

# ВЕРТЕП — МИСТЕРИЯ РОЖДЕСТВА

2007 г.

## СОДЕРЖАНИЕ

### ПРЕДВАРЕНИЕ

### ВСТУПЛЕНИЕ I

Всякое дыхание, или Кто взял в руки деревянного Младенца

### ВСТУПЛЕНИЕ II

Вертеп села Городжив (откуда все это для меня начиналось)

### Глава I

#### ДВА МИРА

Еще одно мировое дерево

Примечание I. Збручский идол: теория Ю.Журавлева.

Примечание II. О славянско-индуистском параллелизме.

Примечание III. Устройство вертепа. Идеи Х.Юрковского.

### Глава II.

#### МИФОЛОГИЯ КОНЦА СВЕТА (ПРЕОДОЛЕНИЕ ХАОСА)

I. Читая Пастернака

II. При чем тут пещера?

III. Пещера, или «Одеты камнем»

### Глава III.

#### АРХЕТИП МЛАДЕНЦА

1. Предвечный Младенец

2. Зеркало

3. Свертки и спирали. Ткани и нитки

### Глава IV.

#### ВОЛХВЫ

Три волхва. Персонажи вертепного действия

Странствие волхвов продолжается

Русское поклонение волхвов

Примечание. Письмо режиссера С.Брижана автору.

Глава V.

ВЕРТЕПЫ, ВЕРТЕПЫ...

1. Вертеп как строение (О.Фрейденберг)
2. Вертеп. Гоголь — Булгаков
3. «Вертеп кукольный» в «Бродячей Собаке» (1913 год)  
    Приложение к «Вертепу кукольному в «Бродячей Собаке»
4. Мистерия Рождества в Старинном Театре
5. Антропософское Рождество. Сюжет эвритмии (О.М.Сабашниковой)
6. Елки и игрушки (как это все для меня продолжалось)

Глава последняя.

Последнее мировое дерево, или В лесу родилась елочка

ПРИЛОЖЕНИЯ

Книга ангелов

«Все елки на свете»

## *Предварение*

Начиная от 1980 года вертеп — кукольный театр Рождества — прочно вошел в нашу культуру. Делают театрик и кукол, играют. Играют школьники, студенты театральных институтов, играют в театрах кукол, а их много. Играют просто у себя дома, отмечая семейный праздник. Распространение его, столь стремительное, не может не впечатлить.

Тем более что в России вертеп в прошлом укоренен не был. Играли, конечно; у Куприна есть рассказ «Бедный принц»: несли самодельный вертеп дети дворника и колядовали по домам. Но ни в какое сравнение не может идти популярность российского вертепа с могучей, поистине всенародной традицией Украины.

Зато сейчас «вертепное дело» разворачивается у нас, набирая обороты, и чрезвычайно интересно наблюдать за живым процессом, происходящим в культуре прямо сейчас, на наших глазах.

Впрочем, обращаюсь к теме не по этой причине. Многие годы вертеп привлекал мое внимание, побуждая углубляться в историю и археологию, размышлять о поэзии и живописи, — чтобы определить скромное место вертепа в великом искусстве, сложившемся вокруг Рождества.

Кроме того, мне довелось принимать участие в постановках вертепа на сценах кукольных театров в роли сценографа. Это признание понижает мои акции в глазах теоретиков; но реальный контакт с этим удивительным явлением помог постичь некоторые аспекты темы. Много лет веду я лабораторные занятия с режиссерами и художниками театров кукол и, конечно, мы не могли обойти вниманием вертеп.

Внимание к этой теме подогревалось общением с Виктором Новацким и Дмитрием Покровским; но их инициативе в Москве и был сделан первый вертеп.

В Луцке Волынский театр кукол раз в два года проводит международный фестиваль «Рождественская мистерия». Со всего света собираются рождественские спектакли, — от Швеции до Южной Африки, — и отовсюду съезжаются теоретики, — от Польши до Испании, — изучающие театр Рождества. Участие в фестивале и в конференциях побуждали так или иначе погружаться в тему и не расставаться с ней надолго.

Особенно ценны были контакты с Хенриком Юрковским, польским исследователем истории театра кукол; Волынский фестиваль создан по его инициативе.

Многим эта работа обязана Георгию Петровичу Чистякову, священнику, филологу, писателю. Без его напутствия и советов я вряд ли решилась бы написать о том, что я знаю про вертеп.

Ценные замечания рецензентов помогли избежать досадных пробелов в темах, особенно дорогих мне. Л.П.Солнцева, уделившая моей рукописи самое серьезное внимание, напомнила о Елке Словаков, исследованной П.Г.Богатыревым; П.Ю.Черносвитов посоветовал более глубоко разработать мотив пещеры-вертепа.

Было бы непростительно забыть, сколь доброжелательны к этой работе были мои коллеги по отделу социологии культуры, и как подробно проанализировал ее В.Н.Дмитриевский.

И велика поддержка Татьяны Шабалиной, ответственного секретаря журнала «КУКАРТ», который делали мы вдвоем — изначально — она, Новацкий и я. Вместе мы подготовили специальный номер, целиком посвященный кукольным театрам Рождества; это № 6 за 1997 г.

Но и сейчас, так много лет спустя, я затрудняюсь точно определить, в чем притягательная сила маленького кукольного домика.

Во множестве семей к этому дню сочиняются доморощенные вертепы — из бумаги, картона, а то еще и из ящичков. Мастерам заново кукол или приводят в порядок старых. И взрослые, и дети.

Оказалось — вертеп тихо и незаметно излучает *энергию творческую*. Она ласково поощряет даже того, кто и не подозревал в себе возможность сделать что-либо своими руками. Причем эта творческая энергия проявляется сезонно. Она заряжает людей незадолго перед праздником, потом выключается.

А через год *Perpetuum mobile* начинает работу снова.

## ВСТУПЛЕНИЕ I

*Всякое дыхание,  
или*

### *Кто взял в руки деревянного Младенца*

Величайшие люди, создавшие нашу цивилизацию, лишь его слуги и подражатели. Раньше, чем появился Данте, он дал Италии поэзию; раньше, чем пришел святой Людвиг, встал на защиту бедных; раньше, чем Джотто написал картины, сыграл сами сцены. Однажды, когда святой Франциск на свой простой лад разыгрывал Рождественское действо с волхвами и ангелами в негнущихся ярких одеждах и золотых париках вместо сияния, произошло поистине францисканское чудо — он взял в руки деревянного младенца, и тот ожил. Конечно, он думал только о вышнем, но можно сказать, что в эту минуту под его рукой ожило то, что мы зовем театром.<sup>1</sup>

Гилберт Кийт Честертон

«Возвращаясь из Вифлеема в Назарет, Мария и Иосиф попали в Безансон», — сообщает С. Ефремов, информируя читателей журнала «КУКАРТ» о международном фестивале в городе Луцке «РІЗДВЯНА МІСТЕРІЯ» 1996.

«Попали в Безансон и тщетно пытаются устроиться на ночлег. Жители Безансона — торговцы, ремесленники и работяги-виноградари закрывают перед святым семейством окна и двери. И тогда появляется Барбезье, веселый юноша-виноградарь, одетый так, как одеваются сейчас современные парни, он приютил Марию и Иосифа. Там, в гараже, где стоит автобус, лежат скаты и пробита дверь в хлев, рождается Иисус»<sup>2</sup>. Так озвучивают, так иллюстрируют французы самое важное положение кукольного представления на Рождество — «здесь и сейчас». Театр кукол г. Безансона (постановка А.Маше и М.Бале), в сущности, выразил всемирную тенденцию, действующую повсеместно и во все времена на территории христианского мира.

О, Господи, где только не случается рождаться Иисусу ежегодно! Оно, конечно, — праздник христианского человечества; но, конечно, и праздник кукол.

...Передо мной вертеп, сделанный руками школьников из Волоколамска. Ящик об одном этаже. Куклы самодельны — довольно длинная палка, на нее намотана довольно короткая кукла, выполненная столь неумело, столь неуклюже, что с первого взгляда и не определить, пастух ли это или один из волхвов.

...Вот крошечная шкатулка, обтянутая черным бархатом, а в ней серебряный хлев и серебряное Святое Семейство, и столь искусна эта ювелирная миниатюра, что лишь через лупу можно различить Младенца в яслях. Это Испания.

<sup>1</sup> Честертон Г.К. Вечный человек (св. Франциск). Перевод Н. Трауберг. М., 1991. С. 91.

<sup>2</sup> Ефремов С. Рождественская мистерия в январе 1993 года // КУКАРТ. № 6. 1997. С. 8.

...Вот темные, чуть подкрашенные фигурки племени виннетабо (это на границе Америки и Канады). Индейцы, вкусившие от древа познания, посаженного миссионерами, приспособливают известный сюжет к своему бытию. Три индейских вождя в суровых головных уборах из перьев покуривают трубку мира; они, конечно же, волхвы. Младенец, как положено, приторочен к доске, так что ясли — при таком обычае обращаться с новорожденными — были б неуместны. Ввиду категорического отсутствия осла, — что об ослах известно индейцам? — приходится довольствоваться собакой. Зато бык представлен бизоном. А собственно вертеп — это вигвам. И на вигваме распятие! Жизнь от начала до конца освоена архаическим сознанием.

...Вот кукла, закутанная и тихая, лежит в ящике с сеном, ящик стоит в мастерской Украинской Академии художеств. «В очередную мастерскую направляются профессора, деканы, ректор, проректор, преподаватели, студенты... Входящих встречает обстановка художественного хлева». Из сценария-проекта студента Павла Фишеля (мастерская сценографии проф. Д.Д.Лидера); в мастерской вокруг куклы мистерию сыграют предметы художественного обихода, а группа экзаменующих превращена в народы, спешающие к вертепу на поклонение<sup>3</sup>.

...Молодой антрополог А.Макеев оказался под Рождество в Индонезии, у папуасов племени коровай, в горном городке Вамену. «Попав на остров в канун Рождества и бродя по ночной Вамену, мне довелось видеть поистине великолепное зрелище. Папуасы, набившиеся с темной улицы в освещенный придорожный церковный «вертеп» с кукольными фигурами святых и младенца Христа; дрожащий свет на полуголых лиловых, сидящих на полу телах; красные от бетеля рты, расппевающие рождественские гимны — видение, возможное только на стыке культур. Разве сравнится с ним фальшивое веселье этно-коллективов? И как долго сохранится эта невероятно детская непосредственность первохристианской общины?»<sup>4</sup>.

...А краковская шопка? Сам театрик — это помесь благородных пород: костела, дворца и замка; она сверкает фольгой, ее изящные башенки на законных основаниях взлетают в небо с непосредственностью ангелов, а куклы столь по-польски изящны и горделивы, что возникает желание преклонить колена не только перед яслями, но и перед пастухами тоже. Нужно ли говорить, не только волхвы — истинные короли Речи Посполитой, но и Иосиф близок тому, чтобы выглядеть шляхтичем?

...У ханты тема Младенца и куклы принимает неожиданный поворот, тема множится.

<sup>3</sup> Художественный Хлев студента Павла Фишеля // КУКАРТ. № 6. 1997. С. 84-85.

<sup>4</sup> Макеев А. Индонезийский дневник у папуасов племени Коровай // Историко-культурные связи народов Тихоокеанского бассейна. Маклаевские чтения 2002-2006 гг. СПб. Кунсткамера. С. 211.

«Совершенно выпадает из общей иерархии божеств Ай Вэрт. Данный дух хотя и не появляется на июльских медвежьих игрищах, но там его песню знают. Считается, что она настолько священна, что при большом количестве посторонних ее нельзя исполнять. В верховьях Казыма для Ай Вэрта делают приклады, ему посвящают одного из сыновей. Почитают это божество в священном облике семи младенцев. Полагают, что это очень сильный дух, его сила всего лишь «на высоту одной белки» меньше, чем у одного Торума. Приезд Ай Вэрта под непрерывный звон пяти (семи) колокольчиков и аналогичный эпитет, который носит его земля, распложенная где-то за Уралом, создают образ божества, связанного с несмолкаемым колокольным звоном.

На мой взгляд, Ай Вэрт — это своеобразное преломление рассказов православных священников об Иисусе Христе. Колокольный звон — это колокола церквей. Ай Вэрт — сын бога-отца, значит, Торума. Его облик младенца навеян иконами с изображением Иисуса-Младенца. То, что у хантов это божество имеет облик не одного, а семи младенцев, объясняется сакральностью числа семь. Это число используется для усиления святости <...> Священный облик Ай Вэрта — это не что иное, как семь сыновей Торума, символически воплощенных в танце с семью куклами на рамке»<sup>5</sup>.

...В 1916 году группа молодых дадаистов в Вене выразила протест против Первой мировой войны непривычным образом, а именно — поставила свою версию Рождества. В 2001г. кукольники Вены реконструировали постановку и показали реконструкцию в Луцке, сохранив наивность и озорную беспечность детской игры. Ангела заводили как аэроплан, к Звезде долго прилаживали отваливающийся хвост. Волхвы были вырезаны из картона, и Мария была тантамареской с мужскими руками. Когда Младенцу был поднесен ладан, она зарыдала грубо и просто. Вереница эпизодов, ироничных и веселых, обрывалось резко — картиной распятия, впечатляющей, как и вопль Марии.

...А вот большой бумажный фонарь — на стенках являются тени, театр теней исполняет сюжет Рождества; это белорусский традиционный жлоб. Примерам конца нет и не может быть, поскольку представление с куклами, играемое на Рождество, вырывается на свободу из пределов канона, творческая инициатива носит характер личного подарка ко дню Рождения.

...Вот хорошо высушенная маленькая тыковка, открывается, как коробочка. Внутри заросли кактусов, сквозь них пробирается индейка с поклажей за спиной, перед ней ослик, груженный корзинами — это ни что иное, как бегство в Египет.

...И замечательная португальская шкатулка в виде яйца. Яйцо пасхальное, расписанное сельским пейзажем, украшенное крошечными куклами, идущими на

---

<sup>5</sup> Молданов Т. Картина мира в песнопениях медвежьих игрищ северных хантов. Томск. 1999. С. 73.

поклонение. Яйцо, конечно, открывается, там вертеп и святое семейство — фигурки ростом в одну треть спички. Тема Рождества и Воскрешения в одном наивном, а при том — и философском объекте. Формула христианского учения не могла быть выражена лучше; при этом в столь маленькой и насыщенной сюжетом вещице много места отведено небесам.

...Из дневника (фестиваль, Луцк).

«Запомнились две чудесные скромные учительницы из Шотландии, с помощью кукол они показали нечто столь трогательное и серьезное, что и театром это назвать не хотелось. Другое что-то, не показ, не представление, но прикосновение. Счастливые шотландские дети, — успеваю подумать, прежде чем они обе рассказали Юрковскому, что не смотрят этого шотландские дети. Удирают к телевизору...»

Наконец, вот еще:

*Пригласительный билет*

*В кукольном театре города Нижний Тагил будет почти показано вертепное действие, согласно народной традиции, а также в измененном виде.*

*Со старинными народными текстами. А также со стихами Б.Пастернака, Д.Самойлова, И.Бродского.*

*С сельским каноническим песнопением, а также с музыкой Иоганна Себастиана Баха.*

*С тряпичными куклами сельского карнавала, но и с чудесными фигурами, выполненными скульптором Е.Волковым по мотивам великих итальянцев.*

*Ибо деревенская бабка, мастерица вертепных кукол, и Леонардо да Винчи, писавший «Святое Семейство в вертепе» — каждый в силу своих возможностей поведал о Рождестве.*

*Режиссура и коллаж текста — С. Ефремов (Киев)*

*Скульптор — Евгений Волков (Н. Тагил)*

*Концепция и форма спектакля — И. Уварова (Москва).*

Из свода приведенных здесь примеров (а в действительности им несть числа) можно заключить, что это явление параллельно апокрифам. Каждый режиссер, каждый художник, — да просто всякий, кто на Рождество сооружает инсталляцию из предметов, игрушек, печенья, — вряд ли о том подозревая, предлагает свое толкование сюжета, свое понимание События, свершившегося на земле и на небесах.



## ВСТУПЛЕНИЕ II

Что-то сдвинулось в мире. Кончился Рим,  
власть количества, оружием вмененная.  
Обязанность жить всей поголовностью, всем населением.  
Вожди и народы отошли в прошлое.  
Личность, проповедь свободы пришли им на смену.  
Отдельная человеческая жизнь стала Божьей повестью,  
наполнила своим содержанием пространство вселенной.<sup>6</sup>  
Борис Пастернак

Вам, должно быть, трудно поверить в это, но у меня сложилось твердое убеждение:  
здесь речь идет как раз о вертепе. Именно о нем.

Поскольку где ж еще, как не в вертепе, все это соединилось столь экономно и  
компактно?

Судите сами:

Человеческая жизнь —

Божья повесть —

Пространство вселенной.

В свернутом виде пространство Вселенной умещается в малом ящике вертепа.

В дальнейшем постараюсь это доказать.

... хотя словарь В.Н. Даля сильно охлаждает пылкость метафорических сближений.

«ВЕРТЕПЪ м. пещера, подземный или инаго устройства скрытнй притонъ; едва  
подступные овраги, *тул. вертепинище ср.//Притонъ, скривище, какихъ либо дурныхъ  
дѣлъ. Это вертепъ разбойниковъ, а не гостиница, тутъ грабятъ. // Юж. зрѣлище въ  
лицахъ, устроенное въ маломъ видѣ, въ ящикѣ, съ которымъ ходять о Святкахъ,  
представляя события и обстоятельства рожденія. I.Хр. Малый вертепъ мой лучше  
Синайскія горы. Вертепный, къ нему отнесш. Вертепникъ —ница ж. житель вертепа,  
пещеры. Вертепистый, богатый оврагами, проездами, пещерами. Вертепижины  
ж.ин.иск. водороины во множествѣ, овражистыя извилины; сувои, сугробы, раскаты по  
зимней дорогѣ. То горбъ, то долина: вертепижины насижены.»<sup>7</sup>*

Увы, как ни печально, придется признать: «Зрелищу в лицах», устроенному и в  
«ящике», и в «малом виде» В.Н. Даль уделяет самое скудное место, совершенно  
непредставительное. То ли дело пещеры; притоны, скрывающие разбойников. Скривище  
дурных дел... И подозрительные обитатели пещер — «вертепники» и «вертепницы».

А все эти овраги, извилины, водороины!

Место нашему вертепу отведено между притоном и безрадостным пейзажем.

<sup>6</sup> Пастернак Б. Доктор Живаго. СПб., 2004. С. 572.

<sup>7</sup> Даль В. Толковый словарь. М., 1955. Т. I. «А-3».

И все же в этом развернутом словарном тексте мелькает слово, способное объяснить положение ящика со зрелищем в столь сомнительном окружении.

Слово это — *скрытый*. «Скрывище».

В пещере куда надежней, чем в доме, можно скрыться, спрятаться. Поэзия предлагает и позитивную оценку пещеры —

В пещере (какой ни на есть, а кров!  
Надежней суммы прямых углов!)  
В пещере им было тепло втроем;  
Пахло соломою и тряпьем.<sup>8</sup>

Вообще у нас будет повод поговорить о пещерах более подробно. Пещеры-разбойники...

Мотив пещеры при Рождестве устойчив; его с удовольствием развивают апокрифы: Св. Семейство на пути в Египет подверглось нападению разбойников, но Младенец их обезвредил. Дело, конечно, было при пещере... Что же касается сугробов, раскатов по зимней дороге (их как раз и перечисляет Даль в слове «Вертеп»), тут как раз вертепу — театру кукольному — самое место: показывается в середине зимы.

Сугробы. Раскаты. Зимние дороги.

Сопутствующий пейзаж, как говорится.

У Пастернака:

И холодно было Младенцу в вертепе  
на склоне холма.

---

<sup>8</sup> Бродский И. Бегство в Египет. // Иосиф Бродский. Рождественские стихи. СПб., 2007. С. 62.

ВЕРТЕП СЕЛА ГОРОДЖИВ  
(откуда все это для меня начиналось)

В 1963 году приятель из Киева, студент театрального института Славка Верещак позвал — поехали, говорит, к моей маме в село на праздник: на рождество. Тогда слово «рождество» писали (если писали) с маленькой буквы: праздник такой вроде Нового года (с большой буквы).

В поезде было темно и многолюдно, крепкие запахи источали старые сапоги, зрелые грецкие орехи, железо бака, расплавленного кипятком.

— Славка, а вертеп у вас играют?

— А помолчать не можешь?

Я обиделась: конспиратор! Впрочем, в ту пору все мы были великие конспираторы — начинались шестидесятые годы, томления и ожидания, и добыча тайных скудных знаний. Кто-то прочел в подлиннике Кафку — невероятно! Мы пересказывали друг другу Ионеско, тоже невысказано. Великий свет мировой культуры посылал нам световые сигналы.

Но этим часом мы удалялись от прогресса и ехали в обратную сторону. Ночь на деревню улеглась рано и бесцеремонно, убежденная в том, что никто не потревожит ее сон светящимися окошком, и все ставни были закрыты.

Место это находилось на Львовщине, а дом, куда мы попали, стоял на большом плоском пространстве, огороженном по горизонту сушеными скелетами старых ив. Ночь наваливалась на соломенную крышу, спеша разобраться в сложном хозяйстве звезд и комет, где когда-то из черного яйца вселенной вылупилась желтая, как цыпленок, новая звезда.

Засветло в комнату внесли «дедуха» — несусветную охалку сена из скирды, росшей за домом и похожей на исполинский гриб. Сено побросали на земляной пол; на другой день его сожгут во дворе вместе со всем, что упало — с гребенкой и ложкой, а то и башмаком. На стол тоже набросали сено, сверху неровно постелили тусклую клеенку, алюминиевые вилки плыли, ныряя в серый студень клеенки, и всплывал граненый казенный графин самогона. В сочельник ставили гостям то, что родила земля. Мокрый картофель в чугунах и мелкие черные комья каши, запеленатые в капустные листья, как младенцы.

Часам к десяти стали приходиться соседи. Сидели в пальто, отказывались от угощения, ели чинно, пили скорбно и строго. Горели три свечи, воткнутые в пустые бутылки, света было — кот заплакал, и черны были углы комнаты, южные глазницы женщин и тени под сборчатыми подбородками старух. Вдруг кто-то запел тонко и чисто:

На горе на горке  
Дуб стоял зеленый

К песне кинулись другие голоса, подхватив, понесли дальше:

Пастухи пасли там стадо  
Вдруг случилось чудо  
Слетел ангел с неба  
С бочкою вина  
Угостил всех пастухов он  
А бочка полна  
Угощает ангел  
Кланяется низко  
Сходите пастухи в вертеп  
Там Христос родился  
Пришли они к вертепу  
Петь Младенца стали  
Божья Мать Святая Дева  
Пастухам сказала  
Вы не с Украины ли  
Пастухи идете  
Что так сердце веселите  
Хорошо поете  
Правда мы с Украины  
С веселого края  
Там так ясно светит солнце  
Словно в Божьем рае<sup>9</sup>

В селе было очень холодно и тихо, а в эту ночь забрали в дом угрюмых цепных псов. Попав в тепло жилища, они так обалдели от райского блаженства, что и кошки их не бесили. В память о Вифлеемском хлеве в сени взяли корову. Большая старуха, уже позабывшая все колядки, отерла рот концом серого платка и рассказала свое, радуясь, что помнит.

*«Когда Христос родился, понесли деревья ему подарки, яблоня — яблоки, вишенка — вишни. Да только елка не приближалась и плакала тихонько, страшась уколоть Младенца. Но пожалел Он ее, сироту, и воздал ей игрушками и сладостями, оттого и нынче ее украшают».*

Жестом статиста из народной массовки указала она на елку в углу, убранную тремя стеклянными баклажанами, одной церковной свечкой и пятью конфетами «Ласточка».

Вечнозеленость елки замыкала древний праздник растений. Может быть, они, растения, справляли свой праздник от пятого дня творения, когда еще и животных не было на свежей и нетвердой планете Земля. Съевши растительную пищу и вкусив убойного свекольного напитка, в ночь перед Рождеством люди причастились к таинственному

<sup>9</sup> Из песен, собранных в селе Городжив Ярославом Верещаком и переведенных с украинского Юрием Айхенвальдом. Знаки препинания сняты мною, с ними текст как-то неуловимо меняется в сторону литературы. — И.У.

обновлению природы. Студеной зимой промерзшая почва вынашивала будущее зеленое дитя.

Повеселев, гости отвлеклись, пели про доверчивую Галю, а малый, отслуживший в танковых частях под Нарофоминском, душевно исполнил «Черного кота».

Свечи догорали, напуская на пустые бутылки парафиновый саван. Гости расходились. Хозяйка прибрала посуду, отдельно поставив тазик с остатками кутьи и узвар в трехлитровой банке. Этой ночью малороссийский дом навещали души предков, и в тазике и в банке было угощение душ. Они (о том пели в колядках) спешили по шатким мосточкам, по узкой доске, по опасной жердочке — только бы дойти к своим.

А были они, души, вроде малых прозрачных куколок и спускались сверху по стенке, — так неохотно поведала хозяйка, туго поддаваясь бестактным расспросам этнографического порядка. Так в Сочельник впервые возникло это: *кукла*.

А рано утром у порога запел мальчик о том, что чистая Дева Сына родила.

— *В ясли положила, сеном притрусила Божьего Сына.*

В руках он держал вещественное доказательство тому, что говорит чистую правду. Доказательство имело вид маленькой конуры с передней стеклянной стенкой. Внутри тлел одутловатый огарок. Лежал бурый мох, и в него воткнута была плоская кукла, упрятанная в красную тряпицу. Тут же лежал Младенец-сверток, его полотняное личико было помечено тремя точками, крепко поставленными измусоленным химическим карандашом. Тут стояли и бумажные овцы, и тот же карандаш изобразил на них прямую, как щетина, шерсть. А в самой глубине была наклеена старая открытка с пышногрудой нимфой. Ее нагие икры, кокетливо показанные из выющихся одежд, и пышные волосы выдавали причастность к польскому сецессиону.

То был вертеп, одичавший, как матрос после кораблекрушения, жалко прозябающий на необитаемом острове и отвыкший от речи. Ящик этот, седьмая вода на киселе тем гордым и пышным сооружениям, вертепам о двух этажах, при нарядных куклах с крупными печальными лицами, вырезанными из дерева знающими мастерами, этот городживский ящик растерял абсолютно все, но все-таки помнил главное: Христос родился. Это знание наполняло сооружение какой-то дикой первобытной силой, и застенчиво прикрывался он закопченным стеклом, словно стесняясь своей удаленности от культуры.

— *Христос родился — солнце сияет!* — пели мальчики. Теперь их было трое, один со звездой на шесте, другой с колокольчиком, старательно сделанным из консервной банки. Оба при торбах, в которые благодарные хозяева бросали хлеб, орехи, яблоко и сало. И городские конфеты «Ласточка»

Три мальчика пришли в простоте душевной к другому мальчику на день рождения, чтобы поздравить. Они уже были школьниками, а он — младенцем, и ему шел Первый день. В подарок смастерили они тот ящик, прикрытый стеклом: кто помнит «секретик» — лунку в земле, где под осколком разбитого мячиком окна мы хранили сокровища — камешек со светлой полоской, сухой цветок акации и уснувшую пчелу, — тот и увидит перед собою этот вертеп из села Городжив. Но он был лишь смутным воспоминанием о настоящем кукольном вертепе, он был замутненным обрубком исторической памяти, они — трое этих юных волхвов — хранителями исчезающих воспоминаний.

Слава сказал: «Только бы хлопцев не поймали».

А их на самом деле отлавливали как христиан во времена Рима. С любопытством разглядывал Рим свою дальнюю провинцию Иудею, откуда шла ересь. А правитель Иудей Ирод-царь, охотясь за Младенцем с гнусными намерениями и не найдя его, велел истребить всех младенцев — так сообщалось в сюжете вертепной народной драмы.

В селе Городжив рассказывали, как спецбригада рыскала по следу мальчиков, что ходили с вертепом. Дети же убегали. Один убежал в лес, да там и замерз до смерти. Другого пытал школьный учитель, входивший в бригаду охотников за детьми, — скажи, кто сообщники, вы ведь по трое ходите, да и сунул пальчики преступника в дверную щель, так орехи кололи... О, Ирод, грозный царь с шерстяной бородой истинного злодея и в красной рубахе, как его показывают в народном вертепе!

— Ступайте и перебейте всех младенцев, сущих первенцев!

А его деревянные солдаты (2 шт.) по-солдатски лихо отвечают: «Пойдем и перебьем». Пальцы эти детские в чернилах школьной науки не могу забыть. Это они, ухватив огрызок химического карандаша, тщились изобразить свечку, что на младенца изо всех сил дышала, когда он родился.

— И холодно было младенцу в вертепе.

Что же это, Боже?

Дети, перебитые Иродом; младенец, отнятый у Рахили; западянские школьники, загнанные до смерти, ходят тихим хороводом вокруг рождественской своей собственной елки, плачущей слезами кровавой смолы.

Почему?

И еще.

Почему кукла упорно появляется к Рождеству? Души эти стеклянные, и куклы вертепа. Может быть, потому, что в эпицентре сюжета Младенец и дети?

Вернувшись в Москву, написала про праздник в селе Городжив, про детский самодельный вертеп. Только никто печатать это не решился — ни «Театр», ни «Вопросы театра», вообще никто.

— Что вы хотите, — риторически спрашивал мой друг Аркадий Белинков. — Мне вот заказали статью в Детскую энциклопедию на букву «Б» — «Библия». Только нельзя, говорят, употреблять слова: во-первых, «Бог», во-вторых, «евреи». А вы — Рождество...

И верно — Рождество. Сколь ни велико было мое усердие выдать праздник за чисто народный обычай, — все опасались, зная, что цензура была особо бдительна по части религиозной пропаганды.

Что поделаешь — не печатают; и все бы забылось, только оказалось — этот убогий ящик со стеклом и хлевом забыть невозможно. Я и сейчас вижу перед собой этот короб, сохранивший, как мог, как сумел, традицию вертепа, и мох вместо соломы, и открыточная нимфа, простодушно заместившая Деву Марию — она и на кукольном театре образ нерукотворный. Да еще и конспирация, я думаю, имела место. Нимфа — она не так опасна.

С тех пор, чем бы я ни занималась (а я много чем занималась), тот городживский вертеп — первый в моей жизни — меня не отпускал.

Десять лет спустя (или двенадцать?) мой друг и коллега Виктор Новацкий получил задание от Дмитрия Покровского: сделать и поставить вертеп — для своего фольклорного ансамбля.

Новацкий взялся за дело с восторгом и творческой яростью, и сразу возникло множество вопросов. Делать корпус вертепа выпало Виктору Назарити, кукольных дел мастеру. Однако деревянных кукол для вертепа резал не он, а Сергей Тараканов.

Но как будут двигаться куклы? Движение — продвижение по сцене, это крайне важно. Плавно. В ритме замедленной съемки — сновидческий эффект.

В ту пору я часто бывала в Киеве, и всякий раз получала предписания: в Киево-Печерской Лавре, в музее Украинского театра, хранились три подлинных вертепа, и мне велено было их устройство «выучить наизусть». Пришлось выучить.

Новацкий сердился — почему я не подержала в руках куклу. Музейные экспонаты трогать не принято, только ему до этого не было дела. Страсть управляла им, неистовая энергия страсти. Но, может быть, только так и можно было «снарядить» первый — воистину первый! — вертеп.

Однако по здравому размышлению следует (не без труда) признать несостоятельными упреки к В.И.Далю за то, что он отвел нашему вертепу-театрику столь непрестижное место.

Говоря по чести — где ему вообще пребывать в составе культурных кодов христианской традиции?

Великая художественная, особенно католическая, культура, сложившаяся вокруг Рождества, тоже ведь может числить вертеп наш на обочине.

На магистралях — гениальные полотна божественных итальянцев — о, как писали этот хлев, этот сарай, это стойло и Леонардо, и Боттичелли!

Голос вертепщика, выводящего «*Дева днесь пресущественного рождает*» вряд ли выдержит сравнение с могучим рокотом органа, когда у клавишей сам И.-С.Бах. И каково приходится вертепу со своими вертепными текстами, наивными и неуклюжими, рядом с видениями, посланными поэтам?

А грандиозные мистерии средних веков? Помост длиною во всю площадь, на помосте актеров не меньше, чем было жителей во время оно в Вифлееме. Слева на помосте — «Ад», справа — «Рай», наглядное пособие для горожанина; намечена, так сказать, перспектива в конце жизненного пути.

Ну, а в вертепе нет даже поучительных декораций. И вообще зритель его не занимает.

Так ли?

Дело в том, что:

Помимо того, что мы в вертепе видим (мерцание двух рамп, декорации — Хлев и Дворец Ирода) — в этом ящике присутствует незримо *нечто*. Там скрыт невидимый миру, как слезы, — миф.

В мифе, сказал Берковский, выгоняется на поверхность подземная жизнь явлений.

Позволю добавить — и надземная тоже. Что-то сдвинулось во вселенной — тогда, единожды, и сдвигается каждый год. В празднике Рождества «...сами того не подозревая, мы сталкиваемся с символикой возрождения. Это отзвук безмерно более древнего праздника солнцестояния, несущего надежду обновления монотонного жизненного пейзажа, обычного для северного полушария».<sup>10</sup>

Это и есть ежегодная работа мифа в наших душах.

Миф обладает самостоятельной жизнью, то потаенной, то и открытой, ему выпала нелегкая работа с человеком и человечеством. Миф является на сезонном основании сегодня, а его корень исходит из такого прошлого, в которое и вход может быть воспрещен. Именно потому прошлое с его обратной перспективой притягивает с такой силой.

---

<sup>10</sup> Хендерсон, цит. по: Колязин В. От мистерии к карнавалу театральной немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья.



И если все дороги вели в Рим, то от вертепа разбегаются пути к неимоверно, непостижимо древним пластам.

Итак! Вертеп.

1) Это кукольный домик, как правило, двухэтажный и с мезонином. Передней стенки у него нет, зато есть маленькие занавески на каждом этаже.

2) Вертеп — «механический театр», хотя никакого механизма в нем нет; но не исключено — был когда-то кукловод, скрытый за домиком, водит кукол, посаженных на штыри — снизу, по специальным прорезам в полу каждого этажа.

Столь же наивная «механизация» имеется и при самих куклах: солдат Ирода копьем подцепляет младенца Рахили, вытаскивает из материнских объятий, роняет с копья на пол вертепа. Смерть косоной сносит голову Ироду, Черт утаскивает обезглавленное тело за кулисы.

3) У вертепа есть своя драматургия; в основе ее сведения о Рождении Христа, взятые из текстов двух Евангелистов. Далее развитие сюжета происходит так, как обычно происходит в апокрифах: апокриф берет какой-либо текст какого-либо пророка и осваивает его, толкуя.

4) Куклы вертепа невелики. Верхний этаж отведен для Божьей повести. Куклы Марии, Иосифа в движениях не нуждаются. Они и должны быть статичны, подобно алтарным фигурам. В яслях — сверток с Младенцем; ясли (ящичек) заменяют иногда колыбелью или корзинкой. В корзинке «сверток» виден. Колыбель можно качать (тогда и еще одно механическое движение). В принципе же Св.Семейство подается в статике, в чем свой смысл: Младенец — центр мироздания.<sup>11</sup> Мир приходит в движение, к нему устремляясь.

Были и попытки выполнить куклу-Младенца в виде пупса. Но — странное дело — верхний этаж вертепа этих новаций органически не принимает. Они возникают и исчезают, не приживаясь.

Слева пастухи. Справа Волхвы. Появляются, но к центру приближаются со своими подарками, сохраняя дистанцию. Подарки: ягненок; пастушьи торбы, должно быть, с сыром и хлебом. У волхвов в руках что-нибудь более соответствующее их царскому положению.

И главное, чтобы и пастухи, и волхвы продвигались по своим прорезам плавно и очень медленно, в ритме замедленной съемки. С паузами. Паузы заполнены безмолвием.

---

<sup>11</sup> Вертепы нового поколения, возникшие уже после 1980 года, не могут обойтись без дополнительных эффектов. Так, мне известен вертеп в одном театре кукол в Украине, где в ясли вместо свертка-младенца поместили электрическую лампочку, на современный лад материализовав тему Света. — *И.У.*

Внизу все происходит иначе, там уже страсти вмешиваются. Гнев Ирода, горе Рахили. Впрочем, более подробно о событиях нижнего этажа, наверное, стоит поговорить далее, когда дело дойдет до персонажей и до сценария.

Сейчас же о том, что набор кукол стандартен.

*Вверху*

Св.Семейство: Мария — Иосиф — Младенец.

Волхвы (3), Пастухи (2), Ангел (1).

Осел (1), Бык (1).

*Внизу*

Ирод (1). Солдаты Ирода (2). Смерть (1), Черт (1). Рахиль с ребенком на руках.

*Еще*

Гадатель (1); Поломарь (1).

Но можно обойтись без Гадателя, а также без Поломаря (хотя и жаль).

Куклы важны, разумеется, только все-таки главное — сам вертеп.

Свет. Звук. Темпоритм. Все, словом, как и во всяком театре вообще. Вот только если правильно вертеп «снарядить», правильно зарядить, оно и получится мистерия. Таинство, то есть.

— От вас самих зависит, будет ли это спектаклем или это будет мистерией, — сказано в одной пьесе серебряного века. В то время многие режиссеры (и какие!) мечтали поставить мистерию в драматическом театре и с актерами, да только мистерия в руки не давалась.

А вот в вертепе может случиться. И даже случается! Только очень уж редко.

И все же: вертеп — последнее прибежище мистерии.

А Назарити стал первым «вертепщиком»; играл, стоя за двухэтажным, довольно большим, домом без передней стенки.

Сыграли вертеп в ВТО, в вечерней программе устного журнала «Наш, только наш».

Руководство было в затруднении. С одной стороны, 1980 год, «пришить» религиозную пропаганду ансамблю Покровского уже неудобно. Но и показывать публично Святое Семейство еще не принято. Ну, царя Ирода — другое дело, показывайте, сделайте милость! А тут... да еще и шестиконечная (!) звезда на фронтоне.

Между тем Назарити уже не мог остановиться в деле создания вертепов (и, кстати, не остановился до сих пор). Сразу же соорудил три сарайчика под соломенными крышами; три комплекта кукол сшила, как смогла, Евдокия Кулагина, проживавшая в Подмоскowie, и решительно ничего про вертеп не знавшая.<sup>12</sup> Один ящик долго жил у нас дома, теперь с

<sup>12</sup> «Да я вообще комсомолка двадцатых годов» — хвалилась Дуся. Но так уж и быть, заказ приняла, в эскизы заглянула и все сшила по-своему и великолепно. — И.У.

ним выступают мои ученики (Театр на колесах «Котофей»). Другой же был подарен Питеру Шуману, и стоит в музее театра «Бред энд Паппет» (штат Вермонт). Потом Шуман и сам поставил Рождество на свой лад.

Так все начиналось. На Рождество мы дома с детьми вертеп «снаряжаем», у них это есть. А в моем уральском детстве не было. Правда, была елка, и я думаю, что счастливая тема таинства переходит к елке как раз от вертепа. Во всяком случае, и вертеп, и елка — конечно же, родственники, оба родом из Рождества.

\*\*\*

Сейчас выяснилось — допустила неточность в родословии нового возрожденного вертепа.

На самом деле он появился однажды в кукольном театре города Харькова в 1977 году. Надумал устроить украинский вертеп А.М.Щеглов<sup>13</sup>, художник театра; кукол резал из липы сам. Поставил режиссер (тогда студент театрального института) А.Инюточкин.

Очевидно, это была реконструкция (хотя мне таких не приходилось видеть). Две открытые площадки, одна над ругой. Тема «религиозной пропаганды» как-то счастливым образом тот вертеп миновала. Среди кукол работы Щеглова была «гениальная» кукла-смерть.

Тем не менее: щегловский вертеп обозначил тему в пространстве культуры, но родоначальником нового племени вертепов и вертепщиков не стал.

Что касается меня, думаю, мне не хватало там «закрытости»: ящика, скрывающего тайну; точнее, не достало меры открытости/закрытости, что столь для меня важно в театрике-вертепе. Не *зрелище для всех*; но как будто показывают только тебе и тебя допустили заглянуть.

Потом Сергей Столяров, художник и режиссер (а тогда еще студент) вспоминал, почему он отказал Щеглову тот харьковский вертеп ставить: «Вертеп — чистая мистерия, которая тайной питается, а не торгует, поэтому в нем хороши те, кто стесняется играть и готовы только показывать».

А это уже про вертеп Новацкого, вот он Столярова и захватил врасплох:

«Называю: Новацкий, Тараканов, Назарити, Иванов. <...>

Таракановские головатые востроносые куклы с трудом протискивались в дверцы назаритиевского ящика. А, прорвавшись, застывали истуканами. Феликс Иванов детским

---

<sup>13</sup> Щеглов Алексей Михайлович в молодости был Бочукистом; великолепно знал народное искусство, был прекрасным художником, и озадачивал или восхищал окружающих своим неординарным поведением. У него учились режиссеры и художники театра кукол, которым предстояло вступить на путь авангарда (так называемая «Уральская зона», Театры кукол 1980-х годов). — *И.У.*

фальцетом напевал-распевал тексты и канты и подыгрывал себе на только что найденном экспедицией Ансамбля народной музыки почерневшем от столетий в земле лежания гудке.

Итак — статика, красивое заунывье, голова в тумане, ноги в смоле...

Тук!!! Это тихо, но деревянно-внятно из ручек Рахили, из вертепного ящика, из МИРОЗДАНИЯ выпал детеныш. Упал на пол так мертво, так не по-театральному, до озноба убедительно упал...

Все баюканье, весь монотон оказались искуснейшей подготовкой такого взрывного события, как избиение младенцев.

А потом еще и голова Ирода «стук!!!» И горе сменилось Радость, злорадным счастьем от явленного милосердия!..

<...> У кого нынче нет своего вертепа?

Ах! У вас? И вы все еще считаете себя культурным русским человеком?»<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Столяров С. «Сэры и мэтры». // «КУКАРТ», 2003, № 8. С. 19.

## ГЛАВА I

### ДВА МИРА

«Началом искусства презепе традиционно считают ночь Рождества 1223 года, когда св. Франциск Ассизский в пещере Греччио (близ города Рieti), недалеко от своего скита, устроил живое представление».<sup>15</sup>

Стефания Массари

Три движения христианской церкви внесли три традиции в праздник Рождества.

ПРЕЗЕПЕ

ВЕРТЕП

ЕЛКА

Что касается *вертепа*, связанного с православной традицией, ему и предназначены все последующие главы.

*Елка*, доставшаяся человечеству от лютеранства, — о ней речь пойдет самостоятельно.

*А презепе*, расцветшее в лоне католицизма — более всего привлекло мое внимание с самого начала, потому о нем первая глава. Впрочем, и тут уже начинается разговор о вертепе — в сравнении.

\*\*\*

Девятого декабря 2005 года в Москве, в музее Храма Христа Спасителя открылась выставка «Вертеп. Рождественская традиция Италии».

Выставочный проект был представлен Российской Академией наук и Международным фондом Академия АРКО.

Выставка итальянского искусства, открытая перед католическим рождеством в православном храме!.. Событие. Причем, событие с разных точек зрения и отсчета.

Наша приватная точка представляет возможность осознать разительное различие двух явлений, — чтобы не сказать артефактов, — объединенных общим смыслом понятия «Вертеп. Театр Рождества».

Уточнение: театр, представленный куклами или фигурами, выполненными в масштабе куклы. А месяц спустя после открытия итальянской экспозиции, к православному Рождеству 2006 года по Москве плодились и множились домашние вертепы — наши. Как уже повелось с начала восьмидесятых, открылся фестиваль «Рождественские семейные вечера», проводимый по инициативе кабинета «Куклы и дети

<sup>15</sup> Массари С. Вертеп. Рождественская традиция Италии. М., 2005.

России» при СТД РФ. Доморощенные вертепчики на этой выставке и собирались. Что ж, как говорилось в старые времена, два мира — две системы.

Трудно представить себе стоимость итальянского проекта; зато не составит труда допустить: на скромный российский проект средств почти не оказалось (или не «почти», а «совсем»).

Дело, конечно, не в этом, поскольку, как известно, не в деньгах счастье.

Но знаменательна первая в истории культуры встреча двух христианских традиций в одном сюжете — Западной и Восточной.

У итальянцев вертепное дело поднято на те олимпийские высоты, где обитают творения бессмертных, и Боттичелли, и Джотто.

У нас по традиции все иное. Каждый вертепчик, сделанный усердными дилетантами, или ребенком, или профессиональным художником, всегда отмечен признаками домашней, не-публичной вещи. Кто-то готов воссоздать заново народную традицию, только в России от нее ничего не осталось. Так только — текст канонический, церковно-славянский, песнопения некоторые. И описания самого действия; ну, и кое-что в музеях. Особый успех реконструкции не гарантирован; исключение — первый московский вертеп 1980 года (о нем речь пойдет далее и отдельно). Но ныне вертеп предлагает вольные «импровизации на тему», так что облик вертепов, характер кукол и прочая год от года все более изменчив.

У итальянцев фигуры, определенные на служение Рождеству, выложены в терракоте; чаще всего, на их украшения идет не только ткань, но и серебро, кораллы, слоновая кость; словом, фигуры Рождественского сюжета могут получать те же почести от ювелиров, что и статуя Мадонны в дни празднеств.

А если уж появлялись фигуры глиняные, как в Болонье, так уж они были такие, что Микеланджело заметил по их поводу — «Если эта земля превратилась в мрамор, горе античной скульптуре!».

У нас куклы, даже самые прекрасные, по природе своей скромны. А материал таков, как и повелось от былых времен: дерево, материя... И фаянсовая головка Богоматери — готовая, поскольку вертепщику не полагалось эту головку делать, образ ведь нерукотворный; вот и отливали ее при фарфоровых и фаянсовых мануфактурах: тиражировали. Так уже на уровне сотворения куклы вертеп сакрализировал образ.

Однако пора сказать о самом главном, о принципиальном отличии итальянского «презепе» и восточнославянского вертепа. Именно это принципиальное отличие предопределяет великолепие итальянского и скромность нашего.

Итак, главное, самое главное отличие:

## ПРОСТРАНСТВО

Остановившись на этом положении, мы можем понять самую суть отличий.

В презепе господствует горизонталь — площадь.

В вертепе (по большей части) — вертикаль, вертеп о двух этажах.

В презепе пространство открыто, мы можем обозревать его сразу все; и вместе проживают южный солнечный день (именно день) и горожане, и Мария, и Младенец. И все нарядно, все открыто — подкупает своей наивной доверчивостью, готовностью поделиться со всем миром радостью жизни. Потому и миру есть что показать, потому и есть необходимость нарядиться, выйти на люди в наилучшем виде.

Словом:

### URBI ET ORBI.

Пространство же нашего вертепа закрыто с трех сторон, да и четвертая сторона готова скрыться за занавеской.

Что ж! наш вертеп проигрывает по многим статьям (в художественном совершенстве хотя бы), зато у него есть некая великая составляющая. Имя ей

### ТАИНСТВО.

Таинство рождения «Предвечного Младенца в предвечные времена».

Таинство рождения всякого младенца, которого мать прижимает к груди в первый раз, напутствуя при выходе из горячего мрака чрева в холодный мир.

Таинство возникновения жизни на земле.

Потому он и помещается в ящичке, в коробочке, закрытой с трех сторон; четвертую же открывает перед нами только для того, чтоб мы могли увидеть или прочувствовать миг таинства.

Пространство вознесено; Мать и Дитя подняты на второй этаж, как на Божьей ладони. Поближе к ангелам. Подальше от грешной земли; по справедливости ей, земле, отведен этаж нижний. Вверху сакральное, внизу мирское. Вверху временное прибежище Святого Семейства, где и случилось родить Марии; внизу правит власть мирская — город, солдаты... Но в то же время туда вторгаются силы хтонического мира. Смерть. Черт. Смерть царя Ирода. Черт утаскивает обезглавленное тело Ирода «в пекло» — куда-то вниз; так что возникает соблазн допустить еще и этаж подвальный, хотя о «подвальном» пекле в известных версиях традиционного вертепа нет и речи.

А в презепе и речи нет про чертей, про смерть с косой. Напротив: жизнь, только жизнь! Но и, конечно, некоторые отличия определяются тем, что такое в вертепе и в презепе —

### ВРЕМЯ.

В презепе со всей очевидностью представлено пространство-время:

### ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС.

Событие на городской площади случилось сейчас, только что, и ни секундой раньше. Сейчас и сию минуту в благословенной житейской суеде некая молодая женщина, отойдя в сторону, но и не прячась, тут же родила мальчика.

Это самое «здесь и сейчас» встретится всюду и везде, на дальнем Востоке, в Африке, в Северной Америке и в Америке Южной — везде, где туземное население крестили католики.

А в вертепе время не имеет четко выраженной характеристики. Само Событие, скорее всего, произошло «Во времена Ирода и во веки веков». Если и нужна какая-либо деталь, определяющая это «во времена Ирода», то неким неясным указанием на одежды древней Иудеи. У Марии — плащ, платок... Остальное (вид пастухов, волхвов, Ирода и солдат его) можно решать по своему представлению; и мне известен вертеп восьмидесятых годов с куклами, шитыми деревенской женщиной Евдокией Кулагиной, где солдаты Ирода были одеты в форму милиционеров (советских, разумеется).

На нижнем этаже вертепа завершается собственно сюжет вертепного действия.

Но это, собственно, и нуждается в особом внимании.

### ЛЮДИ

В нижнем этаже вертепа после окончания действия мистерии вдруг появляются никем не званные персонажи, явно, очень явно мирского происхождения, бытового свойства. Хотя они и являются на некий праздник, непосредственно с Рождеством этот праздник не связан. Тут следует оговорка: в них можно увидеть при желании отражение шествия ряженных по деревне — те же пары: цыган с цыганкой, венгр с венгеркой... Такие национальные пары здесь выражены в куклах. Кроме пар с национальной окраской имеют место единичные куклы, например, Запорожец. Впрочем, и ему не избежать обретенья законной партнерши.

Ну, а что поведение пар? О, у нас еще будет возможность говорить об этом более подробно. Пока же можно отметить, что они отнюдь не чужды намеренно пофлиртовать друг с другом, а иногда тут же вспыхивают (но и гаснут) импровизированные сюжеты, где более подробно поданы отношения персонажей.

Пока же вот что — в продолжении антитезы «У них / У нас».

В презепе есть народ, но за одним исключением нет парочек в национальных костюмах. Исключение — «Сцена перед постоянным двором», где он и она, итальянцы, то ли собрались танцевать, то ли уже танцуют — Презепе Лацио: Рим девятнадцатого века. Более всего именно об этом презепе здесь и пойдет речь.



Тут необходимо сделать оговорку.

Эти пары — явления позднего порядка, и к ним мы еще будем возвращаться. К девятнадцатому же веку дело обстояло несколько иначе. Оно, конечно, было: и поляк с полячкой, и жид с жидовкой; но при этом являлись и непарные персоны, например литвин — «наивно-простодушный, простоватый и легковёрный» — как видим, образ не только назван, но и характеристика его разработана. Такие персонажи подробно описаны у Ивана Франка, и описание их чрезвычайно интересно. Они «ходят» из шопки польской в белорусскую батлейку и в украинский вертеп, причем их поведение несколько меняется, что зависит от менталитета региона.

Итак, в прежние времена «люди» в вертепе были описаны и выявлены более подробно — пожалуй, и не меньше, чем в презеппе. И там и тут — таким образом явлено все человечество, славящее Христа, или к Событию отношение имеющее.

Здесь придется сделать отступление на щепетильную тему — образ Жида. Мы сильно погрешим против истины, если этот вопрос обойдем молчанием. Все характерные приметы иноверца, конечно, выявлены в виде весьма непривлекательном: «чужой» подпадает под подозрение у всякого народа. Корчмарь. Жаден. Не лишен коварства и готов облапошить простого Козака, намекая на старые долги. Козак же, привычный к безнаказанному пользованию корчмарским кредитом, пьет горилку и бьет жида, наказывая за бестактность (долг требовать!).

Интеллигенция XIX века оказывалась в затруднительном положении как раз в этом месте. С одной стороны — глубочайшее почитание народного творчества. С другой — уже оформленное, или, по крайней мере, оформляющееся корректное отношение к еврейскому вопросу.

Потому И.Франко весьма аккуратно намекает на куда более худшее положение иноверцев при польской шопке, где и жида можно было убить, и над его женой надругаться. Для злополучного персонажа украинского вертепа И.Франко находит иной оттенок во взаимоотношениях с коренным населением:

Як я прийшло до опана до хат,  
Казав жені пан колядувати  
А там ідять, пють,  
Мені не дають.<sup>16</sup>

Примечательный поворот: не еврей отказывается принять трэфное угощение, что категорически запрещает иудейская вера, но панове едят, пьют, а его не угощают. Тема

---

<sup>16</sup> *Франко І.* До історії українського вертепа XVIII в. Записки наукового товариства имени Шевченка. Наукова часопись, присвячена передовсім українській історії, фольклору й етнографії рід редакції Михайла Грушевського. V в. Львов. 1906. С. 132.

противостояния вер микшируется, жид оказывается обойденным угощением, значит, обиженным!

Между тем само противостояние Рождества и «еврейского вопроса» обусловлено не только тем, что евреи селились на Западной окраине Российской империи и христианское Рождество не отмечали.

То обстоятельство, что Иосиф и Мария являлись иудеями, а место Рождества приходилось на землю иудейскую, представляло известные трудности для истинного христианина; от еврейского мотива в теме рождества нужно было так или иначе дистанцироваться. Вертеп подвергает иноверца насмешке, осмеянию (в случае добродушного поворота частного сюжета); у русских староверов, как объяснял Н.С.Лесков, дело обстояло и того хуже: рубеж между иудеями и христианством был выражен весьма странным образом.

Изограф Севастьян написал Спасово пречистое Рождество как положено; только дойдя до животных, в хлеву рядом с волами, овцами, козами и ослами была им поставлена еще и «сухолапль — птица, жидам запрещенная, — как пишется в означении, — что идет еле не от жидовства, а от божества, все создавшего»<sup>17</sup>.

После того, как украинские местечки подвергались погромам, педалировать еврейскую тему в вертепе представлялось некорректным настолько, что в 1915 году интернационализм на Украине достиг благородных высот (во всяком случае, в народном театре); царь Максимилиан — лично — пожаловал жида сукна на шубу. Правда, комедия игралась в живом плане, а не в куклах. Но все же...<sup>18</sup>

После Бабьего Яра и фашистских печей, полагаю, тема несимпатичного жида в вертепе купировалась едва не сама собою. Поэтому (думаю, именно поэтому) подробно разработанные интермедии с его участием заменялись этим несчитанным парадом национальных пар, представляющих собой человечество на свой лад.

В презепе еврейская тема отсутствует. Просто все счастливое население города (за этим прочитывается и все население белого света) без разбора, без различий по части бедности и богатства и национальности, высыпало на городскую площадь.

Человечество в презепе покупает у старика в фартуке круглый сыр. Человечество тащит на веревке упрямого осла, не желающего считаться с правилами уличного движения.

Человечество пьет на солнцепеке вино из прохладного глиняного кувшина, и это занятие столь захватывает, что некогда глазеть на трех иностранцев, явившихся в город невесть откуда и Бог знает за чем.

<sup>17</sup> Лесков Н.С. Запечатленный ангел // Повести и рассказы. М., 1985. С. 53.

<sup>18</sup> Южный П. Крестьянский театр // Театр и искусство. 1915. № 26. С. 468.

Оно, человечество, азартно играет в карты, покупает медную посуду, развешенную тут же, и диктует письмо грамотному писарю — он развернул свое дело тут же, на площади: столик, чернильница. Бумага и — девушка, с чисто итальянской красноречивой жестикуляцией объясняющая, что именно писарь должен отписать.

Но что это за женщина в укромной нише? Положим, не такой уж и укромной — совсем на виду, и женщина в длинных восточных одеждах (восток ведь совсем близко), и только-только родившийся младенец, еще голенький, еще не запеленатый; а еще две женщины, приметившие, что тут случилось. Остановились (а шли по своим делам), и немного похлопотали над младенцем, притащили синий кувшин с водой, уложили новорожденного на какой-то ящик... А кто-то успел принести плоские корзины с фруктами, целых три, надо же! (О, *mamma mia!* — как говорят в Италии в самых разных случаях).

Здесь Рождение, да еще и на площади, да еще и при свете дня и при всем честном народе в своей обыкновенности и в ряду иных бытовых уличных сюжетов на самом деле маркирует исключительность события. Если бы в Италии было принято рожать столь экзотическим образом, мы бы с вами знали об этом по итальянской литературе, по театру, по кинематографу, наконец!

Да в том и дело, что исключительность выдается за обыкновенность именно потому, что каждый итальянец отлично знает: раз в год рождается малыш, только он не малыш вовсе, а Сын Божий.<sup>19</sup> Здесь Рождение просто-напросто закамуфлировано под быт, под одно из событий в жизни южного города — жизни темпераментной, оживленной, артистичной и — шумной! При этом художественная часть презепе столь совершенна и пленительна, что — кажется: площадь «озвучена». Разглядывая панораму, вы можете поручиться, что слышите итальянскую речь. Эдакий «презепный» неореализм: как в фильме раннего Феллини (без дубляжа).

А зачем остановились перед этой уличной сценкой два ротозея? Плащи их грубы, должно быть, они из деревни, один заиграл вдруг на инструменте мудреном и неуклюжем, кажется, это волынка... Да ведь они — пастухи! Пастухи и есть. Но если в вертепе никто иной, как ангел, оповестил их о случившемся и велел идти на поиски Божественного Младенца, то здесь, в презепе, ей-богу, впечатление такое, будто они шли в город просто так — должны же когда-нибудь пастухи спускаться с гор и приходить к людям! И вот, по дороге наткнулись на голого младенца в его «экологической нише», где поставлен

---

<sup>19</sup> В ранних изображениях Рождественского сюжета, в римских катакомбах, Мадонна сидит, а не лежит — сидит в подтверждение того, что родила (не в пример другим женщинам — дочерям Евы, обреченным на родовые муки) — безболезненно. *Иринке Языкова*. Рождество Христово в христианском искусстве. Комментарии. Журнал для читателя. Поэтика Рождества. М., 2007, № 27. С. 93.

случайный ящик. По этому случаю можно и сыграть на волынке, славя младенца, родившегося здесь и сейчас.

Из всего этого явствует, что «неореализм», о котором мы узнали только от великих итальянских режиссеров, кинематографа (или же еще от Стреллера) был свойственен искусству презепе, и довольно давно, несколько веков тому назад. Однако вот что можно обнаружить в презепе, когда первое ошеломление от этого праздника жизни немного отпускает.

Чем ближе к нам во времени, тем больше этого единого «городского бульона», в который попадает все сразу, в том числе и Великое Событие, изо всех сил маскирующееся под очаровательную бытовую сцену: чем дальше мы удаляемся от нового времени, тем более явственна *Тайна*, некогда входившая в состав презепе, а после утраченная.

Там разрабатывался хотя бы «мотив пещеры» как места Рождения, а, значит, создатель презепе не только следовал букве писания, но и понимал толк в таинственности, которая у нас всегда связана с пещерой, с гротом... С архитектурой, созданной самой природой.

Вот что пишет Теодоро Фиттипальди:

«В 1-й пол. XIV в., когда был еще жив еще сам религиозный дух Таинства Рождества, в тишине церкви Санта-Кьяра находилась прекрасная в своей задумчивости скульптура Девы Марии (в настоящее время в Национальном музее Сан-Марино в Неаполе), возлежащей в «расшитых покрывалах» рядом с главным действующим лицом презепе — с только что родившимся Младенцем Христом в пеленах <...>».<sup>20</sup>

Значит, «дух таинства» был некогда присущ презепе? Значит, так.

Отсюда прямой путь к первоисточку — к Греччио — небольшому селению в долине Риети, где в полночь кануна Рождества 1223 года Франциск Ассизский испытал такой прилив чувств по этому поводу, что чувства эти выплеснулись через край, за пределы его физической оболочки, и воплотились в артефакте. Именно в Греччио велел он поставить под навес деревянный сундук, принести сено, привести осла и вола... И это уже не изображение, не декорация, но: **воплощение**.

А как в таком случае быть с Младенцем?

Был ли это феномен, рожденный страстной верой святого Франциска, а уж поскольку он был святым, он мог, должно быть, не только увидеть Младенца воочию, но и передать свое видение присутствующим при таинстве; «транслировать» в некотором роде.

В таком случае дело намного превзошло бы пределы реальности, зато в полной мере соответствовало бы чуду.

---

<sup>20</sup> Фиттипальди Т. Неаполитанский презепе // Каталог выставки «Вертеп. Рождественская традиция Италии. М., 2005. С. 50.

Однако мы располагаем и другой данностью — Джотто свидетельствует о Младенце иначе. На фреске «Презепе в Греччио», выполненной для Верхней церкви в Ассизи, изображено служение в храме; и под кафедрой примостились ослик и бычок, при сундуке, в который старец Франциск с нимбом то ли кладет в колыбель, то ли из сундука вынимает Младенца. Он запеленат в красную пелену, она написана плотно, а лицо Младенца освещено мягким сиянием, в котором немного неясны его черты. И нимб, конечно же. Что же все-таки это было? Вопрос для нас отнюдь не праздный, поскольку речь идет о персонаже презепе. Есть и такое предположение: Святой Франциск укладывал в ларь деревянную куклу, которая ожила!

Так что не так уж случайно толкователи книги, написанной Коллоди, намекали на некую связь между деревянным, но ожившим Пиноккио с Божественным Младенцем.

И все же — зачем так уж понадобился подобный артефакт в стране, где живопись с усердием славил Рождество? Однако, исторически совсем незадолго до явления Джотто и Коваллини, Св. Франциск Ассизский (1181 или 1182—1226) показал себя даже не просто реалистом, а сверхреалистом, когда на рождество привел верующих в хлев. Мы уже говорили, что с этого, говоря современным языком, перформанса, и пошла традиция рождественских вертепов. Зачем же Св. Франциску понадобилось дополнить бесчисленные иконописные изображения Рождества Христова еще и натуральным хлевом? Видимо, затем, чтобы в дополнение к концептуализированным, теологическим иконам с их духовно-ментальным пространством, придать евангельскому рассказу наглядность, не только зримо продемонстрировать нищету Святого Семейства, но и поместить верующих в пространство реальное, где возможно жить и осуществлять «подражание Господу».

В таком случае во всех обстоятельствах этого сверхнатурального происшествия, когда описываемое событие абсолютно приравнено к описанию, — появление именно куклы неизбежно.

Благодаря ли этому кукла в конце концов заняла, можно сказать, «ключевые позиции» в празднике Рождества?

«Хотя событие в Греччио было скорее Священным представлением, чем известным сегодня презепе, его значение во всеобщем распространении этой традиции несомненно. За «живыми» презепе св. Франциска следуют «пластические» скульптурные презепе»<sup>21</sup>.

Впрочем, фигуры презепе куда ближе к скульптуре, чем к кукле в нашем представлении. И все же они отличны от скульптуры.

Во-первых, в некоторых презепе фигурки имеют проволочный каркас, так что готовому изделию можно придавать более живые позы.

<sup>21</sup> Сальваторе А., Финицио А. Региональный итальянский презепе // Вертеп. Рождественская традиция Италии. Каталог. М., 2005. С. 78.

Во-вторых, в отдельных случаях «скелет» фигуры снабжен шарнирами, так что можно достичь эффекта особо живого жеста; и это уже свойство не скульптуры и даже не куклы. Это свойственно только человеку. Отсюда рукой подать до того артефакта, который называется «*фигура криппа*». Фигура криппа на шарнирах может жить самостоятельно от презепа. Эти фигуры покупают в произвольном наборе, на религиозные праздники ставят на полку (кажется, специальную), придавая всякий день праздника им новые позы по своему усмотрению. Таким образом человек вовлечен в «жизнь» фигуры, причастен к ней; к ней он не только прикасается, но до некоторой степени режиссирует: направляя ее движение, он соучаствует в сцене.

Следуя занятой нами позиции сопоставлений (сопоставлений, но не сравнений), мы должны рассмотреть — хоть и бегло — кукол вертепа.

Они неподвижны, а если им и задаются жесты, то они строго регламентированы самим устройством куклы. Если Ирод должен лишиться головы, это осуществляется с помощью простейшего механического трюка.

Короче говоря, куклы вертепа не допускают физического прикосновения к ним извне. Сакральная природа вертепа должна охраняться с особой тщательностью.

Главное же различие вот в чем.

Если в презепе сцена Рождества разыграна «всем миром» так ярко, так темпераментно, что вот он, уличный театр романской культуры, а другого театра словно бы и не требуется. А вертеп скрывает в себе «театр как таковой», если вспомнить Евреинова.

Презепе — театр изображений.

Вертеп — театр мистериальный.

Презепе «заведен» темпераментом толпы, хотя б и неподвижной.

Вертеп — театр движущихся кукол, но лишенных активной динамики. Его куклы в определенном смысле куда более статичны, чем фигуры презепа, исполненные жизни, темперамента, движения; хотя бы и визуального, но движения.

Православная традиция проводит границу между действием и зрителем; да уже излишне и говорить о том, что зритель презепа вполне может осознать себя одним из этой праздничной толпы.

Что это, «проблема рампы», разделившей общину, как сокрушался Вяч. Иванов, а по-нашему — отделившей зрелище от зрителя?

Или проблема национального менталитета?

Или же особенность православной культуры, не допускающей панибратства со святынями?

Так что французский жонглер, которому нарядная статуя Мадонны, прислушавшись к его жалобам, отдала свои украшенные жемчугом башмаки, — у нас невозможен.

\*\*\*

С сожалением расставаясь с презеппе, не могу не бросить взгляда на *механические шопки* поляков и чехов.

Я не располагаю сведениями о том, были ли среди создателей механических шопок профессионалы-кукольники. По имеющимся у меня данным, авторами их становились лица, которых у нас принято относить к категории *insita*, художественной самодеятельности особого свойства — к «примитиву» — великой ветви искусства, создаваемого повсеместно людьми, одаренными особым зрением и своей уникальной картиной мира. Однако при всей уникальности эти «картины мира» имеют нечто общее. Как будто их создателям мир видим с иной, только им известной точки обзора.

Лонгринос Виттиг из Польши и чех Ян Метелка посвятили своим грандиозным шопкам всю жизнь без остатка. И механика прилагалась к их индивидуальным «картинам мира» — миры должны находиться в движении: картина, хоть и объемная, не может быть живой, если там все неподвижно.

Дошли ли до них слухи о целой эпохе автоматов? Век восемнадцатый был предан идее механического театра не менее страстно, чем авангард эпохи Баухауза. И ведь только начни заниматься такой анимацией — никогда не кончишь, до самой смерти. Лонгринос Виттиг строил свой шедевр 28 лет, именно что до самой смерти (лишь со временем ему начал помогать уже взрослый сын). А начинал с того, что своему ребенку делал малую шопку: Мария — Иосиф — Младенец в колыбели. Только колыбель была подвижна. К концу жизни это уже был «величественный театр», состоящий из 800 деревянных фигур, из которых 300 были механизированы. Шопку приводил в движение механизм часов с гирей. Ручкой подтягивается вверх довольно большая гиря, которая, спускаясь, приводит в движение цепь, соединенную с системой трансмиссионных ремней, вращающихся дисков и небольших деревянных валиков, соответственно «запрограммированных». А далее уже проволоочки, шнурки и деревянные палочки переносят движение на отдельные фигуры<sup>22</sup>.

Эта Вамбержицкая шопка, о которой написал Марек Вашкель, режиссер и исследователь театра специально для журнала «КУКАРТ», представляла Вифлеем, где пастухи пасли овец, а крестьяне трудились в поле. Еще был Иерусалим; иерусалимскую архитектуру Виттиг выстраивал по виду польских зданий, на взгляд Виттига наиболее для того подходящих: и купола базилики, и башни замка.

---

<sup>22</sup> См.: *Вашкель Марек*. Польские механические шопки // *Кукарт*. М., 1997. № 6. С. 72-74.

Еще Вашкель пишет о механической шопке крестьянина Франтишека Степана, чеха. Свою шопку он делал 20 лет. Чего только не было в той шопке! И жизнь села, и жизнь города. А в центре композиции, густой и плотной, — маленькая конюшня, где Святое Семейство принимает поклонение пастухов и королей.

Книга Ларисы Солнцевой «Фольклорные традиции в чешской театральной культуре» заключена в оригинальную обложку. Обложка включает фотографию шопки неизвестного автора.

Но слов нет, чтобы описать прелесть и грандиозность этой панорамы! У чехов это не шопка, но Битлеем. Однако этот «Битлеем» собрал и архитектуру средневековья, и здания барокко; да вообще — все, что есть на свете! И море с пальмами на берегу, и пастушьи стада, и мельницы. И множество людей — они пилят дрова, доят козу, они живут в замке, да мало ли у них занятий!

Но где-то в углу панорамы (справа, как и положено по традиции), где-то у подножья дворца уютится маленькое строение (каменное — что следует отметить особо: автор «Битлеема» либо горожанин, либо чех, питающий особое уважение к городским постройкам). Именно там, в каменной конуре, расположилось Святое Семейство. Именно к нему отовсюду направляются пастухи. Что же касается королей, они уже успели принести свои дары.

Поразительна эта многофигурная панорама; автор ее должен был видеть мир как одну гармоничную картину, и в сердце ее — «Битлеем», место рождения Божественного Младенца, центр этого мироздания.

Придется оговорить: это, скорее всего, не механический Битлеем. Но фигуры, плотно заселяющие это мироздание, столь динамичны, что невозможно не представить их в движении.

Зато в книге Ларисы Солнцевой большое место уделяется механическому вертепу Яна Метелки. Был он кузнецом по профессии, отчаянным социалистом по убеждению и великим мечтателем, воссоздавшим в Вифлееме панораму жизни родного края.

Вот как пишет Л.Солнцева, видевшая это творение: «Четыре уровня вифлеема длиной в 3 и высотой в 2 метра занимают местные жанровые сцены, главной из которых была угледобыча в шахтах Подкрконошского края. Срез шахты по вертикали вифлеема демонстрировал этапы тяжелого труда углекопа от взмаха кирки до поднятия добычи с помощью лебедки на поверхность. Все это находилось в движении, так как Метелка сумел снабдить свое детище элементарным механизмом, и всех восхищало, с каким знанием дела представлены сцены угледобычи. Зато дворцы, храмы, замки и крепости — неизменные и важные составные всех народных вифлеемов — были сведены до



единственного (как видно, австрийского) дворца, в который цепочкой из своей казармы направляется австро-венгерский караул.

В поисках необходимых персонажей, соответствующих его замыслу, скленаржский автор обходил множество горных селений, если не мог вырезать их сам. Так он и нашел механика-самоделку, с которым придумал принцип движений большинства персонажей вифлеема. Вывески с подлинными именами мастных ремесленников (кузница Прякона, сапожная Драбека) свидетельствовали об уважении к делу, а жанровые сценки с ними (пекарь бежит за нерадивой помощницей со скалкой в руке) — о присутствии у автора чувства юмора»<sup>23</sup>.

С сожалением останавливаю столь обширную цитату; лишь бегло упомяну, как Метелка искал и, в конце концов, нашел музыку к своему вифлеему (непреренно чешские колядки, ни в коем случае не немецкие). Как на Щедрый день трубили ночные сторожа в этом изумительном Вифлееме, как ангелы качали колыбель Младенца.

И вот: «шахтеры добывали уголь, мясник разделывал тушу, дровосек валил лес, охотники целились в лань...» и так далее.

В этих вифлеемах поражает как раз сама механическая сторона дела. Как будто авторам не хватает только фигурок, которым можно придать любые позы, свидетельствующие об оттенке живого движения. Не подобие жеста, но самый жест! Создатели итальянских презепе вполне довольствовались эффектом самого искусства, польским и чешским народным умельцам этого было недостаточно. Божий мир нужно было не только повторить в своем изделии, но и наделить по мере возможности жизнью. Сама по себе эта идея включает в себе нечто большее, чем стремление к жизнеподобию.

Более пристальный взгляд на эти произведения, очевидно, мог бы привести к осознанию этого феномена. Наверное, собранные вместе, эти механические вифлеемы-шопки могли бы составить свое, причем — общее миропонимание.

Каждый автор относился к своей рождественской игрушке с глубокой ответственностью, как будто миропорядок на земле зависит от порядка, царящего в этом самодельном мире; потому дровосек должен на каждое Рождество рубить игрушечное дерево, а мельница исправно справляет свою работу, и так далее.

Пространство этих панорам — весь мир, обозримый автором; а время — конечно же, то самое, когда родился Сын Бога. И порядок на всем белом свете, где каждый должен делать то, что ему положено, находится в прямой зависимости от Новорожденного. И — от того, сколь добротна сработана эта модель мироздания.

---

<sup>23</sup> Солнцева Л. Рождество в чешской народной культуре // Фольклорные традиции в чешской театральной культуре. СПб., 2004. С. 93-98.

У Гофмана в «Щелкунчике» рассказывается о механической игрушке, которую детям Штальбаум подарил на Рождество крестный Дроссельмейер. То был чудесный замок с подвижными фигурками кавалеров, дам, лебедей. Замок-автомат; а уж Гофман знал толк в автоматах и относился с подозрением к их мнимой жизни, и потому со знанием дела сообщил, что детям замок-автомат скоро наскучил, поскольку все движения кавалеров и дам педантично повторялись и повторялись.

Но вряд ли могут надоесть движения и жесты, заложенные в механических вертепах-панорамах. Напротив: именно их постоянство, их повторяемость именно на Рождество делают их бесконечно привлекательными.

Эти механические шопки-вифлеемы безусловно состоят в родстве с вертепом-театром. Более того, В.Новацкий неоднократно высказывал предположение, что вертеп был сначала как раз механическим, шел с Запада, но до наших пределов дошел, так сказать, «в поломанном виде».

Эта парадоксальная гипотеза-шутка, как ни удивительно, имеет некоторые основания, если исходить из устройства вертепного ящика. Так, прорези в полу второго этажа практически повторяют прорези на крышках механических шкатулок, где под музыку танцуют куклы-фигурки. Куклы вертепа укреплены снизу на штырях, как и шкатулочные фигурки; и так далее.

Это предположение можно доказывать, но можно и опровергать. Однако сама по себе идея механизма витает над вертепом.

Поразительно описал вертеп Алексей Цыварев — да и какой! Вертеп, который вертепщик показывает толпе в иудейском городе, а никто иной, как сам Йешуа смотрит действие, изображающее его собственное рождение.

Вертеп двухэтажен. Шторки раздвинуты. «Скрипнул деревянный механизм». Кукла-ангел с крыльями из настоящих перьев поет: *«Возвестить рождение Сына я пришел»*... Оказалось, сам автор говорит, что никогда вертепа не видел, деревянный механизм — авторский домысел.

Однако такой вертеп, которого просто не могло быть «там и тогда», описан автором так, что трудно отогнать мысль об «эффекте присутствия». А.Д.Цыварев, долго собиравший материалы о жизни Христа, побывавший и в Назарете, и в двух Вифлеемах, умозрительно «сконструировал» свой вертеп; там все узнаваемо и все несколько сдвинуто.

«Женщина-кукла охнула, вскинув руки. На черном небе нижней сцены сверкнули звезды. Маленькие зрители от восторга дышали открытыми ртами. По небу плыла золотая рыба, проглатывая звезды. Остановилась, блеснула чешуйчатым боком, осветив на сцене уродливую, скрюченную фигуру с короной на голове. Глухим, отстраненным голосом вертепщик запел:

— Нет покоя с непокрытой головой,  
Вижу Цезаря у смерти за спиной.

Заполняет кровь младенцев Тронный зал,  
Не поверят на суде, что я не знал.

Кукла-Смерть взмахнула косой, и голова царя повисла на одной-единственной ниточке»<sup>24</sup>.

Так вот, в настоящем вертепе нет ни этой песни, ни рыбы, глотающей звезды. Есть только кукла-царь по имени Ирод с репутацией детоубийцы, есть Смерть-кукла с косой. Для того чтоб обезглавить Ирода-куклу, никакого механизма не требуется — тут довольно простое приспособление в одеянии куклы.

Но у Цыварева описана как раз «постановочная часть», без механики ее не осуществить.

Так был или не был такой механизированный вертеп? Сам Цыварев его не видел. Но допускал, что вертеп был именно таким.

Может быть... Только сведений о машинерии вертепа у нас до сих пор нет. Если не считать одного «очевидца», автора романа-палимпсеста «Арундель 405».

И этот умозрительный вертеп, который видит Йешуа и вспоминает свое младенчество, — ближе всего стоит к чешским и польским механическим шопкам-вифлеемам.

Но поистине поразительно: не видя вертепа, его «вычислить».

А может быть, такая вертикальная модель мироздания архетипична. И сама идея механизма, придающая движение всему обозримому, архетипична тоже, она должна передавать движение сюжета, ведомого Божьим промыслом.

---

<sup>24</sup> Цыварев А. Арундель 405. Роман-палимпсест // Октябрь. 2005. № 3. С. 95-96.

## ЕЩЕ ОДНО МИРОВОЕ ДЕРЕВО

«Культуры не исчезают бесследно,  
они возрождаются преображенными  
и соединяются с массой нового,  
создаваемого современностью».<sup>25</sup>

Н.И.Конрад

Исходя из того, что культуры не исчезают, — а это истинная правда, — можно предпринять экспедицию в давнюю историю. Вертеп, как выяснилось, пришел в Украину извне, то ли из Европы, то ли из Византии. Напоминаю, о чем говорил профессор Юрковский: очевидно, кукольные ритуальные театрики есть плод трансформации переносных алтарей *retablo*, где дверцы открывались и закрывались, чтобы показать фигуры Святого Писания.

Также профессор Юрковский выделил из множества форм кукольных театриков Европы один общий тип: шопка-батлейка-вертеп. Этому типу свойственен важный признак: этажность. Два этажа, иногда три.

Итак, вертеп пришел в Украину.

Но вот и в Россию приходил тоже, и даже однажды до Иркутска добрался, а все-таки не прижился. Нет, играли, конечно, на Рождество и в городе, и, кажется, в деревне; но все же век XIX на Руси знаком вертепной культуры отмечен не был.

А в Украине прижился; и в Белоруссии, и в Польше — огромная культура славянского Рождества при домике с куклами. Именно в эту почву вертеп пустил корешок; произошла прививка к древней мощной корневой системе. Некогда на ней произрастало почти что мировое дерево.

Так по каким приметам искать предшественника?

Вот приметы:

1. Сакральность, священность.
2. Этажность.
3. Соотнесенность с важной космической точкой.
4. И, конечно, место.

То самое свято место, которое пусто не бывает.

Место это было Волынь. Стоял на Волыни, на речке Збруч, Збручский идол, почитаемый славянскими племенами, то были: белые хорваты, тиверцы, бружане и волыняне.

*Здесь сделаем пометку на полях: по мнению Х.Юрковского, именно на Волыни особо давно и особенно истоково играли по селам вертеп.*

---

<sup>25</sup> Конрад Н. Диалог историков. Размышления об истории культурного и научного развития // Избранные труды. М., 1974.

Но прежде, чем заняться генеалогическим древом Украинского вертепа, следует напомнить, как христианские храмы возводились на местах, где прежде были языческие капища. Что ареал распространения вертепа соответствовал зоне активной наступательной политики католицизма. Здесь осуществлялся синтез католицизма западного с восточно-славянским православием и народной культурой. Правда, официальная культура заметила культуру народную лишь в XV—XVI веке, и все же: католическая церковь умело использовала языческие традиции для обращения народа. Так, папа Григорий Великий в VI—VII вв. посылал миссию к бриттам с указанием постепенного обращения язычников.

Кстати сказать, уже в христианские времена на месте, где стоял великий Збручский кумир, уже обращенный в христианство люд приносил крестики, иконки — может быть, дарил прежнему Богу, оказавшемуся в опале.

Мне довелось видеть его дважды: один раз в Киево-Печерской лавре — он лежал в ящике и пребывал в неожиданном месте: в музее научного атеизма. Другой раз разыскала его в Кракове. Киевский был мастерской копией, краковский — подлинник.

Энергетика невероятная, приближение к нему затруднено, но и отвести глаз невозможно. Пушкинское «прекрасен-ужасен» тут применимо.<sup>26</sup>

Он четырехгранен, четырехлик, строен и высок, и по высоте имеет две части — верхнюю и нижнюю, а между ними пояс. И все покрыто — густо, плотно, — барельефными изображениями. Был он сделан из песчаника, поначалу окрашен в красный цвет. В бытность кумиром стоял на горе, был обнесен высоким частоколом из заостренных бревен, так что от профанного взора был скрыт надежно. Думаю, в такой закрытости концентрировалась исходящая от него мощная энергия. Там, за забором, были вокруг него ямы для жертвоприношений и могилы волхвов, отчего, полагают, святость места усиливалась. Были в заборе ворота, но входить в заповедную зону мог только жрец.

*Заметка на полях: ворота открылись и закрылись. Открылись — закрылись дверицы подлинного алтарика. Отдернуты — задернуты занавески вертепа. Есть что скрывать.*

Как известно, только жрец имел право общаться с кумиром, — посвященный в культурные коды, заключенные в нем. Жрец был глубоко образован на древний лад. Общаясь с кумиром, считывал информацию о мироустройстве и поучал потом простых смертных правилам жизни.

---

<sup>26</sup> Френк Казервуд, прекрасный художник, рисовавший раскопки египетских пирамид, стал первым европейским художником, увидевшим стелу народа майя. Все, изображенное на американском кумире, было узнаваемо, но изобразить это Казервуд не смог: это были не просто узоры — это был язык совсем другой цивилизации; тут была закодирована огромная информация, без ключа к ней подходить было невозможно. — И.У.

Збручского идола и называют путеводителем по древнеславянской вселенной. Да так оно и есть.

Стоял он так, что был ориентирован по солнцу. По вертикали состоял из двух ярусов, разделенных поясом:

Вверху обитали боги.

Внизу пребывали мертвые.

На поясе посредине кумира жили люди.<sup>27</sup>

Так, наверное, оно и было в мире по вертикали; три мира, три зоны, назывались соответственно:

«Правь» — где боги

«Навь» — где мертвые

«Явь» — это люди.

Здесь следует сделать паузу и вынести на поля довольно развернутое замечание, направленное в сторону вертепа. Вот что о тройном членении по вертикали Збручского идола пишут В.Вс.Иванов и Н.Н.Топоров: «Сама схема весьма показательна и может быть подтверждена другими аргументами; отчасти та же схема может быть приурочена к дереву и в более поздних традициях (ср. Икону Елецкой Богородицы, где Богородица находится в ветвях дерева)».<sup>28</sup> К тому хотелось бы добавить ценную деталь: мне довелось беседовать с П.Г.Богатыревым о формах народного театра; П.Г. вспомнил, что видел вертеп на дереве, наподобие скворечника; если не ошибаюсь, был этот вертеп в чешской деревне. Так причудливо пересекаются темы дерева и вертепа; сейчас речь идет о верхнем этаже, где пребывает Святое семейство, где место отведено Богородице, Св. Иосифу и Младенцу.

Если продолжить сопоставление Збручского кумира и вертепа, мы уже упоминали — самый нижний этаж, куда следовало отправить мертвое тело Ирода, редуцирован, зоны мертвых у вертепа нет.

Однако тема предков словно бы разлита вокруг вертепа — и угощение предкам, оставленное с ночи сочельника, и колядки рядом с вертепом, с темой прихода мертвых гостей, и запрет на исполнение вертепа во внеурочное время — иначе потревожишь души умерших...

Вот оно: «правь», вот оно и «навь».

А как обстоит дело с «явью»? Вот это самое интересное.

---

<sup>27</sup> Б.А. Рыбаков, предпринявший попытку расшифровки Збручского идола, полагал, что в нижнем этаже пребывает Велес. В последнее время иную версию трактовки предложил В. Журавлев. В сущности, здесь у меня излагается его расшифровка (см. примечания к этой главе) — *И.У.*

<sup>28</sup> Архив автора. — *И.У.*

Пары людей на поясе кумира; пары незванных персон, вдруг и ни с того, ни с сего являющихся в вертеп, когда там уже все кончено. Но вот же — являются. Поляк с Полячкой, Венгр с Венгеркой, Кацап с Кацапкой, и так далее, и так до бесконечности, от нас зависит, как и когда их поток остановить.

Да не от Збруча ли они остались в наследство? Их поведение явно направлено в сторону эротики, как говорится сейчас; а пары при идоле предназначены для соития во славу размножения.

Что касается приуроченности, то на Кумире особым образом помечены оба солнцестояния, летнее (с его купальской ночью, столь способствующей размножению) и зимнее: куда и попадет со временем вертеп.

Боги же на четырех гранях обелиска это: Макошь; Перун; Хорс; Лада. Полу каждого божества соответствует представитель людского рода того же пола.

Однако новую трактовку предложил А.В.Журавлев, она столь поразительна и открывает столь неожиданные горизонты, что необходимо на ней остановиться. И хотя мы безнадежно удаляемся от вертепа как такового, — как знать? Может быть, эта неожиданная экскурсия в конечном счете сослужит его родословью.

По гипотезе Журавлева Збручский идол поставлен не во славу четырех богов, но являет одно божество, а именно Святовита, творца мира.

Итак, как считывается сегодня информация, заложенная в Збручском идоле.

Три «этажа» вселенной и их обитатели:

Правь

Явь

Навь

Четыре сторона света

Восток

Юг

Север

Запад

Такова ориентация Збруча в пространстве.

Однако Збруч ориентирован не только в пространстве, но и во времени. Время определяется движением солнца, солнце «отсчитывает» времена года.

Точки солнцестояния приходятся на середину зимы и на середину лета.

Зима

Весна

Лето

## Осень

Вся эта информация заложена в Збручском идоле (он и ориентирован по солнцу); и, собственно, по такому универсальному путеводителю проходил человек жизненный путь, усердно трудясь на земле и не менее усердно отправляя ритуалы.

Но при таком раскладе барельефа пояс идола, на котором изображены люди — Явь — не так уж и малозначителен в составе и «тела» кумира Святовита. Усилия людей гармонично вносят ценный вклад в грандиозную деятельность вселенского идола — он статичен и монументален, но сама идея движения солнца заложена в нем. И люди тут составляют именно пары, Святовит ведет попарный счет человечеству, только так и только парность обеспечивает продление рода. Формула человечества во вселенной, сотворенной Святовитом, должна быть такова:

Он — Она / Он — Она

в соответствии то с богом, то с богиней.

Вот тут и происходит «переворот в сознании», произведенный Журавлевым.

Единый Бог в зависимости от времени года меняет пол.

Мужской — женский / мужской — женский

Столь впечатляющей травести, весьма непривычной в наших глазах для богов славянского происхождения, находится поддержка у индийского пантеона. Об этом далее, сейчас же следует напомнить о моментах травести в сезонных обрядах. Перемена пола божества отражается в обрядах: в «женскую пору» мужчины рядились в женское платье, и так далее.

Однако вернемся к нашему кумиру.

Не странно ли венчают колосс четыре лика?

Но древний мир знал другого бога с четырьмя (и даже с пятью) лицами. Это Брахма — высшее божество в индуистской мифологии, творец вселенной. Он сотворил землю и воды (пространство), создал хронологические ритмы вселенной (время), разделил себя на две части — мужскую и женскую. Вступил в инцестуозную связь с дочерью, отчего появились люди. Из половины своего тела создал богиню Гаятри и, очарованный ею, сотворил себе четыре лица, чтобы всегда и везде ее видеть. В мифологии развития образа имеет место некое ритуальное сооружение — разумеется, аналог мирового дерева.

Не имеет смысла указывать дополнительно на поразительное сходство двух богов, разделенных громадными территориями, и все же пребывавших в едином индоевропейском пространстве (см. примечание 2 к этой главе).

Но стоит задержаться на одном свойстве Брахмы, мы о нем широко оповещены хотя бы «Махабхаратой», но Збруч о том ничего не сообщает.



Я говорю о Любви. Она разлита в индуистской вселенной, и мало того, что Брахма сочелся с собственной дочерью, чтоб породить людей, это как раз у богов принято. Но он еще и проявил нечто неожиданное, а именно: влюбленность. Влюбленный бог!

...и эти созданные им четыре лица чтобы следить за возлюбленной... (и даже пятое, чтоб не упустить ее, когда она сбежит на небеса).

Но кажется мне, Любовь никак не обозначена на теле Збруча. Если не считать попарно «яви», так ведь то люди, не более того.

Глазом художника не могу не отметить: чисто внешне «явь» весьма отличается от богов и покойников.

Лики богов (или бога) суровы и грозны. Глазницы узкие, но глубокие, посажены близко, носы тонкие, скулы высокие — менее всего похожи на лица славян, известные нам по реконструкциям.

«Навь» — обитель мертвых — населена и вовсе другим «народом», тщетно искали б мы сходства между ними и богами — совсем другие, как если бы принадлежали другому племени. Широкая переносица, нос короткий и широк, губы толсты и имеется растительность в виде усов (а мужские лица богов безволосы). Впрочем, может быть это маски. Обитатели нижнего мира выполнены более условно и более расплывчато (можно допустить, что мастер, работавший над нижним ярусом, не имел до времени четкого представления о том, как выглядят души усопших). Эти, нижние, показаны в согбенной позе, если выпрямятся — будут гиганты, почти как боги.

Зато люди рядом с гигантами верхними и нижними совершенно малы (масштаб, закрепленный за куклами по отношению к человеку).

Если про обитателей небес и недр можно говорить, приглядываясь к их образам, то про «людей» сказать, кажется, нечего, кроме того, что они безлики (по принципу детского рисования — точка-точка-запятая). Пожалуй, только что головы великоваты, лбы особенно выпуклы, а лица несколько вдавлены; нос «пуговкой». Одежду тогда носили наипростейшую — прямые рубахи до половины голени, одинаковые у мужчин и женщин.

Ну, никак не станет натяжкой увидеть в них кукол для богов; и опять же их стиль, вернее стиль их исполнения совершенно не сочетаем ни со стилистикой верхнего, ни со стилистикой нижнего ряда.

Впрочем, вот о чем следует сказать: люди, подобно карликовым кариатидам, держат на головах плиту, на которой стоят боги — можно подумать, что плита и боги так давят на лысые головки, что они деформируются.

Так или иначе — «кукольность» этих человеческих пар слишком очевидна, чтобы оправдываться.

Так или иначе — парочки, появляющиеся в вертепе, когда и вертепное действие кончилось, все-таки «выпали в осадок» от Збруча.

Так или иначе — мы не знаем, что было между кумиром и вертепом. Возможны какие-нибудь менее амбициозные и более доступные народу сооружения, профанно вторящие устройству идола, и были там и этажи, и куклы.

Пути, проходимые разными культурами, поистине неисповедимы. Но они есть. Закамуфлированные сведения о прошлом хранятся в мифах. Перекочевывают в сказки, порою измененные до неузнаваемости.

Они проходят через народные празднества, сохраняются в обрядах, в поверьях, и вступают в причудливые отношения с архетипом.

Но не столь увлекательна прямая перспектива, как перспектива обратная. И тогда выстраивается невероятный ряд. На одном конце «вертепной малый», который «лучше синайские горы», с другой — никто иной, как Брахма.

Что же, для родословия вертепа это не так уж плохо.

## ПРИМЕЧАНИЯ К ГЛАВЕ I

### ПРИМЕЧАНИЕ 1.

К сожалению, невозможно более подробно остановиться на всех положениях теории Ю.Журавлева, но необходимо сосредоточиться на соответствии «мистерии солнца» мистериям, творимыми людьми.

Четыре грани Збручского идола — четыре возраста солнца: рождение — возмужание — взросление — старение — но, чтоб не случилось умирание, требовалось активная мистериальная жизнь на земле.

Перемена пола божества также отражалась в обрядах: в «женскую пору» мужчины для участия в обряде надевали женское платье.

Грань идола, означающая Перуна, соответствует летнему солнцевороту. Это Купальская ночь с ее оргиастическими вольностями. В обрядах участвует мужская кукла Кострюбонька.

Зимнему солнцевороту соответствует мужская ипостась божества: на его одежде можно разглядеть солярный знак. Как писал Гоголь — был у нас «идол Коляда». Память о нем сохранилась в названии колядок. В этой грани Збруча пустует нижний этаж, чему Журавлев нашел объяснение — по иранской традиции зимой души умерших отлетают в теплую страну. Но мы уже знаем, что славяне об эту пору, возле солнцеворота, души предков совершают переход из нави — в явь; в традиции, известной нам, души обретают обличие кукол. Опасность остаться без солнца в вечной ночи велика, в помощь светилу в Карпатах катят с горы огненные колеса.

Весна — это прежде всего пора рождения младенцев, зачатых в Купальскую ночь, считалось — они будущие воины. Ритуалы на грани возникновения театра: сражение зимы с весной. Кукла зимы — материал снег; кукла весны — ветки. Это вотчина Макоши — богини женщин. За плечом женской фигурки в ярусе яви Б.А.Рыбаков рассмотрел полустершиеся черты личика ребенка.

Таким образом, мы получаем довольно широкую информацию о парах, заселивших явь, на корпусе Збручского идола. О них, столь упорно проникающих в нижний этаж вертепа.

## ПРИМЕЧАНИЕ 2.

Поддержку славянско-индуистскому параллелизму следует искать в индоевропейской системе языков. Слово *Brahman* означает молитвенную формулу и имеет отчетливые индоевропейские параллели в литовском языке и в языках славянских. В частности русское «Болознь»: благо, хорошо. Но и: «Болозень»: болезнь, боль.

В.Даль указывает зону распространения слова, для нас достаточно непривычного — район Смоленска (и поскольку Брахма создал не только род людской, но и страсти, на него можно списать сотворение благ и болезней).

*Завершая экскурс в дальние пределы, предпринятый в поисках предшественников Збручского кумира, не могу не заглянуть в «Махабхарату» и «Пуруны», где история любви Брахмы показана иначе.*

*...Его искушает прекрасная Тилоттама, сотворенная художником, она творит перед ним индийский танец — и вот:*

*«...Когда она это почувствовала <его взгляд>, то подобная реке, полной нектара и прелести, пошла в танце направо от него. Он же, очарованный ее красотой и преисполнившись пылом любовным, чтобы непрестанно любоваться ее прелестью, сотворил себе другой лик, глядящий к югу, третий, на запад смотрящий и четвертый, обращенный на север. Когда же проносилась она в прыжке над его головою, создал себе пятый лик, направленный кверху».*

*А. Терц (А. Синявский) заметил: «Это похоже на дерево, которое растет и плодоносит глазами».*

### ПРИМЕЧАНИЕ 3.

#### УСТРОЙСТВО ВЕРТЕПА

*(Идеи Х.Юрковского)*

Вертеп не одинок, его ближайшие родственники — польская шопка и белорусская батлейка. В этой славянской семье глава — безусловно, шопка. Принято считать: сама тема кукольного театра Рождества продвигалась из западной Европы на восток, через Польшу — в Украину и Белоруссию.

Вертеп, равно как и батлейку, и шопку, нетрудно принять за кукольную версию мистерий. Великие мистерии — это актеры. Минималистская форма досталась куклам. Мысль не лишена оснований, но самодостаточна; проблема исчерпывается на уровне театра.

Между тем кукольный театр Рождества имеет не меньше оснований принадлежать к миру скульптуры — вообще к искусству пластическому и к живописи.

Оживающая статуя — настойчивый мотив европейской баллады, оживает статуя Мадонны. Она одета так, как одевают куклу — из популярного сюжета о жонглере и Мадонне-статуе известно, что Мадонна имеет башмачки, украшенные жемчугом; когда старый жонглер описал свое бедственное положение, Мадонна сбросила ему башмак.

А «Сестра Беатрис» Метерлинка? Вера Федоровна Комиссаржевская играла статую на пьедестале. Потом ей надлежало с постамента сойти под радостные вопли толпы — Мадонна ожила!

Но — как именно следовало перейти из неживого в живое?

И, если б «Сестру Беатрис» ставили не на сцене драматического театра, а на театре кукольном — тут мастер-механик прикинет, как осуществить эффект оживания куклы. Так, чтобы движение воспринималось как чудо. Я хочу сказать, что чудо и механическое приспособление для чуда словно бы приравниваются друг к другу, и это совсем не обман зрителя или прихожанина. Это другое; но артефакт демонстрирует — он способен на большее, чем кажется поначалу.

Потому, если говорить о вертепе и его ближайшей родне, характер «оживления» изображения крайне ответственен.

Хенрик Юрковский произвел глубокое исследование театра типа шопка-батлейка-вертеп именно с точки зрения анимации изображения.

Эта однородная группа выделена из всех прочих переносных кукольных театров Европы — они поистине неисчислимы, их разнообразие безгранично.

В сущности никто не знает, как, каким образом, события Рождества трансформировались в кукольный спектакль.

По версии Юрковского, театр типа шопка-батлейка-вертеп произошел от переносного алтаря, называемого *retablo*, напоминающего поставец с дверками.

В *retablo* были помещены барельефы (серебро, слоновая кость, дерево). Сюжеты в барельефах были развернуты и состояли из ряда эпизодов — симультанная связь соединяла события, случившиеся в разные времена, но в едином библейском пространстве.

Священники отправлялись с *retablo* «в народ», популяризируя события жизни Христа.

«После соответствующей переделки эти скульптуры можно было приводить в движение — оживлять. Таким наиболее простым способом было использование плоско укрепленного колеса, на окружности которого прикреплялись фигурки» — пишет Юрковский.

Также он приводит текст Джона Варя, английского испановеда, о гастролях иностранцев, показавших в *retablo* мистерию Страстей Господних, где деревянные куклы приводились в движение при помощи часового механизма.

Итак, мы можем составить представление о том, какие это были механизмы в корпусе предшественников вертепа.

В.Новацкий полушутя-полусерьезно говорил: ну да, у европейских театриков такого рода были механические приспособления, но когда такой механизированный кукольный театр попал в руки славян... Наш кукольник механизм разобрал и собрал, только в его руках оказались лишние детали, а без них куклы остановились. Ну, тогда и было решено — управлять куклами вручную.

Я же полагаю, механизм при вертепе более всего приближался к механизму шкатулки, на ее крышке танцевали куколки. Об этом уже шла речь, но повторю: исхожу из того, что форма прорезей в полу вертепа сходна с прорезями на крышке шкатулки. Если так, где-то в самом корпусе вертепа-ящика должны были остаться какие-нибудь «гнезда»; но мне не удастся их обнаружить.

С другой стороны, сам способ управления куклами — ручным приводом: рука держит снизу штырь, на штыре кукла, — располагает к мысли о какой-либо изначальной механике.

Если же отвлечься от механизмов и вернуться к изначальному подобию вертепа-шопки-батлейки-шкафчику типа *retablo*, — то такой переносной алтарик претерпел длительную эволюцию; Юрковский проследил его движение во временах, и это исследование изумительно. Оно показывает словно бы самостоятельную жизнь артефакта:

самостоятельная жизнь *retablo*, превращающегося постепенно в кукольный театр, не менее захватывающая, чем превращение гусеницы в куколку, а куколки в бабочку.

Первоначально, — пишет Юрковский про шопки, — изменения коснулись среднего этажа.

«Его закрыли, чтобы получить место для складирования кукол, а также место, откуда можно было бы прямо рукой приводить в движение кукол, находящихся на третьем этаже. В дальнейшем подобное пространство старались создать ниже первого яруса, а для этого можно было повесить обыкновенную занавеску.

Следующее изменение состояло в том, что были ликвидированы поперечные стенки между отдельными сценками и созданы две удлиненные сцены на первом и третьем этажах. И в шопке, и в вертепе остатки этих стенок существуют в виде колонок, которые словно подпирают крышу, создаваемую следующим вышерасположенным этажом. В результате изменений были также устранены простые механизмы (некоторые из них в шопке остались, как, например, Краковская свадьба), и куклы механические уступили место куклам «индивидуализированным»; состояло это в снятии кукол с колесиков и с трансмиссионных лент. Благодаря этому появились на свет шопковые куклы (вертепные, батлейковые) — куклы на палке.

Польский, русский и белорусский народы получили сценку подобной конструкции из рук церковных служителей и студентов в XVIII веке, и на протяжении всего XIX века формировали ее согласно своим потребностям и фантазии. Однако конструкции ее не изменили, концентрируя внимание скорее на внешнем убранстве (а именно на декоративном украшении ее башнями).

*Retablo*, которое европейские кукольники демонстрировали в XVI веке, было зародышем мистериальных кукольных представлений»<sup>29</sup>.

Однако вот размышления Х.Юрковского, уводящие от темы механизации — к теме происхождения вертепа.

Он видел переносной алтарь X в. в Константинополе — «Так что, — пишет он, — надо было бы провести исследование религиозных контактов Византии и Киевской Руси, чтобы установить, существовала ли возможность прямого влияния византийского переносного алтаря на конструкцию украинского вертепа».

Что можно вынести за скобки исследования, произведенного Юрковским?

Театрик типа вертеп-батлейка-шопка, при всем подобии европейским театрикам кукол, все же стоит особь.

Во-первых, они могут иметь этажи: два-три или более.

---

<sup>29</sup> Юрковский Х. Рождественская тема в театре кукол. Перевод И.Жаровцевой // КУКАРТ. М—СПб., 1997, № 6. С. 9-13.

А также:

Они развивались во взаимосвязи со всеми остальными разновидностями, но более медленно, что позволило им сохранить старинную архитектуру и старинный мистериальный текст.

Но, конечно же, особого внимания достойно замечание о том, что вертеп может быть родом из Византии!

Мне довелось некогда слышать выступление Б.П.Голдовского, высказавшего гипотезу вот какую. Князю Владимиру был показан византийский вертеп. Рождественский! Это-то и побудило князя киевского тотчас принять крещение.

Пока мне не приходилось найти тому подтверждение или опровержение.

Но Н.Евреинов, со своей стороны, был убежден — Владимиру была показана мистерия.

Но какая? Играли актеры или куклы?



## ГЛАВА II

### МИФОЛОГИЯ КОНЦА СВЕТА

(преодоление хаоса)

«Явления малого порядка — это не что иное, как грандиозность в свернутом виде.

Смысловое, масштабное и образное соотношение «большого» и «малого» — одна из постоянных и ключевых тем художественной культуры человечества на протяжении всей ее истории.

Религия и мифология ранних обществ, эпос и фольклор традиционных культур, искусство и литература в эпоху профессиональной художественной деятельности несут в себе эту тему как некий ключ к разгадке всех тайн бытия, как образ «обеих бескрайностей», между которыми заключен человек — бесконечно меньшего и бесконечно большого, — как непостижимую загадку сверхъестественного взаимообличения того, что «меньше малого и больше большого». Джинны, вырастающие в великанов, карлики, обладающие огромной силой, гномы, владеющие великими подземными царствами, всемогущие боги — Зевс и Дионис в облике беспомощных младенцев, эльфы, укрощающие природные стихии, ими полны Махабхарата, Нибелунги, средиземноморская мифология, иранская, буддизм, христианство. Кажется, как навязчивая идея, этот мотив преследовал народы и культуры, то гигантски разрастаясь, то сокращаясь до неразличимого рудимента.

Позднее, в художественной литературе он прочно обосновался в жанре inferнального, фантазмагорического. Свифт, Гете, Пушкин, Гоголь, Эдгар По, Кафка — у этой темы огромная литература».<sup>30</sup>

Лев Смирнов

#### *1. Читая Пастернака*

Читая «Рождественскую Звезду» Бориса Пастернака — это великое Откровение, ниспосланное поэту, — все размышляю о слове «сторожка».

По законам поэтического словаря ни одно слово не появляется в такой словесно выполненной, предельно отчетливой панораме — случайно. В стихах о событии, случившихся в Иудее, есть группа слов, как будто к южной стране не относящихся. «Доха» и зернышки проса; «сугроб», «оглобля» — приметы узнаваемо русские. Отечественные реалии вписывают иную реальность, северную, деревенскую — в израильскую панораму. Каждый исследователь, бравшийся за толкование поэмы-панорамы, не прошел мимо российских примет, и мимо нескольких слов, из которых складывается словно бы

---

<sup>30</sup> Смирнов Л. Пространства внутренний избыток // ж. Декоративное искусство СССР. № 12. 1983. С. 18.

«дополнительный» пейзаж, не только отечественный, но еще и отчетливо деревенский. Простые, самые простые слова, обозначающие простые вещи.

И все же еще одно наше слово, да и образ, за ним скрывающийся, остается для меня загадкой. Слово это — «сторожка».

А рядом, невидимая перед тем,  
Застенчивей площадки  
В оконце сторожки  
Мерцала звезда по пути в Вифлеем.

Почему сторожка, к чему она?

Крошечная, как правило, нежилая постройка. Мизерный домик, для того и построенный, чтобы что-нибудь стеречь, сторожить. Одно-единственное окошко, единственный огонек. Одна площадка с фитилем, светит в окошко, кому-то бредущему во тьме подает сигнал.

Если вдуматься, об эту пору зимнего убывания утомленного солнца, отзывается угрозой заблудшему миру — не ему ли подается сигнал...

Осмелюсь предположить — образ какого-то домика, или его проект, возник здесь (именно здесь) у поэта не случайно. Образ строения, проектируемый об эту пору года, приходящуюся под Рождество, присущ подсознанию, что и попытаюсь показать. Что касается «сторожки» Пастернака, она помянута в ночь Рождества не случайно. Может быть, и не преднамеренно. Но закономерно для той картины мира, которая явлена поэту, как откровение. Иначе говоря, санкционирована свыше.

Кончается старый год, одряхлевший под гнетом человеческих грехов. «...с наступлением каждого нового года он <мир> вновь обретает исходную «святость», которая была свойственна ему, когда он вышел из рук создателя», — пишет Мирча Элиаде<sup>31</sup>.

Но до того как мир обретет новорожденную «святость», произойдет обвал, крушение, хаос.

Мир, для того, чтобы его собрать, должен обрести новую Ось мира (Axis Mundi). На этой свежей оси располагается образ строения. Проект «здания», продиктованного богами.

— Мы должны делать то, что делали вначале боги, — сообщалось в древнеиндийских текстах.

— Человек строит по архетипу, — уточняет Мирча Элиаде.

Ну, и как и что именно он строит?

---

<sup>31</sup> Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 52.

Но сначала несколько слов о том, почему возведение такой постройки необходимо, совершенно необходимо; и почему само видение спасательного, спасительного строения возникает у человека и человечества именно в ту пору космических событий, совпавших в конце концов с Рождеством.

...Когда под Рождество в Украине гурьба ряженных тащила вертеп через все село, и он словно плыл в ночи над деревенской дорогой, этот кукольный домик, — в окружающем великом мире происходили тревожные и опасные дела.

Добавлю: происходили и происходят, ежегодно, всегда.

Напомню, что именно случилось в ночь перед Рождеством, если верить Гоголю, а ему можно смело довериться, потому что он обладал — если возможно так определить — абсолютным «мифологическим зрением» (или слухом?).

Итак, что же случилось в эту ночь?

Нечистая сила похитила месяц. Воцарилась тьма, и началось черт (вот именно, черт!) знает что.

Тьма, кутерьма, вселенская путаница. Нечисть распоясалась, мертвецы появляются среди живых, хотя и в масках колядников, почтенные лица ведут себя, прямо скажем, недозволительно.

Перед нами адаптированный, потешный вариант конца света. А это угроза не только для села, но и для всего мира. Глобальная катастрофа на пороге. Конец света от века ожидался как раз между старым и новым годом. Старый уходит, а придет ли новый — неизвестно. И солнце убывает и убывает, того и гляди воцарится крошечная тьма.

Я крайне упрощаю дело, сказав, что именно в этой календарной точке обнаруживается скважина или пропасть в мировом пространстве. Из этой-то пропасти в урочное время лезет распоясавшаяся нечисть; оттуда же выходят покойники.

Тревога, охватывающая нас перед новым годом, есть атавизм, рудимент великого страха наших предков.

Но и культура имеет своих «культурных» предков и ведет свое родословие из различных географических точек. Наиболее близкие нам точки — Двуречье и Иудея, именно там сохранились сведения о Великом Потопе — великом хаосе при темноте всемирной.

И что противостояло тому, чтобы в межгодовой пролом хлынули воды всемирного потопа?

Ящик, домик, ковчег, набитый людьми и животными, как вертеп — куклами.

Ковчег — знак спасения остатков сущего. Но вот что достойно внимания: форма строения, предназначенного для спасения.

У шумеров это «большой корабль».

В Вавилоне — это корабль-куб.  $120 * 120 = 7$  этажей.

Яхве — (Яхва) закрывает Ноя внутри <ковчега>.

Жреческий кодекс — ковчег  $300 * 50 * 30 = 3$  этажа.<sup>32</sup>

Хочу обратить внимание на многоэтажность строений, она отнюдь не случайна, и дело не только в экономии полезного пространства.

Эти поразительные строения возникают как «наглядное пособие» для мирового пространства, погрязшего в пучине хаоса, и необходимо все расставить по местам — небо, и землю, и ад.

Иными словами, в критический момент мирозданию предлагается проект, по которому можно восстановить Вселенную во всей целостности, с иерархией пространства. И чтобы отчетливо установился порядок, где верх, где низ.

Но при этом: видение оформлено в слове; а слово, достигнув внутреннего зрения художника, именно художником воплощается в модель.

Модель — пластически выраженное откровение — овеяна чудесным прикосновением инобытия, и домик вертепа приближается именно к ней. Отсюда его простодушная лапидарность, и он подчеркнута «не-настоящий» дом, но игрушечный храм; да и театр не настоящий.

Это — артистически трактуемый образ сакрального строения.

Появление вертепа возвещает: только что вылупилось новое мироздание, готовое, как всегда, противостоять беснованию хаоса. Эмбрион вновь нарождающегося мира. Миф творения обрел форму. Пространство, сотворяемое в мифологическое время, складывается на свежей мировой оси; и, кажется, ось эта проходит незримо и сквозь домик вертепа, лишний раз напоминая, что сакральная, сезонно обозначенная постройка всегда оказывается в подчинении у иерархии пространства. Я не собираюсь вести родословие вертепа, этого двухэтажного домика с куклами, непосредственно от древней коллекции ковчегов. Если и возможно увидеть их в сближении, то все равно оно, кажется, потребует фундаментальных генеалогических исследований.

*Но, право же, трудно побороть искушение обозначить появление деревянной театральной куклы в «зоне затопления».*

*— Туманная погодка, дружище Ной? — говорит праведнику беспардонный мистер Панч, возникшая некстати при британской мистерии.<sup>33</sup>*

Что касается внешности домика-вертепа, в его затейливом фасаде можно увидеть подобие деревенской церковки, что естественно. Но можно пойти и дальше.

<sup>32</sup> Селиванова Л. Сравнительная мифология. М., 2003. С. 122-125.

<sup>33</sup> Цехновицер О., Еремин И. Театр Петрушки. М.0Л., 1927. С. 36.

Истинный аналог вертепа все-таки не реальный храм, но: маленький — подобный игрушечному — домик, который держат на ладонях отцы церкви, так изображают их на иконах.

Что же это за кукольный дом?

Это священный образец, модель Иерусалимского небесного храма или града.

«И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего»

(Апокалипсис, XXI, 2).

«На горе Синай Иегова показывает Моисею образец святилища, — пишет Элиаде, — которое тот должен для него построить: “все, как я показываю тебе, и образец скинии и образец всех сосудов ее, так сделайте”».<sup>34</sup>

Все это относится к высшему промыслу: вселенские крушения и реставрация мира — это дела богов во все времена.

Но ведь и люди должны приложить свои усилия: чтобы убывающее солнце получило поддержку с земли — жгли в ночи костры. Германцы поджигали специальное полено, в Карпатах катили с гор горящие колеса. Хетты и ассирийцы обставляли календарный слом времен могучими церемониями, способными отогнать угрозу хаоса.

Ритуальные действия, проводимые под Новый год, в Вавилоне сложились в стройную систему театрализованных церемоний Акиту.

Из Борсиппы в Вавилон двигался корабль, на корабле плыли ряженые в масках. То была, конечно же, театральная версия вавилонского корабля, спасшегося от всемирного потопа.

По ослепительной мысли Н. Евреинова, греческая сцена произошла не от корабля вообще, но от бутафорской модели корабля-ковчег.<sup>35</sup>

Глазом постановщика экзотических зрелищ он разглядывал праздничные шествия Двуречья. Там он и увидел, как из Борсеппы в Вавилон двигался торжественный нарядный корабль, сначала по каналу, потом по суше...

И где же он обнаружил тему Великого Потопа вновь? Да в нашей российской лодке!

Где Атаман — это никто иной, как Утнапишти, есаул — Энкиду. А казна, которую везут в своей лодке разбойники — это солнце.

Кстати, «лодку» играли на Новый год.

---

<sup>34</sup> Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 38.

<sup>35</sup> Евреинов Н. Азazel и Дионис. Л., 1924.

Мало того, где-то на Дону он обнаружил деревянную игрушку, спущенную по воде лодку с пассажирами, вырезано из дерева — у Евреинова не оставалось сомнений: вавилонский корабль, да и только.

...Однако вернемся к вертепу. Если Белые святки не позабыли окончательно о напряженном, творческом усилии всех участников «Акиту», то и вертепщик в силу своих возможностей с помощью кукол отображает победу новорожденного мира над силами зла.

Поражен Ирод за свои злодеяния; и черт, готовый в час вселенской путаницы и кутерьмы творить безобразия, в вертепе, можно сказать, едва не направляется в сторону добродетели, утаскивая обезглавленное тело тирана в пекло, то есть, освобождая от него землю.<sup>36</sup>

Предки, бредущие о святках по селу, в масках и в обличии ряженных, нет-нет, да и проявятся среди кукол вертепа (Дед и Баба). Но напомним: вертеп нельзя играть в мирское время — потревожишь души предков.

Что же касается вертепной Звезды Рождества, она то мерцает фольгой в «мезонине» вертепа, то вдруг вырывается за пределы домика и неистово разрастаясь, готова разыграть самостоятельную мистерию.

На Украине были умельцы, соорудившие звезды со многими лучами, разубранные бумажными цветами, зеркальцами и лентами. Мне довелось увидеть такую пышную звезду метра в три в диаметре. Везли ее на тачке.

Собственно, тема наша, начинавшаяся со сторожки и плоски у Пастернака («застенчивой плоски в оконце сторожки»), развернулась во вселенском пространстве, и точно так повела себя Рождественская звезда у Пастернака.

Она пламенела, как стог, в стороне  
От неба и Бога,  
Как отблеск поджога,  
Как хутор в огне и пожар на гумне.  
Она возвышалась горячей скирдой  
Сломы и сена  
Средь целой вселенной,  
Встревоженной этою новой звездой.

Огонь разрастается до целой вселенной. Стихия вод всемирного потопа — стихия огня и вселенского пожара — в древних текстах, сохранившихся у евреев и армян, обе стихии вступают в единоборство.

От плоски — к Вселенной.

Тема пульсирует, готовая развернуться во весь простор неба и мира; от домика-сторожки начиналось ее великолепное разрастание. В том виден аналог кукольному

---

<sup>36</sup> Библейская энциклопедия. М., 1991. С. 564.

домику вертепа. Темы, от него исходящие, тоже способны развернуться в явления вселенского масштаба.

Большая вселенная в люльке  
У маленькой вечности спит —

как сказано другим поэтом, Осипом Мандельштамом.

Поэты видят то, что скрыто от нашего глаза. Мы же склонны списать все непонятное, необъяснимое и великое на счет архетипов.

## *II. При чем тут пещера?*

«Снаряжая вертепы», мы, как и положено, помещаем Святое Семейство в верхнем этаже вертепа; и, как правило, избегаем изо всех сил изображать там пещеру.

Основание? Да есть основание — у двух Евангелистов пещера не упомянута.

Но, говоря по совести, оно и трудно: то есть установить декорацию грота наверху можно, конечно. Но это будет во вред самой иерархии пространства. Хотя фольклор не знает различия между небом и землей — герой волшебной сказки, провалившись в колодезь, в конце концов, может оказаться как раз на небе. Здесь же речь идет только о пластике объекта.

Вертеп как театр дает понять, что Святое Семейство должно обитать в небесной зоне, а пещера все-таки скорее «низ», чем «верх». Низ, подземный грот. Словом, вертеп в изначальном значении слова.

Короче говоря, мифология «пещеры» норовит изо всех сил миновать вертеп — кукольный театр.

И все же почему апокрифические тексты с таким упорством, — и главное — в обход указаниям Евангелистов, трактуют пещеру, как место рождения Младенца Христа?

Сама по себе эта тема крайне интересна.

Она интересна не только в силу неожиданных поворотов сюжета, но и еще тем, что дает представление о путях движения мифа, и, очевидно, путь этот берет начало в коллективном подсознании. Так оно и есть.

Во-первых, пещера как место погребения: погребение и рождение, начало и конец — человек явлен в образе куклы, «куколки», свертка; запеленат Младенец, обернут тканью умершей. Мумия и «куколка» на двух полюсах оси, имя которой — жизнь.

Можно ли предположить, что миф направляет сознание (или подсознание) именно в эту сторону: потому оно и место рождения, что оно есть место погребения?

Христа захоронили в пещере, приобретенной неким состоятельным человеком — для себя. Звали его Иосиф (случайно ли? Св. Иосиф стоял у колыбели, другой Иосиф связан с моментом погребения).

Одним из деяний Христа было изгнание бесов: «И когда Он прибыл на другой берег в страну Гергесионскую, встретили Его бесноватые, вышедшие из гробов» <...> (Мф. 8, 28).

«Иудея вообще изобиловала пещерами и они служили частью местом временного жительствами, а часто как места тайных убежищ, равно как и для погребения умерших (Быт. XIX, 30 и т.д.)» — сообщается в Библейской энциклопедии.<sup>37</sup>

Из того же источника можно узнать — пещеры служили особенно безопасным убежищем во время землетрясений.

И, наконец:

«Особенно во времена гонений на христиан пещеры были убежищем для верующих». И — в пещере близ Вифлеема отправлялись тайные богослужения.<sup>38</sup>

Это положение открывает уже иные горизонты и определяет наиважнейший из путей, по которым движется миф.

С одной стороны, некое апокрифическое указание на пещеру, близ Вифлеема: место тайного богослужения уравнивается с местом рождения Божьего сына.

Однако оказывается: пещера вообще место рождения младенцев, рожденных от союза Божества и женщины, как, например, Дионис, сын Зевса и Семелы.

Об этом пишет О.М.Фрейденберг: «Пещеры были древнейшим прообразом храмов; мрак, камень, вода пещер означали космос».<sup>39</sup>

Вот что примечательно: античным младенцам божественного происхождения кто-нибудь угрожал. Хотя бы титаны.

Младенцу-Христу угрожает Ирод: еще одно основание для явления феномена умозрительной пещеры — спрятать. Укрыть. Скрыть. В пещере надежнее всего!

Каков поворот нашей Темы: в свете новой веры Младенец не нуждается ни в надежном крове, ни в традиционной колыбели; его незащищенность (и нищета) как бы принципиальны — человек, во всем по слову Шекспира, не пользующийся, так сказать, своим положением: ни царскими привилегиями, ни покровительством Отца. В этом, я думаю, и есть сокровенный смысл Нового Завета.

<sup>37</sup> Библейская энциклопедия. М., 1991. С. 564.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> Фрейденберг О.М. «Эйрена» Аристофана // Архаический ритуал в фольклорных и ранне-литературных памятниках. М., 1988, С. 239.



Но как трудно коллективному бессознательному так сразу довериться новому чуду. Евангелисты безусловно проповедуют истинную правду — кто усомнится? Но христианство ранней поры не противостоит народной установке: всякого младенца нужно оберегать.

Жан Даниелу, кардинал, теолог, стремится объяснить, каким образом возник образ пещеры как места рождения младенца Христа. Палестинская иудео-христианская среда «сформировала представление о Рождестве Христовом в пещере на севере Вифлеема, во втором веке зафиксированное евангелием Иакова (17—18) и Иустином, уроженцем Самарии».<sup>40</sup>

Можно предположить, что конкретного источника, упоминавшего пещеру, не было: оба апостола, пишет Даниелу, свидетелями не были, «их версии восходят к разным источникам», в которых, как можно понять, тоже о пещере не упомянуто.

В итоге можно придти к выводам:

Тема пещер формируется там, где случилось Событие Рождества и там же отправлялись богослужения ранних христиан, вынужденных скрываться в пещере.

Вот откуда исходит тема пещеры как укрытия. Храма. Места Рождения Христа. Или — по слову О.М.Фрейденберг, пещеры — древнейший прообраз храма. Древнейший прообраз «пробудился», когда поздние события сложились благоприятным для него образом.

Итак:

Место рождения человека

Место его погребения

Место пребывания Младенца — Бога

Место укрытия, как дитя человеческого,  
равно и как Божественного Младенца.

Внушительный образный строй!

Панорама, прорисованная мифологией на фоне реальности.

Но точку ставить рано.

Есть еще одно значение пещеры в случае Рождества.

Пещера-чрево.

Впрочем, дело отнюдь не в примитиве — только Великий мастер Дюрер рисовал носорога, и носорог у него — реалиста — был похож на первобытного ящера.

---

<sup>40</sup> Даниелу Ж. Рождение Иисуса // Поэтика Рождества в христианском мире. Комментарии. Журнал для читателя. Спецвыпуск. № 27. М., 2007. С. 257.

Все это я говорю к тому, что инситуальная картина мира (канон, образная система, известный текст, и даже канонизированный) отвоевала свое право, иметь собственный взгляд на известные вещи.

И такова картина мира в апокрифе.

К сожалению, придется остановиться лишь на одном «пещерном» апокрифе, из апокрифического Евангелия (Личная библиотека Борхеса).<sup>41</sup> Уже сам по себе тот момент, что апокриф оказался в личной библиотеке писателя, да еще и такого, как Борхес с его неординарным взглядом на Жизнь и Смерть, разрешает нам довериться его выбору.

«И когда Иосиф и Мария были в дороге, которая ведет в Вифлеем, Мария сказала Иосифу: «Я вижу перед собой два народа, один плачет, а другой предается радости». И ответил Иосиф: «сиди спокойно в седле и не говори лишних слов».

Собственно говоря, Иосиф сказал жене ровно то, что сказал бы всякий муж, призывая супругу к порядку, особенно это относится к «...и не говори лишних слов».

«Однако прекрасное дитя, одетое в великолепные одежды появилось перед ним и сказала Иосифу: «Почему назвал ты лишними словами то, что говорила Мария об этих двух народах?»

Ангел в апокрифе явился в облике нарядного ребенка; ангел объяснил Иосифу смысл видения Марии. Наконец, ангел приказал Иосифу остановить животное, на котором ехала Мария, ибо пришло время родов».

Вот далее и начинается пышно разворачиваться самостоятельный сюжет, озаренный религиозным экстазом, и можно подумать — сама тема пещеры вздрогнула, ожила и занялась самостоятельным творчеством.

«И он сказал Марии, чтобы она сошла с седла и вошла в подземную пещеру, куда никогда не проникало солнце и где никогда не было света, ибо тьма постоянно пребывала там».

Вот оно — пещера — чрево, полное мрака, «непроницаемой тьмы»; образ кромешной тьмы словно бы сгущается, нагнетается — куда уж больше.

Но «при появлении Марии вся пещера озарилась таким ярким сиянием, как если бы солнце вошло в пещере той, а был шестой час дня».

Поразительно, как устойчив мотив смены тьмы и света при демонстрации чуда — «сеанс» повторяется от античных времен, при показе чудес в пинаке происходило то же, явлению ослепительного божества предшествовала темнота.

Яркое сияние, озарившее пещеру при появлении Марии, апокриф тщательно описывает как чудо: «как если бы солнце вошло в пещере той» — но это не солнце, ему

<sup>41</sup> *Борхес И.* Апокрифические Евангелия из личной библиотеки Борхеса. СПб., 2000. С. 54-58.

никогда не взойти в пещере; сияние чудесное, единоразовое, отлично от регулярного восхода дневного светила. Для убедительности сравнения в пользу чуда приведена подкупающе доверительная деталь «а был лишь шестой час дня». Она действительно доказательна, хоть и не совсем понятно, о чем тут толкует апокриф — лишь шестой час дня; как соотносить этот дневной час с часом Рождения? Но у апокрифа своя логика, согласно ей деталь обязана усилить эффект чуда.

«И Мария родила сына, которого ангелы окружили от рождения Его и поклонились Ему, говоря: «Слава в вышних к Богу, и на земле мир, человекам благоволение!»

Величественность сюжета со счастливым сценарием и благополучным финалом всемирной мистерии сменяется бытовой картиной, и смена эта решительно стремительна и потаенно многозначна: Бог, но и Сын человеческий принес в мир не только свет, но и равенство, но и — равновесие.

И снова: с высот небесных — в мир обыденности, от бытия — к бытию. Ангелы осенили своими крыльями Новорожденного, а тем временем Иосиф пошел искать опытную женщину.

По логике вещей вряд ли была нужда в услугах опытной женщины, раз уже подсуетились сами ангелы. Но не пытайтесь навязать логику апокрифу: его картина мира подчиняется другим законам, и потому Иосиф оказывается посредником между Марией, обретшей в родах богоподобное обличие, и простыми женщинами, Геломой и Саломеей.

Мирское и сакральное: сакральное оказывается в новых своеобразных отношениях с мирским. Сакральное в свете положений новой, новорожденной веры становится «демократичнее» по отношению к мирскому. Однако на пути к упрощившимся отношениям стоит одно нерушимое условие: это — Вера. Полное доверие. Исключаются любые сомнения в истинности чуда. Саломея усомнилась в девственности Богоматери, — и рука ее отсохла. Саломея раскаялась в своей неверии, прикоснулась к краю пелен Младенца — и, разумеется, излечилась.

Так апокриф сыграл свою собственную мистерию, можно сказать, в подполье по отношению к Евангелическому тексту.

В этом «подполье» (он же подземная пещера), переходя на язык театра, можно сказать — хорошо поставлен свет: «вырубка» сменяется стопроцентной освещенностью.

Младенец родился.

Сверху спущен сонм ангелов. Их явление эффектно, хотя пребывание под землей весьма неожиданно.

Итак, меняется пространство (место рождения). Но: изменилось и время — оказывается, Мария провела в подземной пещере *три дня*.

Однако, вольные странствия апокрифического сюжета под почвой, обозначенной в Евангелиях, приостановлены. Словно опомнившись, апокриф пытается вернуться к букве Писания.

«На третий день после рождения Господа Мария вышла из пещеры». И вот осуществляется ее возврат в лоно канонического текста.

«Вошла в хлев, положила младенца в ясли <...>»

Вроде бы все вернулось на круги своя; но появились новые персонажи, у Евангелистов о них ничего не сказано. Зато сказано у пророка Аввакума: «Тебя узнают посреди двух животных», и апокриф тотчас вписывает пророческий текст в свою картину — «Вошла в хлев, положила Младенца в ясли, и бык и осел поклонились ему».

Мы видим, апокриф усерден теперь в своей готовности подчиниться канону, однако, оказалось, не так-то легко ему распрощаться насовсем с пещерой.

В самом деле, ведь впереди путь в Египет, а на пути... возможны другие пещеры.

И они не заставили ждать.

Оказывается, Святое семейство на пути в Египет обрело попутчиков: Девушку и трех отроков, и вот им встретилась еще одна пещера, а их пещеры вышло огромное множество драконов.

...Но пора, наконец, расстаться с этим чудесным апокрифом (хотя и жаль).

И вот «Иисус, сойдя с рук Марии, стал перед ними, и они поклонились Ему и ушли», но ведь и появились-то не просто так: они, драконы, появились не только для того, чтобы поклониться Младенцу; но также и для того, чтобы «проиллюстрировать» слова Пророка:

«И что сказал пророк, исполнилось:

«Хвалите Господа вы сущие драконы».

Драконы. Слово сказано. Слово воплотилось в образ. Слово изрыгает огонь.

И вот, сущие драконы уже выходят из пещеры с самыми решительными намереньями...

### ***III. Пещера, или «Одеты камнем»***

Наверное, нельзя говорить о вертепе-пещере-театре и не коснуться великой темы возникновения искусства именно в пещерах. Попробуем сблизить оба явления, сопряженные одним местом, хотя и разведенные временем.

При дистанции в 20-30 тысяч лет, отделивших творческое усилие древних людей от бытования вертепа-театра в народной культуре, кажется неосмотрительным и помышлять о подобии. И все же глубинные течения, омывающие культуру как цельность, могут

выносить на поверхность явления разных времен; странным образом они оказываются сближенными между собой.

Место их — пещера; складывается впечатление: как феномен природы пещера, ставшая колыбелью творческой активности человека, сохраняет в себе определенные коды культуры. На поворотах истории при том или ином стечении обстоятельств они могут оживать.

У Мишеля Турнье есть роман, где описана жизнь Робинзона на необитаемом острове. Это новый Робинзон, так сказать, «постмодернистский». В отличие от героя Даниэля Дефо, он равнодушен к созиданию рационально организованного быта, зато крайне внимателен к своим ощущениям природы. Его «Я», изъятое из цивилизации, стремительно возвращается к истоку, к до-культурному единению с окружившей его естественной средой. Его неудержимо влечет к той изначальной точке, где «голый человек на голой земле» начинает ощущать себя растворенным в мире.

На острове есть пещера, она не стала новому Робинзону жилищем, убежищем, укрытием. Но она стала для него своеобразным капищем. Приникая к ней, он жаждет вернуться к первоистоку. Иначе говоря, совершает путь, пройденный человечеством, но в обратном порядке.

Что ж открывается ему в конце тоннеля?

Ничто иное, как Пещера! Она — «чудесная примирительница покоя, царящего в темном материнском чреве и покоя, царящего во мраке гробницы, по ту и эту сторону жизни.»<sup>42</sup> Для первобытного существа, рожденного во мраке грота и уходящего в конце концов во тьму небытия, пещера была завершенным мирозданием, пространством, лишенным движения времени. Место равнялось вечности.

Но если Турнье угадал в феномене пещеры чудесный покой, подобный покою младенца в материнском чреве, значит, он приблизился к тайне так называемой «палеолитической Венеры» — мелкой пластике, малой скульптурной форме. Первое антропоморфное изображение: надо полагать, человечество подавало весть о самом важном.

Женское тело, собранное из нескольких сфер, подобно тому, как дети собирают снежную бабу из шаров. Тело пещерной Венеры можно уподобить грозди переспелых виноградин, набору сфер. Преувеличенная сфера отвисающего живота, мощные сферы ягодиц, гипертрофированные отвисшие груди. По нынешним понятиям это формы чудовищны, и поистине удивительно, что эта женская фигура не лишена своеобразной грации и даже изящества. Эта «гроздь» образует общую плавную форму, созданную для

---

<sup>42</sup> Турнье, М. С. 124.

материнства, скрывающую в себе плод. Тело заряжено таинством рождения, тайна материнства создает невидимый ореол вокруг фигурки.

Самая большая из философских мыслей человечества — это этика женского плодородия и материнства, пишет антрополог Я.В.Чеснов<sup>43</sup>. Пещерная Венера — абсолютное воплощение такой изначальной мысли (если, конечно, это была уже именно «мысль», а не предчувствие ее).

Но так или иначе: мысль или идея, или тема материнства, беременного младенчеством, уже концентрируется под каменными сводами, и Робинзон Мишеля Турнье, соприкоснувшись с пещерой своего острова, переживает ее на собственном опыте.

Пещера, пишет он, возрождает образ матери; но также мечтательные воспоминания о своем младенчестве.<sup>44</sup>

И поскольку пещера сохранила в себе присущей ей эмбрион культуры, в котором просвечивает единство: мать-и-дитя, — что ж, пещера была вправе принять Евангелический вертеп. Во всяком случае, именно пещера и стала наиболее надежным убежищем Божьей Матери и Ее Сына.

Но есть еще некоторые общие моменты, присущие и скульптуре Венеры, и кукле Марии в вертепе.

О том, что лик куклы-Богоматери скрыт типовым стандартным кукольным личиком, мы говорили неоднократно, хотя бы для того, чтоб подчеркнуть некую очевидную сакрализацию подлинного лика. Но ведь у Венеры тоже нет лица. Или вся головка тщательно скрыта оболочкой, напоминающей плотную сетку.

Очевидно, и на лицо этой первой куклоподобной фигурки тоже налагался запрет.

Мне кажется, событие, свершающееся на сцене вертепа, открывает в бесконечном отдаленье едва намеченную обратную перспективу, где рисуется анонимный образ беременной женщины, обитавшей в пещере в начале начал. От нее до Девы Марии следуют сонмы будущих матерей... «Мне всегда казалось, что всякое зачатие непорочно. Что в этом догмате, касающемся Богоматери, выражена общая идея материнства»<sup>45</sup>.

Нужно ли уточнять: общая идея материнства непостижимо сопрягается с темой пещеры. Женщина-женственность-материнство-вскармливание; млечный путь от первой среды обитания до приюта Марии:

В ясли положила  
сеном притрусил  
Божьего сына...

---

<sup>43</sup> Чеснов Я. С. 100.

<sup>44</sup> Турнье, М. С. 124.

<sup>45</sup> Пастернак Б. С. 404.

Но и здесь еще рано ставить точку.

Другая фундаментальная мысль, диктуемая пещерой, — это: смерть. Смерть осознанная, пережитая, сопровождаемая в некотором роде театральным эффектом. По слову Ж.Батая, познание смерти не может обойтись без зрелища.

Он пишет о необходимости зрелища или вообще представлений, « без разыгрывания которых мы рискуем остаться посторонними, невеждами по отношению к смерти, как это, видимо, бывает с животными»<sup>46</sup>.

Уравнять зрелище и смерть подвигла философа фреска в испанской пещере Ласко. Сюжет — если это сюжет — трагичен. Раненый бизон, раненый человек... Вид человека побуждает Батая думать об эротическом возбуждении умирающего. Но философ не берется объяснить образ птицы (птица на шесте входит в композицию); однако знак птицы принято считывать как знак женщины и смерти.

Что ж мы можем, в свою очередь, отметить на знаменательной фреске?

Смерть охотника, может быть понята как искупительная жертва.

Обозначение женщины-смерти.

Наконец, осознание трагизма смерти не обходится без зрелища.

Это верно, переживание смерти, от которого и ведет начало человечество, вызывает к дополнительному жесту — жесту в направлении театра.

Однако есть сложность: предельно затруднен подступ к фреске, она не предназначена для рассмотрения — какой уж тут театральный эффект... И все же мысль о том, что смерть-театр, так сказать, семантически связаны друг с другом, верна, о чем нам известно хотя бы от В.Иванова, знавшего, что театр начался на пограничной полосе между миром живых и владением мертвецов.

Но будет ли недопустимой натяжкой приблизить тему смерти к вертепу? В конце концов, недаром же от полноценного вертепного действия остается лишь «Смерть царя Ирода»; а значит, из всех атрибутов действия самым внушительным оказывается смертоносная коса на плече этого дежурного киллера при народном театре.

Можно все же допустить, что изначальный неведомый нам автор сценария вертепного действия, если и не фиксировал внимания на смерти Христа, то, будучи православным, не мог не учитывать того обстоятельства, что восточная христианская традиция чтит Пасху выше Рождества. А потому, выраженная в слове и жесте или не выраженная, — тема Голгофы сама собою считывается в недрах традиции.

---

<sup>46</sup> Батай Ж. С. 259.

К.-Г.Юнг пишет о двойственной природе образа Девы Марии, которая, согласно средневековой аллегории, является не только матерью Бога, но и его крестом»<sup>47</sup>. (Кстати, это положение Юнга находится в разделе, где речь идет как раз о пещере).

Потому и рыдает в голос тантамареска-Мария в некоей венской постановке, когда один из волхвов поднес миро в подарок Младенцу, дар смертному.

А при этом тема смерти-куклы в вертепе-театре опускается на нижний этаж. Иродово злодейство будет примерно наказано, за смерть ребенка Рахили — смерть царя Ирода: око за око! Зуб за зуб.

Именно в этом месте и именно внизу, собственно, разворачивается театр, как таковой. Происходившее же на верхнем ярусе было тихой мистерией. Внизу разыгрывается сюжет изрядно сниженный, низведенный до схемы «Царя Максимилиана». Театр причем фольклорный, со всеми присущими ему поворотами сюжета.

Хочу сказать, сюжетные напластования являют собою довольно вольную интерпретацию Евангельской вести. Но глубинная тема смерти витает над вертепным действием. Очевидно, она все же берет начало от пещеры, откуда все и начиналось, откуда начиналась культура и осваивалась трагедия смерти.

За пределами сопоставлений пещеры как первого обитания человека с пещерой-вертепом, воплотившейся в кукольном действе, остается проблема возникновения искусства именно в пещерах. Вряд ли это имеет непосредственное отношение к нашему вертепу...

Впрочем, как знать...

Прошу простить за отступление, но слишком много копий сломали исследователи пещерного феномена, пытаясь объяснить происхождение живописных и графических шедевров. А там, в крошечной тьме, ворочалось, вздыхало, сопело нечто великое, как две капли воды похожее на будущее искусство. Сходство было обманным. Хотя и поразительным!

Быть может, раньше губ  
Уже родился шепот...

Так оно и было — шепот, возникший не ко времени и не там, где ему положено было появиться. По существу же шепот был чем-то иным, чем последующее слово.

Только лишь в эпоху постмодернизма оказалось возможным понять, что «наскальные изображения не объекты, предназначенные для рассматривания внешним субъектом, а инструменты в оркестровке культурной жизни»<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Юнг, К.-Г. С. 1820.

<sup>48</sup> Сведения о постмодернистских концепциях происхождения и развития пещерного искусства (Испания, Франция) взяты из «Очерков визуальности» художника А.Великанова (*Великанов А. «Симулякр ли я*



У такого произведения не должно быть зрителя. Более того, не было и одного автора, линии проводили разные люди; более того, к изображению прикладывали руки люди разных поколений.

Тут самое время заметить, что ведь и фольклор — коллективное народное творчество; и мы сегодня прикасаемся к его созданию так же, как и старинный соиздатель вертепного ящика с куклами, который потащат бурсаки времен Гоголя. И мы отстоим друг от друга на несколько поколений.

Играя на Рождество свои вертепные действия, каждый свое, мы как будто проводим единый контур, очерчивающий Событие.

И если наскальный рисунок можно считать как в некотором роде произведение фольклора, это может открыть интересные перспективы.

#### ПРИМЕЧАНИЕ

Относительно того, как сегодня растолковано пещерное изображение, у меня нет сомнений в том, что это и есть правильное понимание.

Тем не менее, новые теории, равно как и старые, не могут объяснить, почему пещерное изображение было гениальным. По крайней мере, с точки зрения европейца. Мое робкое предположение, что причиной той великолепной экспрессии была сенестезия — участие в творческом акте всех чувств одновременно, требует уточнений. Но, по крайней мере ориентация на сенестезию предоставляет возможность представить себе, как, выходя из тьмы пещеры — к свету, к животным, наш гипотетический предок или же предшественник ощущал потребность животных съесть; но также — «забрать их в пещеру». Если это может оказаться хотя бы отчасти верным, мы могли бы получить возможность понимания особенности таких изображений как «перетаскивание» реальности в свое логово, как опыт создания другой вселенной.

---

дрожащий или право имею». М., НЛЮ, 2007). В очерке излагаются теории археолога А.Маршака и Д.Прециози, профессора Калифорнийского университета, преподавателя истории искусств. Именно в пору постмодернизма проявились такие формы художественного переживания, как инсталляция и перформанс. Понятие перформанса открывает возможность осознать творческий акт иначе, чем акт, ориентированный на исполнителя и зрителя. (См. текст Ю.Соболева Ритуал, театр, перформанс в сб. «Ритуал-театр-перформанс», материалы лаборатории режиссеров и художников театров кукол при СТД РФ. 1999). «Мультимедийный перформанс представляет собой поведение, деятельность, смысл и реальность — в самой деятельности, а не вне ее. (А.Великанов). — *И.У.*

## ГЛАВА III

### АРХЕТИП МЛАДЕНЦА

#### *I. Предвечный младенец*

Фраза, сказанная одним из теоретиков глобализации, Энтони Гидденсом, могла бы найти отклик в том, о чем я здесь пишу: «глобализируясь, — говорит он, — мир обретает уют локальной замкнутости»<sup>49</sup>.

Слово «уют» сегодня, в 2007 году, менее всего подходит к тому, что творится на нашей планете. И все же, я думаю, возможны некие малые пункты противостояния этому пугающему глобальному неуюту. Такие пункты возникают стихийно, они никем «не инспирированы» и вряд ли являются результатом действий политиков. Процесс их возникновения сугубо бескорыстен и в некотором смысле интимен. Но он может быть вписан в контекст глобализационных процессов и понимаем как естественная защитная реакция культуры на них, но также — и как своеобразная прихотливая культурная форма все той же глобализации. Моя тема — размышление о Предвечном Младенце, которого показывают в кукольном театре Рождества.

В отличие от Украины, кукольный театр Рождества не имел широкого распространения в России никогда, даже и в те времена, когда Советская власть еще не наложила запрет на любое проявление религиозности.

В 1980 году вертеп был поставлен в Москве, ансамблем Дмитрия Покровского. Реконструкцию вертепа произвел Виктор Новицкий. Идеологи восторжеслись: публичная пропаганда евангельского сюжета? Но странное дело: независимо от вертепа, поставленного Покровским, именно тогда в московских семьях стали возникать домашние вертепчики! Рождественскую мистерию играли просто так, для себя. Так что к тому часу, когда запрет на религию был отменен, кукольный театр Рождества уже набрал некоторые силы и вышел на свет Божий. Вертепное действо шло в театрах кукол. Домашние самодеятельные вертепы вышли на фестивали. Рождественские мистерии стали разыгрываться в школах. Перечислять нет возможности, да и вряд ли имеет смысл. Речь пойдет о факте, внутренние причины которого попытаюсь описать.

Если вы спросите меня, почему вертеп (так у нас и на Украине называют кукольный театр Рождества) столько лет привлекает меня, заставляет ему служить и, главное, о нем размышлять, я вряд ли смогу ответить, в чем тут дело.

---

<sup>49</sup> Цит. по: *Покровский Н. В зеркале глобализации // Отечественные записки, № 10. М., 2003. С. 52.*

Но попробую. Дело не только во мне, но и во всех, кто вертепный домик сооружал, кто играл вертепное действо с куклами и кто ежегодно готов смотреть Рождественское представление хоть дома, хоть в кукольном театре, а то и на фестивале: и в Луцке, где идет знаменитая Рождественская мистерия, и на ежегодном фестивале «Рождественские каникулы» в Москве, и еще где-то.

По всем этим причинам пришлось заподозрить, что и в самом действе с рождением Младенца, и в нас, кого он притянул, заключен маленький нежный магнит: притягивает и не отпускает.

Волей-неволей придется прибегнуть к помощи К.Г.Юнга — как-никак занимался он Предвечным Младенцем, архетипом Младенца. Архетипы же, как он учит, это некие древние формы, скрытые в нашем подсознании. Формы, в которых при определенных условиях могут прорисоваться четкие и вполне определенные мифы. Зачатки возможных мифов дремлют в архетипах. В свой час они могут проснуться, могут принести человеку зло. А может быть, и не обязательно. Юнг насчитал их шесть.

Архетип Младенца, конечно же, затрагивает и вертепщика, и зрителя, и сам вертепный театрик. Трудно допустить, что Юнг видел или хотя бы о нем слышал. Но именно его рассуждение о Предвечном Младенце и об его связи с человеком помогает прикоснуться к явлениям хрупким и вечным.

Вот что он пишет:

«Принимая во внимание то, что упоминания о боге-младенце все еще встречаются в высказываниях современных людей, мы можем, наверное, распространить индивидуальную аналогию на жизнь человечества в целом, и сказать в заключение, что, скорее всего, и человеческий род всегда приходит в конфликт со своим детством, то есть со своим первоначальным, бессознательным и инстинктивным состоянием, и что опасность подобного конфликта, вызывающего видение «младенца», действительно существует»<sup>50</sup>.

Тут много непонятого для нас, «вертепщиков». Какая опасность при видении Младенца, какой конфликт? Но поскольку у нас нет ни малейших оснований не доверять великому ученому, нам остается лишь допустить: архетип, попав в сферу искусства, будь то картина Боттичелли «Рождество», или оказавшись во власти обаяния вертепного действия, дает нам план: миновать опасность конфликта, и душа наша обретает счастливое умиротворение и даже равновесие. Право же, есть надежда, впрочем, весьма дерзкая, повысить авторитет художественного творчества за счет сюжетов о Предвечном Младенце.

---

<sup>50</sup> Юнг К.Г. Предвечный младенец и предвечные времена: Психология архетипа младенца // Душа и миф. Шесть архетипов. Киев-Москва, 1997. С.98.

Юнг, а также другие исследователи, — Кереньи и Радин, — знали, что такое корень мифа, из которого со временем разовьется художественный образ. Поэтому первообразы, скрытые в самых глухих недрах коллективного бессознательного, могут быть точнее всего выражены в развитых темах искусства.

Если вы не психолог (а я как раз не психолог), вас не оставит равнодушным такой поворот важного дела познания истины. Сам Юнг, авторитет которого до сих пор скептически настроенные коллеги научного мира не сумели поколебать, разрешает довериться видениям художников. Художник что-то видит, или ему что-то показывают; но для того, чтобы принять его «картину мира» и ей поверить, зритель — то есть каждый из нас — должен быть в определенном смысле к ней подготовлен; если он не обладает минимумом сведений на этот счет, все равно душа его отзовется. Юнг разрешает довериться видениям художника, а каждый художник видит эту картину по-своему... То это не в меру упитанный шустрый малый, хватающий пухлой рукой дары волхвов; то худенький (кожица да косточки) младенец лежит посреди площади северного города, прямо на каменной мостовой.

А то — маленький туго свернутый сверток. Таков младенец вертепного театра.

Совершенно не важно, знакомы ли вы с картиной Рубенса и Ван Дейка или впервые глядите на вертепный театр, но мы принимаем любую картину мира, предложенную художником. Мы принимаем, поскольку среди шести архетипов Юнга один обязательно отзовется в глубинах вашей (точнее, нашей) души.

Итак, мы позволили себе мечту о том, что если некий зритель готов впасть в конфликт со своим первоначальным, бессознательным состоянием, то опасность эта может быть отчасти купирована при виде сцены Рождества и Младенца. Нужно ли говорить о том, какому из шести архетипов Юнга я отдаю предпочтение?

Рискуя получить упрек в пристрастности, более того, допуская, что упрек будет совершенно справедлив, я надеюсь на то, что архетип Предвечного Младенца — самый счастливый. Способный врачевать человеческую душу. Потому и праздник Рождества — совсем особенный праздник.

Не считаю себя вправе толковать о Рождестве с высоких позиций церковной науки. Но могу себе позволить говорить о другом, поскольку ежегодно переживаю зимние космические ритмы — когда день убывает и ночи становятся все длиннее, наши депрессии этой поры не что иное, как атавизм. В это время наши дальние и удаленные от цивилизации предки должны были испытывать подлинный страх, того и гляди — ночь воцарится навсегда. Об эту пору и поспешило на помощь Рождество. А тут и день раздумал окончательно капитулировать перед ночью — он начинает возвращаться — в

сутки «на воробьиный шаг», как говорят в народе. Совпадение? Да нет, вряд ли. Просто Предвечный Младенец родился как нельзя более кстати, возвращая надежду и даже уверенность в том, что все обойдется и в космосе наладится желанный порядок. Да будет свет! «Над вертепом звезда ясна / В небе воссияла» — поют на Рождество. Тема тьмы и света заложена в мифе о Предвечном Младенце. С точки зрения чисто театральной звезда Рождества — совсем особенный источник освещения. Во тьме южной ночи вдруг стало видимо, но — лишь то, что указано Евангелистами. Звезда выступает в качестве небесного софита, его луч направлен на определенные точки, остальное невидимо во мраке. Как скуден реквизит! Мотив тьмы и света начинается с библейского изложения истории сотворения мира; однако, рано ставить точку в этом месте.

Согласно одному апокрифу, ангел сказал Марии, чтобы сошла с седла и вошла в подземную пещеру, «куда никогда не проникало солнце и где никогда не было света, ибо тьма постоянно пребывала там»<sup>51</sup>. Родив, Мария покинула пещеру и вынесла младенца на свет Божий. Тьма и свет — метафора появления на свет младенца — из чрева.

Вообще же с пещерою дело обстоит не так просто. Мировая мифология с особым тщанием прячет младенцев именно в пещере. С именем младенца Диониса, сына Зевса и смертной женщины Семелы, тоже связана пещера как укрытие. Камень, влага, таинственность, наконец, временное пребывание божьих детей — все это придает пещере еще и смысл храма<sup>52</sup>.

Но нельзя исключить, что образ пещеры шире: это чрево, из которого выходит каждый младенец, все мы. Когда мы смотрим кукольный театр Рождества, на Украине и в России называемый «вертепом», а другое значение этого слова — пещера, — что вспоминает в эти мгновения наша душа? Но разум не хранит памяти о чуде собственного рождения человека, выходящего из темноты к свету.

Итак, вертеп — пещера; это скажет вам каждый, кто смотрел вертепное действо и каждый, кто своими руками вертеп соорудил.

Однако вот что странно: ни у Матфея, ни у Луки никакая пещера не упоминается! Во всяком случае, в православном Евангелии, откуда неизвестный старинный автор и взял сюжет несложного вертепного текста. У Евангелиста Луки сказано, что родила она Сына своего первенца и спеленала Его и положила в яслях, потому что не было им места в гостинице. Тут даже не говорится, где именно стоят ясли. Это словно само собой

---

<sup>51</sup> Книга о Рождестве Блаженнейшей Марии и детстве Спасителя // Апокрифические Евангелия: личная библиотека Борхеса. СПб., 2000. С. 59.

<sup>52</sup> Фрейдберг О.М. «Эратна». Аристофан // Архаический ритуал в фольклорных и раннекультурных памятниках. М., 1999. С. 236.

разумеется, что хлев в пещере. У Матфея вообще появляется слово «дом». Войдя в дом, увидели Младенца с Марией.

Не берусь утверждать с категоричностью, но слово «вертеп» пришло к кукольному театру Рождества по каким-то тайным путям, которыми ведаёт архетип Предвечного Младенца. Само слово *вертеп* — это пещера. Укрытие. Приют разбойников, что уже должно повлечь за собой возможное толкование, но позже. А что театр Рождества ассоциируется с пещерой — тут тоже могут прослеживаться нити архетипа.

Вертеп наш вроде ящика для посуды о двух полках. Внизу пойдет действие, связанное с Иродом, его злодеяниями и его смертью. Наверху же эта самая «пещера»; впрочем, как правило, декорации пещеры нет, место нейтрально, выделено лишь занавесками. Сюда придут из левой кулисы пастухи, из правой — волхвы, но Святое Семейство в центре как правило, неподвижно. Мария либо держит сверток с Младенцем на руках, либо Младенец лежит в яслях — маленькой коробочке. Св. Семейство — это, конечно, куклы, но их неподвижность особо значима — это сцена запечатлена навеки.

Традиционные куклы деревянные, в одежде из ткани, их водят по специальным прорезам, держа снизу за стержень. В этом есть момент таинства, словно бы рука кукловода не должна прикасаться к священной кукле. Ангелу место не определено, он может появляться где угодно. У него и ритм свой. Пастухи же и волхвы движутся медленно, как при замедленной съемке, и это тоже «работает» на таинство. Вдоль рампы горят маленькие свечи, лица кукол освещены снизу, таинственность увеличивается. Это подлинная мистерия, то есть таинство. Мистерия передана на хранение куклам.

Куклы оказались хранителями традиции не случайно, тому есть много оснований. Одно из них — связь куклы с миром детства, и эта «кукольность» лишним раз демонстрирует, что мотив ребенка — это образ «некоторых обстоятельств собственного детства, которое мы позабыли»<sup>53</sup>, — говорит Юнг. Но само по себе подобное забвение вряд ли занимает Юнга. В его системе все придет к конечной, а вернее — начальной точке: мотив ребенка репрезентирует «подсознательный аспект» младенчества, коллективной души. В ритуальном повторении мифологического бытия Юнг видит цель — вновь и вновь продемонстрировать образ детства. С образом детства связаны малые размеры.

В одном апокрифе говорится, что Младенец Иисус в своем вертепе смотрит... вертепный театрик, в котором показана его начальная история. Апокриф поразителен: он соответствует положению дел в мифе о Св. Христофоре — меньше малого, больше большого, там Младенец то мал и легок, то вдруг неимоверно тяжел. Колебание величия масштабов сопровождают мотив Предвечного Младенца: новорожденный — самый

---

<sup>53</sup> Юнг К.Г. Предвечный младенец... С. 176.

маленький человек, но он уже и велик, беспомощен, но и мощен. Как сказано в одном современном романе о чрезвычайной хрупкости новорожденного человека, о «его сверхъестественной выносливости, далеко входящей за пределы других живых организмов»<sup>54</sup>. Младенец Иисус рожден в холоде, имущество ему досталось — пеленка да ясли, и то чужие — кормушка для скота. Правда, скот оказался добрым, но все же! И он выжил, не только потому, что был сыном Бога, но и потому, что был еще и человеком, как все мы.

Пульсация крайних величин чрезвычайно существенна для глубин нашей психики, и Юнг совершает беглый экскурс в искусство, в фольклор, в культуру нашей цивилизации. Помянуты гном и эльфы и связанные с ними потаенные могущественные силы природы. Они со временем попадут в детские сказки, где и ныне обитают карлики и великаны. Борис Пастернак в стихотворении «Рождественская звезда» описывает свое видение событий той ночи. Звезда, снег, маленькие ослики осторожно спускаются по склону, нагруженные поклажей волхвов, там и подарки, которые волхвы принесут Младенцу, их везли верблюды...

И странным виденьем грядущей поры  
Вставало вдали все пришедшее после.  
Все мысли веков, все мечты, все миры,  
Все будущее галерей и музеев,  
Все шалости фей, все дела чародеев,  
Все елки на свете, все сны детворы.

В этой ошеломляюще емкой картине грядущей культуры отметим «сны детворы». Подарки под елкой (они прямые потомки даров от волхвов, а также фей и чародеев). Им-то зачем отведено место вблизи Новорожденного?

Нам могут быть интересны некоторые обстоятельства, излагаемые Юнгом, как практикующим психологом. Ему приходилось иметь дело с неврозами, которые кое-что добавляют к архетипу Младенца. При неврозах, особенно в процессе созревания личности (уточним: при выходе из детства) перед внутренним взором человека с возбужденной психикой возникают видения ребенка, который появляется из мандалы, из золотого яйца, из цветочной чашечки. Это есть движение в сторону волшебной сказки.

Навстречу Дюймовочке, навстречу беременному тюльпану. Дюймовочка в рост кукле-малышке, и она столько же кукла, сколько девочка, а то, что ей предстоит стать женою эльфа и в эльфа превратиться — все это замыкает звездный круг, в который входят «все шалости фей, все дела чародеев»; но — также и куклы. Юнга кукла, увы, не интересует. Но как соблазнительно поставить поблизости от Божественного Младенца

---

<sup>54</sup> Улицкая Л. Казус Кукоцкого. М., 2002. С. 24.

всех малых сих, вертепных кукол, эльфов, гномов и лично королеву Маб. Рискнем увидеть в них младенческие игрушки или атрибуты при мифе.

А вот еще и другое: иногда сновидческие сын или дочь имеют экзотическое происхождение (китайское, индийское или с неземным цветом кожи). Или даже космическое: «под звездами или окруженный ореолом звезд». Что касается последнего — звезда бесспорно входит в состав архетипа Младенца, поскольку она содержится в качестве весьма значительного компонента в самом мифе. (Оценим О.Уайльда и его «Звездного мальчика»). Относительно же экзотической стороны дела — этот аспект архетипа наиболее интересен у трех кукол, изображающих царей волхвов, — почти обязательно одно черное лицо. Никакого особого смысла художники в черную куклу не вкладывают, никто из нынешних вертепщиков по поводу царя «негритянской национальности» никогда не дал объяснений, само по себе это, можно сказать, вялое течение традиции. В черного царя вложил смысл Мишель Турнье в своем романе «Каспар, Мельхиор, Бальтазар»: черный царь от Турнье, заглянув в ясли, увидел, что Младенец Христос чернокож. Вот здесь открывается чрезвычайно интересная картина в единении кукол и Рождества.

Я говорю о «неподвижных вертепах», они широко распространены во всем католическом мире. В сущности, это сценка из верхнего этажа вертепа, как будто оттуда вынута. Ее можно понять, как театральную кукольную сцену, только ни пастухи, ни волхвы не будут приближаться к Младенцу. Мне довелось видеть огромную выставку таких «застывших вертепов» в Монреале. Эта замечательная коллекция была подобрана по интернациональному принципу. Индейские волхвы носили головной убор из орлиных перьев; мексиканский вертепчик изображал бегство в Египет, Мария несла поклажу, Иосиф в соломенном сомбреро шел налегке... Короче говоря, хотелось бы, чтобы экзотические младенцы, которых Юнг извлекал у своих пациентов из глубин подсознания, оказались в родстве с этими разноплеменными вертепчиками с неподвижно застывшими куклами.

В нашем вертепе куклы достаточно каноничны (я имею в виду народный вертеп — конечно, художник современный может решать кукол в любой манере). Традиция же сохранила скудные описания вида и наряда кукол. Только описание куклы Младенца мне никогда не встречалось. Это — тугой сверток, как его спеленала Мария; и личика не видно. Более всего эта кукла напоминает мумию или куколку бабочки. Это подобие позволяет мне обратиться к рассуждению писателя Андрея Синявского (Абрама Терца) о куклах.



«...бабочка из гусеницы проходит стадию куколки («бабочка» — бывшая «бабушка», ср. диалектное «душичка» в значении бабочки, т.е. отлетевшей души), и мумию пеленали когда-то подобным, кукольным образом...»<sup>55</sup>. Писатель видит в кукле (в кукле народной, в частности эскимосской)местилище души, которая должна «попасть» в человека. Кукла-сверток: спеленатый младенец и мумия — тема протяженности поколений преемственности, продолжения рода редуцирована в самом вертепе — это рядом с ним, в канун Рождества в украинской хате ожидают прихода предков (кстати, они ночью являются в дом в виде прозрачных кукол). Тем не менее, в Вертепе эта тема все же обозначена. Она выражена присутствием Иосифа. В Евангелие же и от Луки, и Матфея выстроено подробное родословие Иосифа из рода Давидова. Мария тоже была из этого рода, но традиция женщину в таблицы родословий не включала. Потому и стоит у яслей Иосиф-плотник, «убежавший славы Божий отчим», как написал его тезка Иосиф Бродский. Слава же досталась Предвечному Младенцу по справедливости, что бывает редко в этом мире.

Уже если нам дано раз в год если не вспомнить, то почувствовать момент собственного детства, а может быть, и младенчества, значит, так или иначе в этом воспоминании есть взрослый, старший по роду. Пуловина вечности, связующая поколения, должна тоже иметь отношение к этому безмерному архетипу Младенца, в первую очередь, конечно, к единству Мать и Дитя.

Католическая и православная традиции иконописного канона отображали двойственность удела Девы Марии. Ей дано полнокровное счастье материнства, но ей был подан знак: Сын ее, Сын Божий — смертен; и потому один из волхвов дарит Младенцу смирену, предназначенную покойным при погребении.

Но канонические изображения, каждое на свой лад, убеждают нас в неразрывности Дитя и Матери, в непрерывности рода человеческого, хотя, конечно, через 33 года от Р. Хр. родословие Иосифа было оборвано. На эту тему есть глубокое рассуждение французского историка-медиевиста.

«Это очень близкий человеку Христос мог приблизиться еще больше, приняв облик Младенца. Успех культа Христа-Младенца, который утвердился в XII в., был неразрывно связан с культом Девы Марии <...>».

Как пишет Ле Гофф: «Христос — Человек, возродивший человека, стал новым Адамом рядом с Пречистой Девой, новой Евой»<sup>56</sup>.

И вот тут стоит вернуться к роману А.Цыварева «Арундель 405», о котором уже шла речь выше. Вернуться потому, что здесь возникает еще один поворот нашей темы.

<sup>55</sup> Синявский А. (Абрам Терц). Голос из хора. Собр. соч. в 2-х тт., т. 2. М., 1991. С. 29.

<sup>56</sup> Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992. С. 149.

## 2. Зеркало

— Ага, кукольник!

— Нет, вертепщик.

Говорят, есть в апокрифах такой сюжет: Младенцу-Христу прямо в вертепе подарили ничто иное, как вертеп кукольный, и Он видит этот чудесный ящик и то, что в нем: крошечные ясли, ослик ростом с мышь и младенец с мамой...

Я отыскивала этот сюжет с большим упорством, догадываясь, что здесь таится нечто чрезвычайно важное, но найти так и не удалось; до сих пор, по крайней мере.

У Я.Чеснова в книге «Телесность человека: философско-антропологическое понимание» говорится о метафоре зеркала, очень важной в культурологии. «Метафоре зеркала Диониса, — пишет он, — уделял много внимания такой крупный специалист древнегреческой мысли, как Я.Э.Голосовкер, обсуждавший эти проблемы с Б.А. Пастернаком <...> Смысл метафоры зеркала в отражении в нем человеческого бессознательного, т.е. в дроблении нашего сознания на куски. Причем для древних греков, как и для Пастернака, метафора зеркала персонифицируется в женское существо, отраженное во множестве зеркал»<sup>57</sup>.

Очевидно, я все еще не располагаю достаточным материалом для того, чтобы сопоставить метафору зеркала с «зеркальным» апокрифом; однако этот сюжет и возникает в романе Алексея Цыварева «Арундель 405». Роман этот в некотором роде о Христе, хотя ортодоксальная критика и была бы смущена, — не посчитавшись с разницей между Житием и художественным произведением.

Итак, молодой Йешуа оказался зрителем вертепного действия. О собственном младенчестве, о своей матери, о поклонении волхвов.

Некая идея, выстроенная по принципу зеркальности, все-таки витает над вертепным действием, А.Цыварев идею уловил, или — скажем иначе — она, идея, попала в сети, расставленные романом. В романе, как уже говорилось, подробнейшим образом рассказано о вертепе, правда; древнем, но узнаваемом с первого взгляда. Домик о двух этажах, внизу Ирод, вверху красивая женщина, услышавшая от Ангела Весть.

Мне удалось разыскать Алексея Демьяновича, и, конечно, ему был задан вопрос: что ему известно о вертепе кукольном, где он мог его видеть, а также откуда ему известно, что вертеп когда-то был механическим театром?

Ответ произвел не меньшее впечатление, чем описание вертепа в романе:

— Никогда никаких вертепов не видел.

---

<sup>57</sup> Чеснов Я. Телесность человека: философско-антропологическое понимание. М., 2007. с. 28.

Что тут можно сказать?

Мнемоническая ошибка — видел некогда и забыл? А память сберегла какой-то образ-конспект; и это был бы случай, известный по описаниям неожиданных фокусов, которые память позволяет себе проделывать с художником.

Может быть и другое: А.Д.Цыварев, кинорежиссер, самым ответственным, самым серьезным образом собирал, можно сказать, «полевой материал». Посещал Вифлеем, превосходно знает литературу о жизни Иисуса Христа; и тема Рождества, разумеется, ему открыта.

Могло произойти то, о чем я неоднократно говорила: архетип Предвечного Младенца содержит в себе рудимент образа вертепа, оказавшись в благоприятных условиях, архетип приступил к «диктовке».

Но, может быть, дело обстоит куда проще: ну, не захотел отвечать незнакомому человеку на вопрос видел-не видел. Но вот рассказал же: в детстве им с сестрой достался немецкий кукольный домик — и вот, произвел впечатление. Стоял под елкой. Но тогда моя догадка о том, что в этот архетип входит и образ домика-ковчег не так уж и не основательна.

Мои предположения, требующие куда больших доказательств, оправданы глубоким изумлением: как не-вертепщик, человек, не соприкасающийся лично и коротко с культурой кукольного театра Рождества, мог осуществить такую умозрительную реконструкцию вертепа.

Хотя тут есть, как уже сказано, образы, в известный нам вертеп не попавшие: например, золотая рыба, плывущая в небе, поблескивая чешуей. Знак рыбы был понятен ранним христианам; они появятся в Иудее довольно скоро, если отсчитывать от того дня, когда Йешуа смотрел вертепное действо.

Что же касается деревянного механизма, скрытого в вертепе Цыварева, так ведь мы не исключаем того, что он когда-то в вертепе (нашем) был, а потом, как полагал В.Новацкий, мы предпочли обходиться без него.

Я прошу прощения за недопустимо развернутую цитату из романа; но не вижу другого способа представить в полном объеме этот «придуманый», а вернее — увиденный не в реальности вертеп.

«На самом деле Йешуа не знал, зачем спустился с Красной горы <...> Йешуа прильнул к людям. Ему вежливо уступали место, пока он не оказался в первых рядах.

На небольшой утоптанной площадке стоял раскрашенный ящик, похожий на игрушечные домики, в которых, по давно заведенным правилам, желтый цвет означает золото, а красный — и рубины, и кровь, и власть Цезаря. Рядом находился мужчина. Его

действия напоминали ритуал тех заклинателей, что ищут воду в пустыне по одним им ведомым приметам. Не обращая внимания на нетерпение самозванных зрителей, он медленно, можно сказать, с нежностью, провел ладонью по земле, нащупал укрытый пылью цветок и, выяснив, что растение давно засохло, отбросил его в сторону. Придирчиво осмотрелся, в который раз утверждаясь в мысли, что выбранная им земля действительно мертва и он случайно, пусть ненароком, но не поранит даже самую малую жизнь и, видимо, успокоившись, обратился к ящику. Нет, неправильно. Еще человек посмотрел на небо. В нем сразу угадывался незаконник. Есть такой тип людей, несущий свою опрятную бедность поверх чуждого благополучия и низменных, в его понимании, желаний. Человек посмотрел на небо. А может, и дальше. Посмотрел туда, где черные песчинки, выскивая себе подобных, образовывали пятна величиной с облака. Посмотрел и раздвинул шторы на ящике, открыв две сцены, одну поверх другой.

— А-а, кукольник, — разочарованно сказал Йешуа, но его тихо поправили:

— Нет, вертепщик.

Хозяин представления выставил миску для сбора денег и спрятался за ящиком. Наступила тишина. Скрипнул деревянный механизм.

Далеко-далеко тронулись с места черные облака.

На верхней сцене появилась женщина-кукла. Плавно двигаясь вдоль края сцены, она несколько раз повернулась вокруг оси, демонстрируя свою красоту. Остановилась. Опять скрип.

Опережая грязную пену облаков, к ногам зрителей метнулась вкрадчивая тень. На сцену выдвинулась кукла с крыльями на спине. Кукла торопилась. В ее протянутой руке подрагивал светильник. Примитивно, но занятно, красиво. Светлые волосы, крылья, сделанные из настоящих перьев. Огонек точно высвечивает участников действия.

Крылоносная кукла голосом вертепщика запела:

Возвестить рождение Сына я пришел.

Призовет его Господь наш на престол.

Станешь суженой, Мария, у Творца, Белым

лебедем взметнешься в небеса.

Женщина-кукла ахнула, вскинув руки. На черном небе нижней сцены сверкнули звезды. Маленькие зрители от восторга дышали открытыми ртами. По небу поплыла золотая рыба, проглатывая звезды. Остановилась, блеснула чешуйчатым боком, осветив на сцене уродливую, скрюченную фигуру с короной на голове. Глухим отстраненным голосом вертепщик запел:

Нет покоя с непокрытой головой.

Вижу Цезаря у смерти за спиной.  
Заполняет кровь младенцев тронный зал.  
Не поверят на суде, что я не знал.

Кукла царя, двигаясь по неровной прорези, нелепо болтала головой и руками, изображая тревогу. На другой стороне сцены объявилась кукласмерть с косой, и голова царя повисла на одной-единственной ниточке. Зрители откликнулись одобрителем сопением.

Йешуа решил уйти. Его всегда неприятно задевала жажда толпы хотя бы в куклах увидеть уничтожение тех, перед кем они стелятся в жизни. Но тут вертепщик прервал монолог царя и запел о небесном знамени, о той звезде, что дала свет миру, и о той музыке, что лилась с неба и которую нельзя передать ни в словах, ни на обычных инструментах. Беспечные зрители, подбадривая рассказчика, захлопали в ладоши, а то, что при этом не ко времени потускнело небо и солнце, не дождавшись луны, погасло, так это оборачивалось лишь удобством. Ведь именно тогда в домик сквозь вырезанное в форме звезды отверстие непостижимым образом проник свет и оставался там до тех пор, пока шло представление.

Йешуа с трудом улавливал пение вертепщика, что было объяснимо. Когда совсем рядом уничтожается все, созданное без ведома Бога, один всеобщий грохот поглощает разнообразие звуков, утверждая свою единственную тишину.

Йешуа плохо слышал, но видел, как на верхней сцене появилась женщина с младенцем на руках и игрушечный ослик. Плавно и торжественно женщину обступили три новые куклы с коронами на головах и поклонились младенцу. Сверху повалил сделанный из хлопка снег, звезда на небе засияла еще ярче, и даже отсюда было видно, как мать улыбается сыну, а согнувшиеся в поклоне цари кладут к ее ногам подарки и медленно удаляются.

Вокруг с обидной легкостью рассыпались возведенные на века храмы и в черноте вечной ночи обезумевшие матери на ощупь искали детей своих, стараясь перекричать животных. И только хрупкие стены вертепа хранили свет, и он оставался последним светом этого мира. Там падал снег. Убаюкивая последнего зрителя, вертепщик пел:

Пляшут ангелы на небе, а внизу  
Все цари с поклоном тащат Богу мзду.  
Наступает царство Света и Добра.  
Мать сыночка провожает навсегда.

От теплоты и покоя глаза у Йешуа начали слипаться. Он отчетливо почувствовал запах мокрой от снега шерсти, услышал мамино нашептывание, увидел коврик с желтой пирамидой на стене, вспомнил все разом — вспомнил, зачем пришел в этот мир,

вспомнил яркий свет и небо, терпеливо дожидавшееся его возвращения.

Говорят, будто в тот день страшная буря из черного песка разлучила людей с жирными стадами, разрушила Золотой город, сровняв с землей Красную гору, а про Йешуа Бен Иоханона не без участливого злорадства вспоминали, что «уподобился он пеликану в пустыне и стал, как филин на развалинах, и ел пепел, как хлеб».

Исчез Йешуа, оставив в миске вертепщика три монеты с именами Мельхиора, Бальтасара и Гаспара. А что стало с миской, монетами и вертепщиком — неизвестно. Песок, одержимый бурей, следов не оставляет».

У Цыварева, кроме описания вертепа, кроме феномена зеркальности, пристального внимания заслуживает сам вертепщик, не имеющий портрета, описания внешности; просто сказано — «Рядом находился мужчина». Зато нам сообщают о его действиях вне вертепа: он бережно ощупывает землю и ставит свой ящик так, чтобы — упаси Бог! — не поранить какую-нибудь былинку, у него личные контакты с землей, что указывает на особые знания, дающиеся только посвященным.

Также он посмотрел и на небо, там собирались облака из черных песчинок. «Человек посмотрел на небо, а может, и дальше».

Нам показали магию, самого настоящего мага, он осматривает площадку для своего вертепа, землю и небеса. «Над небом — балаган, над балаганом — небо», — как написал Давид Самойлов. Он не просто играет мистерию с помощью кукол: в его власти магический ящик. В день представления разразилась страшная буря из черного песка и, судя по всему, вертепное представление и конец света непостижимо связаны между собой.

Но сквозь образ мага проступают смутные знакомые приметы лица куда более авторитетного.

«Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника. И коснулся уст моих и сказал: вот, это коснулось уст твоих, И беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен <...>». Исайя.

«Беззаконие»... «В нем угадывался незаконник». Что я этим хочу сказать? Вертепщик приближается к пророку — поскольку, как нам известно, ему, прошедшему обряд посвящения, открылось

и горних ангелов полет  
и дольней лозы прозябанье,

поскольку он напоминает водоискателя. То есть, видит сквозь землю, поскольку он

посмотрел на небо, а может и дальше, за пределы видимости и узрел удаленные от земли сферы — одну над другой, про которые рассказано в древних текстах Востока.

Это не кукольник, это вертепщик, в руках его магический ящик. Происходящее в вертепе и черная буря, как уже сказано, связаны между собой. Но, может быть, связанность эту следует осмыслить иначе? Поскольку вертеп — мистерия Рождества, поскольку Йешуа показано его же младенчество, присутствие матери, коврик на стене — тогда катастрофа, черная буря может обозначить Голгофу (рифма с рождением вполне соответствует толкованиям Нового Завета).

...И совершенно великолепен пассаж, когда в миске вертепщика высветились три монеты с именами трех волхвов.

Дары волхвов переданы на хранение вертепу?

Так или иначе, роман А.Д. Цыварева поставил на путях исследования вертепа во всех аспектах новую загадку, непредвиденную и неожиданную.

Напомню еще раз: в самом сюжете с вертепным действием и его Зрителем безусловно задействована метафора зеркала.

И женщина-кукла, что повернулась вокруг оси, демонстрируя свою красоту, и ахнула, вскинув руки, услышав Благоую Весть, в которой Зритель узнал Богоматерь — это, очевидно, тот случай, когда метафора зеркала персонифицировалась в женское существо.

## ***2. Свертки и спирали. Ткани и нитки***

Всякий раз, снаряжая вертеп, мы бережно кладем в крошечные ясли-колыбель совсем крошечный сверток. Как правило, закрытый, лицо младенца зрителю видеть не полагается, тем более изображать. Это «сверток вообще», так выглядит каждое человеческое дитя, его первая «одежда» — закрученная туго вокруг тельца пеленка-бинт. Похожа на кокон, из него предстоит выйти и развернуться человеку, уподобленного нами бабочке. В конце земного пути человек на Востоке заворачивался в пелены, уподобляясь большому свертку — мумии.

Но сверток, которым мы обозначаем Младенца — Христа, развернулся во вселенной, наполнил собою мир.

И каждое Рождество происходит (случается) обновление мира.

Даже когда в нашем мире ничего не меняется.

И в обратном порядке, наш сверток следует прочувствовать отнюдь не как скрученный ситцевый лоскут подходящего цвета, но как клочок метафизической ткани, отпущенной на сотворение вселенной.

«Единство не осуществляется в объекте и не “возвращается” в субъекте. Множество лишено субъекта и объекта, у него есть лишь величины, размеры, способные расти, меняя свою природу <...> В качестве ризомы или множественности ниточки марионетки не отсылают к некоей предполагаемой воле художника или кукольника, но и множественности нервных волокон, образующих, в свою очередь, другую марионетку, в соответствии с другими размерами, связанными с первыми. Назовем нити или палочки, манипулирующие марионетками, тканью. Можно возразить, что ее множественность заключена в личности актера, переносящего ее в текст. Пусть, но нервные волокна в свою очередь образуют ткань. Они вырастают в серое вещество, решетку, вплоть до неразличимости... Игра приближается к чистому ткачеству, приписываемому паркам и нормам».<sup>58</sup>  
Ж.Делёз, Ф.Гаттари

Одна из самых загадочных технологий кукольного дела — свертывания ткани.

Куклы-свертки!

Это — маленькие — не более ладони — матерчатые создания, в основе они крепкие, туго и ловко скатанные тканевые трубочки, скрытые кукольной одеждой.

Полоса ткани скатывается по долевым ниткам, на сгибе образуется мягкая пластичная линия, она-то и дает спираль. Скрученный столбик, вид сверху.

У кукол восточных ханты столбик туловища собран из цветных полосок разных тканей и согнут посередине. Там, где полагается быть лицу, создается радужное окружение, круг, образованный разноцветной спиралью, или «сердечко». Спиралеобразная физиономия весьма загадочна. То ли она — маска, скрывающая нечто; то ли лик еще не оформился, не обрел черты. Кукла, конечно, антропоморфна, а в то же время в ней словно бы присутствует иное существо, мы его не знаем. Мы можем лишь гадать, кто это, привлекая словесные свидетельства непереводаемых сказаний, воспоминания о мифах; они то проступают из глубин народной памяти, то погружаются в забвение.

Вне сомнений, здесь в полную силу хозяйничает запрет на изображение человеческого лица, и нам известно самое популярное объяснение запрета: кукла с глазами — соблазнительное прибежище недобрых духов, и кто из народных мастеров любой части света решится нарушить этот запрет? (Кстати сказать, объяснение, побуждающее допустить, что некогда имел место опыт создания «глазастой» куклы — опыт, скорее всего, обретен благодаря идолам, они-то могли иметь вполне

---

<sup>58</sup> Делёз Ж., Гаттари Ф. Ризома // Корневище ОБ. Книга неклассической Эстетики. М., 1998. С. 252



сформированное лицо, поскольку дух самого идола и обитал в этом пристанище; кукла же пуста.)

Фольклорная кукла, не имеющая лица, есть некто или нечто, «без лица и названья», как та «лишняя тень» в толпе масок-ряженных, которая пугала Ахматову. Лишняя в мире, населенном божествами, нечистью, оживающими покойниками, людьми, наконец. Она не человек, но и не та сверхъестественная сила, которая уже определена и выявлена.

И все же есть различие между куклой с ровным белым ликом и куклой, имеющей радужную спираль на месте лица. «Белое безмолвие» тряпичной деревенской куклы, грузинской или русской, может быть перечеркнуто знаком оберега, предостерегающим крестом. Иными словами, на такое лицо можно нанести черты, когда бы не запрет. А спиралеобразная физиономия куклы самодостаточна, тут решительно ничего нельзя добавить, даже умозрительно. И сама конструкция, эта туго свернутая материя, свидетельствует о чем-то куда более значительном, чем просто лик.

Свернутая материя самоценна, самоценен сверток, он значим сам по себе. Можно допустить, что в акте создания куклы-свертка, а также лица-спирали участвует нечто величественное, нечто иное, нежели лицо.

Это — материя.

Это — сверток.

Многоцветная спираль, эти желтые, алые, оранжевые окружия сопряжены, конечно, с солярным культом. И все же солярные знаки еще не открывают всех глубинных смыслов свертка и спирали, соединенных в маленькой матерчатой кукле.

Куклы ханты не одиноки. Головка куклы, образованная путем свертывания, скатывания ткани, встречается и на Украине. А.С.Найден описал их подробно<sup>59</sup>. Правда, туго скатанный валик головки после обтянут белой тканью, сверток словно бы обзаводится маской. Лик-сверток готов «прикинуться» обычной фольклорной куклой «без лица». Однако в сущности своей эти куклы с головкой-свертком, хотя и спрятанным «белой маской», и женским платком, стоят совершенно особо от прочих фольклорных кукол Украины. Они и называются своеобразно, по признаку технологическому — «узелковые». Об узелковых куклах в зоне их бытования говорят: «крутити кукли», а не «робити куклы», как говорят на Харьковщине и на Полтавщине.

У этих, узелковых, нет ни только лица, но и рук и ног. А.Найден видит в них кукол обрядовых.

---

<sup>59</sup> Найден О.С. Українська народна Ікрашка: Історія. Семантика. Образна сво рідність. Функціональні особливості. Київ, 1999.

Наконец, мне представляется крайне существенным следующее свидетельство исследователя: «узелковые» куклы имеют отчетливо очерченную зону своего обитания — их «крутят» лишь там, где река Рось впадает в Днепр.

Два последних сведения, очевидно, в основе едины. Можно ли говорить о том, что именно здесь имел особую силу неведомый ритуал, оставивший после себя память в образе обрядовой куклы, которую так до сих пор и крутят мастерицы в данном месте? Но интересно и технологическое соображение, приводимое исследователем: техника создания узелковой куклы — завязывание, перевязывание, кручение, скручивание, завивание, А.Найден числит в предках узелковой (или крученой) куклы (она же обрядовая) — куклу соломенную. Именно такими приемами создавали куклу из соломы.

Соломенная — осенняя, она возникла в процессе отправления аграрного обряда. Технику, а также обрядовую принадлежность получила от нее в наследство и крученая кукла. Нет никакого смысла искать связи между куклами с берегов Оби и куклами с берега Днепра. Но трудно пройти мимо некоторых подобий. Например, миновать их, с позволения сказать, «вторичность». У хантов свернутой матерчатой кукле предшествует кукла из утиног клювика; украинская происходит от соломенной. Первичные куклы делались из материала природного, тряпичные — из материала, предоставленного культурой. Матерчатая кукла не могла возникнуть ранее, чем появилось ткачество в землях восточнославянских земледельцев и ткань, завезенная охотниками Сибири.

Но, будучи «заместителями» кукол первородных, они приняли их свойства: темы жизни-смерти хотя бы, тему жертвы (что вполне вероятно, утка убита, прежде чем ее клюв станет основой куклы, солома срезана прежде, чем из нее скрутят куклу — земледельческие дела, умирание природы и так далее).

Но тканевые заместители при этом могли принять и свойства нового материала — ткани. В куклах, свернутых из куса материи, могли содержаться и новые темы: тема свертка и тема ткани, как таковой. Свертывание ткани, само движение свертывания достойно особого внимания.

«Скатал свой ковер», — говорят на Востоке об умершем. Какая великолепная метафора! Скатан, свернут ковер жизни, жизнь уподоблена ковру.

В Средней Азии свернутая из халата кукла принимает участие в уличном театре масхарабозов. В определенном смысле «скатать халат» близко к тому, чтобы «скатать ковер», и мы вновь упираемся в представление: кукла-покойник.

Скатывание, скручивание... Крутится, катясь по золотому блюдцу, золотое яблочко, открывая по дороге пейзажи, виды, кадр за кадром разворачивается свернутая картина мира.

Скручивается глиняный шнур, круговое движение от центра формирует шнуровой глиняный сосуд, выкладывается спираль. От центра донца, от «пупа земли», все далее, возникает и донце, и стенки, движение шнура в принципе бесконечно, но оборвано горловиной сосуда. Первобытный горшок сотворяется благодаря круговому движению бесконечного шнура, скрученного из свежей пластичной глины. Но кто нынче не знает, что примитивнейший глиняный горшок — все равно модель мироздания?

Впрочем, моделью Мирового устройства, как доказано, была и всякая вещь в самодельном хозяйстве наших предков, например, такую глобальной моделью явился ткацкий стан.

Однако займемся тканью, материей, возникающей в результате процесса ткачества; материей, сотворенной из исходного материала — нитей; материи, из которой делают кукол, прибегая к технике скручивания.

В лабиринте мировых культур мы будем искать «путеводную нить», чтобы по ней добраться до темы: образ полотнища. Естественно искать помощи в трудах Мирчи Элиаде. Именно он указывает направление поиска смыслов, заключенных в образах нитей и ткани. Более того, в своей работе «Мефистофель и андрогин» он, подробно разбирая мотив веревки в миропонимании многих народов, упоминает и марионеток, хотя именно марионеток и не рассматривает<sup>60</sup>. Тем не менее, направление мысли Элиаде дало импульс к поискам уточнений и углубления темы марионетки, но и попутно еще темы кукол-свертков.

Итак, Элиаде указывает нам направление поиска смыслов, которые заключены в образах нитей и ткани, о чем знает индийская культура.

Кто-то трудится над «тканьем» мира — Солнце, боги, личный бог или брахман. Элиаде называет этого ткача «космократом». Но кто бы он ни был, жизнь находится в зависимости от тайной силы, неустанно ткущей вселенную.

По словам Элиаде, идея тканья мирового пространства и связанная с нею тайная магия жертвоприношения, богоподобная сила, занятая тканьем вселенной, сравнительно поздно объявляется в индийском пантеоне. Да и само ткачество, даже и с учетом многих тысяч лет его существования, все же позднее явление. Технология этого ремесла провоцировала догадку о высоком ее назначении. Дальние отголоски свидетельств о сакральных смыслах, заложенных в идею ткани, слышны в давнем русском обряде тайного созидания обыденного полотна. Будет ли ошибкой предположить, что именно из него, новенького и никем не ношенного, изготавливали особую куклу как последний акт обряда?

---

<sup>60</sup> Элиаде М. Мефистофель и андрогин // Элиаде М. Азиатская алхимия. М., 1998. С. 330-475.

Все эти образы ткающих богов, Солнца, Паука, воздуха, по слову Элиаде «тесно соотносятся с другими архаическими концепциями», и он предлагает припомнить все сведения о богинях и феях у ткацкого станка. Эти сведения содержат в себе идеи всемирности, жертвы, судьбы.

Девушка, которая в сказке Пушкина мечтает наткать полотна «на весь мир» в том случае, если ей выпадет стать царицей, неожиданно заявляет о притязаниях, достойных отнюдь не царицы, но богини. (Впрочем, мы еще помним, как количество ткани, выпускаемой простым советским комбинатом, измерялось тем, сколько раз эту продукцию можно обернуть вокруг экватора.)

Что же касается истинных богинь, то нет более яркого примера, чем сюжет с Афиной, вступившей в состязание с Арахной, проворной ткачихой, но все-таки обычной женщиной. То обстоятельство, что Афина, проиграв в состязании у ткацкого станка, в гневе обратила Арахну в паука, может иметь причины более глубокие, чем раздраженное тщеславие. Ткани создавались различные, в этом дело. Ткань, созданная Афиной, была божественна, она имела прямое отношение ко всемирности; и ткань, созданная руками человеческими, не имела права выиграть в сравнении. Арахна могла расположить на ткацком станке собственную судьбу, но во власти Афины было внести в эту судьбу коррективы, изменив сущность Арахны.

Соломенная вдова Пенелопа ткала свое покрывало, принимая в собственном доме докучливых женихов, но отказывала им с той же педантичностью, с какою ночами уничтожала дневную работу на ткацком станке. Ее трудовая деятельность носит, так сказать, автобиографический характер. Когда Одиссей ворвался в свой дом и перебил женихов, надо полагать, верная жена довела до конца всю работу, иными словами, соткала ткань собственной судьбы.

Мне рассказывали об азербайджанском коврике с цветовой растяжкой от черного к белому, женщина ткала его всю жизнь из собственных волос — от юности до седины, коврик можно назвать судьбоносным. Итак, мы имеем в своем распоряжении ткань, как образ мира, ткань в качестве жертвы при жертвоприношении в случае с Арахной и ткань-судьбу у Пенелопы и неизвестной азербайджанки.

Мы, конечно, несколько отвлеклись от свернутых матерчатых кукол, но лишь для того, чтобы вернуться к ним, как возвращался Одиссей; как известно, «Одиссей возвратился пространством и временем полный».

Очевидно, независимо от мифологии конкретного региона, темы мифологические, сопряженные с тканью, проявляются при создании матерчатой куклы. И если можно размышлять об индоевропейских представлениях о мировом ткачестве, осевших в землях

восточных славян и претворившихся в конце концов в «узелковых» куклах, скрученных и свернутых, то вряд ли есть смысл искать подобные истоки непосредственно у ханты. И все-таки трудно исключить, что и сама материя, составляющая основу свернутой куклы, заряжена энергией мифа, миф просвечивает сквозь образность куклы-свертка и спрятан в ее спиралевидном лике.

А вот VII в. н.э. — коптская кукла, найдена на территории Египта. Она создана из пряденой шерсти, лик ее, кажется, выполнен методом скручивания спирали. Но поразительно вот что — она имеет «черты» лица. На месте глаз — две мелко скрученные «улитки», они вписаны в общую спираль, образующую широкое лицо. Головка выглядывает из мешка — младенец ли это, покойник ли в саване? Во всяком случае, спирали образованы толстыми нитями крученой шерсти. Коптская кукла — не единственный пример, где соединятся нити — кукла-спираль, образованная спиралеобразным движением. Ритуальные, или, по крайней мере, поставленные к определенному магическому делу куклы именно подобной технологии известны в Перу. Маленькие желтые овальной формы коробочки из тонкого дуба скрывают в себе крошечных «латинос», они состоят из проволоки, обмотанной цветными нитками так ловко, что фигурки облачены в национальные одежды. Сейчас ими торгуют, они — сувениры для европейцев, в коробочке есть записка с объяснением: оказывается, каждую куколку следует класть под подушку, на всю неделю гарантированы хорошие сны. Индейцы внимательны к сновидениям не менее, чем был внимателен к снам Зигмунд Фрейд. Может быть, у них был «сонник», выполненный узелковым письмом.

Узелковая письменность — вот где следует искать узелковую куклу! Но мы отыскали куклу самого мелкого калибра — перуанскую. Она образована спиралевидным движением, ее обматывали. Она — кукла-сверток в той же мере, что и кукла ханты. На нее, как на катушку, наматывали нитки. Невидимый нам конец нитки тянется к тем зонам, где формируются сны.

Нить древнее ткани, за нею закреплено первородство. Нить — растительное волокно и жила животного. Должно было пройти много времени прежде, чем нити стали составлять ткань. Но нить первая начинала бесконечное дело кручения. Веретено, крутясь, по сути отправлялось в бесконечность.

Но мы сейчас проходим обратный путь, от матерчатой свернутой куклы — к марионетке, от ткани — к нитке. От космической ткани — к нити, и от нити — к всемирной ткани. На уровне отношений человека и марионетки располагаются множественные концепции нитей, веревок, с их помощью осуществляется связь всего со

всем. В бесчисленных вариациях упорно повторяется все то же знание о связанности личной участи с миром. С тканью небес, в конечном счете.

Всемирное ткачество, созидание вселенской материи, включает в материю мира конца нитей, уходящих к людям.

В этой ситуации концепция марионетки неизбежна, она просто не могла не возникнуть.

Ибо слишком упорно человечество видит перед собою сопряженную с человеком нить. Видит, как мы скажем сегодня, в качестве метафоры связей, представляя себе отвлеченный образ. Но это мы — сегодня. Однако осталось множество свидетельств того, что сотни людей видели такую нить, точнее веревку; шаманы, колдуны, факиры, отмеченные доверием свыше, совершали манипуляции с веревками от Австралии до Ирландии. Об Индии уж и не говорю.

На глазах у потрясенных исследователей и в присутствии толпы доверяющих происходящему соплеменников-аборигенов колдун извлекал веревку, уходящую в небо, в распоряжение невидимого верховного «кукловода». Он извлекает веревку из воздуха (практика, известная в Индии) или из собственного живота, как практикуют австралийцы, или же изо рта, как отмечено в Новой Зеландии. Колдун поднимается по веревке в небо и, как правило, исчезает там. Он велит своему ученику тоже подняться по этой веревке. На земле их не видят, но слышат крики рассерженного учителя. Из криков явствует, что провинившийся в чем-то ученик будет наказан. Так оно и есть. Из невидимых небес на землю падают отъединенные члены несчастного ученика. Приходилось ли вам видеть разобранную марионетку на столе мастера кукольных дел? Хочется думать, ассоциации возникают с этой мастерской, а не с мясной лавкой.

А он, учитель и маг, и по совместительству палач, уже спускался по своей веревке. Преисполняясь сочувствия к ближнему, зрители просят исправить содеянное. Отрубленные члены жертвы без лишних разговоров собираются вновь, образуя цельного ученика.

Я синтезирую локальные варианты, составляя собирательную картину, и оговариваю, что не везде и не всегда дело доходит до расчленения. Можно и просто подняться по веревке, как в цирке, но без лонжи и без крючка крепления.

Мне не важно, что тут происходит, галлюцинация ли все это или иная форма шарлатанства, и даже — не может ли быть здесь что-либо реально, на самом деле.

Сейчас нам следует увидеть иное: куклу-паяца, внутри членов которого проходит нить; если ее порвать, паяц распадется на части. Но ведь можно его собрать снова! А если внутри его членов не нитки, а тонкие резинки, то он и ломается не по-настоящему, и тут

же «воскресает» как ни в чем не бывало! Кстати сказать, об этой кукле, точеной из дерева и с продольными узкими ходами внутри рук и ног, мы совсем ничего не знаем, да, кажется, она уже почти исчезла из обихода игрушек и кукол.

Однако вот что пишет про шута, а шут, как известно, не так уж далек от колдунов и шаманов, от «кудесников». Одним словом, «шут на пиру, описанном Лукианом, пляшет, кривляется и ломается, выворачиваясь, искажаясь <...> Он ломает себя сам (а не окружающие разламывают его члены), выворачивает свои члены сам (а не окружающие калечат его) <...>»<sup>61</sup>.

«Ломает», «выворачивает», «ломается, выворачиваясь и искажаясь». Нам трудно пройти мимо разобранных, разломанных марионеток, куклы-паяца и наказанного ученика чародея. Трудно также, имея дело с веревкой и нитью, хотя б и извлеченной из живота, но все же уходящей в небо, не воспользоваться «концепцией нити», с помощью которой можно собрать и починить все три объекта.

Но как настойчиво повторяется эта прямая вертикаль, уходящая вверх, нить, веревка, шест или шаманское дерево, по которому сибирский шаман карабкается в Верхний мир. «Астральный кабель», как говорит один исследователь. Тот же шест, по которому будут взбираться акробаты под купол цирка.

Светящаяся веревка, которая связывает вселенную и держит ее различные части в единстве, по слову Платона.

Золотая веревка, которой Зевс притягивал к себе все, что угодно, как сообщал в восьмой песне «Илиады» Гомер. При рождении грека появлялись три мойры. Первая вытаскивала жребий. Третья записывала в свиток. Вторая же, по имени Клото, брала моток пряжи и начинала раскручивать. Очевидно, это и есть та самая золотая нить.

Наконец, нить, на которой кукловод-актер вздергивает вверх оживающую марионетку.

И — Золотая Веревка Разума, за которую, как советует Платон, каждому человеку следует держаться. Однако с веревками дело обстоит более сложно, и тот же Платон не советует «рассматривать каждое человеческое существо как куклу богов, с которой они просто играют <...>»

Мы, разумеется, подобны марионеткам, но мы обладаем свойствами, которые «подобно ВЕРЕВКАМ и ШНУРАМ, тянущим нас в различных направлениях и к противоположным действиям; и в этом заключается разница между добродетелью и пороком»<sup>62</sup>. Дело с веревками, со шнурами осложняется, связи запутываются.

Образ веревки иногда применяется для обозначения вязи между духом и душой.

<sup>61</sup> Фрейденберг О.М. Паллиата // О.М. Фрейденберг. Миф и театр. М., 1988. С. 57.

<sup>62</sup> Элиаде Мирча. Веревки и куклы // Элиаде М. Азиатская алхимия. С. 454.

Маги опутывают веревками жертву, вяжут узлы. «Многие средневековые и более поздние европейские легенды, — пишет Элиаде, — рассказывают о колдунах и ведьмах, бежавших из тюрьмы или даже с костра при помощи нити или веревки, брошенной им кем-нибудь. Эта последняя фольклорная тема странным образом напоминает индейский трюк с веревкой»<sup>63</sup>.

Но оказывается, имея при себе нитки, можно в крайнем случае обойтись и без посторонней помощи. На Руси рассказывали, как бежал из тюрьмы Степан Разин, да еще и с товарищами по заключению:

«Возьмут нитки, как лодке быть, сядут в нее и под нее плеснут ложку воды, и плывут из острога»<sup>64</sup>.

Чудеса, магия и колдовство, связанные с нитью, шнуром, веревкой, можно сказать, генетически передается марионетке. Более того: именно в марионетке концентрируются многие понятия о причастности, о зависимости. Нити, приводящие марионетку в движение, нагружают хрупкую куклу огромным грузом смыслов бытия, в котором человеку без наглядного пособия трудно разобраться.

Элиаде пишет, что образы нити, веревки и ткани двусмысленны; они выражают как привилегированное положение (быть прикрепленным к Богу, относиться к космической первопричине), так и жалостную, даже трагическую ситуацию (быть обусловленным, закованным, предугаданным и т.д.).

В заключение напомним еще об одной веревке, она натянута горизонтально, в знак несогласия с веревками вертикальными, с протянутыми в направлении небес нитями зависимости. Это канат над пропастью, по нему Ницше отправляет дерзкого канатоходца. Ницше оборвал все зависимости, утверждая свое всеислие, самостоятельность и одиночество. Но и тут не обошлось без

Каната —

Веревки —

Нити.

PS.

«Человечество научилось прядь волокнистые растения уже в неолите. Рыболовы каменного века ловили рыбу сетями, сделанными из нитей; охотники

---

<sup>63</sup> Там же. С. 454.

<sup>64</sup> Там же. С. 453.

<sup>7</sup> Макаренко А.А. Сибирские песенные старины // Живая старина. Вып. 2. 1907. С. 40.

<sup>8</sup> Элиаде Мирча. Веревки и куклы // Элиаде М. Азиатская алхимия. С. 460.



тенетами-«перевесами» ловили птиц, зайцев, серн <...> вероятно, тогда длинные-длинные нити стали иносказательным обозначением человеческой жизни — «нить жизни».

Дочери Фемиды или, в других вариантах мифа, дочери Судьбы (Ананке), три античные мойры (парки), были пряхами, выпрядавшими нить человеческой жизни: Клото пряла эту нить, Лахезис проводила человека через все жизненные препятствия, а зловещая старуха Атропа отрывала нить жизни.

У славян в глубокой древности существовало такое представление о божестве Судьбы. Наиболее полно оно сохранилось у южных славян («Срећа», «сьрешта»). Это — красивая девушка, прядущая золотую нить (...). Ей противостоит Несреча — злая судьба. Оба полюса первобытного дуализма — добро и зло — выражены посредством прядения нити: Срећа прядет золотую нить на пользу человеку, а по поводу злой Несречи существует сербская поговорка: «Несрећатанко презе», т.е. злая судьба прядет слишком тонкую нить, которая может оборваться». <sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М., 1981. С. 240.

## ГЛАВА IV

### ВОЛХВЫ

«Как это мне близко!  
Ощущение театра как модели  
всякого искусства».<sup>66</sup>

Б.Пастернак

Борис Зубакин

Сотер

(отрывок)

II

Идут волхвы из дальних стран.  
И, не боясь погони,  
Скользит воздушный караван —  
Верблюды, мулы, кони.

Звонят бубенчики-псалмы  
Как ручейки на скате, —  
Три белых высятся чалмы  
На розовом закате

И луч Звезды, и шаг коня —  
Идут согласно рядом.  
Уже бубенчики звонят  
Янтарным виноградом,

Уже верблюды стали в ряд, —  
Смотри — какие тучи!  
Уже горбы их нам дарят  
Запас дождя летучий.<sup>67</sup>

<...>

### ТРИ ВОЛХВА

Персонажи вертепного действия

---

<sup>66</sup> *Б.Пастернак. Последняя встреча с Ахматовой в 1959 г. Цит. по: Быков Дм. Борис Пастернак. М. «Азбука классика», 2005. С. 817.*

<sup>67</sup> Цит. по: журнал КУКАРТ, 1997, № 6. С. 5.

В 1910 году Гете написал своему другу Буассере,<sup>68</sup> который выпустил альбом эстампов, посвященных собору в Кельне. Запомним это обстоятельство, поскольку останки трех волхвов, как говорит предание, обрели покой как раз в Кельнском соборе.

Вот что пишет Гете.

«Теперь же как мимо меня протекает ручей, который я охотно отвел бы на вашу мельницу, ко мне в руки случайно попал старинный манускрипт, форматом в малый кварт, 84 листа, с аббревиатурами, аккуратнo, то есть вполне разборчиво написанный, хотя местами чтение представляет для меня известную трудность. В нем содержится легенда о трех святых царях и об их звезде — от исхода сынов Израилевых из Египта до установления в Кельне почитания их останков <...> Возможно, сама неожиданность находки расположила меня к ней <...>; история и предание, возможное и невероятное, баснословное и естественное, вероятное и истинное сплавлено здесь воедино и, подобно сказке, обезоруживает любую критику»<sup>69</sup>.

Кто такой Иоанн Хильдесхаймский?

Иоанн Хильдесхаймский жил в XIV веке.

Его называют немцем, вестфальцем или саксонцем.

Учился в Авиньоне, слушая там лекции св. Петра Фомы.

Получил степень доктора теологии.

Преподавал теологию в Парижском университете, куда был назначен библикусом, т.е. имел право не только преподавать, но и толковать Писание.

Вернулся в Германию и умер в 1375 году.

Мне представляется существенным, что он имел право толковать Писание. То есть не просто буквально излагать строки Евангелия (кстати, они весьма скупы), но и прозревать или предполагать вещи, в Писание не вошедшие. За пределами же канонического текста открывалась поразительная историческая панорама, в которой обозначены земли и народы, царства и битвы, и где — по слову Гете — возможное и невероятное сплавлены воедино.

Сведения о том, как портился прах трех святых царей, если нравы народа ожесточались. И о том, как именно и из чего делались ясли для корма скота в Вифлееме. Как по законам чудесных явлений вела себя Звезда под Рождество. И как по сию пору в Вифлееме в праздник Богоявления позолоченную звезду на веревочках водят по храму. Короче говоря, тут имеет место истинное чудо и его воплощение, переведенное на язык

---

<sup>68</sup> Буассере Сульпиц — знаменитый коллекционер, друг Гете. Жил в Кельне (1783-1854). — *И.У.*

<sup>69</sup> Цит. по *Рат Вильгельм. Предисловие // Легенда о трех святых царях Иоанна Хильдесхаймского. М., 1998. С. 10—11.*

театральной бутафории. Наивность и прелесть изложения здесь безмерны. Так что к тексту этой книги необходимо еще вернуться.

А сейчас: ТРИ ВОЛХВА.

«Когда же Иисус родился в Вифлееме Иудейском  
во дни Ирода царя, вот волхвы с востока прибыли  
в Иерусалим и сказали: где родившийся царь Иудейский?  
Ибо мы видели восход Его звезды и пришли поклониться Ему»  
Евангелие от Матфея. Гл.2; 1-2.

Две тысячи лет однажды в году христианский мир посещают эти трое.

Время их явления — Рождество. Место их пребывания вне Рождества неизвестно.

Может быть, в ящике с куклами, в картинной галерее Дрездена или во Вселенной.

Три куклы с узелками в деревянных ладонях плывут к пристанищу Святого Семейства на втором этаже вертепа.

Трое вельмож в завитых париках, при дворянских шпагах преподносят Младенцу в дар драгоценный ларец.

Три мужика с малиновыми лентами на шапке, красные от мороза и водки, тащат на полке деревянную Звезду и поют на всю деревню.

Три тени трех восточных царей опускают перед младенцем свои вещие подарки и, свершив поклонение, исчезают до другого года.

Сегодня о них знают решительно все. Но, как ни странно, древний мир их не знает. О них не сказано ни слова в текстах трех апостолов, Луки, Иоанна и Марка, о них умолчал Иосиф Флавий. Так что некоторые экзегеты — толкователи Священного Писания — пришли к заключению: не было их вообще. А единственное упоминание о них у апостола Матфея иносказательно. Это всего лишь аллегория, представляющая участие язычников в событиях Рождества, и только!

С какой стати все мы веровали в трех волхвов? Матфей ведь не сказал, сколько их было.

Но допустим, все это именно так — что же от того изменилось? Ничего!

И если три волхва — миф, то миф убедительнее реальности или, во всяком случае, реальности ни в чем не уступает.

Эпизод с волхвами отправился в самостоятельное странствие на пространствах истории, утвердился в космосе искусства, зажил в народном сознании. Волхвы, надо полагать, являлись монахам в откровении.

Во всяком случае, множество ярких подробностей в биографии трех царственных волхвов оказались известны во Франции. Легенда о трех святых царях Иоанна

Хильдесхаймского, монаха-кармелита, пребывавшего в Сорбонне, была рекомендована самим Гете: «Тем, кто изучает взаимосвязь народных традиций, книга будет полезна». Полезна она и нам, особенно комментарии Д.Харитоновича к этой книге в русском издании.<sup>70</sup> Три куклы, обязательные обитатели наших вертепов, могут узнать о себе кое-что новое.

Вот его маршрут:

Звезда.

Поклон и преклонение.

Смысл даров.

Почему они волхвы.

Откуда шли.

И — куда.

Прежде чем волхвы появились в Иудее, возшла звезда.

Нам ли не знать ее! Для нас, причастных к Рождественским делам, просто необходимо конструировать ее, изобретая всякий раз: контур, декор, фактура.

О ней написал Пастернак:

Застенчивей плошки  
В оконце сторожки  
Сияла звезда на пути в Вифлеем.

«Ибо мы видели восход Его звезды и пришли поклониться Ему», — сообщают Волхвы Ироду по слову Матфея. Как же реагировал Ирод на эту информацию, крайне для него неприятную? Во-первых, он уточнил сведения у своих первосвященников и «книжников народных», во-вторых, узнал от волхвов время, в продолжение которого явилась звезда.

Книжники сообщили Ироду то, что знали образованные волхвы. Валаам, тот самый хозяин говорящей ослицы, мадиамский жрец, получил задание нанести ущерб Израилю с помощью магического ремесла. Он же, начав волхвовать, очевидно, впал в самый настоящий транс и сообщил много того, о чем его не просили:

«Восходит звезда Иакова,  
Муж рождается от Израиля.  
Он же восцарствует над всеми язычниками».  
(Звезда эта и возвещает о рождении царя.)  
«И ты, Вифлеем, земля Иудина,

---

<sup>70</sup> Харитонович Д. Примечания // Легенда о трех святых царях Иоанна Хильдесхаймского. М., 1998. С.191-265.

Ничем не меньше правителей Иудиных;  
Ибо из тебя выйдет вождь,  
Который будет пасти народ Мой, Израиль».

Но пишет далее Евангелист:

«И вот звезда, восход которой они видели, шла перед ними, доколе не пришла и не стала над местом, где был Младенец».

Что ж, судя по многим указаниям, звезда аллегорией отнюдь не была. Ее ждали. Она появилась. Она была в движении. И называлась «Звездой волхвов». Индусы и халдеи говорили, что в небе над Израилем появляются звезды, которых нигде более нет.

Но эту Звезду увидели примерно в то же время китайские астрономы, отметив ее появление.

О ней из тьмы веков доходят смутные слухи, она продвигалась с юга на север, скачками и с остановками.

О ней говорили астрологи древности, ее обсуждают и нынешние астрономы.

Во-первых, не исключается, что это был сверхъестественный феномен.

Во-вторых, то могла быть комета, видом своим напоминавшая человеческую голову с длинными золотыми волосами, как описал ее Мишель Турнье, видимо, основываясь на давних источниках. По иным сказаниям звезда имела очень длинные лучи, при ней был образ младенца и знак креста, и раздался голос: ныне родился царь Иудейский.

В-третьих, то могла быть так называемая «сверхновая» звезда, как ее называли китайцы.

Наконец, в-четвертых: за семь лет до нашей эры произошло сближение «царских» планет — Юпитера и Сатурна, и волхвы, понимавшие в астрологии, видели в том вещий знак. Такова гипотеза И.Кеплера, и до сих пор от XVII века она остается наиболее приемлемой.

И тогда были приняты меры, чтобы Звезду не упустить. Согласно поздним легендам в тех краях была самая высокая гора Фаус. На ее вершине находились стражи, им полагалось подать дымовой сигнал в случае недружественного по отношению к соседям жеста со стороны Израиля. Этим стражам старейшины Индии (впрочем, какую только страну тогда не называли Индией?) поручили не пропустить ожидаемую звезду. И дождались: столб дыма, поднявшийся над вершиной горы, был земным знаком ее небесного сияния.

Однако почему, по словам Евангелиста, эта Звезда, за которой тотчас двинулись волхвы, сначала привела их в Иерусалим, к Ироду, и лишь потом, когда они уже узнали от Ирода, а точнее — от его книжников и предсказателей, что нужно следовать в Вифлеем,

повела их туда? Очевидно, в том был какой-то скрытый смысл. Об этом мне ничего не удалось узнать.

«Где родившийся царь Иудейский? Ибо мы видели восход Его Звезды и пришли поклониться Ему». Медленно продвигаясь по нашей вертепной маленькой сцене, куклы-волхвы наклоняют корпус в направлении яслей с Младенцем, обозначая поклон в нашем понимании.

Куклы, более технически оснащенные, могут перегнуться (сложиться) так, что получается коленопреклоненная фигура, как и поется при кукольной Рождественской драме:

На колена упали.  
Христа прославляли.

На самом деле волхвы, идущие с Востока, имеют целью совершить обряд проскинезы.

Поклон и даже коленопреклонение возможны при различных поводах, но проскинезу совершают только лишь перед монархом.

Перед восточным монархом (при персидском дворе) необходимо было оказаться в позе человека, распростершегося ниц.

Кроме того, церемония свершения проскинезы включала в себя и так называемую «позу павиана». «На колена упали» — это: встав на колена и на локти и приподняв зад при прогнутой пояснице.

Вряд ли от куклы-волхва, да и от человека, обряженного волхвом в средневековой мистерии, требовалось буквальное следование придворному этикету Востока: знаки этикета подвергались «переводу» на западный манер.

Однако вот тонкость: кажется, волхвы не совершали проскинезу перед Иродом, придя в Иерусалим, они не признали в нем монарха и, надо полагать, уязвили Ирода, попав в открытую рану, наносимую его самолюбью. Идумец, чужак, бесцеремонно назначенный Римом царем над евреями, не мог претендовать на всеобщее признание и, в сущности, царем не был признан во всей Иудее.

Итак, волхвы достигли Вифлеема, следуя за Звездой — и вот она стала над местом, где был Младенец с матерью Его Марией.

И так они, «павши, поклонились Ему» — вот прямое указание на характер поклона.

«И открыв сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну».

Сегодня мы толкуем смысл даров таким образом.

Золото знаменует царскую власть.

Ладан означает почесть, оказываемую Богу.

Смирна же полагается покойнику и знаменует смертный удел человека.

Древний мир свободно управляется с символами, а сами символы еще не истерлись, не износились до формальных оболочек, они полны живого смысла и значения, не утратившего важности.

Впрочем, в средние века толковали смысл даров иначе:

Золото — девственное достоинство,

Ладан — девственная молитва,

Смирна — умерщвление плоти.

Нам же существеннее толкование иное.

Поднеся золото, волхвы подтвердили верно понятое пророчество Валаама. Они шли приветствовать царя. Но как дано было им постичь и то, что рожден сын Божий и то, что он — смертен?

Знание, сконцентрированное в этих двух символических дарах, собирает в себе вести, посылаемые мифами Востока, аравийские мифы сообщают о рождении Бога от девы-камня.

Мифы Востока пронизаны вегетативной темой умирающих и воскресающих божеств. Во славу им сажают зерна, чтобы прорастали садики Адониса — подобно тому прорастающему овсу, что мы ставим на пасхальную скатерть.

В Англии Рождественским подарком было яблоко, украшенное тремя деревянными палочками, овсом и прочей зеленью.

Зелень — символ рождения и умирания, сезонного ритма, определяющего вечность жизни.

С берегов Мертвого моря к берегам греческих морей устремлялись множественные сведения о божествах, обреченных людскому смертному уделу и одаренных бессмертием богов. В конце концов они преобразуются, концентрируясь в культе Диониса. А без малого две тысячи лет спустя Вячеслав Иванов оформил в четкую мысль смутные сопоставления Диониса с Христом.

«Волхвы, — пишет протоиерей Александр Мень, — не слышали ангельских гимнов, не видели сияния Славы — только загадочная звезда указывала им цель. Путь волхвов — это тернистый путь человеческого разума, путь “умножающих знание”. Но и он может приводить к обретению Бога»<sup>71</sup>.

Итак, мудрость и знания, многократно умноженные, могли открыть волхвам, что рожден Бог, обреченный смерти подобно людям, и потому в дарах есть смирна.

---

<sup>71</sup> Мень А. Православное Богослужение. // Таинство, слово и образ. М., Слово / Slovo, 1991. С. 62.



Остается понять, что для них третий дар — ладан, подносимый Богу. Ведь мало знать о божествах, хотя бы и многих.

Но сначала — почему традиция определила их числом 3 и почему три куклы слагают у порога священной обители узелки с тремя дарами.

Во втором веке н.э. Ориген, кажется, первый определил: три волхва — от числа даров.

Нумерологический мистицизм видит в числе 3 образ абсолютного совершенства. 3 — человек, 1 — небо, 2 — земля. Отметим также три возраста человека и тройственное деление человеческого рода, а также три сферы вселенной.<sup>72</sup>

Однако в лоне христианской традиции три волхва, безусловно, в первую очередь соотносимы с Троицей, они первые среди язычников уверовали в нее.

Впрочем, апокрифы упоминают о четвертом волхве: он опоздал в Вифлеем к Рождению Христа и скитался до самой страстной пятницы, о чем написал прекрасные главы Мишель Турнье в своей книге о трех волхвах.<sup>73</sup> Этот четвертый, опоздавший, задержался в Вифлееме вместе с остатками своей челяди и, видя бедных детей этого чуждого города, устроил им сладкий пир в ближайшей роще — тем, которые могли явиться на праздник сами. Младшие же остались в городе и были убиты солдатами Ирода; так в древнее таинство Рождества на страницах романа вторгается поздняя европейская традиция — одаривать детей сладостями на Рождество. А от древних времен сквозь христианские обычаи проступает иудейская традиция дарить мед на Новый год. Или же редьку, приготовленную в меду — это горькие слезы народа и сладость обновления жизни на Новый год.

Впрочем, о четвертом волхве речь пойдет далее — и подробно.

Кстати, нигде более, кроме Евангелия от Матфея, не сказано об избиении младенцев. Это может быть контаминированный исторический факт — Ирод убил своих сыновей, — соединенный с плачем Рахили.

Три волхва идут с Востока и на Восток возвращаются.

Они восточные владыки трех неназванных в Евангелии стран. И, конечно, каждый отправился со своей свитой и своим караваном в направлении к местности, где был создан Адам; далее их караваны должны были соединиться, и так они достигли Иерусалима зимой 750 года от основания Рима, как пишет А. Мень в книге «Сын человеческий»<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> См. подробнее: Сыркин А.Я., Топоров В.Н. О триаде и тетраде. Летняя школа по вторичным моделирующим системам. № 3. Тарту. 1968.

<sup>73</sup> См.: Турнье М. Каспар, Мельхиор и Бальтазар. М., 1993.

<sup>74</sup> Мень А. Сын человеческий. М., Слово / Slovo, 1991. С. 37.

Любопытно, что память о караване сохраняет фигуры кукол в церквях Чехии: подле яслей со Спасителем стоят верблюды, волы, ослы и прочие животные, на которых приехали волхвы. И все же — откуда?

Есть версия, допускающая их приход из Индии. Но в ту пору Индий было три: так называли Аравийский полуостров, затем — Восточное побережье Африки и собственно Индия. В пользу этой версии говорит пророк Ветхого завета:

«Цари Аравии и Сабы принесут дары».

По другой версии они вышли из персидско-месопотамского ареала. Тут оснований несколько больше: волхвы — это жрецы-персиды. В Польше в псалмах Выгорецкой школы сказано: «Персии цари приходят с дары, главу преклоняют». Валаам проповедовал месопотамским язычникам. А Ниппур, из которого шел Бальтазар, — осколок Вавилонского царства. Наконец, в средние века говорили — они правили в землях Индии, Персии и Халдеи.

Три волхва — восточные маги, как уже было сказано. Магами их называет греческое Евангелие. Так называли жрецов иранского культа. Между Иудеей и Парфией, которая при Ироде владела Ираном, существовали контакты, о чем пишет И. Флавий (Арх. XVIII, 2.1).

Один из них, согласно географическому распределению царств, принадлежал черной расе. Правители восточных царств совмещали свою государственную деятельность с профессией магов, отсюда их знания в астрономии или астрологии.

Присутствие в триаде черного царя свидетельствует о том, что они посланцы всего человечества, всех его рас. Их миссия означает готовность древнего языческого мира приблизиться к новорожденному христианству. Очевидно, в средние века они обрели имена — Каспар, Мельхиор, Бальтазар; по разным версиям им приписаны страны: Нубия, Годолия, Амирна; или Ниппур, Мероэ и Нубия. Нубия в обоих случаях закреплена за Мельхиором.

В традиции народных воплощений, в куклах и одеяниях ряженных волхвами отмечено их царское достоинство, но признаки магов не нашли своего пластического знака.

Народная версия вертепной драмы дает некоторые указания на облик кукол.

Иоанн Хильдесхаймский в стихотворной форме определяет цвета их одежд:

Лишь туман свои ослабит длани,  
Три фигуры, призрачны в тумане,  
Явятся в одеждах трех тонов:  
Красной, синей и зеленой тенью.  
Соткан светом нимб корон над ними —

Так заря сияет в небе вновь.<sup>75</sup>

Однако замечательно трактует их немецкая рождественская песня:

«Святые три короля — люди знатные». «Они идут в сапогах со шпорами», «Вот они и у дома Ирода», «Выглянул Ирод в окно». «Заезжайте, господа, заезжайте ко мне». «Я дам вам вина и пива, я вам дам сена и соломы; всего будет вдоволь, останетесь довольны — и все вдобавок даром».<sup>76</sup>

Так славят немцы появление волхвов на бюргерский лад.

К этому можно добавить, что существуют легенды о том, что было с волхвами далее: вернувшись, они объединились в г. Скуле, где их крестил Фома, они были погребены вместе, в одном гробу, после же их тела растащили по различным восточным странам. Потом их останки собрала царица Елена, перевезла в Константинополь. Позже их увезли в Милан и, наконец, их прах обрел покой в соборе города Кельн.

Так может открываться смысл ладана — одного из даров, поднесенных волхвами Младенцу. В конечном счете он стал Богом, в которого они уверовали.

Мы видим, что культура человечества хранит память о Рождестве различными способами. В частности, память культуры может рассчитывать на помощь театра в поддержку легенд и мифов.

Однако, если три волхва — зрелый плод мифологии, то мифы еще раз доказывают свою способность реализоваться и вступать в странные и необъяснимые отношения с реальностью. Потому в Кельнском соборе хранятся мощи трех мучеников — они же цари, они же волхвы.

В завершение нарисую устно картину: каким был вертеп — убежище Святого Семейства, к которому шли волхвы. Они продвигались по длинной улице, называемой Крытая, поскольку в зной ее закрывали верху тряпьем.

В конце улицы находился дом Иесея, рядом с ним вырубили пещеру, в которой, как в погребе, прятали в жару пищу и прятались от жары обитатели дома.

Перед пещерой была выстроена хижина, а в пещере в стене у входа были вырублены каменные ясли. В тех краях выстраивали помещение для верблюдов, лошадей, ослов, называемое алахан. Алахан был и на месте вертепа, но рассыпался.

Вот они, ослы и волы, а также лошади, согревающие своим дыханием Младенца, уложенного в каменную кормушку, которые прочно вошли в изобразительный ряд при театре и живых картинах Рождества.

---

<sup>75</sup> Хильдесхаймский Иоанн. Легенда о трех святых царях. М., 1998. С. 38.

<sup>76</sup> Цветков И. Рождество Христово у различных народов. СПб. 1896. Переиздано: М. 1998. С. 160.

Но вот что говорит Иоанн Хильдесхаймский, так подробно описавший улицу и вертеп: это дом Иесея, отца Давида, который станет царем иудейским. Давид, согласно этой, столь подробно разработанной легенде, обитая в отцовском доме, вместе со всеми домочадцами пересиживал раскаленный летний день в той же пещере. В той же, куда привел Иосиф свою беременную жену перед самыми родами, и где родился Христос. А Иосиф, как мы помним, шел в Вифлеем, чтобы отметиться в переписи именно там, откуда шел его род.<sup>77</sup>

Род его шел от царя Давида, что сиживал в той самой пещере.

Так легенды и апокрифы, разрастающиеся вокруг Нового Завета, рифмуют подробности событий с Заветом Ветхим.

Монах-кармелит Иоанн Хильдесхаймский, сидя у себя в Сорбонне, описал все это с поразительным «эффектом присутствия».

Это место — торговая улица Крытая, по которой пробирались волхвы со своим караваном и каменный порог, на котором они пали ниц перед Младенцем.

С тем же «эффектом присутствия» городской человек Борис Зубакин описал деревенское украинское Рождество.

А в дальних зимах января  
Идут от хат до хаты  
Три белых мальчика-царя  
С бородкою из ваты.

И носят золотой вертеп  
Из тонкого картона,  
Но видит каждый, кто не слеп,  
Звезду над их короной.

PS.

Жаль расставаться с книгой Иоанна Хильдесхаймского. В ней дивным образом вступают в бесконфликтный союз высокие символы и простодушные простонародные основания. Мы уже упоминали о том, что во времена Иоанна Хильдесхаймского дары волхвов символизировали девственное достоинство (золото), девственную молитву (ладан) и умерщвление плоти (смирну). Но тут же про дары сообщается иначе, оказывается, подношения имели практический смысл: золото подано Семейству, поскольку оно оказалось в нищенской ситуации, и милостыня была уместна. Ладан разгонял зловоние хлева, а смирна подана, чтоб охранять младенца от червей.

---

<sup>77</sup> См.: *Хильдесхаймский Иоанн*. Легенда о трех святых царях. М., 1998.

Да и Мария предстала перед ними не в сиянии и без нимба. Войдя, цари увидели женщину в полном расцвете, чуть смуглую лицом, в простом голубом плаще и с льняным платком на голове.

Еще подробность, нигде более она не упомянута: оказывается, волхвы встретились с пастухами прежде, чем приблизится к вертепу, и даже щедро их одарили.

Что же касается самих трех царей, сообщается, что сохраняли они девственность, потому у них не было потомства; после того, как их крестил апостол Фома, они поставили править пресвитера Иоанна. Их же землями названы Аравия, Нубия, Савва, Годолия, Фарсис и остров Этрискулла.

Умерли они в преклонных годах один за другим, а Звезда все стояла над городом Скула — и стояла до тех самых пор, пока их прах не нашел упокоение в Кёльнском соборе.

Но до того по смерти их останки были причиной многих чудес.

Мы узнаем, как Честная Елена отправилась в долгое путешествие и обрела тела трех царей. Нужно сказать, что после смерти их похоронили было отдельно, но был от них знак, чтобы они оказались вместе. Хотя потом их останки опять растащили по разным землям и царствам. Елена же перенесла их прах в Константинопольский храм. Потом они оказались в Милане, и только после того в соборе Кёльна.

Вот тут та самая Звезда, которая и повела их в путь, и которая все это время как-то теплилась на небосводе, загорелась ярко над Кёльном, что означало — путь их окончен: «А звезда воссияла ярче».

Весь этот Великий Путь прочерчен на фоне своеобразного «задника», составленного из множества народов и их верований. Среди них отмечаем «знакомых» — это армяне, грузины, абхазы. А также «люди с песьими головами». И, наконец, Татарский царь, которому во сне являлись три волхва.

Но на нерастолкованный другими экзегетами вопрос, зачем и почему три волхва-царя предварительно явились в Иерусалим, к Ироду, а не пошли прямым ходом в Вифлеем, раз уж при их маршруте оказалась путеводная звезда, наш автор находит простой ответ-гипотезу.

Оказывается, они к Ироду завернули, заплутав. Поскольку тут звезду из вида временно потеряли.

PPS.

Очевидно, есть смысл коснуться «расовой проблемы». Общеизвестно, что один из трех царей чернокожий, хотя у Евангелиста об этом нет ни слова; так почему же все, а

особенно те, кто снаряжает вертеп, — я имею в виду кукольников, — видят среди царей негра?

Может быть, дело в том, что земли, из которых выходили цари (в разных источниках эти территории названы по-разному), включали и те, где население составляли чернокожие.

Иная гипотеза отводит нас в глубины библейской истории, где обозначены другие представители «Тройственного единения»: это сыновья Ноя — Сим, Хам, Яфет. Но ведь опять же — откуда известно, что один из них черен? И, кстати, почему, если они дети одного рода?

Впрочем, во времена Ноя углубляться не будем. Или же — углубимся еще далее, к началам начал; в пещеры Таун и Схул, о чем написал Н.Эйдельман, ответственный историк. Черепа людей Таун и Схул свидетельствуют, что «...где-то поблизости от пещеры, именно в передней Азии, шло формирование человека современного типа».<sup>78</sup>

Что ж, наука в этой географической точке оказалась весьма близко от «человека современного типа», сотворенного изначально из той же земли, и уж во всяком случае, поблизости.

Однако вот что не может не привлечь внимания, если речь шла о черном царе.

В пещере Схул непостижимым образом оказались черепа разных форм: люди Схул отличаются друг от друга, и притом разительно — это черепа представителей известных нам рас: негроиды, монголоиды. Но также черепа совершенно неизвестного человечества. (Теософы, наверное, увидели бы тут признаки лемуров и атлантов.)

«Видимо, — пишет Н.Эйдельман, — в это время природа, лепившая нового человека, здесь не разделила его на разные расы, и в пещере Схул нам удастся подсмотреть ее модели, пробы».<sup>79</sup>

Впрочем, есть и другое мнение исследователей — в пещере Схул найдены кости десяти скелетов. 40 тысяч лет назад там обитали неандертальцы и люди современного типа, однако, и это положение многими учеными принимается с большим сомнением.

Можно ли вести путь от пещеры Схул через Библию — к сыновьям Ноя — в направлении к одному из царей Евангельского текста?

Разумеется, ответа на риторический вопрос нет, да и не должно быть.

И все же! И все же образ черного царя-волхва привлек внимание современного французского писателя. В романе расовая проблема, поставленная Новым временем, дана в необычном ракурсе.

<sup>78</sup> Эйдельман Н. Ищу предка. М., «Молодая гвардия», 1967. С. 178.

<sup>79</sup> Эйдельман Н. Ищу предка. М., «Молодая гвардия», 1967. С. 181.

Речь пойдет о книге Мишеля Турнье.

Тут берет начало другая тема: Волхвы и наша современность.

### СТРАНСТВИЕ ВОЛХВОВ ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Апокрифы — усердный комментарий крещеного человечества к писанию святых мужей. В них прелесть человеческого вклада в Божью повесть.

Но апокриф, созданный писателем и поэтом, может претендовать на эффект прозрения. Толкование канонических текстов Пастернаком в «Рождественской звезде» освещает путь европейской культуры. Переключка великой литературы с нашим «малокрошечным» вертепом столь примечательна, что обойти ее в данном случае невозможно. Возможно лишь ограничить тему «во времени и пространстве». Литературные источники тут взяты лишь из, так сказать, «новейшей истории»: Мишель Турнье, Борис Пастернак, Александр Галич. Ну и самое позднее — роман Алексея Цыварева, появившийся уже в постсоветское время.

Что же касается пространства — мною выбраны произведения отечественной литературы с одним исключением — это, конечно, роман Мишеля Турнье.

Наконец, предпринятый здесь экскурс в литературу касается одной лишь темы: Путешествие волхвов.

Можно подумать, что культура не может смириться с тем, что прах трех странствующих царей давным-давно нашел упокоение в Кельнском соборе.

Каждый год, снаряжая вертепы, мы волей-неволей множим волхвов.

Вот они стоят перед Иродом. Вот поднимаются на второй этаж. Приносят дары — как выглядят дары в руках вертепных кукол? Кажется, для художника это даже более важно, чем облик самих волхвов. Восточные цари, воплощенные в малых куклах, — это либо чалмы, либо Кораны; а вот дары!.. Это три ярких точки в кукольных руках. Но все-таки в конце концов мы, «вертепщики», чаще всего капитулируем перед столь мелким артефактом, довольствуясь тремя узелками.

Мелкий узелок по отношению к мелкой кукле! Все равно в масштабном сопоставлении оно как мешок в руках приёлочного Деда Мороза — мешок с подарками и, между прочим, для детей. Наш Дед Мороз состоит в родстве с царственными волхвами, для меня это безусловно. И сезонное появление, и приуроченность к Рождеству, и мешок, набитый подарками, и одаривание малых детей.

Наш Дед Мороз есть в некотором роде производное от Санта Клауса, а он, наверное, родом с европейского лютеранского собора (есть даже невероятно дерзкая гипотеза: шаманом был он сначала, пошел от северных финноугров; и цветовая

атрибутика — красное-белое — идет, прошу прощения, от мухомора, мощного галлюциногена). Итак, помесь Санта Клауса и Морозко из русской народной сказки. Морозко тоже одну девочку одарил, как и положено Волхву (впрочем, с другой девочкой расправился, как Ирод с Младенцами). Но все же мы будем вести его родословие от Волхвов. Есть даже рождественский спектакль в Хмельницком театре кукол — там так и шествуют по нашей жизни три Деда Мороза в ватных шубах. Об этом будет случай рассказать отдельно.

Чего же все-таки не хватает вертепным волхвам — вообще всем, что появляются в вертепах? Не хватает того, на чем любила настаивать литература: роскоши их царственных караванов. Как-никак — три царя сразу! Парча. Бубенцы. Пыль из-под копыт и ослики, груженные дарами, — *один малорослей другого*.

В пышности их вступления в Вифлеем не только декоративный эффект. В том еще и скрытый смысл, хранимый самой иерархией, которую свято соблюдает фольклорный театр. Так Царь Максимилиан (он, естественно, на самой верхушке лестницы) кричит: А позвать мне самого распоследнего нищего!<sup>80</sup> И самый последний нищий, а еще и самый немощный — на ногах не держится. Так что царственное великолепие волхвов необходимо, поскольку у подножья «лестницы» находится младенец, самое беспомощное существо, а в данном случае «последний нищий»; в силу обстоятельств семья ремесленника оказалась без крова, без имущества — без помощи людской<sup>81</sup>, на помощь им пришли животные.

Так что для проникновения в мифологию сюжета, для прочтения «Божьей повести» акцентировать два конца оси, на которую надевается любое общество людей, выявить антитезу богатство/бедность — необходимо; потому эту антитезу вытянуть и в вертепном ящике необходимо, но осуществить пластически почти невозможно.

Зато недоговоренность в условии вертепа компенсируется в поэзии и прозе; и если мы, снаряжая вертеп, не можем выпустить на сцену вертепного ящика три каравана трех восточных царей, то литература располагает для этого неограниченными территориями книг.

Роман Мишеля Турнье появился у нас в 1993 году в издательстве «Радуга» в прекрасном переводе с французского Ю. Яхниной — «Каспар, Мельхиор и Бальтазар».

---

<sup>80</sup> Турнье М. Каспар, Мельхиор и Бальтазар. М., 1993.

<sup>81</sup> «... без помощи людской» — обстоятельство, непереносимое родом людским настолько, что текст Евангелистов «дописывался» апокрифами. В вертеп явились две женщины-служанки с постоянного двора оказать помощь роженице. Или одна. В нашей вертепной драме они отсутствуют (куклы служанок мне никогда не попадались). Зато в презепе они могут появляться — их фигуры встречаются около Мадонны; западная традиция их почти канонизировала при мистериях. — И. У.



Написано это великолепно, и великолепие словесной ткани соответствует роскоши ткани и фактуре царских одеяний.

Именно Турнье совершил попытку выяснить, что именно увидел каждый из трех, заглянув в колыбель, то есть в ясли.

Ну, Младенца, разумеется. Но ведь каждый, покинув вертеп, понял, что отныне меняется его жизнь, его душа. Так как же меняется?

Ответы Мишеля Турнье на три эти наиважнейших вопроса (наиважнейших для человечества во времена Ирода и во все времена, включая наши).

Исповедь Каспара, единственного из них поданного в романе в ослепительном антураже царственного великолепия.

«Черен я, но я царь. Быть может, однажды я прикажу на тимпане моего дворца эту парафразу песни Суламифи: “Nigra sum, sed Formosa” — черна я, но красива» — как сказано в Библии. От Библии, от чернокожего сына Ноя. И даже от до-библейских времен.

Нам ничего не известно о том, была ли расовая проблема «во времена Ирода». Но напоминаю: наверное, противостояние, сопоставление в пользу белой расы, как уже было сказано выше, болезненная тема наших времен.

Страшную боль причинила черному царю белокожая рабыня с золотыми волосами. Он полюбил ее, она не смогла скрыть отвращение. Втащила во дворец своего брата или соплеменника, тоже финикийца и, не особенно таясь, с ним развлекалась. Узнав об этом, или точнее — поняв, что золотоволосая возлюбленная готова заниматься любовью с таким же белокожим, как она, Каспар поступил, как и подобало царю. Расправился с любовниками, предвосхитив мавра Отелло с его африканскими страстями. Правда, Каспар не удушил прекрасную финикийку, но заковал, заключил.

Что ж могло заставить идти за звездой волхва, сокрушенного «расовой проблемой»? Довольно неожиданное обстоятельство. Оказывается, звезда излучала такой золотой ореол, что царь Мероэ готов был сравнивать тонкие пляшущие лучи с золотистыми волосами Кельтины, разбившей его сердце.

Но что ж излечило его в вертепе?

Взглянул и увидел: младенец в яслях стал черным, чтобы — там сказано — как можно лучше принять африканского царя. Правда, уточняет он, в хлеву ведь было довольно темно, может, только я один и заметил, что Иисус — негритенок...

Вывод — этот удивительный пример — призывает нас уподобляться тем, кого мы любим. И царь Каспар тут же послал домой гонца с распоряжением освободить узников... И освободился от своей расовой уязвленности.

А что постиг у колыбели царь Бальтазар, самый старший и самый мудрый из волхвов?

В девятнадцатом веке у нас его уподобили бы Третьякову или Щукину, сегодня назовут галерейщиком-коллекционером. Кроме того, он принадлежит к уходящей из нашего поля зрения породы подлинного интеллигента.

Устроил Бальтазареум, собирал античность — скульптуру, картины, вызвал ярость священников, они Бальтазареум разгромили. Иными словами, искусство или религия? И почему они несовместимы. И что руководит «моими священниками» (конфессия не уточняется), когда они устраивают, учиняют погром в галерее.

Как ни печально для него, он нашел объяснение в Библии и постиг, почему наложен запрет на изображение в стране царя Ирода, и почему против искусства «духовенство в моей стране».

Дело же вот в чем. Адам и Ева были созданы по образу и подобию Божию, но, согрешив, они отошли от *образа*. Истинное богоподобие первых людей было уничтожено<sup>82</sup>. Однако они сохранили вроде бы его след: «лицо и плоть, неизгладимый отсвет божественной яви».

Итак, священники против искусства, потому что объект внимания художника — человек — не сумел справиться с Образом, образ лишился подобия, он осквернен человеком, потому искусство имеет дело только с плотью.

— Я же поклонялся плоти, — раскаялся Бальтазар и понял, в чем суть непреклонности служителей культов, вот почему изрезаны картины, разбиты античные статуи.

А в яслях, в бедном вертепе, лежал Младенец — сын женщины и Бога.

---

<sup>82</sup> Тема трагического разрушения образа — следствие грехопадения — встречается в тексте народного христославия. Тема связана с Вертепом и Божественным младенцем, потому привожу ее здесь.

Народное Христославие

Я умом ходила в город Вифлеем.  
И была в вертепе, и рыдала в нем.  
Что Христос-спаситель, царь, творец и Бог,  
Родился от Девы и лежит убог  
В яслях беззавесных, посреди ягнят,  
А над ним Иосиф с Матерью сидят.  
Бог-младенец горько плакал и рыдал,  
Многими слезами ясли обливал.  
Жаль Христа мне стало, пала я пред Ним  
И рыдала вместе с Господом моим.  
И тогда я Деве сделала вопрос:  
Отчего так плачет маленький Христос?  
Дева мне сказала: «Плачет Он о том,  
Что Адам и Ева взяты в плен врагом,  
И что образ Божий, данный их душам,  
Отдан в поруганье злобнейшим бесам».

— Младенец — Бог воплотившийся; плоть обрела утраченный Смысл. — Я заново построю галерею, там будет собрано новое искусство, искусство христианское...

Не будем упрекать Турнье в хронологической передержке, Бог с ним, дело все же в сути, и суть замечательна.

— Каковым же будет первое произведение христианского искусства? — спросим его.

— Это будет Поклонение Волхвов: трое царей в золоте и пурпуре, явившиеся со Сказочного Востока, чтобы в жалком хлеву простереться ниц у ног Младенца.

Вот оно, «все будущее галерей и музеев» по слову Пастернака. Какая грандиозная историческая панорама...

А что принц Мельхиор?

Жертва дворцовых интриг, потерявший власть в своем царстве, жаждущий свергнуть родственника-интригана и вернуть престол по родовому праву.

Но — «Архангел Гавриил, бодрствовавший у изголовия Младенца, показал мне посредством Яслей силу слабости, неотразимую сладость отказа от насилия, закон прощения <...>»

Однако именно он открывает «страшную тайну». Тайна касается некоего места в Евангелие, которое толкователи стараются обойти. Но каждый, кто занят драматургией вертепного действия, волей-неволей задумывается над тем, почему архангел не рекомендовал волхвам вернуться к Ироду. Опасаясь, что город по их «наводке» найдет Младенца? Но ведь Иосифу послан сон, и Иосиф уже увел Марию с Младенцем в Египет...

Именно юноша Мельхиор рискнул (!) оспорить указание архангела Гавриила. Догадался, что обман Ирода обойдется миру слишком дорого. Ирод их гостеприимно принял, ждал обратно — возможно ли обмануть ожидания кого бы то ни было, даже такого отъявленного мерзавца, как Ирод?

Каспар и Бальтазар намерены следовать указанию Гавриила, Мельхиор вступил с ними в спор (как представить, что такое возможно — пойти против Высшей воли) — и проиграл.

— Я уступил им и сожалею об этом и никогда себе не прощу.

Благородство на грани крамолы.

Вертепное действие хорошо знает последствия обмана.

Уход волхвов («мы пойдем другим путем»).

За уходом сразу следует сцена у Ирода.

Это писатель может себе позволить приблизиться к кровавому событию и бесстрашно сообщить, как верещали младенцы; в вертепном действе трагедия, поступая в распоряжение кукол, переводится в регистр драмы.

— Воины мои, воины!  
Воины вооруженные!  
Встаньте передо мной  
Как лист перед травой...

И воины рапортуют о выполненном задании, одна только заминка — баба по имени Рахиль не хочет свое дитя отдавать,

— А хочет перед тобой речь держать.

Появляется Рахиль с младенцем, тихо просит о пощаде.

— Воин, возьми его и убей...

И так далее. Эта вертепная сцена иллюстративна жестом. Кукла-воин должна зацепить копьём ребенка, изловчиться и вынуть его из рук Рахили. Точно выполненная, эта сцена впечатляет.

В романе Турнье избиение младенцев подано пронзительно, хотя только слышны их крики... И глава об избиении крепко привязана к трем волхвам (хотя в театре они уже покинули сцену).

У Турнье есть еще один волхв.

Четвертый.

Индийский принц Таор, наследник Мангалурского престола, гурман. Но гурман особо изощренный, принц-сладкоежка, помешавшийся на рецепте редкого лакомства, он и в путь отправился со слонами и свитой для того, чтоб узнать рецепт у «Божественного кондитера».

Но в романе Турнье ему найдено достойное место. Он опоздал в Вифлеем. Святое Семейство уже отбыло в Египет, и Младенца он не увидел. Но откровение на него все же снизошло. Именно в Вифлееме он вдруг увидел бедных голодных детей и решил устроить для них сладкое пиршество в кедровой роще. И чтобы без взрослых... Потому детей совсем маленьких к пиру не пригласили... С ними и расправились солдаты Ирода, пока старшие братья в кедровой роще лакомились, наслаждаясь шедеврами кондитерского искусства. Сцена (простите, глава) строится на страшном, леденящем контрасте: отчаянный щебет убиваемых — и счастье детей, которым впервые открылись радости ритуального пиршества; а в христианском измерении дети всегда на Рождество будут одарены — пряником, конфетой... сникерсом; сладость, сладкая радость, приносимая Елкой, Санта-Клаусом, Дедом Морозом. Но самым первым был принц Таор. Так повествует Мишель Турнье в своем романе-апокрифе.

Кровью младенцев заплачено за спасение Спасителя. За всех грядущих в бесчисленных поколениях детей. За каждое Рождество и за детскую радость, радость детей, ежегодно осыпаемых сладостями.

А принц-сладкоежка низвергнут с кондитерских высот в соляные копи Содома. Рай и ад получают в романе вкусовые характеристики. Мишель Турнье подключает и этот наш орган чувств к чувственному восприятию этой прозы. Она постигается не только зрением читателя.

В постскриптуме сказано: «Легенда о четвертом волхве, который явился из более дальних краев, чем другие, опоздал в Вифлеем и странствовал до самой Страстной Пятницы, рассказывалось неоднократно, в частности американским пастором Генри Л. Ван Дайком (1852-1933) и немцем Эдуардом Шапером (род. В 1908 г.), которого некогда вдохновила русская православная легенда».

К сожалению и досаде, отыскать эту легенду мне до сих пор не удастся.

## РУССКОЕ ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ

«Он подумал, что никакой статьи о Блоке не надо, а просто надо написать русское Поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом, волками и темным лесом».<sup>83</sup>

Борис Пастернак

Это размышления Юрия Живаго, когда пролетка везет его по Камергерскому ночью; ночь, конечно, Рождественская; и вот он впервые понял — писать нужно. Но:

РУССКОЕ ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ.

О том, как тут появился Блок, поговорим далее.

О том, как Юрий Живаго написал российских волхвов, поговорим сейчас.

Под псевдонимом «Юрий Живаго» написал Пастернак бессмертные стихи «Рождественская звезда». Они вошли в состав романа «Доктор Живаго».

Вдали было поле в снегу и погост,  
Ограды, надгробья,  
Оглобля в сугробе,  
И небо над кладбищем, полное звезд.

И вот ведь: у голландцев тоже на Рождество и снег, и сугробы, и даже оглобля возможна.

<sup>83</sup> Пастернак Б. Доктор Живаго. СПб., 2004. С. 151.

Но внутренним зрением видел Поэт родной пейзаж. Зная, что ось координат раздваивается об эту пору года, и —

Там и Тогда.

Здесь и Сейчас.

Здесь — дома. Скорее всего, в Переделкино.

А «сейчас»?

— Какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?

На дворе стояло скверное время, надвигалась беда. Впереди публикация романа за границей. Нобелевский скандал. Травля. Травили, как волка в темном лесу (то-то он вспомнил волков, думая о волхвах). Грозил выслать.

Дмитрий Быков пишет — он не желал понимать всего происходящего всерьез. «В феврале 1947 года была написана “Рождественская звезда”, а человек, написавший такие стихи, может уже ни о чем не беспокоиться».

Пронзительные слова! И все же, против сознания, стих свидетельствовал о приближении конца, взгляните — сколько в родном пейзаже знаков смерти. Погост — ограды — надгробья — кладбище — и это в четырех строках. Предчувствие Голгофы?

Сейчас же было Рождество.

Пастухи совсем свои, только что не нагольных тулупах. Труха и просо, простой отечественный быт, а рядом эта сверхъестественная Звезда, застенчивая поначалу, обернулась горящим стогом, поджогом хутора, пожаром на гумне; горящая скирда соломы и сена. Поджог, поджог! Поджог той вселенной, что была до Рождества... («Снаряжая» свои вертепы, строю на крыше театра-ящика еще и *пастернаковскую сторожку* — кукольный домик для Звезды.)

Растущее зарево рдело над ней  
И значило что-то,  
И три звездочета  
Спешили на зов небывалых огней.

Зов небывалых огней — это пожар. Поджог, стог горящий — и горит в небесах солома и сено...

Вдруг оборвался великий вселенский пожар, мы возвращаемся на землю, где ослики — один малорослей другого —

Шажками спускались с горы.

«Горы» — рифма к ключевому слову «Рождественской звезды».

Слово это:

ДАРЫ.

Дары волхвов нагружены на караван осликов — и это уж не комок смолы, не флакончик с ладаном и не золотая монета — как у Турнье.

И это не три мизерных узелка в ладонях кукольных волхвов вертепа.

Тут, у Пастернака, дары безмерны, им несть числа, как не должно быть числа подаркам на Рождество детям.

У Рубенса в «Поклонении волхвов» принесены Младенцу царские драгоценности: ларцы — жемчуга — золотые кувшины.

Но что же везут ослики у Пастернака? Если и царские драгоценности, то мы их не видим. Они нам не показаны. Зато нам выпало узнать, чем они обернутся, отзовутся в культуре:

И странным виденьем грядущей поры  
Вставало вдали все пришедшее после.  
Все мысли веков, все мечты, все миры,  
Все будущее галерей и музеев,  
Все шалости фей, все дела чародеев,  
Все елки на свете, все сны детворы.

Замечательно написал Быков про цепочки внутренних рифм, пронизывающих весь текст. «Цепи» здесь не только елочное украшение, но еще и цепи-гирлянды внутренних рифм. ...Бумажные цепи, — кто в детстве не клеил их для елки? Их шорох, блестящей бумаги материк созвучен магическим шорохам рифм.

«Отметим, — продолжает Быков, — отметим и гениальный контрапункт “всего великолепия” — и ветра из степи, налетающим предвестьем красной муки».

И вот — главное:

«Что противопоставляется холоду и ужасу небытия:

Только яблоки и золотые шары <...><sup>84</sup>».

С вашего разрешения — предлагаю считать Пастернака Бориса Леонидовича пятым волхвом.

Вместо золота-металла он принес к порогу вертепа золотой шар. Елочный. Стекланный. Хрупкий. И — вечный. Он лучшее, что есть на свете для ознаменования Рождества.

Но вернем к Блоку.

Почему Юрий Живаго подумал о Блоке в ту Рождественскую ночь?

«Вдруг Юра подумал, что Блок — это явление Рождества во всех областях русской жизни, в северном городском быту и в новейшей литературе, под звездным небом современной улицы и вокруг зажженной ели <...>».

---

<sup>84</sup> Быков Д. Борис Пастернак. М. 2005. С. 573.

Далее нам известно — не статья, но русское Рождество, это и будет: о Блоке. Почему?

Наверное, потому что от Блока пошло новое исчисление поэзии. Новый взгляд на предназначение Поэта. На обреченность подвигу. Поэт-рыцарь, но его прекрасная дама обитает в лиловых мирах вселенной; ее и творчество поэта связывает золотой луч.

Потом он создал революционную поэму «Двенадцать» — двенадцать матросов шли по Петрограду, подобно апостолам, утверждая новую веру. Как известно, апостолы стали миссионерами после того, как Христа распяли.

Блок — Пастернак — Самойлов: Давид Самойлов подхватил тему от Пастернака, написал свое русское Рождество с волхвами. «Рождество Александра Блока»: <sup>85</sup>

В тумане старые дворы  
Хирели,  
Красногвардейские костры  
Горели.  
Он вновь увидел на мосту  
И ангела, и высоту.  
Он вновь услышал чистоту  
Свирели.

<...>

Он не хотел ни слов, ни встреч,  
Немела речь.  
Не грела печь.  
Студеный ветер продувал  
Евангельские ясли.  
Волхвы, забившись в закутки  
Сидели, кутаясь в платки, —  
Пережидали хаос.  
И взглядывали из-за штор,  
Как полыхал ночной костер,  
Как пламя колыхалось.

«Волхвы! Я понимаю вас,  
Как трудно в этот грозный час  
Хранить свои богатства,  
Когда веселый бунтовщик  
К вам в двери всовывает штык  
Во имя власти и земли,  
Республики и братства».

Если пусты, и волхвы напрасно пришли в Петроград. Кутаются в платки — цари!  
Цари обнищали. А дары, которые они несли к яслям, оказавшимся пустыми, дары их были безмерны.

Дары искусства и наук  
Сибирских руд, сердечных мук,

<sup>85</sup> Самойлов Д. Рождество Александра Блока в 1917. // Стихотворения. СПб., 2006. С. 166.



Ума и совести недуг —  
Вы этим всем владели.

«Волхвы, — пишет Андрей Немзер, — оказываются недостойными своих богатств <...> Прототипы «волхвов» мыслили себя законными и единственными наследниками декабристов, а в большевистском перевороте видели попрание великой революционной традиции»<sup>86</sup>.

Андрей Немзер глубоко проанализировал стихи Самойлова, проницательно угадав в самойловских волхвах намеки на обывателей и буржуев; над ними издевался, иронизировал Блок в поэме «Двенадцать». Что же касается «даров по Самойлову», хочется толковать их несколько иначе. Можно сформулировать точнее: жаль согласиться с тем, что самойловские волхвы недостойны своих даров. «Вы этим всем владели» — прошедшее время здесь у поэта можно понять в том смысле, что «веселый бунтовщик» со штыком конфисковал дары, а как он распорядится с конфискованным имуществом — покажет история. И показала.

Но стихи Самойлова «Рождество Александра Блока» обладают, хочется сказать, «духовным здоровьем», взвешенностью исторических оценок.

Шагал патруль. Вот так же шли  
В ту ночь седые пастухи  
За ангелом и за звездой  
Твердя чужое имя.  
Да, странным было для него  
То ледяное Рождество,  
Когда солону ветер греб  
Над яслями пустыми.

Что ж, седые пастухи здесь, подобно волхвам, шагают с патрульными повязками на рукаве за звездой. Ясли оказались пусты, но пастухи все равно шагают, и шаг их уверен и крепок. И тот ангел, который у Евангелиста научил пастухов отправиться в путь к вертепу, в семнадцатом году предстал перед Блоком, оглашая питерскую ночь иным призывом.

И ветер на мосту стенал.  
И ангел в небе распевал:  
«Да здравствует свобода!»

Революция, ограбившая волхвов, по Самойлову все же заряжена свежим веселым ветром перемен.

Правда,

Потом звезда затмилась...

Странствия волхвов по России — тема оказалась неисчерпаема. Мы встретим их у Александра Галича в поэме «Размышления о бегунах на длинных дистанциях, или Поэма

<sup>86</sup> Немзер А. Дневник читателя. М. 2006. С. 380-386.

о Сталине». В «Размышлениях» волхвы окончательно обрусели, во всяком случае, полностью разделили судьбу российской интеллигенции.

Все шло по плану, но немножко наспех,  
Спускался вечер, спал младенец в яслях.  
Статисты робко заняли места,  
И Матерь Божья наблюдала немо,  
Как в каменное небо Вифлеема  
Всходила Благовещенья звезда.  
Но тут в вертеп ворвались два подпаска,  
И крикнули, что вышла неувязка,  
Что праздник отменяется, увы!  
Что римляне не понимают шуток,  
И загремели на пятнадцать суток  
Поддавшие на радостях волхвы<sup>87</sup>.

Отечественные волхвы, в отличие от римлян, как раз шутку понимают, ею бравируют, отсюда и «облегченная» интонация; чем более сгущались над головой советского интеллигента тучи, тем беспечней становилась его речь о тучах. Когда на нашего интеллигента мчалось стадо бешеных носорогов, он вооружался облегченной шпагой шуток. (Поддавшие на радостях волхвы, когда б не загремели на пятнадцать суток, могли бы разделить застолье и с Самойловым, и с Галичем.)

Пятнадцать суток — вообще-то не срок, разве то, что «на радостях поддали».

Только шутки в сторону — ситуация меняется. Привычная постановка рождественской пьески («Все шло по плану и немножко наспех») сменяется подлинной грозной трагедией. Меняется и авторская тональность.

Уже светало. Розовело небо,  
Но тут раздались гулко у вертепа  
Намеренно тяжелые шаги,  
И Матерь Божья замерла в тревоге,  
Когда открылась дверь и на пороге  
Кавказские явились сапоги.  
И разом потерявшие значенье  
Столетия, лихолетья и мгновенья  
Сомкнулись в безначальное кольцо.  
А он вошел и поклонился еле,  
И обратил поспешно к колыбели  
Забрызганное оспою лицо.  
«Значит, вот он — этот самый  
Жалкий пасынок земной,  
Что и кровью, и осанкой  
Потягается со мной?!»

---

<sup>87</sup> Галич А. Поэма о Сталине. // Когда я вернусь. Франкфурт, «Посев», 1986. Издание 2. С. 269-282.

Комментарии для нашего читателя излишни, и нет необходимости указывать, как внешне изменился Ирод, возродившийся в эпоху Галича<sup>88</sup>.

Но снова нельзя не поразиться умению отечественной поэзии выстраивать грандиозные исторические панорамы, временные панорамы на темы именно Рождества. Тема оказалась безмерна и безразмерна, и можно, забегая вперед или обращаясь к отечественной истории, предсказать, что стало с волхвами.

А три волхва томились в карантине,  
Их в карантине быстро укротили,  
Лупили и под вздох и по челу.  
И римский опер, жаждая награды,  
Им говорил: «Сперва колитесь, гады!  
А после разберемся — что к чему».

«Гады» стали колотья — лупили, очевидно, обстоятельно. Под пыткой

Припоминали даты, имена...  
И полетели головы. И это  
Была вполне весомая примета,  
Что новые настали времена.

<...>

...Упекли пророка в республику Коми  
А он и перекинись башкою в лебеду,  
А следователь-жмурик получил в месткоме  
Льготную путевку на месяц в Теберду...

Так волхвы достранствовались до неведомого им прежде берега. Но был берег исторического значения — за ним была колючая проволока, и начинался архипелаг Гулаг<sup>89</sup>.

Не в Кельнском соборе упокоились их кости на этот раз, но в братских ямах на территории республики Коми.

Так что же, на теме волхвов поставлена точка?

Тем более что «...справочку с печатью о реабилитации выслали в Калинин пророковой вдове»...

Нет.

Настали новые времена, во многом они и определили обновленный взгляд на трех волхвов. Речь идет о романе Алексея Цыварева «Арундель 405». Никто не знает, каким образом они появились в Вифлееме, три чужеземца. Они обосновались в трактире и пятые

---

<sup>88</sup> Тема «властитель в эпоху Поэта» в шуточной форме присутствовала в сноске при домашних записках Самойлова, взявшегося петитом напечатать внизу страницы, кто такой Сталин И.В. — мелкий тиран эпохи автора.

<sup>89</sup> См. *Солженицын А.И.* Архипелаг Гулаг. См. также «200 лет вместе», где дана оценка творчества А.А. Галича.

сутки пьют без меры, требуют женщину и не устают поносить страну, эту варварскую страну, населенную примитивными людьми.

А в углу того же трактира сидел старец, бормотавший нечто невнятное, как мы можем понять. Повторяя тексты пророков о том, что скоро дева зачнет во чреве своем младенца. И только когда раздался младенческий крик, преобразились, переоделись — «Словно все их прежние злодеяния и бесчинства были лишь испытанием маловерных».

И вот уже цари «...зажгли факелы и велели всем, кто был рядом, достать из сундуков дары и отправиться на поиски младенца».

Начало романа могло бы послужить сценарием к современному фильму (мы к таким уже привыкли): пьянка волхвов, подробности их непотребного поведения, «так что в доме не осталось ни одного непоруганного места».

Далее «срабатывает» схема Пушкинского Поэта — «Но лишь божественный глагол», — преобразование происходит и с Поэтом, и с Волхвами. Кстати, кажется, впервые нам дают понять, что такое магия волхвования: звезда вообще появляется в небе, вызванная магическими действиями (волхвование с помощью магического кристалла — он кругл, прозрачен, в нем видны леса, вода, снег — хотелось бы угадать отечественный пейзаж).

...Женский крик, детский писк, звук тысяч ангельских труб... Шар раскололся, взлетев, и высвободилась звезда, наколдованная волхвами.

Картина, здесь изображенная, являет столь разительный контраст с первым явлением волхвов в романе, что автор — наш современник — не мог допустить торжества высокого стиля надолго; искусство сегодня этого опасается.

И потому — «Неожиданно появился осел. Он ослабил, показав большие желтые зубы, мотнул головой, зацепив при этом чужую корону, отчего первый царь подался назад, не вставая с колен, а осмелевшее животное, спотыкаясь о подарки, нечаянно вытолкало их наружу».

Далее в этом удивительном романе («роман-палимпсест») описан в подробностях вертеп, который показывает вертепщик толпе, в толпе же стоит Йешуа и смотрит кукольное представление о своем рождении. И дело происходит во времена Ирода и во все времена. Впрочем, Ирода прибрал черт, как показывают во всяком вертепе.

\*\*\*

Если эта часть вызовет вопрос, как все же соотносится Вертеп — кукольный театр Рождества — со всеми литературными текстами о волхвах, приведенными здесь, ответ у меня есть: спектакль в г. Хмельнице, режиссер Сергей Брижань, сценограф Михаил Николаев.

## ПРИМЕЧАНИЕ

### ПИСЬМО С.БРИЖАНЯ АВТОРУ

Дорогая Ирина Павловна!

Буду писать, перескакивая с одного на другое, не по желанию, а только по невозможности Вам отказать. А особенно трудно описывать то, что сам себе не особо удосуживался объяснять... Вряд ли то, что я напишу, в точности так и было. Сие — уже фантазия. А может, его, этого самого, и не было.

Была встреча в Москве, встреча с Вашей тетрадкой. В ней оказалось идей столько, что хватило бы не на один спектакль. Но главное, что было взято тогда нами из нее на вооружение как метод, как принцип, это полная свобода поддаваться своим ощущениям.

Поэтому и в этой моей писанине — куда меня понесет, это будет не совсем, а может, и совсем не то, что было в спектакле. А понесло нас с Мишей, полупьяных, прямо в поезде, по прочтении тетрадки вашей. Ну, мы, конечно, выпили (способ познания) и стали придумывать. Принцип коллажа очень понравился, при этом кукол нам, ленивым, почти не нужно делать, ничего не нужно писать, и все придумывать по ходу того, как из кучи снесенных из разных спектаклей кукол и реквизита будут выскакивать сами собой те, кто желает поработать. Как «Таинственная плесень на стене»... — принцип коллажа, неожиданных ассоциаций, которые могут возникать невзначай, сами собой. Не мы будем диктовать куклам, что им делать, как себя вести, а совсем наоборот. Были бы какие-то другие, и все сложилось бы иначе. Нужно только внимательно смотреть, куда тебя эти куклы заведут.

Главное, что я сразу знал наверняка, что мне нужно окно. Настоящая, с двойными оконными рамами коробка, как бы вынутая из стены и обязательно с форточками, стеклами и подоконником (а куда ж тогда ставить кукол?). Все это должно стоять на подставке и обязательно вращаться вокруг оси. А внутри, между окнами, где на вате мерзнут кукольные пупсы перед стаканом остывшего чая, должно быть обязательно ночное звездное небо. Именно внутри этой оконной коробки или ящика (не знаю, как назвать). Зима, детство, горло в ангине, на улицу не пускают. И ожидание. Ожидание всегда присутствует при взгляде в окно. Ожидание как состояние? Чуда ли? Ангела? Весны? Родного человека? В детстве меня часто оставляли дома одного. Окно, подоконник были излюбленным местом, на нем было не так страшно одному. В окно когда-то давно, в начале января, ударилась птица. Замерзая, она врезалась в стекло несколько раз, как постучали, и упала под окном на снег. Сестра пошла поглядеть, кто это стучит, и вернулась с большой красивой птицей в руках. Я таких никогда не видел ни до, ни после. Птица

прожила у нас всю зиму. Летала по карнизам, корм и воду ей ставили на шкаф. Когда в доме было тихо, она сказочно пела. Ранним весенним солнечным утром, когда я еще спал, птицу съел кот Мурзик. Мне сказали, что птица улетела в открытое окно, которое для достоверности и открыли. Я очень жалел, что не попрощался с ней. Птица такая же красивая, как на старом голубом вьетнамском покрывале, которое для спектакля Миша обрамил золотом, серебром, жемчугами, и прочей драгоценной бижутерией, и еще бог знает чем красивым. Получилось райское небо с птичьим ангелом, несущим в клюве драгоценную веточку к звезде. В начале спектакля птица взлетала и исчезала с двумя мужчинами, принесшими в дом дары. Но об этом позже. На верх коробки с окнами Миша поставил шесть железных китайских фонариков, которые стали светить внутрь окон. Получился храм убиенных младенцев на крыше. В торцах, соединяющих окна, были прорезаны отверстия, в которые Миша вставил разноцветные стекла — получились цветные готические витражи.

Металлические фонарики, холодные, цвета металла рамы окон... Зубная паста на стеклах успешно их заморозила, чтобы, как в детстве, рисовать пальцами, что-то угадывая в узорах. Вся конструкция стояла на подшипниках и катилась по железному основанию с грохотом поезда. Материальных признаков эпохи нашлось немного, но существенные — два коричневых фибровых чемодана. Один — из моего детства, другой — Мишин, отцовский. Еще — чудом сохранившаяся в театре бутылка из-под молока, за 15 копеек. Два старых ватных Деда Мороза были задрапированы, украшены старыми стеклянными елочными гирляндами, и превращены Мишей в волхвов. Третьего не нашлось. Но была ватная Снегурочка, она была успешно превращена в третьего. Получился вклад в мифотворчество, — наше предположение, что Третий — был переодетой женщиной. Остальные два об этом и не догадывались. О существовании четвертого мы уже от Вас знали, но Деды Морозы в Хмельницком закончились, а кукла, которую мы пробовали на эту роль, кукла клоуна, была марионеткой и не хотела вписываться в это пространство. Пытались поставить его на подставку, но он упорно падал и по-всякому над нами издевался. Времени на его воспитание или поиски четвертого — не оставалось, но тут оказалось, что его искать не надо, он, четвертый, стоял у меня под носом, подаренный в Польше, перед польским Мыколаем. Большой, шоколадный, в блестящей фольге, он чувствовал себя мышкой под горящими взглядами моих актрис-школьниц. Длинный, неустойчивый, он имел шанс бесславно разбиться и быть съеденным до Рождества. Пришлось взять большую глиняную тарелку, похожую на летающую, поставить в нее нашего четвертого, и засыпать по пояс конфетами в блестящих разноцветных обертках. Он спешил на Рождество больше всех, но пока выстоял в очереди за конфетами, а потом по

дороге забегал в придорожные харчевни и отмечал это событие несколько раз, поэтому принес с собой шум веселья, некую, не совсем уместную, дурацкую песенку — «Ушла баба з Могильова, а румуны несли дрова...», заглядывал в окно, и, испуганный, замирал, пораженный созерцанием тихого счастья. Тихо стояло на стульчиках игрушечных, как на детском утреннике, Святое Семейство. Рядом — ослик. То ли игрушечный, то ли живой. Одинокий, полудетский голос очень тихо и очень высоко пел колыбельную, тихо-тихо, чтоб было слышно, дышит ли младенец. Но к началу: понятно, что актеры не должны быть актерами, никакой униформы, никаких выученных ролей, по возможности — никакой нарочитой постановочности. Женщины читают не стихи, а письма. Каждая себе, каждая свое. В идеале — все актеры и зрители сидят в одном кругу. Посреди — наш вращающийся ящик — окно — храм — Вертеп.

Из темноты, на контровом свете, чтоб видны были только силуэты, возникали двое мужчин со старыми чемоданами, бормотали, как некое заклинание, стихи, вынимали из чемоданов «дары» — волхвов-Дедов Морозов, маленькие глиняные статуэтки ангелочков, свечку, тарелку с конфетами, посреди которой возвышался шоколадный Четвертый. Взлетала чудесная птица-ангел на голубом вьетнамском покрывале, и исчезала вместе с мужчинами. Остались лишь те, кому суждено ждать своих родных. Горящий бенгальский огонек переходит из рук в руки, пока не вспыхивает над окнами и не гаснет. Крутится короб, внутри свет звездного неба, тихо, будто с небес, перекрывая друг друга, звучат колядки. В окна заглядывают маленькие, как воробьи, ангелы, продышав дырочки в замерзших окнах, а потом, осмелев, садятся на открытые форточки. Потом будет заглядывать в окно Миша, будут заглядывать лица с фотографий: «...а коляда, а коляда, в холодні вікна загляда, чи ми в теплі, взагалі чи не спіткала нас біда...» Среди звезд в открытых форточках появляются пастухи с овечкой, их сменяют персонажи из спектакля «Баня» — шумные, городские, красные, приходили со своей звездой на батарееке, трубами и барабаном. Шумно перекрикивая тихую музыку космоса, исчезали, неся свое необузданное и какое-то нарочитое советское веселье дальше... Подходила к окну белая женщина в черном, на плечах кружевное, вязанное крючком моей бабушкой Василинкой с Полтавщины покрывало, прислушивалась к пению за окном, закрывала форточки. Пение оставалось внутри короба. Выставлялись тремя женщинами на подоконник три Волхва. Окно с ними начинало путь вокруг своей оси, волхвы шли. Они то проплывали перед нами, то появлялись уже силуэтами — тенями в замерзшем окне; они проходили под тихую колядку перед Иродом и шли дальше, туда, где открылось окно, внутри которого стояло святое Семейство. Белое ажурное покрывало становилось ковриком за их спинами. Волхвы заглядывали в форточку и на ниточках опускали дары. Дары — елочный золотой

шар, елочная стеклянная корзинка с маленьким серебряным шариком внутри, и малюсенькая бутылочка, золотистая «Немирова с перцем на меду» — для Бога или Человека? Я не знаю. Мир это или ладан? (Воздаяния — возлияния). Проспиртованное — не тлеет! Но это мало кто заметит, просто красивая бутылочка...

Тут прибежал шумный Четвертый, и, быстро затихнув, раздавал со своей летающей тарелки конфеты. Тихая колыбельная продолжала звучать, пока волхвов снимали с подоконника и ставили на свободную лавку перед зрителями. Теперь они одни из тех, кто смотрит за тем, что происходит без них. На подоконнике появляется уличный фонарь из «Гуттаперчевого мальчика», за окном — тень метущего дворника, это уже тротуар, по которому шли волхвы. Он замечает следы. Одинокий дворник в серой фуфайке, бороде и очках. (Типичный рефлексирующий представитель). Когда он метет, стихи рождаются сами. Голова ведь свободна! Было бы классно, чтобы он поджигал свою метлу, как Параджанов в зоне, когда ему приказывали работать так, чтоб метла горела. Птицы и ангелы сообщают ему на своем птичье-ангельском языке о рождении Младенца, но он знает об этом давно, он не завидует птицам, что они могут летать куда хотят, ему, наверное, уже поздно летать...

Окно опять открывается, там маленькие деревянные лошадки-качалки, на колесиках... За окном появляется тень смерти. Перед ней — маленький рисуночек на окне — человечка: ручки-ножки — палочки, голова — кружочек. (Смерть из старого «Вертепа», я ее посадил на железный каркас туловища Ворона из «Хомячка». Коса — стала головой этакого кентавра зловещего.) Смерть движется вместе с окном неумолимо, и уже на экране — за окном — видны тени лошадок и руки, тянущиеся к лошадкам. Поворот окна — и они валяются вверх колесиками. Поворот окна — и появляется красный грузовой трамвай из «Бани». На нем — ослик, Семейство с нехитрыми пожитками в игрушечных чемоданчиках. Это уже ночь, улица, фонарь, погоня, бегство. Огромная золотая кукла из «Бани» с удлиненными конечностями появлялась в пространстве между окон, на которых рисовались пальцами изображения пирамид и верблюдов, и становилась Египтом, преклонившим колено перед Царем, который «... у Нілі скупанеэ спить дитяточко...» Египет — берегущий, защищал собой от воинов, и становился золотым распятием. Крутится короб, высвечивая маленьких солдат Ирода. На окнах рисуют пальцами крестики-нолики, напоминающие решетку — игра с известным заранее концом. Красные огромные крылья над воинами делают из них ангелов смерти. Крылья поднимаются над окнами, с грохотом падают внутрь окна маленькие блестящие конфетки, срезаемые ножницами с тоненьких ниток. Наступает тишина. Окна раскрываются — внутри перевернутые лошадки, засыпанные конфетами. Проем окна закрыт черной



полупрозрачной тканью, из-за нее глядят с черно-белых фотографий лица поэтов<sup>90</sup>. Дети поют «Боже...» В храме убиенных младенцев загорается поминальный огонь. Песня нарастает, громко хлопают, закрываясь, окна, резко обрывается зов-песня. Из темноты является черный человек, гигантский силуэт — предок, деревянными котурнами отбивая несокрушимо-поступательный ритм своих шагов. Звучит фрагмент кантаты Г.Малера «В память об убиенных младенцах...» У него на руке — китайский резиновый чертик, петрушка — со светящейся при помощи фонарика внутри — красной резиновой головой. Чертик хватает, как положено, за голову, порочного Ирода, и уносит с собой в преисподнюю. Черный человек последний раз заставляет все окна распахнуться, вся конструкция приходит в движение и заполняется куклами и реквизитом. На торцах, под готическими витражами. На одном торце бутылка из-под кефира, в ней целый «букет» маленьких вертепных человечков, уважающих по утрам кефир, белое дерево, куча масеньких чемоданчиков, черная ткань с фотографиями; на другом — Святое Семейство под одиноким уличным фонарем и одноухий ослик.

В центре, на уровне форточки, как белые облака, — то, что всегда присутствовало зимой меж окнами — вата. В этих ватных облаках сидят маленькие красные четыре пупса. Над их головами, — как души младенцев, — на ниточках висят конфеты-звездочки. На последнем обороте конструкции появляется красный трамвай, наполненный доверху апельсинами. Они сыпятся к ногам зрителей, вместе с запахом детства. Ниже облаков, в распахнутый квадрат пространства собираются все участники действия. «Гей, високо, в темнім гаю...» — «світлім раю», — слышалось мне... Все медленно перекрывает черная ткань со звездным небом. Теперь внутри распахнутых окон горит звездное небо. Когда все выходят и садятся на лавочку перед окном, выходят мужчины, выходит актер в черном костюме и выносит с того света куклу Пушкина, которого сажают тут же на женскую коленку, как и волхвов. Чувствуется, что Пушкину на коленке хорошо. Почему Пушкин? Не знаю. Просто была у нас под рукой кукла Пушкина из «Бани». Кому же воскресать, если не Пушкину, а вместе с ним и всей Поэзии. На фоне Пушкина и с песней Окуджавы... Помним. Ждем. Любим. Это дает нам смысл и надежду.

У-у-у... написал какой-то бред. Короче, вы видели сами, что все соврал. Спектакль случайных совпадений. Был бы тогда игрушечный китайский танк на батарейках, очень

---

<sup>90</sup> Брижань, постоянный участник моих лабораторных занятий, допускает ошибку, приписывая мне идеи во множественном числе. На самом деле ему была подарена тетрадка со стихами Пастернака, Самойлова, Галича. В спектакле было стекло с портретами поэтов, этих и других, особо заветных для актеров спектакля. Так что идеи принадлежат нашим поэтам. Что касается моего прикосновения к Рождественской мистерии г. Хмельницка, это моя тема трех волхвов, ставших тремя Дедами Морозами (времен моего детства), а также размышления о том, что Рождество — праздник еще и кукол, а потому могут праздновать его самые разные куклы, какие водятся в театре и в детской. — *И.У.*

бы вписался. Сейчас он попал в мой домашний Вертеп, который мы уже показываем без Ольги.

Всегда ваш Брижань

## ГЛАВА V

### ВЕРТЕПЫ, ВЕРТЕПЫ...

#### *1. Вертеп как строение (О.Фрейденберг)*

Постройка начинает интриговать  
все больше, когда выясняется, что  
место действия и содержание  
действия строго соединены между  
собой...

О.М. Фрейденберг.

Ольга Михайловна Фрейденберг, филолог, античник, находившая связь явлений духовного и материального порядка в миропостижении древнего человека, обратила внимание на малороссийский Рождественский вертеп с его двумя этажами, с мезонином, с решетчатыми балконами на каждом этаже.

Перечисляя эпизоды от Писания, вошедшие в состав представления, Ольга Михайловна упоминает и поклонение пастухов. Тридцать лет спустя Борис Леонидович Пастернак написал «Рождественскую звезду» — самые сокровенные стихи.

Доху отряхнув от постельной трухи  
И зернышек проса  
Смотрели с утеса  
Спросонья в полночную даль пастухи.

О.М.Фрейденберг и Б.Л.Пастернак состояли в близком родстве по крови, их духовная близость вылилась в многолетнюю переписку. Москва — Ленинград; Ленинград — Москва. Глаз ученого и глаз поэта; в разное время оба они заметили одно явление и отдали ему дань; своеобразные дары волхвов. Ольга Михайловна, разглядывая домик Рождественского вертепа, похожий на дачу где-нибудь под Киевом, в Дарнице, считывала в нем культурные коды античности: храм — Божество — покойник.

Пастернак шел, можно сказать, в обратном направлении, не в бездны времен, но в будущее европейского искусства, освещенного Рождественской звездой.

Что же касается исследования Фрейденберг, оно приняло форму доклада, зачитанного в Академии материальной культуры в Ленинграде 20 мая 1926 года в узком кругу специалистов — историков культуры и лингвистов. Работа, готовившаяся автором к печати, носила название «Семантика постройки кукольного театра» и была снабжена обширным научным аппаратом, доступным немногим и требующим специальной подготовки.

В 1978 году текст этот, так и не увидевший света, был принесен Ниной Владимировной Брагинской в редакцию журнала «Декоративное искусство СССР».

«ДИ СССР», 1978 г. № 2: журнал был полностью посвящен теме «Кукла в культуре» — вполне содержательное периодическое издание; достаточно сказать, что Ю.М. Лотман специально для этого номера писал статью «Кукла в системе культуры».

Тем не менее, публикация труда О.М. Фрейденберг в журнале, имевшем в ту пору самый широкий и разнообразный читательский состав, встретила массу препятствий — достаточно сказать, что в нашей типографии не оказалось греческой гарнитуры; справочный аппарат пришлось сокрыть хотя бы по этой причине. Текст и сам по себе оказался слишком объемным для тонкого журнала, так что сокращения были неизбежны. Текст теперь носил название «Семантика архитектуры вертепного театра».

И все же, несмотря на столь существенные потери, появление работы О.М.Фрейденберг было крупным событием в культуре 1970-х годов; в частности, для немногочисленных историков театра кукол.

Профессор Х.Юрковский (мы предоставили ему возможность тогда же ознакомиться с полным объемом работы), сказал:

— Исследование Ольги Фрейденберг придает иное измерение нашим рассуждениям о происхождении вертепа.

В несокращенном виде работа эта появилась десять лет спустя в сборнике «Миф и театр». М. 1988.

Еще спустя десяток лет фрагменты этого заветного исследования были приведены в журнале «КУКАРТ» (1997, № 6), посвященном всевозможным Рождественским театрам.

Сопоставляя архитектуру «вертепа» с разнообразными явлениями материальной и духовной культуры древности, автор выявлял общую смысловую сущность этих явлений, стремясь разгадать содержание тех изначальных мифологических представлений, которые отразились в структуре вертепного театра и в этом виде дожили до наших дней.

Показательно, что это исследование принадлежит перу филолога: тут важно умение ориентироваться в античных памятниках: важно, что к «вещи», к постройке, к театрику автор подходит как филолог к связному тексту; всякую предметную деталь рассматривает, как слово, имеющее наряду со своим сегодняшним смыслом и своей историей еще и свою этимологию

Этимология вещи, то есть значение «по происхождению», уже не актуальное для нынешней функции, совершенно стертая историей и утраченная в многочисленных позднейших переосмыслениях, может быть восстановлена, утверждает своим докладом филолог: она законсервирована в самой форме этой вещи.

Но интересно вот что — ни один кукольник-теоретик театра кукол не обращал внимания на то, что бросилось в глаза античнику: «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 боковыми флигелями и обведенной снаружи решеткой»<sup>91</sup>.

Вот что открылось здесь новому свежему взгляду, так сказать «со стороны» — диспропорция; несоответствие архитектурных элементов. В этом описании «дача» существует отдельно, закрытая постройка; а сценическая площадка находится извне домика — невыгодная узкая площадка.

Но что значит «невыгодная» — кому она невыгодна?

Создается впечатление: домик-дача сам по себе что-то содержит. В нем по своей изначальной архитектурной заданности скрывается *нечто*.

Кукольное же действие оказывается вынесенным наружу, на обозрение.

Следует сделать чисто профессиональное примечание. На самом деле домик вертепа ничего в себе не таит, разве что заслоняет кукловода. Но это вопрос практики — только. На самом же деле в самом строении вертепа скрыта — если можно так сказать — «нематериальная тайна». Таинственность его состоит в некоем противоречии с «видом дачи».

О.М.Фрейденберг увидела тут храмовый ящик — явление, известное античности, языческой и библейской, и церковной археологии.

«Здесь, в этом храмике, местопребывание божества (это его *doma*, *oicema*, *armarium*, *hermacion*), хотя нами оно воспринимается то как домик, то как жилище Бога, то как ящик, шкаф.

Итак, само здание «дачи»-вертепа есть жилище Бога. Не сцена с декорацией хлева или пещеры, где происходит показ анимированных картин, но само жилище, местообитания божества.

В самом деле, с вертепом все обстоит как с храмиками. Храмики выносные — и вертеп носят. Или же возят вертеп на тележке; а Геродот описывает религиозный праздник — на телеге перевозят из одного храма в другой маленький храмик, а в нем деревянное позолоченное изображение Гелиоса».

Далее анализируется структура античного жилища в его семантических пересечениях с храмом (как «домом божества») и с гробницей (как «домом умершего»).

<sup>91</sup> Фрейденберг О.М. Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное Искусство СССР. М., 1978. № 2. С. 41-43.

Привлекая материалы, греческие и римские, автор демонстрирует, как в осмыслении древних жилище, телега, храм, подмости, ложе и стол выступают в одной роли — на них или в них помещается кукла «как божество — покойник — актер».

*... (Здесь позволю себе реплику — еще раз о связи вертепа с миром мертвых. В моем тексте об этом сказано в разных главах, здесь же суммирую:*

*Вертеп на Рождество носят колядники, воспринимаемые как покойные предки, в урочные дни и ночи навещающие потомков.*

*Вне Святков — как «белых» так и «зеленых» — играть вертеп нельзя: можно потревожить покойников. — И.У.)*

... Но возвращаюсь к труду О.М.Фрейденберг:

«Но и цела 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».

У всех почти народов засвидетельствованы тайные священные ящики или корзины. Классический пример — библейский ковчег, который «почитался еще до нахождения в нем скрижалей: такое жилище Божества со статуей его или фетишем есть тот же зачаточный вертеп с куклой».

Храм в храме: закрытое, заповедное место. «Но потому ли, что смертным нельзя видеть божьего лика, что препятствуют грехи? — Нет, темное жилище божества, выходящее на запад, запретно потому, что идея его — идея преисподней, и что в царство смерти, где живет бог света, заходить нельзя именно смертным <...> И вот еще раз кукла в гробу, изображение покойного в храмике, шкапике или атриуме».

Далее: «Идея храмового ящика окончательно раскрывается нам в обиходе христианских церквей. Нам достаточно вспомнить, что здесь ковчег являются дарохранительницами <...>, чтобы понять идею божества, олицетворяемого вином и хлебом <...>

Изображение божества заменяется непосредственно трапезой (*замечу в скобках — появление вертепа на Белые святки параллельно обильным трапезам с возлияниями. Вертепщику за выступление полагается давать не только деньги, но и хлеб, колбасу, сладости, - И.У.*)

«Таким образом, — говорит О.М. Фрейденберг, — кукольный театр на столе, по идее — те же куклы-мертвецы на столе пиршественном».

*(А вертеп вносят в дом, ставят на стол. Раздвигают занавески на верхнем этаже. Кукольник-вертепщик заходит за стол, скрывается за вертепом. Но как вертеп попадает в дом? Напоминаю: его несут на руках, его везут на тележке. - И.У.)*

« <...> Телега — это первый греческий театр. Трагедия зародилась на телеге Фесписа, который разъезжал в набеленными дрожжами актерами с места на место <...> Происхождение комедии обязано телеге: она зародилась на сельских праздниках, среди веселой и непристойной перебранки, которой осыпали друг друга сидевшие в телегах <...>»

У всех народов, — говорит автор, — имевших храм, религиозные процессии, похоронный кортеж и свадебный поезд; у всех народов, имевших культ корабля и телеги, «театр» существовал.

«Итак, вертеп оказывается тем же миниатюрным театром и храмом: подобно алтарю, состоящему из крипты, высоты и сени, он делится на три семантических этажа, на ярусы «низменной земли, видимого мира и небесной обители» <...> Его два побочных флигеля — параскении, его балконы — проскений и логейон, и действия кукол разыгрываются на узком, замкнутом и внутреннем пространстве, — бессмысленно с точки зрения «здорового смысла», но семантически закономерно».

*(Но, может быть, эта бессмысленность с точки зрения здравого смысла придает вертепному действию исключительное обаяние: привлекательность многоочия. Недосказанности чего-то, что касается самого вертепа-домика. Тут необходимо сделать несколько примечаний. Боковые флигели, балкончики, решетки при вертепе не обязательны, — что, конечно, не уменьшает ценности исследования О.М.Фрейденберг. И.У.)*

Когда представляешь себе верхний этаж вертепа-домика с его небесной божественной сценой, и нижний этаж, где возможны земные злодеяния Ирода — само собой возникает соблазн представить себе «этаж подвальный», где хозяйничает черт, утащивший Ирода в пекло и обитает его сестра Смерть, она снесла Ироду голову.

Однако подвала в вертепе нет<sup>92</sup>. Или он был когда-то, но редуцирован? Кажется, только один раз мне говорили о вертепе трехэтажном, где-то на Западной Украине, но весть о том ничем не подтверждена.

И все же: у О.М.Фрейденберг — в начале исследования говорится о двухэтажной «даче», и в конце — речь идет о трех семантических ярусах — низменная земля, видимый мир, небесная обитель... Или «низменная земля» не совпадает с преисподней?

*Замечание:*

---

<sup>92</sup> Вертеп, который мы готовили с режиссером С.И.Ефремовым и актером В. Завальнюком в 1990-м году, был первым в Киеве, потому никто с непривычки не спохватился: мы позволили себе внизу вертепного ящика поместить воистину «подпольный» этаж, где пылал адский огонь, собиравшийся кремировать обезглавленного Ирода. Уж очень велик был соблазн приблизиться к «трем семантическим ярусам». Однако всякое нововведение не на пользу традиции.

Строго говоря, О.М.Фрейденберг в самом начале своего рассуждения о вертепе как строении, говорит о двух этажах и мезонине; в некотором роде о трехчастности вертикали. Но если второй этаж вертепа — небесная обитель, где надлежит пребывать Святому Семейству, то для чего мезонин? Только лишь для того, чтобы маленькому театрику как можно лучше имитировать дачу?

Вопрос остался открытым. Но, может быть, в данном случае мезонин отведен Небесам? Наивысшим сферам. Небо и Небеса — иерархия высших сфер.

В то же время, последовательно развиваемое сопоставление вертепа с языческим храмом, хотя и с христианским тоже, дает повод понять трехэтажность вертепа как два этажа и подвал, подполье, преисподняя.

Рассмотрев семантику закрытого вертепа (в отличие от открытой сценической площадки), О.М.Фрейденберг переходит к анализу вертепного действия и трехчастного членения постройки, проводя аналогии с циклом религиозных процессий и трехчастностью связанной с ним архитектуры.

*«Автор стремится показать, что кукольный театр — единственный театр, где первенствует божество не мужское, а женское [марионетка от имени Мария] «и, тем самым, он древнее чем обычный для нас театр, обычного типа, Диониса». В этом кукольном театре актер — «не куколен» в том смысле, что он не несет в себе принципиальной кукольной уменьшенности. Это — кукла «в натуральную величину»; к маленькой марионетке позднейших времен она относится как храм к храмику». (Курсив мой, он необходим для того, чтобы привлечь внимание к тому положению: кукольный театр древнее, чем театр «обычный». — И.У.)*

## **2. Вертеп. Гоголь — Булгаков**

Вертеп и Гоголь — огромная тема.

Странность гоголевских персонажей восхищала Дм.Мережковского и раздражала В.В.Розанова: в «Мертвых душах» ему виделись куклы, жалкие и смешные, «крошечные восковые фигурки». В пронизательности Розанову оказать никак нельзя. Но кукол он, кажется, недолюбливал, во всяком случае, кукольный театр для него не шел ни в какое сравнение с литературой.

Ю.Я.Барабаш заметил: игнорируя смеховую стихию барочного староукраинского театра, «в частности, вертепа с присущей ему поэтикой, системой традиционных типов и



масок, невозможно понять и объяснить ни ту «кукольность» персонажей, ни ту «анекдотичность» персонажей, которые подметил у Гоголя Розанов<sup>93</sup>.

Старое гоголеведение — Н. Петров, В. Перету, В. Розов, А. Кадлубовский — детально исследовало связи гоголевских персонажей с персонами вертепа.

В постановке «Ревизора» Вс.Мейерхольда было много чего от вертепа. Кукольность персонажей брал режиссер от Гоголя. Потому и Хлестаков (Э.Гарин) шел по сцене жестко обозначенным маршрутом, подобно тому, как движется кукла по своей прорези в полу вертепа. В спальне Городничихи офицеры выскакивали из шляпной коробки подобно вертепному черту, который утаскивает обезглавленного Ирода в пекло.

А чего стоила финальная сцена, когда застывших актеров заменяли куклы — точные копии! Это была режиссерская реплика, можно сказать, «квазигоголевская», цитата из «Вия», где нечисть, не успевшая скрыться до второго петушьего крика, так и застыла навеки в старой церкви. Кукольная сцена...<sup>94</sup>

Одним из немногих зрителей, понявших все уровни «кукольных» гоголевских метафор в «Ревизоре» Мейерхольда, был Казимир Малевич, родившийся на Украине. На Украине начинался его великий путь — в мировое искусство. Гоголь, как считают исследователи, мог видеть вертеп и в Васильевке, и в Сорочинцах на ярмарке. Это и был тот знаменитый украинский вертеп, в Россию пришедшей с Украины. Переносной ящик — два этажа, «в верхнем разворачивались евангельские эпизоды, чаще всего рождественский, связанный как раз с «вертепом» — пещерой, в которой родился Иисус <...> Нижний же этаж был отдан делам земным, социально-бытовой сфере, событиям комическим, шутейным, балаганным». Персонажи были: Ирод-царь, Антон-простак, солдат-москаль, еврей-шинкарь, униатский поп, хвастливый шляхтич, дьяк, ведьма, черт. А также дед и баба, и обязательно — Запорожец.

Вряд ли следует искать прямых связей вертепных персонажей с персонами гоголевской прозы. Но, можно сказать, они у Гоголя сделаны из того же материала, что и куклы вертепа.

Собственно, прямая отсылка к вертепному действию есть только в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (да еще и в повести «Вий» бегло сказано, что в торжественные дни и праздники семинаристы и бурсаки отправлялись по домам с вертепами). Но прежде, чем нам будет показан сам вертеп, а точнее — только его нижний этаж, Гоголь предваряет появление кукольного театра великолепной интермедией. Интермедия «сыграна» одеждой, сюртуки и юбки «очеловечены», самих же

<sup>93</sup> *Барабаш Ю.Я.* Гоголь и традиции староукраинского театра (два этюда) // Третьи Гоголевские чтения. Н.В.Гоголь и театр. Сборник докладов. М., 2004. С. 31.

<sup>94</sup> О теме куклы в творчестве Вс.Э.Мейерхольда см.: *Уварова И.* Смеется в каждой кукле чародей. М., 2001.

носителей этих одеяний нет; да, кажется, их и в самом деле нет. Гоголь — великий мастер описывать пустоту.

У Гоголя описание вещей, залежалого платья, вывешенного во дворе для проветривания, подано как зрелище, и притом прелюбопытное.

И это так и есть: Гоголь осматривает двор с барахлом глазами зрителя вертепа, а зритель вертепа готов принять тряпичных кукол за живых персон.

Вот старый мундир протянул рукава, обнимая парчовую кофту.

Вот завертелись фалды травянисто-зеленого кафтана с медными пуговицами величиною с кулак. Вот из-за фалд выглянул жилет с золотым позументом. А жилет заслонила юбка покойной бабушки с карманами, в которые можно положить по арбузу.

Осмелюсь сказать: Гоголь оглядывает ту толпу глазом заправского кукольника. Опытного аниматора, для которого всякая вещь, изрядно пожившая на человеке, принимает частичку человеческой жизни, потому эта вещь не прочь сама сыграть роль человека.<sup>95</sup>

И вот — «...лучи солнца, охватывая местами синий или зеленый рукав, красный обшлаг или часть золотой парчи, играя на шпажном шпиге, делали его чем-то необыкновенным, похожим на тот вертеп...»<sup>96</sup>

Однако прежде, чем перед нами появится «тот вертеп», остановлюсь на том, как перечисление предметов, перечисление какое-то арифметическое, вдруг переходит из простого арифметического ряда в роскошные пределы поэтической образности.

Как написал М.Поляков о критической прозе Мандельштама — «Перечисление пронизывает все уровни организации текста, а затем происходит процесс перевода с языка перечисления на язык метафор».<sup>97</sup>

Итак, от инвентаризации старой рухляди — к чему-то необыкновенному.

Необыкновенное же — вот что:

«...тот вертеп, который развозят по хуторам кочующие пройдохи. Особливо, когда толпа народа, тесно сдвинувшись, глядит на царя Ирода в золотой короне, или на Антона, ведущего козу; за вертепом визжит скрипка; цыган бренчит руками по губам своим вместо барабана, а солнце заходит, и свежий холод южной ночи незаметно прижимается сильнее к свежим плечам и грудям полных хуторянок».<sup>98</sup> У меня не остается ни тени сомнений в

---

<sup>95</sup> Об этом знала Н.Я.Симонович-Ефимова, ушедшая от удела живописца в профессию кукольника, она и писала о том, что для кукол годятся вещи, пожившие при человеке. — *И.У.*

<sup>96</sup> *Гоголь Н.В.* Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем. Собр. соч. в 6-ти т.т. Т. II. Миргород. М., 1949. С. 190.

<sup>97</sup> *Поляков М.* Критическая проза Мандельштама // *О.Мандельштам. Слово и культура.* М., 1987. С. 6.

<sup>98</sup> *Гоголь Н.В.* Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем. Собр. соч. в 6-ти т.т. Т. II. Миргород. М., 1949. С. 190.

том, что и сам Николай Васильевич стоял в толпе народа и глядел на корону Ирода и козу Антона.

Но от эффекта вертепа хочется сделать шаг в направлении гоголевской прозы. Создается впечатление, что его украинский цикл вообще опирается на кукольную комедию гораздо крепче, чем принято считать.

«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» во многих поворотах сюжета находится под впечатлением кукольного театра. Сама ссора двух друзей напоминает сцену на ширме, где пара петрушечных кукол лупит друг друга дубинками по башкам, а диалог Ивана Ивановича с нищенкой — просто гиньоль в чистом виде. Если б Гоголь не выдал нам сразу «билет» на кукольное зрелище, Иван Иванович сразу явился бы перед читателем негодяем, а так — если на ширме — забавно!

— Бедная головушка, чего же ты пришла сюда?

— А так, панночку. Милостыни просить...

— Гм! Что ж, тебе разве хочется хлеба?

— Как не хотеть, голодна, как собака...

— Так тебе, может, и мяса хочется?

— Да все, что ваша милость даст...

— Гм! Разве мясо лучше хлеба?

— Где уж голодному разбирать...

— Ну, ступай с Богом! Что ж ты стоишь? Ведь я тебя не бью!<sup>99</sup>

Диалог, вполне возможный в нижнем этаже вертепа, где появляются бытовые куклы, немного шаржированные, «оглупленные», забавные. В «забавности» растворяется острота социальных характеристик, а также потребность срывать все и всяческие маски. Чего тут срывать — они же сами носители масок:

Ирод — злодей

Антон — простак.

— Что за баба, что за пьяна? — спрашивает кукла Ирода куклу Смерть. Право же, по этой реплике царя самого можно принять за простака.

\*\*\*

В музее М.А.Булгакова в Киеве имеется фотография детей Булгаковых, Михаила и Веры.

---

<sup>99</sup> Там же. С. 187.

«Перед нами, — пишет Кира Питоева, — первая мизансцена Булгаковского театра. Миша взрослый: с куклой не играет. Безжалостно поверженная, она валяется в ногах. Это ужасно, но фотограф не сентиментален. Приглядевшись, мы можем обнаружить, что кукла не обыкновенная, а вертепная — хорошо виден стержень, повернутый к нам. За такой стержень с ручкой держит свою куклу Вера. Это царь Ирод, его изобличает офицерский башлык. А в поверженной фигурке угадывается Дева Мария»<sup>100</sup>.

На фотографии Мише 3 года. Может быть, он теперь в куклы и не играет, но две куклы вертепа! Неужели в родительском доме был вертеп? Нужно полагать, был.

Булгаков — не Гоголь, и мы тщетно будем искать в его персонажах забавные признаки вертепных кукол. Но конструкция вертепа соответствует устройству самого дома Булгаковых на Андреевском спуске, он же — дом Турбиных, там главный герой «Белой гвардии». К. Питоева пишет — со двора дом одноэтажный, веранда нависает над нижним двориком, как балкон вертепа, а с фасада дом двухэтажен: «На первом этаже — интермедийные сцены, народные герои, и молочница Явдоха, спускающаяся в нижний дворик по крутой лестнице, как нельзя лучше подчеркивает вертикальное строение вертепа-дома».

В городе идет «Народное побоище» — избиение юнкеров. А в доме, на втором этаже, оживает икона Богородицы, услышав страстную молитву Елены.

«В самый фатальный для дома момент, наш автор, можно сказать, поднимает с пола Деву Марию» — и Кира Питоева возвращает нас к той фотографии, где кукла вертепа лежала у ног трехлетнего мальчика.

Мольба, молитва, отчаянная просьба не отдавать старшего брата смерти. И дрогнул лик. Глаза. Губы. Исступление Елены и бред тяжело раненого Алексея открывают иное измерение, где приближается фигура, в которой узнаваем Христос, где есть масличные деревья и желто-красные песчаные глыбы Иудеи, и вдруг в бреду мелькает слово «пещера», и вдруг мелькнули волхвы.

Разрозненные признаки вертепной драмы, как стеклышки в калейдоскопе, готовы собраться в знакомую картину и рассыпаются снова.

«Но врач разложил на столе коробочки, зеркальца и вату, похожую на рождественский снег. И серая фигура Смерти, стерегущей умирающего, растворяется, золотой доктор успешно сделает свое дело, и медицинская вата, похожая на рождественский снег, декорирует розовую спальню»<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> Питоева К. Сюжет для малокрошечного рассказа. Подпись под фотографией // КУКАРТ. М.—СПб, 1997. № 6. С. 31-32.

<sup>101</sup> Булгаков М.А. Белая гвардия. Л., 1978.

Так косвенно и почти невзначай затронута рождественская тема, и так едва намечены контуры вертепного действия, играемого на втором этаже ящика-театра.

### *3. «Вертеп кукольный» в «Бродячей Собаке» (1913 год)*

Один только раз и состоялось это действие в знаменитом кабаре, репутация которого была сомнительно великолепной, но и сомнительно скандальной.

Что там обычно было? Да, собственно говоря, чего там только ни было — от атласных пуантов самой Карсавиной до желторотой кофты еще не оперившегося Маяковского.

И, конечно, всяческие мелкие полутеатральные затеи, всякие там опозитизированные проказы фавнов, коз; в духе вседозволенности столь высоко ценимой в кругах одаренной, а то и гениальной богемы.

— Вечер мракобесный — сказано было одним тонким остроумцем об одном из таких сборищ. Впрочем, так можно было сказать о «собачьих» вечерах вообще.

С мракобесностью совершенно не вязались стилистика «Вертепа» и отношение к нему участников, зрителей, критики.

Да и было в этой Святой ночи в беспутном кабаре, когда игран был «Вертеп кукольный», нечто исключительное и на прочие театрализованные развлечения не похожее.

Исключительность отметили: в рецензии и в мемуаре, об этом дальше.

А кто играл «Вертеп»? Кто был Иосифом, волхвами и Богородицею? То просто: «Все мы бражники и блудницы», и никто из посвященных в таинства «Собаки» не отреагировал на такое определение (при авторском чтении впечатлила другая сторона этого стихотворения, посвященного родному ночному кабаре: «Я надела узкую юбку»).

Репутация богемы безнравственной и, главное, беспечной — была лестна: она рекрутировала «своих» из скучных рядов просто людей и поднимала над ними, выдавая вид на избранничество.

Но если эстетическая сторона дела выявляла несоответствие «Вертепа» и «Собаки», то эстетически они сблизились. Недолго — вечная эстетика сезонного однократного появления их роднила.

Настоящий народный вертеп мог быть игран только на Рождество, и для такого кратчайшего появления на свет Божий затрачивалось несоответственно много труда: сам домик вертепного кукольного театрала был трудоемок, многоделен; не говоря уже о

куклах с темными головами, резанными из крепкого дерева, укутанных в причудливые мягкие платья.

А те, кто хлопотал о «Вертепе кукольном» в «Бродячей собаке», стилизуя традицию на свой лад, тоже приложили к одному-единственному вечеру столько творческих сил, сколько можно было потратить на солидный спектакль в самом настоящем театре, а не в тесном артистическом подвале, где и сцены-то порядочной не было.

Вот это как раз и было программным: цель могла быть малой (что такое один-единственный спектакль?!), а творческие средства затрачены огромные. Путь к цели был самым существенным в процессе создания. Между жизнью и ее преломлением в формах театра различия не полагались, «сделать жизнь искусством» — таков был «Собачий» девиз.

Но и к собственным девизам относиться серьезно не следовало. Серьезность считалась тут дурным тоном, достоянием быстро устаревающего символизма: «Бродячая собака», можно сказать, завелась в его дворе, но со двора сбежала; великий символист Блок эстетский кабак не жаловал, его посетителей называл «покойничками».

А «Вертеп» вообще не лез ни в какие ворота, но все-таки не был случайностью: те же символисты, занимаясь решительно всем, что было помечено знаком традиций и тайной невнятного, но родовитого происхождения, готовы были осенить своим крылом любую форму народного театра. И потом, в том же культурном пространстве, в Петербурге, молодые художники «Союза молодежи» незадолго перед тем ставили «Царя Максимилиана», весело стилизуя фигуры, убранные народными ленточками, бумажными розами, мочалкой.

По облику своему, по цвету и простоте мизансцен «Вертеп кукольный» из «Бродячей собаки» афишировал свое родство с натуральным вертепом, и яркость их роднила, и пестрота. Блеск сусального золота и серебряной рождественской фольги.

Именно их подобие заставило меня иначе посмотреть на натуральный вертеп, когда он оказался рядом с вертепом, сотворенным «творческой интеллигенцией», исповедовавшей собственную эстетическую религию

И оказавшись рядом, они, оба эти вертепа, смотрясь друг в друга, открыли какие-то скрытые свои свойства и предоставили возможность оставить некоторые вопросы: для изучения натурального вертепа они могут быть достаточно существенны.

Почему тема Рождества самую традицией передана именно кукле?

Что означает некая механистичность, заданность в движении сюжета натурального вертепа и в движениях самих кукол?

Наконец, вертеп, как бы и кем бы он ни был сыгран, причастен к миру священных явлений Праздника и выключен из мирской суеты. Как правило, это свойство вертепа (условно назову их «святостью») не отмечено исследователями; но таковы они, эти свойства.

Мне показалось привлекательным сопоставить натуральный вертеп с «эстетским».

Вертеп народный и традиционный буду называть *натуральным*. Другой, сыгранный в кабаре, *эстетским*. Оба термина совершенно условны. Но удобны.

«Вертеп кукольный» был сыгран в ночь с 6—го на 7—е января 1913 года в кабаре «Бродячая собака» по адресу Михайловская площадь 5, в подвале.

О том писал С.Ауслендер в «Аполлоне».

«Было совершенно особое настроение от этих свечей на длинных, узких столах, и от декорации Судейкина, изображающей темное небо в больших звездах с фигурами ангелов и демонов <...> Когда волхвы приходили, ведомые звездой, с дарами, когда дьявол нашептывал злые советы Ироду, когда Мадонна вышла из вертепа и села на осла, казалось, будто настоящая мистерия <...> совершается под сводами подвала»<sup>102</sup>.

Замечу в скобках, что такому впечатлению способствовала сама «топография» места свершения мистерии: подвал; его и воспринимали как своего рода вертеп, пещеру и укрытие; как затаенное место, выгороженное из окружающей жизни (в случае «Бродячей собаки» — из жизни официального или, по крайней мере, нормативного искусства). А на маленькой сцене тесного зала было выстроено Судейкиным другое убежище — грот-вертеп, выложенный сусальным золотом, укрытие Богородицы.

Коленкорое небо над золотым гротом было густо-синим, а сцена — ярко-красной, затянутой простым деревенским кумачом. Алым было ложе Ирода, и он возлежал, в пурпурных лоскутах, в синем суконном парике с бородой и в золотых сандалиях.

Сохранился список реквизита<sup>103</sup>, и потому известно: что пастухи были в рубахах и бараньих шкурах, Иосиф — в большой фетровой шляпе; на волхвов пошли случайные тряпки, зато дары продуманы и подобраны тщательно, как подбирают натуру к натюрморту: кубок, серебряная корзина, фрукты, курильница-ампир (!), ладан, сковороды, серебряный кубок и серебряный кувшин.

Еще была Звезда — в белой длинной рубахе и серебряной эпитрахили и с очень большой свечой в руках. У дьявола был коричневый балахон монаха и козлиная маска. На

<sup>102</sup> Ауслендер С. «Театры». Аполлон. 1913, № 2, с. 66.

<sup>103</sup> Парнис А.Е., Тименчик Р.Д. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры: Новые открытия. 1983, с. 203-204.

осле был балахон и маска соответственно осла; ангелы в серебряно-белых одеждах и, наконец, Богородица в золотом платье с голубым газовым покрывалом на голове.

Все персонажи с открытыми ногами имели в списке пометку «трико свое», а маски, крылья и голубое газовое покрывало правление «Бродячей собаки» хозяйственно обозначало как «наши». Кабаре располагало кое-каким реквизитным имуществом, но допускаемое «свое трико» обнаруживало непринужденный характер представления в духе домашнего и любительского спектакля (да ведь в сущности такими и были вертепные представления, сохраненные традицией и играемые в Рождество то печниками, как видел Я.Корчак в Варшаве, то бурсаками, согласно Гоголю, то детьми дворника, как об этом поведал Куприн в рассказе «Бедный принц»).

В «Бродячей собаке» играли: П.П.Сазонов, В.А.Подгорный, А.П.Зонов, П.П.Потемкин, Е.А.Хованская, К.Э.Гибшман. И — Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина, Богородица. В прозрачном голубом облаке, в золотых одеждах выходила она из золотого вертепа и удалялась, сев на осла — его играл Потемкин, согнувшись под прямым углом и опираясь на две палки.

Не все они профессиональные актеры, как Ольга Судейкина; играли также драматурги и поэты.

Имена их частично вошли в историю отечественного театра, или их ожидала печальная участь эмигрантов, как Миклашевского; кому-то удалось вписаться в иную среду, так было с Судейкиным в Америке. Ольга Судейкина была предана забвению. Но после смерти в Париже ей выпала неожиданная участь в родной культуре: память о ней воскресила Ахматова в «Поэме без героя».

Миклашевский, взявшийся за постановку «Вертепа кукольного», был к такого рода театральным формам хорошо подготовлен: он принимал участие в создании «Старинного театра» Н.Евреинова; и при нем для этого театра собирались сведения о средневековых мистериях и мираклях, и предполагалась реконструкция кукольного средневекового театра. Он писал книгу о Комедии дель Арте, и он уловил, в чем могла заключаться прелесть такого зрелища для искушенного петербуржца, да еще и художника: в наивности.

«Что-то умилительно детское было во все этом»<sup>104</sup>, — пишет Ауслендер, — и ему слово в слово вторит Н.Евреинов: «умилительная наивность, пленительная и для безбожников, и для верующих, для старых людей и для малых детей»<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> Ауслендер С. «Театры». Аполлон. 1913, № 2, с. 66.

<sup>105</sup> Евреинов Н.Н. Творческий путь С.Ю.Судейкина как живописца в театре. ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 33, л. 34.



Многое заметили и запомнили современники в «Вертепе» «Бродячей собаки». Но странно, что решительно никто не обратил внимания на отсутствие кукол в «Вертепе кукольном».

Собственно, одна кукла все же была — небольшая фигура Богоматери с младенцем, сшитая из пластичных материй, мягкая скульптурная группа. Но она вовсе не «играет» — просто присутствует. Она лишь знак. Никто не пишет, каковы были ее роль и ее место в спектакле, и где она находилась. Однако каждый, кто был вхож в «Бродячую собаку», знал, что шила куклу Ольга Судейкина, «Богоматерь».

Но почему «Вертеп кукольный», исполненный людьми, никого не озадачил, почему все тогда приняли это как должное и естественное?

Дело в мироощущении, а если угодно — в философии, которую исповедовал целый круг петербургских художников Серебряного века — круг замкнутый и ярко озаренный талантами, электризуемый отчаянной верой в магическую силу искусства, в искусственность, то есть в созданность, в творчество и творение, а потому — не в человека, но в куклу, сотворенную Мастером, подобно тому, как сотворена была кукла-Олимпия в мастерской чародея. В ключе этой эстетики искусственный соловей был предпочтительнее живого.

А кукла возведена в ранг идола.

«Кукольная эпидемия» проникла во все поры творчества.

О театре кукол Бальмонт пишет стихи.

В «Балаганчике» Блока актеры театра Комиссаржевской играли кукол и чувствовали себя куклами, а сам Мейерхольд сыграл деревянную куклу Пьеро; как скоро после того триумфа Комиссаржевская прогнала его, страхась стать марионеткой! Шесть лет отделяют деревянного Пьеро «Балаганчика» от «Вертепа кукольного». Но за это время слово «кукла» стало самым распространенным в словаре Серебряного века. Художники рисуют то сломанную куклу, то кукол на подмостках, то кукол на карусели.

К 1913 году аллегории ценятся выше символов; и кукла на таинственных, загадочных и непостижимых до конца владений символизма переходит в артистический салон, в артистическое кабаре, где как бы случайно, как бы не выходя из легкомысленных игр, пробуются новые формы искусства, готового полностью заменить собой жизнь; а значит, по высокому счету, кукла заслонит собою человека. Или вытеснит.

С начала века до тринадцатого года куклы всюду — но лишь подлинного кукольного театра такого нового толка, театра, который мог бы отозваться на пьесы М.Метерлинка, написанные как раз «для театра марионеток».

Он все время готов возникнуть, этот кукольный театр, в замыслах Андрея Белого в «Старинном театре», при Станиславском и при Вахтангове и даже при императорских театрах. Но кукольного театра все нет и нет, и так вплоть до 1916 года.

Потому что место, отводимое кукле и кукольному театру в культуре, Серебряный век уступил человеку. Человек подан в остром ощущении зависимости от рока, от судьбы, да мало ли от кого и от чего еще; а потому он, человек, представлен в искусстве, в мировоззрении века в образе марионетки, опутанной нитями, нитками, всяческими знаками «зависимости от».

И человек охотно, хотя и печально, играет жизненную роль, как будто в пьесе Метерлинка, написанной «для театра марионеток». А поэт играет со своими образами, как с куклами — «...играю со своими изумительными куклами», — пишет Блок.

Тут были свои тонкости — символизм предпочитал куклу трагическую, эдакую Федру, заломившую деревянные руки. А в пору «Бродячей собаки» кукла была улыбающаяся, пляшущая и беспечная. Но нити зависимости все же ее никуда не отпускали.

Отсюда и само собою разумелось, что в «Вертепе кукольном» куклы — это люди. И уж кому быть «куклой»-Богородицей, если не Ольге Судейкиной, признанной королевой «окукленного» мира?

Жена художника и самое совершенное его творение. Он создал ее, так Гофмановский маг создал куклу Олимпию. Он запрограммировал манеры, голос, туалеты, походку и темы разговора, романы и легкие флирты, а также направление талантам.

Ей было предписано плясать, читать стихи, музицировать, петь нежные романсы и опасные шансонетки и заниматься утонченными рукоделиями, в том числе и шитьем кукол: из шелка и парчи, на машинке «Веритас».

Кукла шила кукол. Шила Деву Марию и сама была Девой Марией: эта двойственность, эта усложненность образа машины-куклы особо знаменательна именно в том вертепе, который объявлен был кукольным; и согласно кукольной философии Ольгу и воспринимали куклой.

Ее поклонники, постоянные посетители «Собаки», составляли своего рода орден, общество служителей безделкам, кукольной чепухе.

Ибо самая пустячная кукольная мелочь оказывалась много выше жизни с ее невыносимыми реалиями быта, который в ту пору никто не называл иначе, чем «пошлый». Конечно же, за всем тем видимым легкомыслием стояла высокая идея жизнотворчества. А потому кукла и оказывалась выше человека, и уж во всяком случае, совершеннее — кто

может с этим спорить? И кукла-Ольга затмевала до поры до времени милую женщину по имени Ольга Афанасьевна.

Что же нашла вся эта богема в «Вертепе»? Уж во всяком случае, не христианские добродетели увлекали «Бродячую собаку», где Ольга свободно плясала в рискованном по тем временам минимуме одежд. И должно быть о ней, о любимой подруге, в 1913 году Ахматова вписала строчку в стихи к «Бродячей собаке»: «А та, что сейчас танцует, непременно будет в аду».

И Миклашевский, и Судейкин, и Кузмин жили в том странном и призрачном воздухе эпохи, когда осознанно или нет художник «вдыхал» тему куклы, тему предопределенности, зависимости от внешних обстоятельств: скорее всего им был понятнее не столько Рок древних греков (его чтили немного ранее символисты), и уж не христианский Бог, а Доктор Дапертутто какой-нибудь, директор театра жизни, словом, какая-никакая нечисть, крадущая волю человеческую вместе с тенью или отражением в зеркале, управляющая бедными марионетками, заставляющая их улыбаться.

«Вертеп кукольный» в «Бродячей собаке», угодивший в эпицентр кукольной культуры, отчетливо высветил эту зависимость и предопределенность всего происходящего от чего-то внешнего.

И это проливает дополнительный свет на вертеп натуральный. Вспомним, как скованы и пассивны куклы вертепа, медленно отправляющие ритуал сюжета.

Идея зависимости человека от Бога и есть тайная доктрина кукольного натурального вертепа.

Эта зависимость мощно выражена в Библии, Бог устанавливает завет между собою и человеком. В Евангелии эта взаимосвязь полускрыта, лишена библейской прямоты, но кукольный театр, но куклы в силу своей специфики могут с силой выразить именно это: ничто не свершается помимо воли Божьей. Бог правит куклами натурального вертепа, и уж, конечно, никаких там дьявольских ухищрений нет и в помине — до тех пор, пока на сцену не выпущена кукла Ирода, в бумажной золотой короне и с генеральской лентой через хилое плечо.

Но Бога в «Рождестве» сценическом нет, да, кажется, его изображение табуировано канонами. Есть поэтически, художественно, наивно и крайне ответственно выведенная тема пассивности, предопределенности, и порою и обреченности. Это и определяет сакральность действия и сущность таинства; они сохраняются в самых убогих и профанированных версиях натурального вертепа.

Отвечаем ли мы на вопрос, почему сюжет Рождества самую народную культуру передан кукле? Думаю, да; хотя бы отчасти.

Собственно, разговор о механистичности движения медленных и скованных кукол по двум этажам вертепа продолжает нашу линию «зависимости от». «Бродячая собака», «Полночная гофманиада», легкие флирты с чародеями всех мастей... Все это так или иначе ведет к механическим шкатулкам, из которых раздается музыка, а на их полированных крышках танцуют фарфоровые куколочки, скорее всего это заколдованные люди.

Судейкин более всего любил писать сюжеты с замороженными куклами каруселью — там тоже у него кружились вечно карусельные куклы. Чем не механическая шкатулка? А Мейерхольд сказал о машинерии устаревшего театра, знавшего толк в показе чудес: «привести бы в движение забавную игрушку...» И уже в 1920-е годы в «Ревизоре» он воплотил образ этой заводной шкатулки — там герои и были как заведенные раз и навсегда куклы-механизмы, отправляющие ритуал бытия.

Не исключено, что именно механизм типа того, что заключен в механических шкатулках, приводил когда-то в движение фигурки подлинного вертепного театрала. Сакральное устройство, к которому не может непосредственно прикасаться человек, как бы приводится в действие само по себе, и в этом с античных времен заключается феномен подобных устройств: это — модель мироздания, в котором все осуществляется по воле, исходящей свыше.

Но механическая анимация заветного предмета в эстетике Серебряного века выражала зависимость фигур, пришедших в движение, от inferнальных сил.

Всем обитателям «Бродячей собаки», конечно же, была известна народная традиция; ходили с вертепом и в Петербурге; Ахматова, так долго жившая в Киеве, вряд ли могла не повстречаться с украинским вертепом, но никогда о том не писала, и это само по себе достойно внимания.

В «Поэме без героя» сказано: «С детства ряженных я боялась». А время действия в поэме — святки, «Были святки кострами согреты», т.е. время, когда вертеп и появляется. Но в поэме он не появился. Более того: героиня Поэмы, Ольга Судейкина, явлена тут во всех ролях, но только не в роли Богородицы Вертепа. В поэме гаданием и заклинанием вызваны тени умерших, блистательные тени 13-го года — в масках, ряженные; а героиня, чудесная Ольга, королева 13 года, «Петербургская кукла», актриса, и явлена в Поэме во всех своих ролях, в том числе и в образе Козлоной, — пляшущей в «Бродячей собаке».

Лишь только в роли Богородицы ее нет. Вертеп кукольный, игранный ночью под Рождество в кабаре, обойден в поэме; это напоминает тот круг, который очертил вокруг себя Хома Брут, выгородив зону пространства, исполненного беснованием нечисти.

В Поэму из глубины зеркал выходит еще один призрак — «перед ним самый смрадный грешник — воплощенная благодать» — так сказано Ахматовой о том, в ком исследователи Поэмы узнали Кузмина; автора текста «Вертепа кукольного» и музыки к нему.

Текст Кузмина достаточно ироничен, он пародирует допустимую неуклюжесть народных стихов. «Не спится, дядя», — говорит молодой пастух старому, откровенно отсылая зрителя к Пушкинской Татьяне. Как видно, эти литературные развлечения не лишали пьесу детской наивности, а может быть, потворствовали ей.

Но магия, но чертовщина, но грешность, какие клубились в Серебряном веке и каким Кузмин приносил посильную дань, поставлены им в соотношение с Рождественским вертепом — знаком чистоты и ясности в его повести «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро», созданного через три года после «Вертепа кукольного».

«Время шло, приближалось Рождество Христово. Однажды на праздниках Лоренца, сидя у окна, вдруг услышала дудки и волынку, то пифарии шли с вертепом поздравить христиан с праздником <...> Дул холодный ветер, и, казалось, скоро пойдет снег. Такая тишина на площади, мальчики везут свой картонный пестрый вертеп.

Лоренца, накинув шубку на одно плечо, крикнула весело, как девочка:

— Мальчики, зайдите к нам! <...>

— Для вас Христос не родился!»

«Вы проклятые, — сказали мальчики, — мы к еретикам и жидам не заходим». И картонный вертеп проехал мимо.

Вспомнил ли Кузмин, пишущий эти строки, свой Вертеп, игранный в ночном кабаре?

Об этом нам ничего не известно.

Именно это обстоятельство — причудливая табуированность самой темы вертепа, которую так аккуратно обходят или же не менее аккуратно отмечают представители Серебряного века, заставляет иными глазами посмотреть на вертеп натуральный: в нем безусловно сохраняется и для народных исполнителей и для зрителя, — который тоже народ, — известная доля священности.

Ибо вертеп в час Рождества становится «священным местом». А «святое место» — это «временно занятое освященной и космизированное пространство», как пишет Мирча Элиаде в своем труде «Священное и мирское»<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> Элиаде Мирча. Священное и мирское, изд. Московского университета, 1994, с. 75.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### К «ВЕРТЕПУ КУКОЛЬНОМУ» В «БРОДЯЧЕЙ СОБАКЕ»

Художественное общество Интимного театра — СПб.  
Подвал «Бродячей собаки»  
Михайловская площадь, 5  
Воскресенье, 6 января 1913 г.  
Рождество Христово  
Вертеп кукольный

Богородица	— О.А.Судейкина
Иосиф	— А.П.Зонов
Ирод	— П.П.Сазонов
Два пастуха	— В.А.Подгорный — Н.В.Петров
Три волхва	— А.И.Егоров — Б.Г.Романов — Н.В.Петров
Осел	— П.П.Потемкин
Дьявол	— В.А.Подгорный
Женщина	— Е.А.Хованская
Соломонида	— К.Э.Гибшман
Музыка	— М.А.Кузмина
У рояля	— Н.К.Цыбульский
Декорации	— С.Ю.Судейкина
У костюмов	— Н.А.Цыбульская

Режиссер К.М. Милашевский

Повестка со списком актеров воспроизведена: Е. Mack-Bichert. Olga Glebova-Sudeikina. Paris — Lille, 1972, p. 25. См. об этом спектакле, поставленном К.М.Милашевским: «Было совершенно особое настроение <...> и от этих свечей на длинных, узких столах, и от декорации Судейкина, изображающей темное небо в больших звездах с фигурами ангелов и демонов <...> Когда волхвы проходили, ведомые звездой, с дарами, когда дьявол нашептывал злые советы Ироду, когда Мадонна вышла из вертепа и села на осла, казалось, будто настоящая мистерия <...> совершается под сводами подвала. Было настоящее волнение, когда наконец зазвучал заключительный хор «Вот Христос родился, Ирод посрамился, с чем вас поздравляем, счастья желаем». Что-то умилительно-детское было во всем этом» (С.Ауслендер. Театры — Аполлон, 1913, № 2, с. 66).

Описание спектакля с чужих слов имеется в воспоминаниях И.А.Бунина: «<...> поэт Потемкин изображал осла, шел, согнувшись под прямым углом, опираясь на два костыля, и нес на своей спине супругу Судейкина в роли Богоматери» (И.А.Бунин. Воспоминания. Париж, 1950, с. 46); см. также отзыв Н.Н.Евреинова о пьесе Кузмина и декорациях Судейкина к книге Д.Коган «С.Ю.Судейкин» (с. 195). Приведем начало текста:

Явление первое

*Пастухи спят*

*Молодой пастух:*

Не спится, дядя, сон бежит.  
Все снится мне: земля дрожит.  
Звезда горит вверху так странно,  
Как очи милой Марианны.

*Старый пастух:*

Подумай, скоро Рождество,  
А ты несешь все про свое!

*Молодой пастух:*

Собаки, воют, жмутся овцы,  
Посрамлены все баснословцы.  
По коже бегают мурашки.  
Летят к нам божеские пташки.

*(Прилетают ангелы)*

*Старый пастух:*

Пойдем за ними вслед, сынок,  
Ведь это к яслям, не в шинок.  
Не каждый день Христос рождается  
И ангел с неба к нам является.  
*(Уходят)*

(ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 2, ед. хр. 10; ГПБ, ф. 625, ед. хр. 719, там же — эскизы костюмов Судейкина к этом представлению.)

Сохранился список реквизита и деталей костюмов для «Вертепа» (часть костюмов должна была быть получена из прокатной конторы А.А. и Л.А.Лейфертов): «Свечи, подсвечники, подушки, одеяло, ясли, грим, приступочка дьяволу, ведро, стол для грима, рампа (свечи), кушетка. Богородица (Судейкина) — золотое платье, голубой газ (наш), ребенок. Иосиф (Зонов) — большая фетровая шляпа, белая длинная рубаха, деревяшка, нож. Ирод (Сазонов) — белая длинная рубаха, золотые сандалии (трико свое), красной материей обвит, борода, волосы из синего сукна, корона золотой бумаги, браслеты.

Молодой пастух (Петер) — шкура баранья (трико свое), короткая туника, дудка. Старый пастух (Подгорный) — шкура баранья, (трико свое), длинная хламида (наша), посох. 3 волхва (Егоров, Романов, Петер) — наши тряпки, сандалии, трико, золотой кубок, серебряная корзина, фрукты; курильница амбир, ладан, сковороды, серебряный кубок, серебряный кувшин. 2 ангела — розовые рубахи (наши), трико, сандалии, крылья (наши), свечи, парики белокурые. Звезда — белая рубаха, серебряная епитрахиль, трико, сандалии, свеча большая. Осел (Потемкин) — балахон, маска (наша), 2 палки. Дьявол (Подгорный) — монашеский коричневый костюм с капюшоном, маска козлиная (наша). Женщина (Хованская) — полосатая материя (наша), ребенок. Соломонида (Гибшман) — античный костюм, сандалии, плащ» (ГПБ, ф. 625. ед. хр. 719, л. 13).

*А.Е. Парнис. Р.Д. Тиленчик. Программы «Бродячей собаки». // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1983. М., 1985. с. 204.*



#### *4. Мистерия Рождества в Старинном Театре*

ТРИ ВОЛХВА

Литургическая драма

из репертуара «Старинного театра»

Санкт-Петербург, 7 декабря 2006 года

Из кн. Э.А. Старк. Старинный театр

СПб. Офицерская 60. С. 23-25.

##### *Первый вечер*

Подробно и многословно описана декорация Н.Рериха, где выявлены порядок архитектуры и беспорядочного просыпающейся толпы. Говор. Говорят про дождь, про черную смерть. Выходят флагелланты, мрачные, полуголые, в лохмотьях; на паперти хлещут себя.

Из храма вынесли ковер, трон Ирода. Собрались все — бургомистры, знатные обыватели. Мужчин отделили от женщин. На паперть вышел старый аббат. Аббат на коленях, перед церковными дверями.

«Там, в глубине храма, в таинственном сумраке стояли ясли, и предвечный Младенец лежит в них, как живой. И торжественное пение хора, воссозданное по уцелевшим фрагментам, несется из храма, и волны органа колеблют воздух, на паперть выходят монахи, и действие понемногу начинает разыгрываться, причем для большего сохранения колорита текст драмы читается и поется на латинском языке. Появление Ирода вызывает в толпе волнение. Вот приходят три волхва с дарами, впереди них мальчик со звездой:

— Мы, кого вы видите перед собою, цари Тарса, Аравии и Саввы, приносящие дары Христу Царю, рожденному Господу.

И медленно переступая с ноги на ногу, благоговейно склонив головы, волхвы скрывают тирс в церкви.

Вместо них на паперть становится светлый дух, прекрасный ангел с тонко одухотворенным и бесстрастным лицом небожителя, с распущенной по плечам густой волной золотистых волос, и начинает петь в тоне глубоко сосредоточенной мелодии...»

Поклоняются и пастухи.

«Вбегает вестник — «Ты обманут, повелитель, волхвы вернулись другой дорогой!»

Оруженосец нашептывает Ироду, что нужно сделать.

Вопли: «Проклятый! Он велит избить младенцев!»

Толпа поднимается. «И она (толпа), вся охваченная одним чувством отчаянья, гнева, протеста, отдаваясь во власть религиозного экстаза, лавой устремляется на паперть. Все смешалось в общем пестром беспорядке, и... мгновенно тухнет электричество на сцене.

Пьеса кончена. Очарование исчезло. А оно было очень сильно. Коллективная работа художника Рериха, режиссера Санина, делившего с ним труд М.Н.Бунашева, всех артистов и статистов, проникновенно воплотила поэтическую грезу Н.Н.Евреинова, перу которого принадлежит пролог и картина представления в XI веке».

### **5. Антропософское Рождество. Сюжет эвритмии (О.М.Сабашникова)**

На Рождество 1920 (?) в Московском антропософском обществе выступал эвритмический кружок, руководимый М.В. Сабашниковой. Они показывали 2-ю главу Евангелия от Луки. «В то время вышло от кесаря Августа повеление...». Вот как вспоминает М.Н.Жемчужникова это действо, очевидно, близкое к мистериям, которые ставились в Дорнахе.

«Начинающие эвритмистки знали только гласные звуки и выполняли их движением рук. Так как согласных в каждом слове больше, чем гласных, требуется более быстрый темп. Кроме того, внутренняя жизнь читаемого текста выражается движением ног, вычерчивающих на полу определенные формы».

«Лицо, слегка поднятое вверх, свободное от всяких эмоций, отрешенное лицо в молитве или медитации. А все тело, в полной гармонии с развевающимся вокруг него одеянием, облекающим его, движущимся вокруг него одеянием, облекающим его, движущимся вместе с ним в едином звучании великих слов: «Слава в вышних Богу». Это был действительно «священный танец», молитва, на миг ставшая зримой, живая музыка: «И родила Сына своего, первенца...». И какова же сила подлинного священнодействия была в этом зрелище, если теперь, спустя столетия, воспоминание о нем живет в душе, как свечка, зажженная в Вертепную Субботу в храме и в ладонях пронесенная сквозь бури жизни»<sup>107</sup>.

Р.С. По Р. Штайнеру —

Конечности продолжают жить после смерти

Только меняются местами.

---

<sup>107</sup> Из воспоминаний М.Жемчужниковой. Цит. по: ДИ СССР, 1991, № 3. С. 28.

М. Сабашникова — художница. Происходила из шаманского рода и хранила фамильный бубен. Была женой М.Волошина, потом оказалась вовлеченной в любовный треугольник В.Иванова и Л.Зиновьева-Анимал; в эту пору тесно общалась с А.Минцловой, связанной с Р.Штайнером. Стала верной последовательницей Штайнера. Дружила с М.Чеховым.

## **6. Елки и игрушки**

*(как это все для меня продолжалось)*

Серебряные бумажки добывали из пачек индийского чая. Ими, как учил деревенский дед в украинском селе, нужно было оклеить картонную рождественскую звезду, если тебе в те советские годы пришла бы сумасшедшая мысль ходить со звездой. Умные люди говорят, что нужно искать темы для достойных занятий. По крайней мере, так утверждал когда-то научный руководитель, мною недовольный — и куда вас заносит? Рождество какое-то, деревня. Это зачем?

Но я и тогда догадывалась, а теперь знаю совершенно точно, что темы сами находят того, кто будет им служить, как собачка. Про собачку, пожалуй, лишнее, это я погорячилась. А про темы — так оно и есть. Если иначе — почему, спрашивается, много лет назад меня занесло в село Городжив, еще тогда, когда слова «Бог» и «Рождество» были под строжайшим запретом.

Но вот времена изменились, и можно стало писать те два слова, и мы на Украине сооружаем свой вертеп. Надеюсь, не только потому, что разрешили: просто пришло время и нам прикоснуться к народной архаичной пьесе, где порваны логические связи событий и действует свой собственный закон соединений. Это не будет реставрацией, это должно быть «нашим воспоминанием», хотя, честно говоря, что нам вспоминать? Нам, в той традиции не рожденным, церковью не воспитанным. Лишь познавшим таинство Рождества от Гофмана и Диккенса о светлых намерениях, об оттаявших черствых чувствах, о фарфоровом сердце куклы и о бедняке, нашедшем жареную индейку с яблоками у своего порога ночью под Рождество. Такова начальная школа нашего среднего интеллигента. Но потом Пастернак обучал нас высокой и таинственной науке той ночи, когда взошла ясная звезда, озарившая мир на века.

Пастернак свидетельствовал о том, как валила к вертепу толпа жаждущих поглазеть на чудо и к нему приобщиться.

— А кто вы такие? — спросила Мария.

Вопрос ее был житейски прост и обращен к неизвестным ей пастухам, ставшим у порога и напустившим в холодное убежище и свой дорожный холод. На дорогах Иудеи лежали российские снега, сохраняя узкие следы невидимых ног — то ангел шел вместе со всеми, демократично не пользуясь привилегией летать на лебединых крыльях. Впрочем, тоже невидимых.

Наши знания обо всем смутны, но их освещает «Все будущее галерей и музеев», а также «Все елки на свете». И мы принимаемся за вертеп кукольный — свой. Как положено, он о двух этажах. Как принято, на втором этаже приютилось святое Семейство. Иосиф-плотник в сединах и Мария-дева с младенцем. Младенцев мастерить просто, а дева Мария доставляет заботу. Личико этой куклы делать своими руками не положено, в прежние времена идею нерукотворности обслуживали фарфоровые фабрики, такие головки выпускавшие. Какие же, собственно, у нас-то могут быть запреты? Однако тут почему-то хочется послушания старинному правилу, а потому я бессовестно забираю у своей девочки Ксюши польскую миниатюрную Крысю, мною же привезенную ей из Варшавы. Снимай, Крыся, капроновую юбку: мордочка куклы была далека от святости, но синий плат ее облагородил. На мелких одеяниях кукол бутафор Стелла вышивала гладью мельчайшие восточные узоры:

— Ой, не трогайте, я сама!

Стелла оттирает меня пышным плечом от вертепа, она все тут хочет делать сама. Я все же пристраиваюсь сбоку и говорю театральному плотнику, что кроме шелковых занавесок на двух этажах у ящика будут дверцы. Да, совершенно верно, как в деревенском шкафу. И покрасим шкафчик густо-голубым, как в деревне красят табуретки. А вот в этом случае мне не важно, что принято, а что нет.

Но могу ли я сама объяснить, что мне тут было важно? Деревня, спасшая вертеп от полного забвения, его сохранившая среди сует, забот и деревенской утвари. А дверцы? Может быть, память о тех сельских окошках, которые так плотно укутаны были в ставни в ту городживскую ночь. Двери закрытые. Это тайна. Пусть она сохранится в память о тех временах, когда носили вертеп бесстрашные и беспечные мальчишки — три школьника-волхва. Еще пусть сохранится то, что я лишь помню: злосчастную иродову дверь и пальцы в чернилах.

Мой режиссер Сергей Ефремов на редкость чуток. Он озабочен музыкой, она есть помесь колядок с церковным песнопением. Еще он спрашивает, не мелки ли куклы. Мелки, конечно. Но я уже знаю — чудо вертепного ящика еще и в том, что он побуждает зрение быть куда более зорким, будто тебе выдали специальный вертепный бинокль. Знаю потому, что задолго до моего первого вертепа в Москве Виктор Новацкий соорудил вертеп

для ансамбля Дмитрия Покровского. Был 1980 год. Решительно ничего хорошего затею Новацкого не ожидало, тем более что этот вертеп игран был в ВТО и при публике.

А лет за десять до того, если не больше, отчаянный и дерзкий Алексей Щеглов, харьковский художник, в молодости крутой авангардист, вдруг учинил реконструкцию вертепа в театре кукол, объявив его народным театром, как оно, впрочем, и было. Я глядела на это бойкое зрелище и даже не предчувствовала, что когда-нибудь и я прикоснусь руками к вертепу. Каюсь, меня тогда куда больше впечатлил мангобей, обезьяна величиной с умеренного пса. Щеглов таскал его всюду, шокируя общественность, и не исключено, что именно благодаря легендарному мангобею его причуда соорудить вертеп показалась невинной и обычной бдительности не возбудила.

— ...А сверху, Дмитрий Андреич, — говорю я плотнику, — мы с вами поставим совсем маленький домик для Звезды, разве вы не видели эскиз?

— Да видел! Но ведь звезду можно просто наверху на штыре укрепить.

Как объяснить ему, зачем мне совершенно необходима будка вроде собачьей? Иначе говоря, сторожка.

«А рядом, неведомая перед тем // Застенчивей плоски // В оконце сторожки // Мерцала звезда по пути в Вифлеем».

Дмитрий Андреич, так сказано в «Евангелии от Пастернака», но я не умею вам объяснить.

То был наш первый вертеп. Ефремов и я делали его в Киевском городском театре кукол. Потом мы ставили еще вертепы в Луцке и в Нижнем Тагиле — надеюсь, не повторялись. Тагильский вертеп был вообще ни на что не похож, потому что мы задались рискованной целью соединить образы европейской культуры с сельским наивом. Святое семейство было взято прямо с полотна Леонардо да Винчи, будто именно он для Нижнего Тагила трудился над эскизом. Актеры, бережно показывая публике маленькие ящики с маленькими изумительными куклами, проникновенно читали стихи Самойлова и Бродского. А Ирод, смахивающий на венецианского дожа, вел себя, как деревенский мужик, вступал в традиционное пение со Смертью, куклой зловещей, но грациозной и завлекательной. Кукол резал из хорошо высушенного дерева Женя Волков, и я сказала бы — великий тагильский скульптор, если б не опасалась его негодования. Его скромность сродни святости. Для него, как и для киевской Стеллы, творения на тему Рождества стали сокровенными. Он тоже вздрагивал от тревоги или ревности, когда я — с кисточкой наперевес — приближалась к его малым скульптурам. Удивительно это чувство личной причастности к созданию вертепных кукол по чужим эскизам. В иных спектаклях этого не происходит никогда.

Однако что же все куклы да куклы, будто люди не играли. На Украине ходил живой вертеп гуськом: шествовали, скрипя сапогами, солдаты Ирода в потертых гимнастерках, за ними попевал Ангел в белой простыне и ковылял Черт с рожей в саже, заметая следы веревочным хвостом. В Луцке у нас на сцену выходили актеры, изображая деревенских ряженных, но и кукольный вертеп был тут же. Куклы и актеры состязались, играя в очередь одну и ту же пьесу, но мне это стало неинтересно. Интересно было понять, как одевать актеров. То есть, как должны рядиться вертепщики в родном селе, составляя наряд из подручных средств. Мои театральные мастерицы родом были из-под Ужгорода, потому они дивно пели колядки на два голоса и сразу поняли, что делать, и — чудо как обрядили всех, особенно ангелов! Принесли свои старенькие платки, белые и в крапинку. Сверху надели на них полиэтиленовые плащики, полотняные крылья на каркасе приладили, как рюкзаки, с лямками. Теперь я твердо знаю, что подлинные ангелы являются в дождевом сиянии прозрачных гремящих плащей.

А Ирод-царь в кирзовых сапогах, крашенных поверху осыпающейся бронзовой краской? А Смерть в черном казенном халате землемерши и кладовщицы, с мрачными рукавицами дворника? Боюсь, на кукол сердечной нежности нам не осталось, хотя кто же обошел их вниманием? Никто не обошел, обрядили по чести и лица вывели со старанием. Но гармонического равновесия между человеком и куклой у меня не случилось, как будто люди и куклы решали древний спор, кто главнее, — и об этом стоило задуматься, не знаю, о чем. Но уроки луцкого вертепа мне вспомнились, когда настало время думать о Рождественской мистерии в ТЮЗе города Челябинска.

Привычную народную драму ставить больше не хотелось — сколько можно? «Дева днесь пресущественного рождает...» Мы с Тенгизом Махарадзе, челябинским режиссером, просили Людмилу Улицкую написать для нас пьесу, она написала «Путешествие эфиопа из Иерусалима в Газу». Про того просвещенного эфиопа, который во время странствия в сторону Газы, заблудившись в непогоду и встретив Филиппа, одного из учеников Христа, попросил поведать об Учителе. Филипп рассказал все, как оно было — от Вифлеемского вертепа до иерусалимской Голгофы. Рассказал, если верить Улицкой, столь вдохновенно, что эфиоп тотчас решил креститься. Столь же убедительно надлежало показать это нам и в нашей мистерии, которую будут играть по случаю вновь поощряемого сверху Рождества в Челябинске во все дни школьных каникул. Музыка писала Светлана Голыбина, ученица Губайдуллиной, а это побуждало и меня припомнить уроки авангарда. Мои дела сосредоточились на костюмах. Они имели вид диковинный, даже экзотичный, а потому восточный. По крайней мере, я так полагала. Но и народную славянскую версию Рождества забыть не хотелось. Одежды в память о селе были собраны

из пестрых, плотно свернутых треугольников. Так собирают деревенские коврики, и в них содержится пророчество о будущих дерзостях живописи авангарда. Этот лоскутный конструктивизм должен был вступить в диалог с музыкой Светы, но, кажется, не вступил. Однако в сочетании с актером такие одежды-скорлупы потребовали при себе масок. Я и опомниться не успела — на сцене уже двигались куклы, только очень громоздкие, с актером внутри. Не удержавшись, ученому эфиопу я устроила маску Пушкина. Один из трех волхвов нес на себе золотой лик Тутанхамона, следом за ним в спектакль без спроса полез Египет. Толпа, беснующаяся вокруг Голгофы, обрела крупные белые головы антилоп и кошек с позолоченными ушами, такие скульптуры найдены в пирамидах и — надо заметить — в лепке челябинские бутафоры по мере сил не уступали египетским умельцам.

В пустом пространстве сцены сама собою вырастала башня, очертаний восточных и женственных, при желании ее можно было развить в сторону идола неведомого божества с тем же основанием, что и в направлении минарета. Но она оставалась недосказанной и стояла довольно застенчиво, укутанная в белые ткани, с видом добродетельным, целомудренным и нейтральным. На момент Рождества в ее середине раскрывался небольшой занавес, там горела свечка в плошке и тихо качалась колыбель. «Колыбель качается над бездной, — шумела в ушах фраза Набокова, — колыбель качается над бездной».

Христа в пьесе не было, играли его среда и события. Когда случилась Голгофа, с башни ободрали одежды, она заголялась пустым железным каркасом, было тоскливо — по крайней мере, мне. В мастерских изготовили купель, но Махарадзе не решился крестить эфиопа при всем честном народе, все кончалось иначе, а как — я забыла.

Но почему в живой спектакль вкрадчиво и властно вошли куклы? Почему актеры проигрывали, когда с непривычки забывали о своей неожиданной и нечаянной принадлежности к кукольному племени? Почему, наконец, появилась эта башня, побуждавшая вспомнить статую Мадонны в европейских процессиях или же куклу Крысю, талантливо сыгравшую роль девы Марии в нашем киевском вертепе, даром что ростом с Дюймовочку, — все это для меня осталось тайной.

Или тема кукольного вертепа столь крепко взяла меня в услужение?

Или именно куклам дано охранять эту память? А в качестве хранителей они-то и отличились? Очень может быть. Ведь связаны же, в конце концов, между собою куклы и дети, даже когда они только еще младенцы.

**ГЛАВА ПОСЛЕДНЯЯ**  
*Последнее мировое дерево,  
или  
В лесу родилась елочка*

Мне придется обратиться еще раз к сказке о елке, в которой дается картина, довольно неожиданная для середины зимы. Парад плодоносящих деревьев, и все принесли свои плоды в подарок Новорожденному.

Только елка стояла в стороне, не решаясь приблизиться. Она боялась уколоть Младенца, и в вознаграждение за такую чуткость Он обещал отныне в день Его рождения осыпать елку подарками. Может быть, в этом устном предании яблоку было уделено особое место среди плодов — оно особо часто используется для украшения елки.

Но сейчас мне хочется остановиться на своеобразной экуменистической тенденции, заложенной в сказке.

Образ новорожденного Христа, столь дорогой Франциску Ассизскому и воплощенный в деревянной кукле, положенной в ясли, был, как мы видим во всех презепе, дорог католикам, но никак не приемлем для протестантов. Протестанты отказались от яслей, заменив их Рождественской елью с символикой древа познания добра и зла.

Сказка же наивно и чистосердечно примирила оба начала и, надо признать, сделала это весьма деликатно.

\*\*\*

Эту простенькую песенку для самых маленьких написала Раиса Адамовна Кудашева в самом начале двадцатого века. Взрослые, которые когда-то под эту песенку водили хоровод, с некоторой натяжкой смогут причислить этот текст к большой поэзии того времени<sup>108</sup>.

Но какой великий поэт смог бы похвастаться такой популярностью своего стиха? Разве что Пушкин: «Под вечер осенью ненастной» — романс, ушедший своим собственным ходом в народ и там заживший полноценной фольклорной жизнью.

И какая елка без «Елочки», этого поистине детского гимна, обходится? Да никакая, конечно; хоть кремлевская, хоть детсадовская.

Речь идет о России, о чисто отечественной традиции. Для развития традиции времени ей перепало всего ничего, но она ладно и крепко вросла в праздник Рождества. Но возвращаемся к хоровой песенке, исполняемой вокруг елки всеми; а при этом

---

<sup>108</sup> Инсценировка под названием «Елка» появилась в журнале «Малютка» № 12, в 1903 г., причем строфы были отделены одна от другой прозаическими текстами. См. также: Русская поэзия детям. Л., Сов. Писатель. 1989. С. 439-439.



необходимо вокруг нарядной ели водить хоровод, как водят хоровод в древней игре в «каравай» — на именины, на день рождения.

Что касается мелодии — автор ее Л.Бекман.

Что же касается Р.А.Кудашевой, о ней известно вот что. В двадцатые годы, когда голодающую интеллигенцию прикрепляли к организациям, ведавшим пайками, к начальству пришла скромная женщина за продовольственной помощью. Замечу: за такой же помощью обращался А.Блок и другие носители громких литературных имен. Так что просительница крайне застенчиво отвечала на вопрос, каковы ее заслуги перед отечественной культурой: стихи песенки «В лесу родилась елочка».

А советский начальник был потрясен так, как если бы к нему за пайком пришел Лев Толстой.

К сожалению, мне неизвестно, кто это был, потому говорю «начальник» чисто условно. Что же считается в его бурной реакции? Его происхождение: безусловно, он был мальчиком в бархатном костюмчике, водившим вокруг елки хоровод с другими детьми того же круга — круг буржуазный или дворянский, что советскому чиновнику следовало скрывать. Да и напоминание о рождественской елке было, наверное, неуместно — праздники, имевшие религиозную окраску, если еще не были отменены декретом, то уже были взяты на подозрение. Так что советский начальник, высказав восхищение по поводу песенки, известной ему с раннего детства, а также по поводу такого неожиданного знакомства с автором, кажется, рисковал.

А что автор?

Р.А.Кудашева, в прошлом гувернантка в доме графа Кудашева, потом стала графиней Кудашевой. Так что у нее были биографические основания постараться быть как можно менее заметной, и, должно быть, крайняя нужда вынудила ее обратиться в советское учреждение. И уж, конечно, она постаралась скрывать свой повысившийся в результате замужества социальный статус.

Однако обратимся к тексту.

В песенке, сочиненной по случаю Рождества, слово «Рождество» отсутствует. И все же, при всей нехитрости подбора слов, именно облик Рождества здесь проступает. Во-первых, слово «праздник»; во-вторых, на праздник пришла нарядная елка. В-третьих, созвучие: слова «родилась» внутренне соединяется с неназванным словом «Рождество».

Наивное соединение. Но ведь едва мерцающий образ именно этого праздника возникает.

И хотя «сердитый волк» и «зайка серенький» отнюдь не ассоциируются ни с быком, ни с ослом, все равно: контекст живой природы, детское восприятие его очень важны.

Еще о достоинствах песенки? От Андерсена до Окуджавы прочерчена пунктиром тема трагедии, праздничной елки, развенчанной, ненужной, доживающей век на помойке или на костре. Конечно, тут есть подтекст, конечно, иносказание, конечно, прекрасны и поэтическая проза Андерсена, и стихи Окуджавы. Но в песенке нет и тени печали, уже тем более трагедии. Здесь биография елочки завершается счастливо:

Теперь она нарядная  
На праздник к нам пришла  
И много, много радости  
Детишкам принесла.

Но когда все-таки пришла Рождественская ель в Россию?

«...в России, — пишет Е. Дьякова, — эта традиция появилась примерно в 1830—е годы. У Жуковского, Пушкина, Гоголя елки в детстве не было, и это очень грустно, они бы непременно полюбили этот обычай»<sup>109</sup>.

Это пишет филолог, и точка отсчета ценностей филологическая: подсчитывающая убытки, понесенные отечественной литературой — сколько было б еще прекрасных стихов про елку.

Но от точки отсчета «елочного времени» ей было жить до революции не более ста лет, да еще и с вычетом активной деятельности шестидесятников, не допускавших детей до игрушек. После революции елку, как уже известно, запретили и сняли запрет только в середине тридцатых<sup>110</sup>, так что еще вычитается из традиции немало лет.

Правда, елка перешла на подпольное существование. Во многих домах наряженную елку держали в секрете от посторонних; и уже совсем тайно, как запрещенную литературу, хранили елочные игрушки (кое-какие раритеты я помню лет в 5—6: уже и с елкой разрешили общаться, и наряжать можно было, но инерция прятать коробки с игрушками особо надежно у взрослых сохранялась). Все это я говорю потому, что нам остается только удивляться, как при таких условиях елка сумела столь прочно у нас укорениться. Сначала на Рождество. Потом на Новый год. Теперь опять на Рождество? Или пусть стоит со своими игрушками от Нового года до православного Рождества.

Впрочем, сейчас все чаще наряжают елку на Рождество католическое; от этой даты, 24 декабря, и отмечают, и 6 января отмечают тоже. Так мы в наше сложное время определяем судьбу Рождественской елки — по скользящему графику.

Теперь какие-то гигантские деревья возводят на городской площади. Елки для Гулливеров, хлопущки размером с «ауди».

<sup>109</sup> Дьякова Е. Перед праздником. М., 1994

<sup>110</sup> По инициативе П.П.Постышева, секретаря ЦК Украины, 28 декабря 1935 года детям вернули елку. Но передвинув ее по календарю на Новый год. — И.У.

Собственно, с городской площади все и начиналось: только в Германии. И, очевидно, довольно поздно. В веке XVI, не раньше.

Принято считать, что однажды мастеравые, празднуя Рождество вне дома, вдруг решили поставить на городской площади большую ель и украсить ее натуральными яблоками. Отсюда все пошло.

Эта версия вызывает сомнение.

Без некоего основания, без предварительного образа, без заготовленного в подсознании «гнезда» такие вещи просто так не случаются.

Что можно предположить?

В языческие времена Западная Европа знала «майское дерево» — годное для того, чтоб его чтить, украшать лентами, вокруг него водить хоровод. Протестантская церковь была к язычникам сурова, языческие обряды не поощряла. Очевидно, «майское дерево» подверглось гонению. Но образ, но архетип требовали зримого и осязаемого кумира; подобно тому, как в советское время елку запрещали, был наложен запрет на «майское дерево». И подобно тому, как П.П.Постышев этот запрет отменил, только переместил елку во времени, кто-то из авторитетных отцов протестантской церкви должен был «передвинуть» священное дерево по календарю, с весны на середину зимы.

И вот мастеравые уже рубят елку «под самый корешок», под Рождество, и вот уже тащат его на площадь...

Священное дерево просто необходимо, и необходимо воздать ему почести, украшая. История священного дерева куда более древняя, в отдаленных предках Рождественской елки должен значиться и священный дуб, чтимый германскими племенами.

Но кельты, посвящавшие каждому месяцу года свое дерево, определили елку на декабрь. Более того, 24 декабря они отмечали возрождение солнца.

На Руси же, по разным слухам, наряжали разные деревья. На Троицу украшали лентами, лоскутиками березу. На Пасху возили по улицам Москвы «Вербу» — сухое деревце, украшенное сухими фруктами и бумажными цветами. Так что давняя привычка к наряженному дереву подготовила Рождественской нарядной елке благодатную почву. Так было и у других славянских народов.

...Однажды мы не разобрали своевременно новогоднюю елку, так она и стояла в полном праздничном убранстве, а в марте «зацвела» — темно-зеленых колючих лапах выросли нежные светлые веточки.

Вспоминаю об этом, читая книгу П.Г.Богатырева «Рождественская елка в Восточной Словакии». Ситуация похожая отчасти — Рождественское дерево, пришедшее

из города в словацкое село, к русакам, вдруг «зацвело» новыми смыслами или же древними приметами.

Прежде же елку наряжали только в домах «панов», у панов елка несла функцию эстетическую. Но стоил ели появиться в Рождество на праздничном столе сельских жителей, она и «зацвела», то есть тотчас «вспомнила» свое обрядовое прошлое, Бог знает, из какой древности вылезшее, пробудившееся при появлении елки.

Вот елка на праздничном столе, ей отведено почетное место. Под нею стоит тарелка с кусками хлеба, с мучными клецками и зерном, традиционное угощение Сочельника, предваряющего Рождество. Но и до Рождества были обычаи в определенный день «справлять» праздник растительной пищи, отмечая злаки и другие растения, произрастающие на своей земле.

В доме русака елка стояла от Рождества до Крещения. Рождественское дерево, наряженное печеньем, приходил освящать священник, после чего елочное печенье съедалось, и, надо полагать, уже обретало дополнительные полезные свойства (вроде просфоры?).

И если праздничная жизнь елки на этом кончалась, то после Крещения ей выпадала другая форма существования, не менее почетная и почтенная.

Да, обрывали ветки; но для того, чтобы ими, подожженными, окуривать плодовые деревья — этим делом ближе к весне занималась хозяйка. Хозяин же чистил елочный ствол, приспособливал его под кнутовище — чтобы им весной выгонять скот на пастбище. Выгон скота таким непростым кнутом, конечно же, должен пойти животным па пользу. Так посмертно «прорастала» елка вновь пробудившимися функциями — магической и религиозной.

«Снова магическая функция начинает возобладать, круг замыкается, и рождественская елка становится элементом обрядов, очень сходных с теми, которые лежали в основе при ее появлении».<sup>111</sup>

Это у славян; но, как видим, западные страны тоже были готовы принять нарядное Рождественское дерево, и приняли.

Есть еще одно основание для того, чтобы елка стала столь «авторитетной» именно в середине зимы — это ее вечнозеленость. Об эту пору года существенна забота, осмысленная или подсознательная, о пробуждении жизни весной; эта забота носит вегетативный характер, она ориентирована на зеленые почки, на зеленые всходы. Здесь едва виден контур разрушенного аграрного ритуала, в котором некогда присутствовало эротическое начало. Может быть, лишь в откровенной фривольности русских святочных

---

<sup>111</sup> Богатырев П.Г. Рождественская елка в Восточной Словакии. С. 391

игр сохраняется его след; но поздние обычаи, складывающиеся сами по себе вокруг вечнозеленой елки, корректируют взаимоотношения мужчин и женщин, мальчиков и девочек.

В Англии почитаем вечнозеленый остролист — эффектное растение, от природы украшенное алыми блестящими ягодами; нужно заметить — с елкой Рождества он отлично уживается под одной крышей. Венок остролиста вывешивается на двери — это значит, в доме проживает девушка, готовая выйти замуж.

Под венком остролиста, повешенного в комнате, пуританские нравы допускают, чтобы гость поцеловал девушку. У Диккенса (а он понимал толк в Рождестве и во всем, что с ним связано) описан патриархальный праздник викторианской Англии, под венком остролиста почтенный дедушка награждает поцелуем почтенную бабушку. При этом дедушка сообщает домочадцам, что в молодости именно под таким же венком он поцеловал юную леди, с которой в скором времени вступил в брак.

Стоит, наверное, сказать о том, что и Рождественская елка перенимает у остролиста деликатную эротическую повадку, дополнительно смикшированную тем, что елочный праздник стал детским.

У А.Толстого в «Детстве Никиты» именно на празднике около елки дети, мальчик и девочка, обмениваются первым поцелуем; совсем в духе викторианских нравов. В пространстве повести лето приносит жестокую засуху, смерть земли, голод. Рождественская елка здесь принимает на себя дополнительную ответственность, дарит дополняющую надежду. Ее вечнозеленость — гарантия вечной жизни, она продлится независимо ни от чего.

И, конечно, Рождественская елка, эта вертикаль, устремленная к небу, в конце концов (или в самом начале) выступает в уже известной нам роли «мировой оси» — ее реальным воплощением, доказательством того, что мир не рухнет, не обвалится в щель между старым и новым годом. Для такой роли ель Рождества подходит идеально: зажженные свечи в ее ветвях напоминают о сигнальных огнях, подающих знак ночному мраку — знак о том, что все еще, кажется, и в этом году обойдется, и конец света опять откладывается.

Рождественская елка безусловно, безоговорочно достойна царских почестей, и ее нарядное убранство с золотым дождем, с серебром шаров, с бестолковостью чудесных игрушек — отдает ароматом варварства. Но и признаками царской власти тоже.

И не случайно в ее популяризации принимали участие принцессы. Да не принимали участие — сами, лично, развозили ее по миру.

Это были немецкие августейшие девицы, предназначенные для международной политики — их выдавали замуж в иные страны, их браками скрепляли государственные союзы.

«Во всяком случае, — пишет Е. Дьякова, — именно немецкая принцесса, выданная замуж за английского принца, нарядила первую елку на Британских островах — для маленьких братьев ее мужа.

Было это в конце XVIII века. Чуть позже — другая принцесса из Германии научила французов наряжать елку на Рождество»<sup>112</sup>.

Уточнение: действительно, в 1738 году супруга Людовика XV Мария Лещинская украсила первую елку в Версале. Но в Англии дело обстояло несколько иначе. Английская писательница Розамунда Пилгер пишет, что елку привез из Германии принц-консорт Альберт, прибывший в Лондон для того, чтобы сочетаться браком с Викторией, королевой Британии. Так что в порядке исключения в Букингемском дворце елку ставил принц<sup>113</sup>.

Таким же образом, но только позже, елка попала в Россию, и очередная немецкая принцесса учредила первую елку в Зимнем дворце.

Воистину царственные повадки Рождественской елке свойственны. Она и распространяется «сверху», подобно царскому указу: первая елка — у царицы; уж на другое Рождество елки должны были появиться у придворных. И так далее, круг все шире, сословные ступеньки ведут дерево вниз... но до определенного предела! Бедному чиновничеству не до шалостей фей; крестьянские дети видели нарядное чудо только в господских домах, куда их на Рождество приглашали.

Итак, принцессы прививали елку ко двору других стран; но как сами они постигли прекрасную науку Рождественской елки? А из того, что какие-то простолюдины отплясывают на городской площади вокруг ели, еще ровным счетом ничего для обитательниц замка не следует.

Или следует?... Нетрудно представить себе девочку, продышавшую в обледенелом окне замка глазок. В глазок можно увидеть как раз верхушку ели; внизу на ветках повешены яблоки, они красные и хорошо видны в темной хвое. Еще ниже, на площади, происходит праздник; о том, как именно происходит, мы знаем по Брейгелю, и, можно предположить, что сие зрелище отнюдь не предназначено для взора принцессы, да еще такой юной, почти девочки. Они и были девочками, когда попросили, чтобы им тоже поставили в зале такое хвойное дерево. И дали яблок...

Но если так, елка протестантского Рождества совершила шаг по лестнице, восходящей снизу на самый верх.

<sup>112</sup> Дьякова Е. Перед праздником. М., 1994.

<sup>113</sup> Пилгер Р. В канун Рождества. М., 2002. С. 230.

Что же касается принцесс, тут очень важную роль сыграло то, что их выдавали замуж почти девочками. Не стоит заниматься специальной статистикой, чтоб уяснить истину.

В поэтике, овевающей Рождественскую елку, отчетливо обозначается едва не самое впечатляющее свойство — ее принадлежность детству. Можно не сомневаться в том, что на ребенка Рождественская елка производит куда большее впечатление, чем на взрослых. Что дети видят в ней «свое», им принадлежащее; у ребенка с наряженной елкой возникает интимный контакт. Очень возможно, именно на елке с игрушками осуществляется своеобразное «первое причастие», подключение детского подсознания к архетипу младенца; вернее — происходит пробуждение архетипа.

Не случайно лучшие описания рождественской елки принадлежат писателям, которые сохранили собственные детские впечатления от сверкающей елки.

«Большая елка посреди комнаты была увешена золотыми и серебряными яблоками, а на всех ветках, словно цветы или бутоны, росли обсахаренные орехи, пестрые конфеты и вообще всякие сласти. Но больше всего украшали чудесное дерево сотни маленьких свечек, которые, как звездочки, сверкали в густой зелени, и елка, залитая огнями и озарявшая все вокруг, так и манила сорвать растущие на ней цветы и плоды»<sup>114</sup>.

Кстати сказать, об ослепительном эффекте, который елка производит на ребенка: взрослые, вряд ли отдавая себе в этом отчет, обставили явление елки так, как греческие жрецы обставляли появление светоносного божества — при резкой смене тьмы и света.

Как-то, опять же сама собой, сложилась традиция — елку наряжали взрослые, дети томились в другой комнате, затемненной. И, хотя дети до того принимали участие в склеивании игрушек, — конечный результат был неожидан, и так каждый год.

«И в это время раскрылись двери в кабинет. Дети соскочили с дивана. В гостиной от пола до потолка сияла елка множеством, множеством свечей. Она стояла, как огненное дерево, переливаясь золотом, искрами, длинными лучами. Свет от нее шел густой, теплый, пахнувший хвоей, воском, мандаринами, медовыми пряниками.

Дети стояли неподвижно, потрясенные»<sup>115</sup>.

Это уже Алексей Толстой. Его мироощущение совершенно иное, чем у Гофмана, но впечатление детства сходно — и в семье советника медицины Штальбаума, и в семье графа Н.Толстого детям елка *показана* при смене условной тьмы и безусловного света. Недаром и Толстой, и Диккенс помнят свечи, лучи, искры, золото — образ света отпечатался в памяти навсегда.

---

<sup>114</sup> Гофман Э.-Т.-А. Щелкунчик.

<sup>115</sup> Толстой А. Детство Никиты. Худлит. М., 1963. С. 31.

Эта тайна, которой овевана Рождественская елка, таинственность разных оттенков и различных градаций распространяется на все традиции, притянутые к ней. Возле нее атмосфера сюрпризов, желателен момент неожиданности. Подарки, которые кладут под елку, заворачиваются в красивую бумагу. Короткий процесс разворачивания предвосхищает *открытие* того, что внутри. Тот же эффект внезапности, неожиданности есть и в хлопушках, развешенных на колючих ветках среди других игрушек. «Хлоп!» — и на свет появляется то бумажный колпак, а то и бумажная кукла. Люди, в том числе и малые дети, получающие воспитание в единой культуре, лет с 3—4-х догадываются о том, что их ожидают и елка, и подарки, и все же эта сезонная повторяемость заряжена ожиданием новизны.

Впрочем, у Тэффи есть рассказ «Сладкие воспоминания» о непомерной цене за сюрприз.

«Помню, жила я у помещиков, у Еремеевых. Барин там особенный был. Образованный, сердитый. И любил, чтобы непременно самому к елке картонажи клеить <...> Накупит золотых бумажек, проволоки, все барынины картонки раздерет, запрется в кабинете и давай клей варить. У барыни мигрень, у сестрицы евоной под сердце подхватывает. Кота и того мutilо. А он знай варит, да варит. Да так без малого неделю. Злющий делается, как пес на цепи <...> С лица весь черный, бородачи в клею, руки в золоте. А главное требовал, чтобы дети ничего не знали, хотел, чтобы сюрприз был».

В этом ироничном портрете образованного господина ставлю акцент на слове «сюрприз», создаваемый при закрытых дверях и при мучениях, доставляемых домочадцам. Но тут есть и еще одно важное напоминание: напоминание о рукодельности этого семейного праздника.

И это объясняется не только и не столько тем, что по какой-либо причине данная елка лишена покупных игрушек. Делая свою елочную игрушку, человек, и большой, и маленький, *прикасается* к елке, к ее убранству, причащается, сам о том не зная, к ее сакральности.

Советские мальчишки Чук и Гек из повести Аркадия Гайдара, естественно, ничего не могли, да и не должны были знать о Рождестве, но про елку знали. Оказавшись на зимовке, отдаленной от цивилизованного мира, они под новый год мастерят игрушки для елки. Никакая традиция изготовления этих чудесных вещей им неведома. Они изобретают елочный шар — заворачивают еловую шишку в фольгу от пачки чая, еще у них получают неуклюжие куклы, но тактильный контакт со священным деревом произошел. (Что бы сказали их родители, советские люди, если б узнали, что таким образом их дети



прикоснулись к заветному кругу явлений, а в центре этого круга ни что иное, как ясли с Младенцем и его личной елкой?)

Но вот как обстояло дело с участием детей в изготовлении игрушек в семье с традициями в восьмидесятых годах девятнадцатого века. В том же «Детстве Никиты» матушка Анна Аполлоновна вынимает из кожаного чемодана все необходимое: листы золотой бумаги, листы серебряной, синей, зеленой и оранжевой бумаги, бристольский картон. Из этих сокровищ и будут создаваться домашние игрушки, и делать их следует тщательно и хорошо, ведь это вполне возможный подарок нежному Младенцу. В том и тайный смысл рукоделия, сопричастие с АКИГУ, праздником космического слома времен, для поддержания мировой оси — личное участие в этом жизненно важном деле.

Но из кожаного чемодана извлекаются игрушки, купленные в магазине: коробочки со свечками, с елочными подсвечниками, с золотыми рыбками и петушками, коробочка с дутыми стеклянными шариками. Пучки золотой и серебряной канители. Большая звезда.

Список более длинен, я же выбираю несколько «священных предметов» (у папуасов их называли бы чурингами).

1. Коробочки со свечками, с елочными подсвечниками. Были времена, когда воск был так дорог, а елка так необходима, воск наливали в скорлупки грецкого ореха. Эти чудесные светильники и подвешивали к веткам: без свечей елке обходиться нельзя. Тем более, есть предположение, что впервые свечи на елке зажег сам Лютер.

2. Что касается рыбок и петушков (а также и быков, коней, козлов), их можно и сейчас встретить на елках.

Игрушки старинные происходили из Германии и Восточной Европы. Эти искусно выполненные, изящные фигурки животных в сонме елочных игрушек появились не случайно, да в сущности, всякая традиционная игрушка на елке не случайна. В Скандинавии Конунги викингов приносили щедрые жертвы. На превеликом хвойном дереве развешивали десять туш самцов разного вида животных. Бедные же скандинавы, скотом не располагавшие, вешали на дерево яблоко или пирожок. Так что может быть, Рождественская елка продолжила, подхватила именно эту нить от множества традиций, в ней собравшихся.

Так канитель, золотая и серебряная, столь безмятежно развешанная на зеленых ветках, по некоторым подозрениям может иметь отношение к дикарскому деянию Карла Великого, развесившего на дереве кишки своих врагов. К тому добавлялись и глазные яблоки тех же врагов.

Куда как приятнее писать про приближенные к нам времена, когда хотя бы елка освободилась от кровавых жертв. Когда в 1898 году в Мозеле свирепствовали такие

морозы, что все яблони погибли, некий стеклодув исхитрился делать к Рождеству стеклянные яблоки: это и были стеклянные шары. Чрезвычайно тонкие, предельно хрупкие.

«Все яблоки, все золотые шары...»

Поэт и здесь не ошибся, поставив живое яблоко и золотой шар рядом, хотя вряд ли ему было известно, что золотой шар есть имитация яблока изначально. Вообще же эта стародавняя повадка вешать на рождественское дерево яблоки — для доброго христианина читалось просто: Древо Познания.

Когда игрались мистерии, возле помоста ставили деревце, увешенное яблоками, обозначая месторасположения рая.

От яблока — к шарик; но прежде, чем двинуться дальше в экскурсию по Рождественской елке, хочу уточнить некие подробности.

Эволюция елочного шарика весьма примечательна. Дореволюционные шарики отличались чрезвычайной хрупкостью, в основном были серебристые, матовые, отчасти напоминали снег, освещенный луной.

В середине тридцатых появились шарики, сделанные из электрических лампочек. Патрон был изъят, заменен пробкой с петелькой, изнутри этот эрзац-шарик был крашен оранжевым или голубым, изредка — серебрянкой. Декор этого изделия соответствовал виду артефакта: являл собою переводную картинку, весьма упрощенную. Помню розу на одном и ласточку на другом. Но самым впечатляющим был, конечно, «шарик» с трактором в качестве украшения. Трактор был при лампочке Ильича куда более уместен, чем роза и птичка.

Безусловно, это было весьма уродливое создание. Но оно было внушительно и самодостаточно, как памятник эпохе, и в дальнейшем мне редко встречались столь убедительные раритеты.

Разбирая игрушки, мама Никиты под конец вынимает из чемодана большую звезду. Она предназначена для верхушки, она будет венчать елку.

Такую звезду помню и я — они, эти звезды, были серийные, их можно было купить. Большая по сравнению с другими украшениями, она была по контуру шести лучей опутана серебряной гирляндой, отчего казалась пушистой. В центре помещался маленький портрет Младенца Христа, еще раз напоминая, чье именно рождение празднует елка.

История шестиконечной елочной звезды столь неожиданна, что трудно к ней прикоснуться. Кажется, она появилась на Ближнем Востоке в качестве эмблемы Аттиса. Аттис был символизируем елью, ему посвященной, на ели же он был распят.

Тема жертвы, жертвоприношения, преобразуется в самую прелестную, самую беспечную вещицу на свете — елочную игрушку, которую, кстати сказать, *вешают* на дерево. Иногда привязывают, для надежности. Слава Богу, человеческая память коротка (в отличие от памяти культуры) и решительно никто, наряжая елку, не вспомнит, как некоторые древнегерманские племена привязывали к дереву рабов, готовя жертвоприношение.

На протяжении долгого, очень долгого времени елка являла собой нечто вроде арены борьбы гуманных идей, точнее, намерений добрых христианских пастырей с варварскими повадками язычников. Так св. Бонифаций внедрял в создание свежее обращенного народа идею Троицы, развешивая на дереве три горстки, связанные вместе. О том, что язычники развешивали на том же дереве прежде, история умалчивает.

Завершая обзор елочных украшений, еще раз вернемся к елке «Щелкунчика». В засахаренных орехах Гофман увидел образ цветов и бутонов. Очевидно, эти орехи имитировали бутоны, и весьма успешно.

Идея плодоносящего среди зимы дерева созвучна дереву, среди зимы расцветшему, и церковь, долго сопротивлявшаяся привычке язычников украшать деревья всем подряд, что оказалось под рукой, в конце концов к идее праздничного дерева привыкла; но характер украшений, разумеется, изменила. В убранстве Рождественской елки появились розы: символ Девы. От высокой символики до ее профанации не так уж и далеко, из случайного источника мы узнаем, что 24 декабря 1510 года в Риге купцы танцевали вокруг дерева, украшенного розами.

Да и сама по себе украшенная елка с дробностью ее Рождественского убранства, с ее разноцветностью, обретает удивительное сходство с цветущим деревом.

Но это дерево расцвело не в нашей комнате, а в пространстве сказки; а пространство сказки, — во всяком случае, для ребенка, — обладает замечательным свойством пульсации: книжка про царевну рядом, царевна же далеко бесконечно.

Интересно, что Чарльз Диккенс так и воспринял елку: пространство сказки, удаленное/близкое одновременно.

«Я пробую сообразить, что каждому из нас ярче всего запомнилось на ветках рождественской елки наших юных дней, — на ветках, по которым мы карабкались к действительной жизни <...> — Я заглядываю в мои первые рождественские воспоминания»<sup>116</sup>.

И — в отличие от других собратьев по перу, — Диккенс помнит не игрушки-украшения, а именно *сказки-игрушки*.

---

<sup>116</sup> Диккенс Ч. Рождественская елка.

«Хорош для Рождества алый цвет накидки, в которой Красная Шапочка, пробираясь со своей корзиночкой сквозь чашу (для нее елка — целый лес), подходит ко мне в сочельник! Она была моей первой любовью. Я чувствовал, что если бы я мог жениться на Красной Шапочке, то узнал бы совершенное блаженство. Но это было невозможно. Не оставалось ничего, как только высмотреть волка...»

Причем отнюдь не все, что имеет место на елке, вызывает восторг и умиление; в сказке много закамouflированного страха, вернее — того, что вызывает страх, — и Диккенс помнит, как его пугали и неприятный акробат, и Советник в черной мантии, который выскакивает из адской табакерки; и человечек, которого дергают за нитку, имел зловещий вид.

Но, очевидно, память сместила местоположение игрушек: с веток — вниз, под елку, где, можно предположить, стояли два строения — кукольный дом и Ноев ковчег. «О чудесный Ноев ковчег! Спущенный в лохань, он оказался непригодным для морского плавания, и зверей приходилось запихивать внутрь через крышу».

Кукольный дом был предназначен девочке, «...но я хаживал туда в гости. Я и вполонину не восхищался зданием парламента, как этим особнячком». Диккенс запомнил все — кухонную утварь, грелку, голубые фаянсовые чашечки. В сочельник бытовые предметы в домике попадают в сферу магии елки, ее особой оптики, по законам которой предметы крупные уменьшаются (например, две рыбы на сковородке), мелкие увеличиваются (например, божья коровка, переведенная в масштаб елочной игрушки).

Однако следует заметить эти два строения, примостившиеся под елкой. И домик, в два этажа, у которого нет передней стенки. И Ноев ковчег: как ни мал обозреватель рождественской елки, он уже осведомлен о Библии, о великом потопе, о Ное и его легендарном ковчеге.

Елка дана детям едва ли не во всех возможностях восприятия. Она воспринята глазами. От горячей необходимости потрогать все, что на ней, игрушки ограждены иголками хвои.

Мне довелось однажды «слышать» елку — в доме Елены Ивановны Поляковой была особая подставка для елки, она имела форму крупной музыкальной шкатулки, и действительно ее можно было завести. Тогда раздавалась мелодия вальса, а елка начинала плавно кружиться.

Осталось еще попробовать елку на вкус. Это был вкус конфеты, и в прежние времена дома готовили бонбоньерки — особого вида нарядные коробочки с мелкими легкими конфетами.

Вкус позолоченного ореха — орехи обязательно золотили с помощью сусального золота или для того готовили дома по особому рецепту «невредную» позолоту.

И, конечно, главным, съедобным угощением были пряники всех видов и самые разные на вкус. Пряники пекли дома по особым семейным рецептам — с корицей, с медом. Дома же готовили поливу, от нее пряник приобретал праздничный вид, становился блестящим — так поблескивает фарфор: розовый или белый.

И, конечно, пряники входили в состав Рождественской индустрии, их можно было купить в магазине игрушек и в кондитерских. Обычай навешивать на елку нарядные пряники дорого обошелся малышу Павлику из повести В.Катаева «Белеет парус одинокий». Не ведая по малолетству, что пряничные игрушки предназначены для того, чтобы одарить детей, которые придут в гости на Рождество, надкусил каждый пряник. Что и выяснилось тут же на празднике, и надо полагать, юного гурмана ожидало по уходе гостей наказание. Но он и совершил массовый налет на пряники, потому что пряники оказались невкусными. И это, кажется, единственное свидетельство такого рода в литературе. Обман, мираж, разочарование. Огорчение детей, получивших испорченный подарок. Наконец, и «невкусность» подарка — у В.Катаева дан абсолютный «перевертыш» традиции, столь ласковой к детям именно об эту пору.

При елке значимо все: сладости должны быть полноценными, поскольку должны обеспечить «сладкую жизнь» на целый год. От качества полученного при елке подарка зависит качество жизни и так далее.

Если не ошибаюсь, какого-либо свода угощений и подарков при елке не существует. Но традиция прорывает в массиве истории свои ходы. Интересно наблюдать, как они стягиваются к елке Рождества.

Наконец, у елки есть еще одна особенность; она неоднократно описана, но, кажется, не фиксировала на себе внимания. Это те две постройки, которые стояли под рождественской елкой юного Диккенса, кукольный дом и ковчег.

У Гофмана: «На зеленой, усеянной цветами лужайке, стоял замечательный замок со множеством зеркальных окон и золотых башен. Заиграла музыка, двери и окна распахнулись, и все увидели, что в залах прохаживаются крошечные, но очень изящно сделанные кавалеры и дамы в шляпах с перьями и в платьях с длинными шлейфами. В центральном зале, который так весь и сиял (столько свечей горело в серебряных люстрах!), под музыку плясали дети в коротких камзолчиках и юбочках. Господин в изумрудно-зеленом плаще выглядывал из окна, раскланивался и снова прятался, а внизу, в дверях замка, появлялся и снова уходил крестный Дроссельмейер, только ростом он был с папин мизинец, и не больше».

Автор этого рождественского шедевра нам известен, это никто иной, как крестный Дроссельмейер, выдающийся механик и неплохой, хотя и злонамеренный колдун, описанный Гофманом в «Щелкунчике».

А вот Анна Аполлоновна, мамаша Никиты, рассказывает, клея вместе с детьми картонные игрушки.

В давнишние времена елочных украшений не было и в помине и все приходилось делать самому. И вот: «Были поэтому такие искусники, что клеили, — и она сама это видела, — настоящий замок с башнями, с винтовыми лестницами и подъемными мостами. Перед замком было озеро из зеркала, окруженное мхом. По озеру плыли два лебедя, запряженные в золотую лодочку».

Даже по этому описанию можно увидеть в таком при-елочном замке европейскую традицию, очевидно, она была крепка и популярна.

В мои же времена, в тридцатые годы, под елкой ставили самодельный домик, избушку под крышей, занесенной ватным снегом. В домах, где имелись технически одаренные родители, можно было обнаружить светящееся окошко — чудо из чудес, да еще и освещенное маленькой электрической лампочкой.

Все это, взятое из разных мест и соединенное вместе, дает повод предположить, что образ некоего строения, точнее — маленькая модель некоего строения — спонтанно возникает вокруг одной и той же астрономической точки.

Создается впечатление — Рождественская ель обладает свойством притягивать к себе некие элементы, назову их «Рождественские частицы». Одна такая частица досталась кукольному вертепу, и, кажется, она же способствует появлению этих домиков-замков-избушек, выстраивающихся под елкой.

Вспомним — среди них Чарльзу Диккенсу достался Ноев ковчег. Что предоставляет нам возможность еще и еще раз обратиться к перелому во времени; к скважине между старым и новым годом, к зимнему солнцевороту. К угрозе гибели сущего, к теме всемирного потопа и к спасительной постройке, означающей восстановление устройства вселенной. Моделями такого мироустройства можно считать все эти домики, ежегодно притягиваемые рождественской елкой.

И, конечно, ко всему этому необозримому городу малых величин, соразмерных куклам, относится вертеп.

Не хочется повторяться, но без очередного указания на архетип не обойтись.

## ПРИЛОЖЕНИЕ I

### АВТОРСКИЙ ОПЫТ КОМПЛЕКСНОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ТЕМЫ «ВЕРТЕП»

I. Практическая реализация - постановки, в которых я была автором проекта и сценографом:

1. «Вертеп домашний»; игран в детской Республиканской больнице. Куклы Е.Кулагиной, ящик — В.Назарити. Москва, 1989
2. «Украинский вертеп». Реж. С.Ефремов. — Киевский городской Театр кукол. Киев 1992
3. «Волынский вертеп». Реж. С. Ефремов. Волынский кукольный театр. Луцк, 1992
4. «Все будет хорошо!» (по мотивам Я. Корчака) . Реж. С.Ефремов Киевский городской театр кукол. Киев, 1994
5. «Мистерия Рождества» Реж. С.Ефремов. Нижнетагильский театр кукол. Нижний Тагил, 1993
6. «Путешествие Эфиопа в Газу» по пьесе Л. Улицкой Реж. Т. Махардзе. Челябинск, ТЮЗ, 1996
7. «Бык, осел и звезда». Пьеса М.Бартенева и А.Усачева по притче Ж. Супервьеля. Реж. Б.Азаров Крымский театр кукол, Симферополь, 1999
8. «Вертеп в Музей-квартире В.Э.Мейерхольда». «Котофей» («Особый театр М.Овчаренко, А. Мудряк»), Москва, 2002
9. «Вот такая ночь». Реж. А.Янкелевич, театр «Жар-Птица» Москва, 2007

### II. Методические разработки темы «Вертеп».

1. *Народный календарь. Рождество.* Кн. для учебной программы Открытый мир. М., 1996.
2. *С Рождеством!* Журнал Петрушка для кукольного детского театра. № 2. 1996.

### III. Опыт организации теоретического обсуждения темы «Вертеп»

Публикация специального выпуска журнала КУКАРТ № 6, 1997.

Из содержания:

Б. Зубакин. Сотер ( публикация).

И. Уварова, С. Ефремов (Украина). Рождественская мистерия в январе 1993 г

Х. Юрковский ( Польша). Рождественская мистерия в театре кукол.

Г. Барышев.( Беларусь). Ранние формы кукольных театров рождественского цикла и семантика архитектуры белорусских батлеек и ее герои.

Б. Маркс (США). Одинокие ясли. Жуткая красота рождественского представления.

П. Гаврилюк ( Украина). Народный кукольный театр на Харьковщине.

Э. Наварро ( Испания) «Эль Пасторетс» (заметки о народной драме)

М. Вашкель ( Польша) Польские механические шопки.

И. Уварова Вертеп и мифология конца света (Преодоление хаоса)

IV. Опыты художественного осмысления темы «Вертеп»

1. «Книга Ангелов» «КУКАРТ», М-СПб, 1997, № 6. С. 1—4 ( См. Приложение II)
2. «Все елки на свете» «Педология» М., 1999. N 1 С. 39-42 ( См. Приложение II)

## **ПРИЛОЖЕНИЕ II**

### **1**

#### **КНИГА АНГЕЛОВ**

*Продиктовано однажды Неизвестным Голосом И. Уваровой и записано ею сразу же и с большим тщанием*

Благослови, Господи, скромный труд мой и сделай, если можно, так, чтобы в моем творении явилась счастливая дрожь.

Но более всего памятен мне холод. Он так глубоко проник в сердцевину моих костей, что до сих пор не могу я, грешный, согреться. Это же сколько лет мелкий трепет играет на моих флейтах, не всегда, конечно, но все же довольно часто и особенно к вечеру. Да я вообще за то, чтобы флейты были именно такие, кость и только кость, ибо се человек, и пусть деревья сами извлекают звуки из своей деревянной хоть и прекрасной души.

Ныне ко дню Рождества заказали мне для костела большие фигуры, Архангела Гавриила, Девы Марии с Младенцем, Иосифа. Еще заказали большую куклу Смерти. Подобные ей я мастерю о каждом Рождестве для вертепных театриков, но в малом размере, с ладонь, не более. Эта же в мой рост, но цену за работу над нею назначили



пустую, потому что нечисть, как передал мне поручение патер через викария, с которым выпало мне торговаться, так что мне и самому стал досаден тот спор.

Что ж, если так, то и сделаю я череп и кисть руки, держащей косу, сделаю из липы, есть у меня в одном месте, в закутке за пивным подвальчиком, пара липового бруса, хорошо укрытого.

Да, так вот, и не буду я делать фигуру, хватит с вас, святые отцы, и одной вешалки, на ней же плащ. Вот так. Как бы фигура, задрапированная плащом, а фигуры не будет. Не мне осквернять заказ ко дню Рождества корыстным помыслом, а только за такие гроши, и так далее.

Когда же настал час труда, то бессмысленным оказалось резать голову куклы, этот череп, кстати, от липы я отказался, взял грушу, впрочем, не отвлекаюсь более, лишая ее корпуса, тогда плюнул на деньги, а заодно и на бедность мою, прости меня, Господи! Сделал я весь скелет, позвоночник, ребра и стопы, искусно вырезал члены и соединив их между собою бронзовыми пружинками, которые уступил мне по сходной и возможной для меня цене оружейник, у него еще мастерская у горбатого моста и три дочери благочестивого поведения, а если что люди иной раз и скажут, так грешно и слушать.

Да, я о костях, так ведь? Вырезая из древесины косточки, что подобны тем, какие скрыты в наших конечностях, не удержавшись, одну из них, левое предплечье, тайно сделал я флейтою. И попробовав играть на ней, понял я, что флейта нашего тела звучит иначе.

Тут как раз и случился у меня приступ озноба, и пришлось навалить на себя все, что было, так что на мне выросла гора одеял, гобеленов каких ни на есть и плащей, трех моих, а третий совсем прохудился, и двух, что остались после масляной недели, когда господа актеры, приехавшие в своей повозке и давши пять представлений, к вечеру учинили дебош в подвальчике рыжей Анжелики и, предупреждая приход ночного дозора, смылись, позабыв два плаща, ими же и заказанных за целых два месяца через того же купца, что привозит к нам среди всего прочего имбирь.

Сторож — добрая душа, поутру и притащил те плащи мне, потому что были (они) расписаны мною, кем еще, зеленый золотыми, а черный серебряными звездами. Хромая Ева, что живет у Рагушной площади в доме, где аптека, только не у аптекаря, конечно же, а в пристройке во дворе, подбила зеленый плащ малиновым, а под черный подвела лиловую тафту. Так оба они у меня и остались до возвращения актеров, только (от них) не стало мне теплее, прости, Господи, грешную душу мою, замерзшую в грудной клетке как певчая птица, забытая на раскрытом окне морозной ночью.

И я услышал музыку нежную и дивную, прельстившую слух мой, Ave, Maria! И увидел Ангела, сидящего на краешке моего ложа. Был он невелик, ростом с семилетнего мальчика, с волосами, расчесанными на прямой пробор, в сафьяновых сапожках с низкой шнуровкой и золотой кисточкой в конце шнурка, что видна была из-под края полотняной одежды. Ангел играл на флейте чудесной и, закрыв глаза, узнал я в наступившем мраке голос собственной кисточки. И заплакал, так жаль стало самого себя.

А как уснул, того не помню, и когда ангел ушел, не помню тоже. Поутру встал я рано, было еще темно, рано я встаю и всегда буду так, кем бы мне ни пришлось стать потом. Свечу зажег, вот чего в моем углу жилище всегда в избытке, так это огарков, что собирает для меня после службы послушник, не допуская, чтобы трудился я в темноте.

А так, что за жильё?

Каменная рубашка, повешенная для просушки под крышей. Два рукава распахнуты под углом, один рукав коридорчик, уставленный сундучками так, что проходишь по нему немного боком, чтобы, не дай Бог, не задеть, не рассыпать, ибо там лоскутки, кусочки тканей, кожи, мишура в обрезках и есть даже аршин золотого кардинальского шитья по пурпурному бархату, о том, как оно у меня оказалось, сейчас говорить не место.

В конце же рукава как раз будет высокое окошко, узкое, как бойница, и бычий пузырь натянут на свинцовый переплет, заменить бы надобно давно, вот что. Под окном же, уходящим в свод, как раз и ложе мое. Каменно оно и узко, хоть я и сделал настил из дубовой доски и шкурою накрыл волчьей, вовсе лысой уже, но толстой, а сверху ковриком старым, да все равно зимой тепла нет. Но, может быть, это со мною только так, потому что замерз я тогда, замерз.

На стене же Распятие, что резал я для костела ко дню св. Михаила в подарок, а не по заказу, но пожалел, грешный, с ним расстаться и себе оставил.

Да, так другой каменный рукав тоже коридорчик, и того уже, тут по стенам корзины стоят с кое-какими припасами, морковь там, только прорастает, окаянная, вся в бороде корнейев, даром что сама корень, и лук висит, мешочки разные, что нашла мне Ева, мука там, крупа. Да крупа-то причём?

Господи прости, болтать стал много. Зато краски слушаются все более и рука еще твердая, тут, в конце, значит, низкая дверца, вход ко мне. А там сразу же ступеньки вниз, да такие крутые, как ни разу не сверзился, и в толк не возьму. Ну, а там, где у моей каменной рубашки середина меж рукавами, там вроде крошечного покоя и стол хороший, старый, буковый и с фигурами аллегорий, стоящих возле столовых ног. Добродетель и Совесть, и еще две, да я их в лицо не знаю. Из Флоренции стол тот, из самой Флоренции. А мне достался чудом, иначе и не скажешь.

Тут и полки я сделал для горшочков с красками, и табурет хоть грубый, а крепкий, и работаю я здесь, не имея иной мастерской на стороне. Окошко тут тоже есть, но и также только небо видно да шпиль и ничего более. Здесь же у меня прямо в стене пещерка такая для очага, рядом каменный выступ, закрытый сверху деревянной крышкой. Дыра там, под крышкою, вниз и на всю высоту дома, дом ведь не маленький, а под ним колодец. Ведерко тут, едва живое, все в заплатках, так что лудильщик-цыган поклялся, что не примет его более в починку, прости, Господи, проклятое племя, а только и у святых лопнет терпение иметь с цыганами дело. И веревка тут же на крюке, мотками, мотками, такой длины, что и подумать жутко, и куда это мое ведерко падает, прямо как в преисподнюю, не к ночи будь сказано. Люблю я, когда закипает вода в медном котелке, малого поленца на то хватает. Если в большой глиняной бутылки, оплетенной ивою, а она стоит тут же, если есть в ней еще вино, то люблю плеснуть его в кипяток, но уже в зеленую толстую в стенках кружку. У стола моего сбоку выдвигается потайная дощечка с мраморной плиткою в середине, стол мой ведь с секретами. Тут и ставлю свою кружку и миску с лепешкой, когда есть лепешка.

Люблю ногу сунуть в домашние сапоги, сшиты они из цельных козловых шкурок. Еще люблю ангелов изображать, иной раз я вижу их тут же и пишу прямо с них. Потом кое-кто из монахов порицал моих ангелов, не такие, мол, твои ангелы, настоящие выглядят иначе, в настоящих красоты много, твои же куцые. Помилуйте, отчего же сразу: куцые, да такие, как есть, каких и вижу, лоб широк, а рот маленький и куда смотрят понять нельзя, а только смотрят, да строго так и печально.

А уж какие настоящие бывают, о том, святые отцы, не вам судить, хоть грешу, а не скажу иначе, так вот.

Смолоду под Рождество и сам я рядился ангелом и других рядил. Рубаха длинная поверх теплой одежды, мороз Рождественский ведь! Прямо по рубахе выводил цвет, ко швам, к подолу краску положу, бывало, плотнее, больше голубую, но и зеленое тоже, и кармин в слабом разведении. Крылья деревянные на кожаных лямках покрывать любил серебром, а лучше если белою краскою, так прозрачно, будто облако пишешь. Но и сусальное золото тоже шло. Еще другие были лямки, тоже ременные, на них, на груди, крепился ящичек под крышею и с колонками, передней стенки нет и видно, как там сидит, склонившись, Дева, а перед нею Младенец Христос лежит в деревянном корытце. Иосиф рядом тоже смотрит на Младенца. Ослик, вол, все, как есть. Ничего нет лучше, чем снаряжать такой домик.

Режешь бороду Иосифу в неглубоком рельефе, и ручки, четыре, очень тоненькие. Хоть и строжились надо мной и не раз пеняли, что не по чину мне к лицу Мадонны прикасаться, да удержаться как? Невозможно удержаться.

Потом одеваешь их в парчу, а в шелка еще лучше, красное с синим. На полу я мох выстилаю, запасаю с лета и храню в кадушке, так что к середине зимы он цветом подобен селу. Еще свечку там прилаживаю, а подсвечник с наперсток. Ступай по дорогам, ангел Господень, хоть и ряженный, славь Младенца Христа и показывай добрым людям, как оно было.

Еще и в других ящичках ставил пастухов, звезду увидавших, в руки молодому пастуху давая узелок, в нем сыр и хлеб увязывал настоящие, имел тот пастушок такое устройство, что мог наклонившись положить узелок свой возле Младенца. И я особенно старался, чтоб, Боже упаси, не уронил он свой подарок, но положил плавно так и хорошо.

И трех волхвов делал я с богатыми дарами, и на лицо и ручки негритянского царя шло у меня настоящее черное дерево, много ли надо? Куклы ведь маленькие совсем. Дары же выпрашивал у золотых дел мастера, сундучок серебряный весь кружевной, дароносицу, чашу. За это расписал ему в спальне потолок меж черных балок по белому полю цветами и птицами, царствие небесное, душевный был человек, а вот надо же, удар хватил к Великому посту.

Потом еще звезды. Несли их мои ангелы и чудесные были у меня звезды, глубокие такие, там Адама и Еву ставил, древо и яблоки золотые и змия даже. Распятие ставил внутри звезды тоже, там же две Марии по правую руку и по левую от креста. Тут, в звездах, материи уже при фигурках не было, а только роспись шла. И свечи там тоже были. Пузырем иногда затягивал лик звезды, как туманом.

Ну, театрики для кукольного представления мне заказывали, конечно, это уж как положено, у меня весь заработок под Рождество и на Пасху. На это деньги выдавали, сколько на театрик, на ткань в обтяжку, на занавесы, на два, к верхнему этажу и к нижнему, хоть и не велик театр для кукол, а все расход. Мне говорят, не жалко ли на один праздник только и трудиться, вон каменщик костел вывел и вечно стоит, твои же изделия тут и кончаются.

Нет, не жалко. Чего же, Рождество опять будет, опять у меня на лопатках будто крылья вырастают деревянные и лечу, как во сне, ночь черна и звезду вижу. Ночь-то какая была тогда? Ненастная ночь была и холодная, хоть и в южных краях, а ужас какой стоял холод. Шли ведь не так, как в моих ящиках идут куклы гордо и парадно, шли укутавшись чем попало и согнувшись и на руки озябшие дышали. Пастухи. Волхвы, конечно. Но и

еще люди шли, точно знаю, потому что и я тогда шел, а ни пастухом, ни волхвом тем более никогда не был. Тогда и промерз навеки.

Были люди, были, одного запомнил с лицом верблюда, но красив и все шептал и шел со мною рядом. Ангела тогда же я настоящего увидел в первый и в последний раз и когда придет мой близкий час, не он же явится за мной, кто я, что бы он за мной приходил. Не знаю, как сказать, но другой он был, совсем другой и не дано мне его изобразить. Был он как столп света. Сквозь этот пресветлый столп увидел я пастуха. Походил он к порогу приюта, где укрылось Святое семейство, да споткнулся и выронил свой узелок, свой подарок младенцу. Беда, та и только.

*Опубликовано в журнале «КУКАРТ», М-СПб, 1997, № 6. С. 1—4.*

## 2.

### «Все елки на свете»

Как же я люблю игрушки, сумасшедше люблю, и так всю жизнь. Да и есть за что, если подумать.

Вон за окном спешит лошадь, на подоконнике стоит кувшин, рядом — книжка. Все это есть в нашей реальности, мы в ней существуем, но кто-то по совсем непонятной причине находит нужным, а может быть, и необходимым повторить все это в бесконечном уменьшении — и вот вам игрушка! И ладно бы в кукольном доме — там игра идет, куклам, допустим, все это нужно. Но зачем среди елочных украшений есть маленькая лошадка, крошечный кувшин и книжка, которая если кому-нибудь и пригодится, то лишь сверчку на печи. Только сверчкам не нужны книжки.

Короче, елочные игрушки лишены всякого практического смысла. Может быть, у них есть какой-то иной глубинный смысл? А также дело в том, что они прелестны, во всяком случае — старинные. Я помню мельницу не более мизинца, у нее крылья крутились, и дверца открывалась, и можно было увидеть за дверцей два тугих мешочка с ноготок. В том, что в них настоящая мука, я ни минуты не сомневалась. Были ватные балерины, облитые блестящим сиропом, — лизнуть я так и не решилась. И сапужок кота с каблуком и шпорой, сапужок был изрядно поношен, и это было странно, потому что ушлый кот в шляпе с пером, но босой обитал на совсем другой елке.

\*\*\*

Я принадлежу к тому поколению, которому вернули елку, репрессированную за подозрительные контакты с религией. Елка возвращалась к детям. Из чулана доставали коробки с игрушками, упрятаны они были подальше от греха и от ЧеКа. (В те времена даже игрушка могла довести до беды, если кто-либо донесет: тут, мол, празднуют Рождество.)

Итак! Дом заполняется запахом хвои, густым и счастливым, так пахнет праздник. Теперь елка являлась на Новый год, ее наряжали и меня допускали до этого великого таинства. Мне уже была известна сказка про Щелкунчика, и я от души жалела немецких детишек, которым не только не разрешали развешивать игрушки, но и вообще входить в комнату, где взрослые в свое удовольствие елку украшали. Это у них называлось «сюрприз». Детей звали Мари и Фриц, а написал про эту несправедливость Гофман. Хотя, конечно, потом под елкой их ждали восхитительные подарки — игрушки, про которые только в книжках и пишут. Но несправедливость была для меня очевидна: ведь это так важно — подержать в ладошках невесомое елочное чудо, хотя бы крошечную белоснежную лошадку в алой попоне и с золочеными копытцами. А шарик? И сейчас полагаю, что стеклянный шарик для елки — лучшее изобретение человечества. Как они сияли при свечах, отражая кукольного размера огни! Они были планетами в смоляном космосе — мне уже читали Фламариона в детском издании, потому я понимала, что планеты круглые, а про космос думала, что он зеленый. Осторожно! Очень осторожно! Совсем-совсем осторожно нужно вынимать из охапки золотого прошлогоднего дождя эти старые и даже старинные шары цвета тусклого серебра и такие хрупкие, вроде крыльев бабочки. Веса у них никакого не было, зато вокруг них стояло тихое свечение перламутра.

И какое это было несчастье, когда кошка, толстая дура, вдруг решила спрыгнуть со шкафа прямо на зеленые хвойные лапы... Я категорически отказалась с нею разговаривать и простила лишь к вечеру, когда уже и слез никаких не оставалось, а из магазина принесли большой пакет. Там, в вате, коричневой и почему-то колючей, лежали первые советские шарики. Хотя, говоря по совести, какие это шарики, если они имели форму груши? Да, груши, потому что их сделали из электрических лампочек. Только лампочками они уже не были, шариками были, причем новыми. Изнутри выкрашены густой и не очень яркой краской, снаружи на них навели переводные картинки. Розы. Ласточка. Трактор.

Трактор вызывал мое уважение. Действительность, которую он обозначал, представлялась мне правильной и даже прекрасной. Мне было ужасно мало лет, и я считала, что все новое лучше старого, тем более что старое происходило когда-то до меня и было непонятно. Например, пребольшие шляпы, которые носила до моего рождения бабушка, — было невозможно понять, как она это делала. Зато осталась круглая шляпная картонка, в ней и спали елочные игрушки от одного Нового года до другого. Очевидно, это самая главная вещь в нашей семье, потому что в ней хранятся елочные сокровища пяти поколений. Теперь туда попали немецкие лилово-розовые шары в ажурных коронах, великолепные, небьющиеся и, подозреваю, бездушные. Впрочем, новые дети их чтут. У меня же с круглой коробкой случилась тайна. На самом дне и под охапками всякого

нарядного добра вдруг разыскался бумажный ангел внутри легкой звезды о шести лучах пушистого серого серебра, а за звезду зацепилась старинная хлопущка в кружевных бумажных оборках. Она настолько потеряла всякий вид, что ее больше не вывешивали на елке, но из нее торчала нитка, и за нитку следовало потянуть. Сонная хлопущка вдруг очнулась. Нестрашно взорвалась и выбросила красный деревянный ключик! Подарок, подарок, елочный подарок. Одно дело — подарки, которые кладет под елку Дед Мороз, а если по-честному, то папа, но ключик был подарен самой елкой, самую круглой елочной картонкой. Это было так важно, но рассказывать никому нельзя, чтобы такое счастье не испортилось. Подозреваю, ключик мне достался не случайно. Впрочем, об этом судите сами, но потом.

Потом я говорила моему умному взрослому другу Лёне (а я была уже тоже взрослой): «Между прочим, мы с тобой читаем одни и те же мудрые книги, только ты их помнишь, вот в чем дело. А я помню все игрушки, и не только свои, но и чужие, те, что стоили запоминания на других елках. Впрочем, в книгах, читанных нами, взрослыми, было написано про Мировое Древо. Образ его смутно маячил в глубинах разума, когда на белом свете только и было людей, что Адам и Ева. Мир был нанизан на Древо, как грибы на прутик — и небо, и земля, и подземелья. Три этажа мироздания заселялись по справедливости. В корнях хлопотали ящерицы, в небесах обустроивались птицы. На земле задумчивые овцы отирали бока о кору. Места хватило всем. Так позвольте спросить: чем это Мировое Древо так уж отлично от нашей Елки, проросшей игрушками? Странно, однако, что они разминулись друг с другом во временах. Елка, в сущности, позднее дитя цивилизации, более четыре веков ей дать никак не удастся, и, значит, не столь стары и елочные игрушки...»

Вот только думать в этом направлении мне стало неинтересно, потому что от таких размышлений все, что я люблю, засушивалось и — теряло сияние, шуршание, да вообще все.

Мысли мои долго крутились внутри заветной темы как белки в колесе. Однажды мое колесо остановилось, замерло на снегу украинского села перед посылочном ящиком — фанерным, самодельным, со стеклом в передней стенке. В глубине за стеклом горела низкая рыжая свечка, лежал мох цвета хмурого леса. В него были воткнуты две бумажные овцы, рисованные химическим карандашом. Они заслоняли собою коробок, прикрытый синей ветхой тряпичей, там кто-то лежал, но совсем маленький.

Я оказалась в том селе потому, что хотела разыскать вертеп, старинный народный кукольный театр Рождества, о нем немного писали в прошлом веке. Писали: высокая

культура, выразительные куклы. Театр хоть и кукольный, но о двух этажах — занавески, балконы и другие затеи. И вот вместо всего этого — не угодно ли: бумажные бараны.

Кто бы не впал в разочарование? Но откуда ж мне было тогда догадаться, что этот убогий ящик я не забуду до самой смерти. Потому что там, в глубине, за мутным стеклом, хранилось невидимое. Там хранилась Память. Память о Рождественской ночи. В ту полночь вселенная перевела небесные часы. Началось новое время. Небеса приблизились к людям, увидели, как темно на земле по ночам, и послали им звезду, яркую, как фонарь, освещающий путникам дорогу во тьме.

«Чистая дева Сына родила», — пели в украинской деревне. Гениальные органисты поведали о том же в могучих аккордах, и лучшие кисти Европы писали Мадонну с нагим младенцем, а также писали пастухов и волхвов, спешивших поздравить Новорожденного. «Все будущее галерей и музеев» было свернуто в той ночи, о том свидетельствовал Борис Пастернак. Еще он знал, откуда пошли «Все яблоки, все золотые шары...»

В год тысяча девятьсот шестьдесят третий от Рождества Христова, что уместно здесь уточнить, Рождество в том украинском селе находилось под подозрением властей. Запрещалось «ходить с вертепом» — носить из дома в дом кукольный театрик. Разыгрывать драму о Рождестве запрещалось и людям, и куклам. Трое мальчишек, что соорудили как умели кукольный свой ящик и таскали его по хатам, распевая звонко колядки, отчаянно рисковали. Их выслеживали и отлавливали, как волчат, а они партизанили, зная, что в случае отлова их ждет расправа повышенного изуверства. Было их трое, по числу волхвов. Они пели о том, что шли пастухи по Иудее и пели лучше всех на свете, так что Божья Мать спросила, не с Украины ли они. Оказалось, как раз с Украины.

Что-то изменилось в моей судьбе от встречи с тремя краснощековыми отважными волхвами с их невозможным ящиком. То ли пришли на память великие мистерии Европы, когда весь города наряжал актеров, да так пышно, что не только волхвы, но и толпа нищих, спешащих со своими поздравлениями к Новорожденному, была в парчовом рубище. Артистку же, очень убедительно сыгравшую Мадонну, всем городом выдали замуж за хорошего человека, надо полагать, плотника. То ли вспоминалось совсем другое — те картонные домики, которые мы мастерили сами и ставили под елку. Мода, что ли, такая была, но я как умела клеила такой домик, подъелочный и с ватой на крыше, с обязательным окошком, его трудно было вырезать, да еще изнутри затянуть слюдой. А спросите меня: кто живет в том домике? — не отвечу. Но своих байковых зайцев туда не запикивали. Чувствовали: не заячьё это дело в таком домике жить.



Сейчас я думаю, между теми косыми домишками под ватой и домиком кукольного вертепа есть неопределимая связь. Рассказать о ней мне так же невозможно, как прочесть лекцию о природе электричества.

Однако пора соединить мои личные золотые шары, круглую семейную картонку с драгоценной пестрой трухой, с мистериями, с хоралами, с деревенским самодельным вертепом, а также с домиком под елкой — думаете, легко было его устанавливать: лежишь на животе, а за шиворот лезут самые колючие иголки, и чихаешь от смолы.

В ту пору я не знала, какая холодная ночь стояла тогда в Иудее, и было темно. А случилось давно. Но зажгли звезду во тьме, и проснулись пастухи, они спали неподалеку; впрочем, отара их тоже проснулась и пялилась на звезду, а ее отражения плавали в их прозрачном стеклянном глазу. Волхвы спешили со своими подарками, их подарки были исполнены зашифрованных смыслов — золото, ибо родился царь; ладан, ибо Бог родился; и мирра, потому что родился человек, жить ему тридцать три года, а потом принять трудную смерть, и мирра умастит холодеющую кожу.

В общем-то, я в некотором роде театральный художник, думаю, уже нет смысла говорить о том, что более всего люблю я устраивать кукольный театр Рождества, вертепное действие или какое другое действие, но на ту же тему. Я люблю чертить на бумаге высокий о двух этажах и узкий, как башенка, домик, потом его сколотит театральный плотник. Длинный домик для кукол немного подобен елке. С той лишь разницей, что я не развешиваю легкие игрушки, а расставляю плотных и весомых кукол.

Я люблю, когда волхвы въезжают в мой театрик на верблюдах, звенящих бисерными попонами, и у моей Девы Марии одежда красная с синим, таков канон; синий подходящий лоскутик давно припасен, но придется забрать красную кофту подруги Люси, очень подходит.

Еще люблю придумывать всякий раз новых ангелов, а для такого дела ангелы, как сами понимаете, необходимы, и были у меня ангелы бумажные, ангелы с шелковыми крыльями, а также тучные ангелы, вязанные крючком, как деревенские салфетки.

Важно для меня придумать подарки от волхвов. Однажды мастер театральный выполнил ювелирные коробочки неопишуемой красоты и незабываемые: в узких темных ладонях, откинув пышные рукава царственных одеяний, три куклы несли младенцу свои вещи подарки. Почему они для меня так важны? Да потому, наверное, что с тех самых пор и по сей день приносят детям подарки. Потому, что тем подаркам радуешься совсем особым образом, даже если подарят не куклу в бархатной шляпе, а просто мячик. Или воздушный шарик, или стеклянный шар.

Кстати, Рождественскую звезду в своих театражах я делаю так: наверху ставлю мелкий скворечник-сторожку с дверцами, в них выпилена звезда, там свечка горит и на нитке качается елочный шарик.

*Опубликовано в журнале «Педология» М., 1999, № 1*

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Абрамова З.А.* Древнейшие формы изобразительного творчества (Археологический анализ палеолитического искусства) // Ранние формы искусства. М., Искусство, 1972. с. 9-75.
- Абрамова З.А.* Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.-Л., 1966.
- Алексеев В.П.* К происхождению бинарных оппозиций в связи с возникновением отдельных мотивов первобытного искусства // Первобытное искусство. Новосибирск. Наука, 1976.
- Алексейчик Г.* Праздничные мистерии древних славян // Духовная энергия театра. Витебск, 1985.
- Апокрифы древних христиан. М., 1989.
- Асеев Б.Н.* Русский драматический театр XVII—XVIII вв. М., «Искусство», 1958.
- Асов А.И.* Русские Веды. М., 1992.
- Ауслендер С.* «Театры». Аполлон. 1913, № 2.
- Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., Изд. К.Солдатенкова, 1862. Т. 2.
- Бадер О.Н.* Каповая пещера. Палеолитическая живопись. М., 1965.
- Барабаш Ю.Я.* Гоголь и традиции староукраинского театра (два этюда) // Третьи Гоголевские чтения. Н.В.Гоголь и театр. Сборник докладов. М., 2004.
- Баранов С.Ф.* Русское поэтическое народное творчество. // Народная драма. М., Учпедгиз, 1962.
- Барышев Г.* Ранние формы кукольных театров рождественского цикла и семантика архитектуры белорусских батлеек и ее герои. КУКАРТ. № 6, 1997.
- Батай Ж.* Слезы Эроса // Танатография Эроса. МИФРИЛ, СПб, 1994. С. 274.
- Баткин Л.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., Наука, 1989.
- Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., Худ. Литература. 1960.
- Бахтин Н.* Кукольный театр // Жизнь искусства. 1929. № 26.

- Башинджагян Н.* Театр Леона Шиллера. // Режиссер и его время. М., 2005.
- Безант А.* Эзотерическое христианство. М., 1991.
- Белецкий А.* Старинный театр в России. М., 1923.
- Бескин Э. М.* История русского театра. М. 1901.
- Богатырев П.Г.* О взаимосвязи двух близких семиотических систем: Кукольный театр и театр живых актеров // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М. Искусство, 1971.
- Богатырев П.Г.* Рождественская елка в Восточной Словакии // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М. Искусство, 1971.
- Богатырев П.Г.* Чешский кукольный и русский народный театр. Берлин-СПб. ОПОЯЗ, 1923.
- Борхес И.* Апокрифические Евангелия из личной библиотеки Борхеса. СПб., 2000.
- Брагинская Н.В.* «Театр изображений». О непластических зрелищных формах в античности // Театральное пространство. Материалы научной конференции. М., Советский художник. 1979.
- Бродский И.* Рождественские стихи. СПб., «Азбука-классика», 2007.
- Булгаков М.А.* Белая гвардия. Л., 1978.
- Быков Дм.* Борис Пастернак. М. «Азбука классика», 2005.
- Варнеке Б.В.* История русского театра XVIII-XIX вв. М.-Л., Искусство, 1939.
- Вашкель М.* Польские механические шопки // Кукарт. М., 1997. № 6.
- Велецкая Н.Н.* Рудименты язычества в похоронных играх карпатских горцев. (К вопросу о роли фольклорных данных в изучении славянских древностей). Ужгород. 1972.
- Великанов А.* Симулякр ли я дрожащий или право имею. М., НЛО. 2007.
- Вертеп // Горяев Н.В. Опыт сравнительного этимологического словаря литературного русского языка. Тифлис. 1896.
- Вертеп il Presepe Рождественская традиция Италии. La tradizione natalizia Italiana Accademia. ARCO Fondazione internazionale. М. Типография «Новости», 2006.
- Веселовский А.И.* Старинный театр в Европе. М., Типография П.Бахметева, 1870.
- Виноградов Н.* Белорусский вертеп (его устройство, описания кукол, вертепная драма в Смоленске. Представление в Спас-Деменске). СПб., 1908.
- Виноградов Н.* Белорусский вертеп. СПб., 1906.
- Виноградов Н.Н.* Великорусский вертеп. // Изд. отделения русского яз. и словесн. АН.-СПб., 1905. т. 10. кн. 3.
- Виноградова Л.Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования. М., Наука, 1982.

- Воробьев Г.А.* Шопка, польский вертеп. // Исторический вестник, 1899, № 7.
- Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Русская устная народная драма. М., АН СССР, 1959.
- Всеволодский-Гернгросс В.Н.* История русского театра в 2-х т. Л.-М., 1923.
- Галаган Г.* Малорусский вертеп // Киевская старина. 1992. т. VI. Октябрь.
- Галич А.* Поэма о Сталине. // Когда я вернусь. Франкфурт, «Посев», 1986. Издание 2.
- Гоголь Н.В.* Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем. Собр. соч. в 6-ти т.т. Т. II. Миргород. М., 1949.
- Голдовский Б.П.* Театр кукол в России XVII-XVIII вв. Автореферат дис. канд. искусствоведения, 2001.
- Голдовский Б.П.* Русский народный кукольный театр: Генезис, функции, образы // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. М., 1988.
- Голдовский Б.П.* Краткий очерк истории русского вертепа // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Вып. 7. М., 1997.
- Голдовский Б.П., Смелянская С.* Театр кукол Украины. Сан-Франциско, 1998.
- Гофман Э.Т.А.* Щелкунчик и мышиный король. Избр. соч. в трех томах. Т. 1. М. Худ. лит. 1962. С. 168-169.
- Греф А.* Шагала из Нижанковичей. Рукописная книга. «Бродячий вертеп» [http://www.booth.ru/petrushka/voice\\_pup.doc](http://www.booth.ru/petrushka/voice_pup.doc)
- Греф А.* Детские забавы Бойков. Живая старина 1/2005.
- Гуревич Ф.Д.* Збручский идол // Материалы и исследования по археологии СССР. М.-Л., 1941. № 6.
- Гусев В.Е.* Русский фольклорный театр XVII – начала XX вв. Л., ЛГИТМиК, 1980.
- Гусев В.Е.* Романтизм в Польше и кукольный театр славянских народов // История культуры, этнография и фольклор славянских народов: 7 Международный съезд славистов. Варшава. Август 1973. М. Наука. 1973.
- Гусев В.Е.* Взаимосвязи русской вертепной драмы с белорусской и украинской // Славянский фольклор. М. Наука. 1972.
- Гусев В.Е.* Эстетика фольклора. Л., Наука, 1967.
- Даниелу Ж.* Рождение Иисуса // Поэтика Рождества в христианском мире. Комментарии. Журнал для читателя. Спецвыпуск. № 27. М., 2007.
- Делез Ж., Гаттари Ф.* Ризома // Корневище ОБ. Книга неклассической Эстетики. М., 1998.
- Диккенс Ч.* Рождественская елка. Собр. соч. в 30-и томах . Т. 19. М., Худ. лит. 1960. С. 393-402.
- Динцес Л.А.* Древние элементы в русском народном творчестве // СЭ. 1948. № 1.

- Дмитриев В.А.* На старом московском гулянии. // Театральный альманах ВТО. М., ВТО, 1947. Кн. 6.
- Драгоманов М.П.* К вопросу о вертепной комедии на Украине // Киевская старина, 1883, № 12.
- Дьякова Е.* Перед праздником. М., 1994.
- Дэвлет Е.Г.* Альтамира: у истоков искусства. М., Алетейя. 2004.
- Евреинов Н.Н.* Азazel и Дионис. Л., 1924.
- Евреинов Н.Н.* «Творческий путь С.Ю.Судейкина как живописца в театре». ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 33, л. 34.
- Еремин И.П.* Драма-игра «Царь Ирод». // ТОДРЛ, Л., 1940. Т. 4.
- Ефимова Г.Г., Черноswитов П.Ю.* Наука и религия: новый симбиоз? // Моделирование картины мира: Исторический, психологический, системный и информационный аспекты. Алетейя. СПб., 2003.
- Ефремов С.* Рождественская мистерия в январе 1993 года // КУКАРТ. № 6. 1997.
- Житецкий П.И.* Странствующие школьники в старинной Малороссии // Киевская старина. 1892. № 2.
- Жовтис А.* Вертеп // Словарь литературоведческих терминов. М., Просвещение, 1974.
- Журавлев А.В.* Збручский идол — путеводитель по славянской вселенной.  
<http://www.Kurgan.Kiev.ua/Zbruch.html>
- Зенер Р.Ч.* Учение магов. М., 1992.
- Зоркая Н.М.* Сюжетные и зрелищные формы русской лубочной культуры. М., 1992.
- Иванов В.В.* Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., Наука, 1974.
- Иванов Вяч. Вс.* Об одном типе архаических знаков искусства и пиктографии // Ранние формы искусства. М. Искусство. 1972. С. 105-132.
- Иванов В.В., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. Лексические и физиологические вопросы реконструкции текстов. М., Наука, 1974.
- Ивлева Л.М.* Обряд. Игра. Театр (к проблеме типологии игровых явлений) // Народный театр. Л. ЛГИТМиК. 1974.
- Калашников И.Т.* Записки иркутского жителя // Старая Сибирь в воспоминаниях современников. Иркутск. Обл. изд-во. 1939.
- Ковычева Е.И.* Театральная кукла – функция, форма, образ. Автореферат дис. канд. искусствоведения. М., 1999.
- Коган Д.* Сергей Юрьевич Судейкин. М., 1974

- Колязин В.* От мистерии к карнавалу. Театральность религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М., Наука. 2002.
- Конрад Н.* Диалог историков. Размышления об истории культурного и научного развития // Избранные труды. М., 1974.
- Королев М.* Искусство театра кукол: Основы теории. Л., Искусство. 1973.
- Кравцов Н.И.* Драма и театр. // Кравцов Н.И., Лазутин С.Г. Русское народное творчество. М., Учпедгиз, 1954.
- Крупянская В.Ю.* Народный театр // Русское народное поэтическое творчество. М., Учпедгиз. 1954.
- Крывелев И.А.* Раскопки в «библейских» странах. М., 1965.
- Кузмин М.* «Рождество Христово». «Вертеп кукольный». ЦГАЛИ, ф. Михаила Кузмина, № 232, оп. 2, ед.хр. 10.
- Кукла. // Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., «Прогресс», 1967.
- Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. М., 1992.
- Лесков Н.С.* Запечатленный ангел // Повести и рассказы. М., 1985.
- Лихачев Д.С.* Система литературных жанров Древней Руси. // Славянские литературы: %-й международный съезд славистов. М., Изд-во АН СССР, 1963.
- Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб. Искусство, 2001.
- Лотман Ю.М.* Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М, Избранные статьи: в 3-х. Т. 1. Таллин. Александра, 1992.
- Лотман Ю.Л.* Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII-XIX вв. М., Сов. худ., 1976.
- Макаренко А.А.* Сибирские песенные старины // Живая старина. Вып. 2. 1907.
- Макеев А.* Индонезийский дневник у папуасов племени Коровай // Историко-культурные связи народов Тихоокеанского бассейна. Маклаевские чтения 2002-2006 гг. СПб. Кунсткамера.
- Малинка А.Н.* К истории народного театра. Живой вертеп // Этнографическое обозрение. 1894. № 4.
- Манн Т.* Опыт о театре // Собр. соч. в 10 тт, М., 1960. т. 9. С. 403.
- Маржерет Ж.* Состояние Российской империи. // Ж. Маржерет в документах и исследованиях (тексты, комментарии, статьи) под ред. А. Берилевича, В.Д. Назарова, чл.-корр. РАН П.Ю. Уварова. М., «Языки славянских культур». 2007.
- Маркевич В.И., Черныш Е.К.* Исследования в Пруто-Днестровском междуречье // НАО. М., 1974.
- Массари С.* Вертеп. Рождественская традиция Италии. М., 2005.

- Матвеева Н.* Солнцеворот. К., 1995.
- Мень А.* Православное Богослужение. // Таинство, слово и образ. М., Слово / Slovo, 1991.
- Мень А.* Сын человеческий. М., Слово / Slovo, 1991. С. 37.
- Мириманов В.* Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., «Согласие», 1997.
- Народный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. М. Сов. Россия, 1991.
- Немзер А.* Дневник читателя. М. 2006.
- Молданов Т.* Картина мира в песнопениях медвежьих игрищ северных хантов. Томск. 1999.
- Невелова С.Л.* Мифология древнеиндийского эпоса. М., 1965.
- Миролюбов Ю.П.* Сакральное Руси. М., 1996.
- Морозов П.О.* Очерки из истории русской драмы XVII-XVIII столетий. СПб., тип. Балашева, 1888.
- Некрылова А.Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII-начало XX века. Л., Искусство, 1984.
- Некрылова А.Ф.* От наших дней до Рождества Христова: Вертепный театр //Петербургский театральный журнал. 1993. № 4.
- Образцов С.В.* Театр кукол // Большая сов. энцикл. 2 изд. М., 1936. Т. 42.
- Окладников А.П.* Утро искусства. Л., 1967.
- Парнис А.Е., Тименчик Р.Д.* Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры: Новые открытия. 1983.
- Пастернак Б.* Доктор Живаго. СПб., 2004.
- Пекарский П.П.* Мистерии и старинный театр в России // Современник. 1857.
- Перетц В.* Кукольный театр на Руси: Исторический очерк // Ежегодник императорских театров. Приложения. Кн. 1. СПб., 1895.
- Петров Н.И.* Старинный южнорусский театр и в частности вертеп. // Киевская старина. 1882. № 12.
- Пилгер Р.* В канун Рождества. М., 2002.
- Питоева К.* Сюжет для малокрошечного рассказа. Подпись под фотографией // КУКАРТ. М.— СПб, 1997. № 6.
- Подорога В.А.* Метафизика ландшафта: Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX-XX вв. М., Наука. 1993.
- Подорога В.А.* Чистое движение марионетки // Миф и мистификация. Материалы лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. 2000.
- Покровский Н.* В зеркале глобализации // Отечественные записки, № 10. М., 2003.

- Поляков М.* Критическая проза Мандельштама // О.Мандельштам. Слово и культура. М., 1987.
- Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М., Лабиринт, 2002.
- Пропп В.Я.* Проблемы комизма и схема. М., Наука, 1976.
- Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. М., Наука, 1976.
- Пропп В.Я.* Принципы определения жанров русского фольклора // Специфика жанров русского фольклора. Горький. 1961.
- Пчилка О.* Отживающая или начальная форма «вертепной драмы»? // Киевская старина, 1883, № 4.
- Рацингер И.* Введение в христианство. // Лекции об апостольском символе веры. Брюссель, 1998.
- Ревуненкова Е.* Миф. Обряд. Религия. М., Наука, 1992.
- Реутин М.Ю.* Народная культура Германии: позднее средневековье и Возрождение. М., 1996.
- Русанова И.П., Тимошук Б.А.* Языческие святилища древних славян. М., 1993.
- Русская народная драма XVII-XX веков. Тексты пьес и описания представлений / под ред. П.Н. Беркова. М., Искусство, 1953.
- Русские народные гулянья по рассказам А.Я.Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. Л.-М., Искусство. 1948.
- Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян. М., 1997.
- Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси. М., 1996.
- Рыбаков Б.А.* Космогония и мифология земледельцев энеолита // СА. 1965. № 1.
- Савушкина Н.И.* Вопросы поэтики народной драмы в сравнительном изучении (Общее и особенное в народной драме восточных славян). Загреб-Любляна. М., Наука. 1978.
- Савушкина Н.И.* Русский народный театр. М., Наука, 1976.
- Сальваторе А., Финицио А.* Региональный итальянский презепе // Вертеп. Рождественская традиция Италии. Каталог. М., 2005.
- Самойлов Д.* Рождество Александра Блока в 1917. // Стихотворения. СПб., 2006. С. 166.
- Селиванов А.* Вертеп в Крупянском уезде // Киевская старина. 1884. № 3.
- Селиванова Л.* Сравнительная мифология. М., 2003.
- Симоновоч-Ефимова Н.Я.* Записки петрушечника и статьи о театре. М., «Искусство», 1980.
- Синявский А. (Абрам Терц).* Голос из хора. Собр. соч. в 2-х тт., т. 2. М., 1991.
- Скорнякова М.Г.* Эдуардо де Филиппо и неаполитанский театр. М. ГИТИС. 2006.
- Смелянская С.* Украинский вертеп. К проблеме изучения истоков народного театра на Украине. Автореферат дис. канд. искусствоведения. М., 1980.



- Смирнов Л.* Пространства внутренней избыток // Декоративное искусство СССР. 1983. № 12.
- Смирнов Ю.А.* Лабиринт. Морфология преднамеренного погребения. М., 1997.
- Смирнов Ю.А.* Мустьерские погребения Евразии. М., 1991.
- Смирнова Н.И.* Искусство играющих кукол: смена театральных систем. М., Искусство, 1983.
- Солнцева Л.* Рождество в чешской народной культуре // Фольклорные традиции в чешской театральной культуре. СПб., 2004.
- Соломоник И.* Куклы выходят на сцену. М., «Просвещение», 1993.
- Соломоник И.* Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театр объемных форм. М., Наука. 1992.
- Соломоник И.Н.* Человек на сцене традиционного и нового театра кукол // Международный симпозиум историков и теоретиков театра кукол (Москва, 6 декабря 1983). М., 1984.
- Софронова Л.А.* Старинный украинский театр. М., РОССПЭН. 1996.
- Софронова Л.А.* Поэтика славянского театра XVII - первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия. М., Наука, 1983.
- Спатару Г.Н.* Историческая молдавская народная драма. Кишинев. Штиинца. 1980.
- Столяр А.Д.* О роли «натурального макета» как исходной формы изобразительного творчества. // Археологический сборник Гос. Эрмитажа. Вып. 6. Л., 1964.
- Столяров С.* «Сэры и мэтры». // «КУКАРТ», 2003, № 8.
- Сыркин А.Я., Топоров В.Н.* О триаде и тетраде. Летняя школа по вторичным моделирующим системам. № 3. Тарту. 1968.
- Тернер В.* Ритуал и символы. М., 1983.
- Тилка О.* Отживающая или начальная форма «вертепной драмы». // Киевская старина. 1883. № 4.
- Толстой А.* Детство Никиты. Худлит. М., 1963.
- Топоров В.Н.* Брахма // Мифы народов мира. М., 1980. Т. I. С. 185-186.
- Топоров В.Н.* К происхождению некоторых поэтических символов // Разные формы искусства. М., Искусство. 1972. С. 77-98.
- Турнье М.* Пятница. СПб., «Амфора», 1999. С. 123.
- Турнье М.* Каспар, Мельхиор и Бальтазар. М. «Радуга», 1993.
- Уварова И.П.* Размышление о Младенце, которого показывают в кукольном театре Рождества. Культурологические записки ГИИ. Вып. 9: Художественная культура в эру глобализации. М., 2004.

- Уварова И.П.* Живой театр в век техницизма. Питер Шуман: шаман-авангардист. Культурологические записки. Вып. 8: Российский «маткульт»-2000 и новые технологии. М., 2003.
- Уварова И.П.* Смеется в каждой кукле чародей. М., 2001.
- Уварова И.П.* Экспедиция за куклой // Международный симпозиум историков и теоретиков театра кукол. (Москва, 6 декабря 1983). М., 1984.
- Улицкая Л.* Казус Кукоцкого. М., 2002.
- Фаминцын А.С.* Божества древних славян. Репринтное издание. СПб. Тип. Э. Арнольда, 1884.
- Федас И.Е.* Украинский народный вертеп (в исследованиях XIX-XX вв.). Киев. Наукова думка, 1987.
- Фиттинальди Т.* Неаполитанский презепе // Каталог выставки «Вертеп. Рождественская традиция Италии. М., 2005.
- Флоренский П.А.* Предисловие к "Запискам Петрушечника" Н.Л. Симонович-Ефимовой // Что такое театр кукол. М., СТД, 1990.
- Фрезер Дж.* Золотая ветвь. М., 1980.
- Фрейденберг О.М.* «Эйрена» Аристофана // Архаический ритуал в фольклорных и ранне-литературных памятниках. М., 1988.
- Фрейденберг О.М.* Семантика постройки кукольного театра // Фрейденберг О.М. Миф и театр. М., ГИТИС. 1988.
- Фрейденберг О.М.* Семантика первой вещи // Декоративное искусство СССР. 1976. № 12.
- Фромм Э.* Душа человека. М., 1992.
- Хильдесхаймский Иоанн.* Легенда о трех святых царях. М., 1998.
- Художественный Хлев студента Павла Фишеля // КУКАРТ. № 6. 1997.
- Цветков И.* Рождество Христово у различных народов. СПб. 1896. Переиздано: М. 1998.
- Цехновицер О., Еремин И.* Театр Петрушки. М.ОЛ., 1927.
- Цыварев А.* Арундель 405. Роман-палимпсест // Октябрь. 2005. № 3.
- Чалый М.К.* Воспоминания // Киевская старина. 1889.
- Чеснов Я.В.* Телесность человека: философско-антропологическое понимание. М., 2007.
- Честертон Г.К.* Вечный человек (Св. Франциск). М., 1991.
- Чистов К.В.* Народные традиции и фольклор. Очерки теории. Л., Наука. 1986. С. 304.
- Чистов К.В.* Специфика фольклора в свете теории информации // Типологические исследования по фольклору. М.: Наука, 1975. С.26-43.
- Чичеров В.И.* Народная драма. // Русское народное творчество. М., Изд-во МГУ, 1959. С. 403-406.

*Шафонский А.Ф.* Черниговского наместничества топографическое описание // В Чернигове 1786 года / Изд. М. Судиенко. Киев, 1851. XXII. С. 697.

*Шилов Ю.А.* Пути Ариев. К., 1996.

*Шюре Э.* Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий. Репринт издания 1914.

*Щукин Н.С.* Вертеп // Вестник РГО. 1860. ч. 29. кн. 7. отд. 5. С. 25-35.

*Щукин Н.С.* Народные увеселения в Иркутской губернии // Вестник РГО: по отделению этнографии. 1859. Т.2. С. 383.

*Эйдельман Н.* Ищу предка. М., «Молодая гвардия», 1967.

*Элиаде М.* Священное и мирское. М., изд. Московского университета, 1994.

*Элиаде М.* Азиатская алхимия. М., 1998.

*Элиаде М.* Космос и история. М., 1987.

Эскизы Сергея Судейкина к «Вертепу кукольному». ГПБ. Ф. 625, ед. хр. 719.

*Южный П.* Крестьянский театр // Театр и искусство. 1915. № 26.

*Юнг К.Г.* Предвечный младенец и предвечные времена: Психология архетипа младенца // Душа и миф. Шесть архетипов. Киев-Москва, 1997.

*Юрковский Х.* Стимуляторы развития театра кукол // КУКАРТ. 1994. № 5.

*Юрковский Х.* Рождественская тема в театре кукол. // КУКАРТ. 1997. № 6.

*Языкова И.* Рождество Христово в христианском искусстве. Комментарии. // Журнал для читателя. Поэтика Рождества. М., 2007, № 27.

*Якушенко С.Н.* «Вертикальная» экология и семантика пространства в представлениях аймара // Экология американских индейцев и эскимосов. М., 1988.

*Білецький О.І.* Вертепна дама // Історія української літератури: В 2 т. - К.: Вид-во АН УРСР. 1954. Т. I.

*Головацький Я.Ф.* Виклади давньослов'янських легенд та міфологія. К., 1991.

*Грицай М.С.* До історії української вертепної драми // Вісн Київ. Ун-ту. журн. 1962. № 5.

*Йосипенко М.К.* Вертеп // Український драматичний театр. В 2-х тт. - К., Наук. Думка, 1967.

*Кисіль О.Г.* Український вертеп. Чернигов: Епархальна тип. 1915.

*Костомаров М.І.* Слов'янка міфологія. К., 1994.

*Мишанич О.В.* Шкільна драма // Історія української літератури: у 8 т. К., Наук. думка. 1964.

*Найден О.С.* Українська народна Ікрашка: Історія. Семантика. Образна сворідність. Функціональні особливості. Київ, 1999.

*Перетц В.М.* До історії вертепної драми // Записки Наукового т-в ім. Шевченка. - 1908. т. 85.

Українські інтермедії XVII – XVIII. К., Вид-во АН УРСР, 1960.

*Франко І.Я.* До історії українського вертепу XVIII в. // Зибр. творів в 50 т. К., Наук. Думка, 1982.

*Франко І.Я.* Нові матеріали до історії українського вертепу XVIII в. // Зибр. творів в 50 т. К., Наук. Думка, 1983.

*Широцький К.В.* Дещо про художню обстанову старого українського театру // Сяйво. 1913. 7, 8, 9. С. 198-203.

*Шурат В.Г.* Вертеп села Кобиловок у Теробовельщині // Неділя 1930. Ч. 1. 6 січ. С. 6-7.

*Bartos J.* Loutkarska Kronika. Praha, 1963.

*Bell G.* Landscape and Desire: Bread and Pupper pagents in the 1990. Vermont, 1997.

*Bernstengel O., Taube Gr., Weinkauff Cr.* "Die cattung leidet tausend Varietaten" Beitrage zur Creschichte det llustigen

*Bruckner A.* Wertep // Slowniek etymologicznyjezyka polskiego. Krarow. 1927. S. 607.

*Drozdowska W.* Zychiinski teatryk obrzedowy // Prae I Mater inly Muzeum Archeologicznego i Etnograficanego w Lodzi: Seria Fino graficzna. - Lodz. 1967. 11.

Fugur im Puppenspid. Frankfurt. 1994.

*Lenczyk G.* Swyadowid Zbruczansk // Krarow, 1964.

*Leroi-Gpiram A.* Prejostpore de l'art occidental. Paris. 1965.

*Laming-Emgeraire A.* La sigrification de l'atr ruppestve paleoli thique. Paris. 1962.

*Preziosi Donald.* Rethinkung Art History. Meditaiton on a Coy Sciense. New Haven, Siondon: Jake Univerity Press. 1989.

*Reinfuss R.* Szopki krarowskie. Krakow: Praca, 1958.