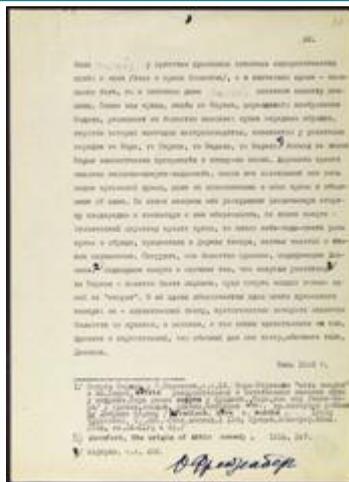
¹ Марр Н. Я. Из переживаний до-исторического населения Европы, племенных или классовых в русской речи и топонимике. – Чебоксары, 1926, с. 5–6 о семантическом тождестве куклы-божества-неба-алтаря (культового трона-кресла-стула).

² Телега – специальная принадлежность весталок при некоторых религиозных празднествах, Tac., Ann. XII 42; Liv., I 21,4. Ср. телегу с женским божеством на празднике, Tac., Germ. 40. На таинства Элевсиний женщины должны были отправляться на телегах, Aristoph., Pl. 1015 и Sch. ad loc. Женское божество Кармента связывалась с культом телеги, Plut., Qu. R. 56. См. монету с телегой, на которой находится храмик Артемиды с надписью “священная телега эфесян” (Head B. V. Catalogue of the Greek Coins of Ionia, ed. by P. S. Poole. – L., 1892, p. 82). Такие же факты сообщают: Ath., V 202 a sq.; Paus., VII 18,7; Ps.-Luc., De dea syr., 31. Огромна роль женской телеги в мифах и обрядах.

Если паcтoс у христиан – хранилище остатков евхаристического хлеба и вина (тела и крови божества), а в языческом храме – помещение бога, то в античном доме паcтoс означает комнату женщины. Самое имя куклы, якобы от Марион, деревянного изображения Мадонны, указывает на божество женское: кукла народных обрядов, страсти которой ежегодно воспроизводятся, называется у различных народов то Мара, то Марина, то Марана, то Морана¹. Эпизод из жизни Марии семантически прикреплен к этому же имени. Дериваты одного понятия женщины – смерти – воды – неба, имена эти охватывают все пять видов кукольной драмы, дают ей исполнителей в лице кукол и объясняют ее идею. По линии женщины они раскрывают фаллическую сторону плодородия и связанную с нею обценность, по линии смерти – хтонический характер культа кукол, по линии неба – воды – света роль кукол в обряде, процессиях и формах театра, кончая телегой и столом марионеток. Петрушка как божество мужское, модификация Диониса² подвержен смерти и кончает тем, что смертью уносится³; но Марион – понятие более широкое, куда смерть входит только одной из “сторон”. И ее идеей обозначается идея всего кукольного театра: он – единственный театр, протагонистом которого является божество не мужское, а женское, и тем самым единственное он сам, древнее и изумительней, чем обычный для нас театр, обычного типа, Диониса.

июнь 1926 г.

О. Фрейденберг



¹ Смерть Морана у Морозова, о. с., с. 16. Мари-Мариамна “мать смерти” в южной Индии, Mâttris – разрушительные и питательные женские силы у индусов, Мара – демон смерти у буддистов, Мара как мор (кики-мора) у греков, немцев, славян, албанцев, ср. коварную любовницу Добрыни Марину (Windisch W. O. E. Mâra und Buddha. – Sächs. Akad. d. Wiss. Abhandlungen. – Leipz., Bd. 36, 1895; Чубинский П. П. Вера и суеверия. Загадки и пословицы. Колдовство. – Труды Этнограф. Стат. Экспедиции в Зап.-русс. край. – Спб, 1872, т. I, вып. I, с. 196; Сумцов Н. Ф. Былина о Добрыне и Марине и родственные им сказки о жене-волшебнице. – Этнографическое обозрение, М., 1892, кн. XIII–XIV и пр.).

² Cornford, о. с., р. 147.

³ Алферов, о. с., с. 200.

Семантика кукольного театра

Стр. 5

По Галагану *

