

Л. В. ФАДЕЕВА  
(Москва)

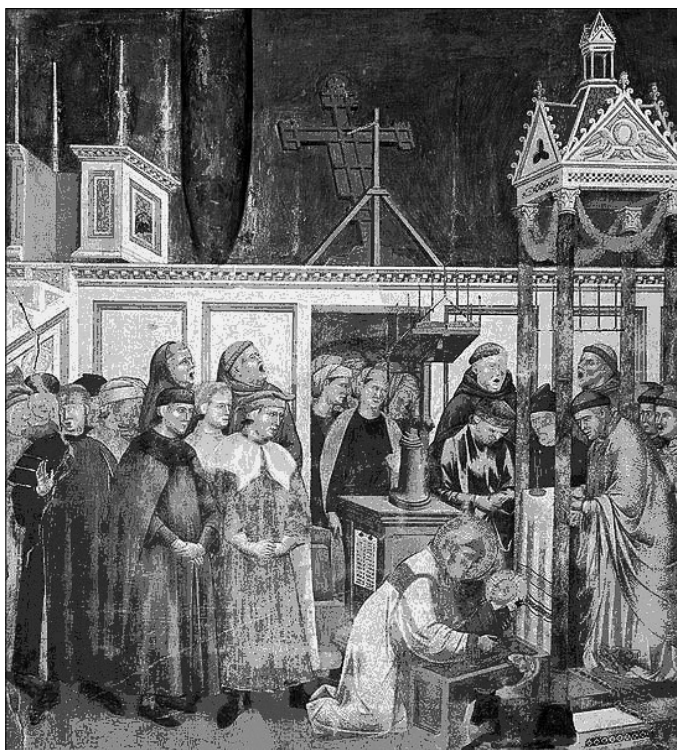
## РОЖДЕСТВЕНСКИЙ ВЕРТЕП, ИЛИ ЧУДО ОЖИВШЕЙ ИКОНЫ

*Рецензия на: Уварова И. П. Вертеп: мистерия Рождества. — М.: Прогресс-Традиция, 2012. — 392 с., ил.*

В 1223 г. в небольшом селении Греччо, в долине Риети, в ночь перед Рождеством человек решил устроить презепе (лат. *praesepeium* — ясли, кормушка для скота). Он попросил принести в храм сено, привести осла и вола, поставить нечто, напоминающее маленькие ясли, может быть, это был просто деревянный сундук... В ясли положили деревянную куклу. Стали служить мессу. На глазах у многих людей человек наклонился над яслями. Он протянул руки, чтобы взять деревянную фигурку, и вдруг все увидели, что младенец живой.

Это чудо святого Франциска Ассизского неоднократно возникает в размышлениях И. П. Уваровой о мистериальном значении кукольного Рождества. Да, вероятно, именно здесь, в этой легенде, и следует искать один из важных

комментариев к традиции, так полюбившейся всем христианам, — каждое Рождество устраивать ясли для младенца Иисуса в храме или в доме. Мы привыкли именовать это вертепом, хотя знаем, что вообще-то вертеп — рождественский кукольный театр. Однако в книге не случайно звучат слова Гилберта К. Честертона о святом Франциске: «Конечно, он думал только о вышнем, но можно сказать, что в эту минуту под его рукой ожило то, что мы зовем театром» [Честертон 1991, 91]. В чуде святого Франциска начинается история превращения иконы — священного изображения, напоминающего о рождении богомладенца в Вифлееме, в мисте-



Джотто. Сцены из жизни св. Франциска Ассизского. Торжественное празднование Рождества в Греччо. 1290-е гг. Ассизи, Верхняя церковь Сан Франческо

рию, в боговоплощение, переживаемое здесь и сейчас. Видя ребенка в руках святого Франциска, люди теплеют сердцем. Христос, умерший внутри них, по словам комментатора чуда, оживает вновь. Так легенда свидетельствует о сокровенной потребности каждого в рождественском мистериальном театре и в куклах, которые способны вернуть человеку его детскую веру в Бога.

Говоря о живом и способном ожить в людях, позволю себе небольшое отступление, чтобы сказать о том, почему мне так хочется, чтобы книгу И. П. Уваровой о вертепе обязательно прочитали мои коллеги. Да, эта книга — размышление о том, что такое вертеп, как он устроен и почему он стал именно таким. Об образах и символах, проявляющих архетипическое в вертепе. О дохристианских корнях и глубоко христианской сущности вертепа. О священном и мирском; о серьезном на грани с трагическим и смешным, фарсовым, расположившихся на разных уровнях вертепного ящика. Но если бы в книге было только это, произошедшее в Гречко показалось бы одним из ее многочисленных эпизодов, не более того. Однако чудо святого Франциска явилось для меня своего рода ключом к разгадке удивительной притягательности книги И. П. Уваровой. Оказывается, и в исследовании искусствоведа может произойти чудо воплощения, когда в руках у автора оживет то, о чем он пишет<sup>1</sup>.

Книга выстроена так, что дает читателю ощущение живого вертепа, никогда не уходящего из нашей жизни и нашей культуры. Она написана о непрерывно существующей, перешагивающей через все воздвигаемые запреты духовной необходимости в том, чтобы каждый год встречаться со Святым семейством, пастухами и волхвами. В ней рассказывается о людях, делающих эти удивительные рождественские кукольные театрики. Как три школьника, которые в 1963 г. появились на пороге дома в украинском селе Город-жив, держа в руках бумажную звезду на шесте, колокольчик из консервной банки и ящик. С этого ящика, с добрым юмором описанного автором, успевшим заметить,

<sup>1</sup> Не будет лишним сказать, что издание, о котором здесь идет речь, появилось уже тогда, когда книгу И. П. Уваровой многие успели узнать и полюбить — по публикации фрагментов в журналах, по интернет-вер-

что его содержимое «имело вид маленькой конуры с передней стеклянной стенкой»<sup>2</sup>, и разглядеть свечку, бурый мох, бесхитростные тряпичные и бумажные фигурки, подрисованные химическим карандашом, открытку с пышногрудой нимфой, всё и начинается (с. 30).

В книге И. П. Уваровой вертеп предстает как явление универсальное, не имеющее строгих границ внутри христианской цивилизации. Прижившийся в своей театрально-игровой форме в Польше, Белоруссии и на Украине, оттуда заглянувший в Россию, он в действительности больше и шире этих культурных границ. Поэтому рядом с вертепом в книжных главах и появляются «пластические скульптурные» презепе итальянцев, а также механические шопки чехов и поляков. Всё это кукольные версии мистерий — как у И. Бродского:

Младенец, Мария, Иосиф, цари,  
скотина, верблюды, их поводыри,  
в овчине до пят пастухи-исполины  
— всё стало набором игрушек

из глины...

*Бродский И. Presepio* (декабрь 1991 г.)<sup>3</sup>.

И дело не только в разыгрывании сюжета литургической драмы (эпизоды поклонения волхвов и избияния младенцев по приказу Ирода с плачем Рахили были излюбленными вставками в рождественское средневековое богослужение католической церкви), а в том, что кому-то приходит мысль, что представлять это священнодействие могут куклы. Вот только куклы ли?

Исследователи упоминают о рождественских мистериях с волхвами в Невере, еще в XI в., и в Руане, значительно позднее — в XIV в. [Бельтинг 2002, 665, прим. 22]. Во время этих мистерий, естественно, не обходилось без изображения Богоматери с младенцем. Вот как об этом пишет Х. Бельтинг: «Статуя Мадонны на троне... напоминает прежде всего земную ситуацию, а именно детство Иисуса... Она наводит на мысль о библейском почитании трех царей и призывает таким образом верующих к почитанию... Неудивительно, что такие фигуры включались в литургическое действо. Актеры, изображавшие

<sup>2</sup> Здесь и далее ссылки на фрагменты книги И. П. Уваровой «Вертеп: мистерия Рождества» даются внутри текста в круглых скобках.

<sup>3</sup> Цит. по: [Бродский 2013, 54].

волхвов, входили в алтарь, где отодвигали занавес от статуи Мадонны, показывали изображение и восклицали при этом: “Смотрите, здесь младенец, которого вы ищите!”. Телесная фигура сообщала Богоматери такое видимое присутствие, что ее привлекали даже в представления» [Там же, 340—341]. Значит, пластический образ Богоматери с Богомладенцем на руках был частью литургической драмы и играл в ней свою роль. Священный образ был частью зарождающегося религиозного театра.

Может быть, отсюда почтительное стремление итальянцев украсить фигуры своего презепа: «...чаще всего на их украшение 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» (с. 49). Всё это имело непосредственное отношение к католическому культу Иисусова детства (*Infantia Christi*). И «прекрасная в своей задумчивости скульптура Девы Марии... возлежащей в расшитых покрывалах рядом с... только что родившимся Младенцем Христом в пеленах» из церкви Санта-Кьяра (ныне в Национальном музее Сан-Марино в Неаполе), упоминание о которой относится к первой половине XIV в. (с. 59), и статуи Девы Марии в ожидании (*Mater gravida*), из чрева которых на Рождество обычно вынимали небольшую статуэтку Богомладенца, заворачивали в пелены и клали в украшенные ясельки или колыску [Ройт 2007, 48], и специальные статуэтки стоящего, реже сидящего, Богомладенца из дерева, воска, слоновой кости, держащего в руке птичку, яблоко, гроздь винограда, книгу, крест [Там же, 48—50].

Трогательное народное почитание этих икон-статуй, опять-таки в контексте Рождества, нашло неожиданное воплощение в одном из рассказов И. Бунина. Все, наверное, помнят этот выразительный эпизод из жизни обитателей острова Капри: «А по обрывам Монте-Соляро, по древней финикийской дороге, вырубленной в скалах, по ее каменным ступенькам, спускались от Анакапри два абруцких горца. У одного под кожаным плащом была волынка — большой козий мех с двумя дудками, у другого — нечто вроде деревянной цевницы... На полпути они замедлили шаг: над дорогой, в гроте скалистой стены Монте-Соляро, вся оза-

ренная солнцем, вся в тепле и блеске его, стояла в белоснежных гипсовых одеждах и в царском венце, золотисто-ржавом от непогод, Мать Божия, кроткая и милостивая, с очами, поднятыми к небу, к вечным и блаженным обителям трижды благословенного Сына Ее. Они обнажили головы — и полились наивные и смиренно-радостные хвалы их солнцу, утру, Ей, Непорочной Заступнице всех страждущих в этом злом и прекрасном мире, и рожденному от чрева Ее в пещере Вифлеемской, в бедном пастушеском приюте, в далекой земле Иудииной...» [Бунин 1966, 326—327]. Простые итальянцы славят Рождество, играя на своих нехитрых музыкальных инструментах в честь Святой Девы.

Как напоминает эта сцена с деревенскими музыкантами фрагмент презепа области Лацио, о котором пишет И. Уварова: женщина в нише небольшого дворика, ее муж, опирающийся на посох, только-только родившийся младенец, еще не запеленатый, лежащий на грубо сколоченном ящике, рядом корзины с овощами и фруктами. Какие-то люди на улице, очевидно заинтересованные в происходящем. Но самое главное — зачем-то остановившиеся тут же 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...» (с. 58). И уже нет икон-статуй, а есть жанровая сценка из жизни простых людей. Нечто в духе итальянского неореализма, как справедливо замечает автор книги.

Итак, сначала была статуя в храме или маленький резной алтарь (ср. с концепцией Х. Юрковского о рождении кукольных ритуальных театриков из переносных алтарей *retablo*), а потом им на смену пришла кукла и небольшой домик, в котором она могла помещаться и который можно было переносить с места на место. Произошло это тогда, когда Рождество вышло из храма, шагнуло на улицы и в дома, и в него стали играть, правда, не забывая о том, что это священная игра.

У народов, культивирующих куклу, как у немцев или чехов, например, рождественские фигурки и композиции (нем. *Krippe*; чешск. *betlém* или *jesličky*) стали обязательным атрибутом праздника (см. об этом: [Иванова-Бучатская 2011]), частью уже не столько религиозной,

сколько массовой городской культуры. Если говорить о традициях последних десятилетий, то нельзя не упомянуть о фестивалях, постоянно действующих музеях; о школах, которые могут посещать все желающие научиться делать вертепы (как во франконском городе Бамберге, прозванном даже «городом яслей» — благодаря ежегодно организуемому от храма к храму в период Адвента и Рождества ясельному пути (*Krippenweg*); на сегодняшний день идея построения собственного ясельного пути захватила уже многие города южной Германии<sup>4</sup>). Те же, кто не полагается в изготовлении вертепов на свои силы, присматриваются на рождественских базарах к мастерски выполненным фигуркам из дерева — Святому семейству, ангелам, людям, животным, аккуратным яселькам... В конце концов, можно составить свой домашний вертеп из кукол, сделанных руками художника-профессионала.

Однако как раз эту хорошо организованную и даже в немалой степени подавляющую коммерциализацию сторону праздника Рождества автор книги обходит стороной. Во-первых, в восточнославянской традиции ничего подобного нет, а во-вторых, его герои делают вертепы сами. Причем многие из них начинают мастерить собственный вертепный ящик с куклами после серьезных размышлений и разысканий, почти как И. П. Уварова, долгие годы собиравшая материал для своей книги и тех вертепов, в которых ей довелось поучаствовать как горячо заинтересованному в этом деле человеку и театральному художнику.

Тут-то и оказывается важным, что в отличие от выполненных в мельчайших подробностях рождественских сценок западной традиции восточнославянский вертеп предельно схематичен и прост. Два этажа. Наверху — Святое семейство. Младенец — это сверток, положенный в коробок, изображающий ясли. Личика его не видно. Домашние животные должны стоять рядом с Младенцем, чтобы согреть его дыханием. А вот Иосиф может и отсутствовать, потому что эта кукла лишь обозначает персонаж — он ничего не говорит и бездействует. Мария — кукла, тоже,

<sup>4</sup> Речь идет об объединении выставленных в городе вертепов в единый маршрут, перемещаясь по которому можно увидеть все композиции (по сведениям Ю. Ивановой-Бучатской, в Бамберге в 2010 г. насчитывалось около 38 остановок ясельного пути).

кстати, безмолвная, но она присутствует обязательно, и с ее изготовлением связано много запретов. Вертепщик не может делать ей лицо, не может касаться ее лица. На какие только выдумки не шли в связи с этим художники, мастеровившие вертеп! И. П. Уварова же именно тут напоминает: вместо куклы могла быть и икона. Даже «в современных доморожденных вертепах нет-нет, да и появится икона на верхнем этаже» (с. 147).

И еще. «Куклы вертепа невелики. Верхний этаж отведен для Божьей повести. Куклы Марии, Иосифа в движениях не нуждаются. Они и должны быть статичны, подобно алтарным фигурам... Святое семейство подается в статике, в чем свой смысл: Младенец — центр мироздания. Мир приходит в движение, к нему устремляясь... 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 прорезям плавно и очень медленно, в ритме замедленной съемки. С паузами. Паузы заполнены безмолвием. Внизу всё происходит иначе, там уже страсти вмешиваются. Гнев Ирода, горе Рахили...» (с. 37—38).

Итак, перед нами нечто особенное — ящик, на двух этажах которого помещаются божественное и человеческое. И то и другое на земле, потому что Бог воочеловечился. Но вертикаль сохраняется: Бог-младенец, конечно же, наверху, хотя и в пещере вместе со скотом, а царь Ирод внизу, хотя и во дворце. Наверху всё предельно иконографично, внизу всё подвижно и даже несколько суетно. Здесь гибнет по приказу Ирода сыночек Рахили, сюда же за Иродом является Смерть<sup>5</sup>. А потом

<sup>5</sup> Однажды при встрече И. П. Уварова поделилась своими размышлениями, откуда эта кукла могла появиться в рождественском театре. По ее мнению, из домысливания евангельских слов «По смерти же Ирода, се, Ангел Господень во сне является Иосифу в Египте и говорит: встань, возьми Младенца и Матерь Его и иди в землю Израилеву; ибо умерли искавшие души Младенца» (Мф. 2, 19—20). Так и есть, но пало это на подготовленную почву, ведь народный театр любит маску (=куклу) Смерти и использует в самых разных сюжетах.



*Так увидела поклонение волхвов современная баварская художница Гудрун Галлер. Вместе с командой помощников она превратила этот сюжет в серию кукол для коллекционирования. Теперь посетители немецких магазинов рождественских игрушек Käthe Wohlfahrt могут покупать эти фигурки, чтобы собрать свой домашний вертеп.*

приходят разные люди-куклы, чаще парами — межевой и межевая, поляк и полячка, жид и жидовка... Они разыгрывают маленькие интермедии, танцуют. Правда, их вполне праздничное поведение уже никак не связано с событиями Рождества, скорее напоминает игры ряженых.

Однако для автора книги вертепный театр не исчерпывается этнографическими свидетельствами о том, как разыгрывалось рождественское действо в прошлом. Ведь, в конце концов, увидеть этого мы уже не можем, а значит, не сможем и перенять. Где же найти следы живого вертепа «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» (с. 292).

Так в книгу приходит Рождество, запечатленное литературой. Не только Гофманом и Диккенсом, но и великой русской прозой. Весьма к месту здесь оказывается отсылка на театральную традицию прочтения произведений Н. В. Го-

голя (кукольные метафоры в «Ревизоре», поставленном В. Э. Мейерхольдом). И совершенно неожиданное, но обескураживающее гениальностью догадки размышление о вертепном строении булгаковского «Мастера и Маргариты». Вот он, роман, расположенный в вертепе о двух этажах, — «наверху мистерия, внизу балаган. Мистерия в Иерусалиме, балаган в Москве... И пока мелкие людишки копошатся внизу, нас развлекает, наверху идет мистерия. Если не Рождество, то казнь, если не пещера, так Голгофа. Всё в пределах беспредельного сюжета» (с. 261—262). Потому на нижнем этаже вертепного романа и голову отрежут. Конечно, не Ироду, а Мише Берлиозу. И сделает это вовсе не смерть с косой, а комсомолка-вагоновожатая в алой повязке. Но черт всё равно придет по душу злодея, как это и должно быть в вертепной драме. М. А. Булгаков хорошо знал о театральном ящике и его правилах. (Он даже как-то «проговорился» об этом в «Театральном романе», когда заставил Максудова лучше присмотреться к героям романа и увидеть сквозь строчки картинку, но не плоскую, а трехмерную. Как бы коробочку, в которой двигались фигурки и звучала музыка. Для страдальца

Максудова с этого началась его пьеса и крестный путь на настоящие театральные подмостки.)

Литературные догадки-интерпретации в книге находятся рядом с рассказом о вертепе артистической богемы Серебряного века. «Вертеп кукольный» был сыгран в «беспутном» кабаре «Бродячая собака» один-единственный раз, в ночь с 6-го на 7-е января 1913 г., но оставил по себе память. В нем не было кукол, но для того времени уже стало вполне естественно, что на сцене не кукла заменяла человека, а человек играл куклу.

И еще один важный эпизод книги о вертепе. Он связан с интеллектуальным диалогом людей, близких по крови и духу. Диалогом ученого и поэта — О. М. Фрейденберг, написавшей еще в середине 1920-х гг. работу «Семантика постройки кукольного театра» и усмотревшей в кукольном ящике античный храмовый ящик, жилище Бога, и Б. Л. Пастернака, создавшего в середине 1940-х один из самых важных евангельских текстов XX века — стихотворение «Рождественская звезда». В этом стихотворении воплощался замысел главного героя романа «Доктор Живаго» написать «русское Поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом, волками и темным лесом» (с. 214). Но за русским Рождеством Юрия Живаго в книге И. П. Уваровой встает целая поэтическая традиция — стихи о младенце, пастухах, волхвах и Ироде, оживающих русский XX век с его революциями, лагерями, тираниями.

«От вас самих зависит, будет ли это спектаклем, или это будет мистерией», — напоминает нам автор слова одной из пьес Серебряного века (с. 38). И рассказывает о тех, кто со своим читательским и исследовательским опытом, а также фантазиями, интуицией и даже мистическими озарениями шел к созданию вертепа. Это В. Новакский и В. Назарити, делавшие вертеп в 1980 г. для ансамбля Д. Покровского, рискнувшего первым вывести на московскую сцену рождественское кукольное действо с каноническим церковным пением. (В. Назарити, который «лет тридцать... мастерит к Рождеству вертеп, каждый раз другой», и Евдокии Васильевне Кулагинной, бабе Дусе, сроду вертепа не видевшей, но сделавшей четыре комплекта вертепных кукол, И. П. Уварова посвятила

357—361.) А еще А. Греф, А. Щеглов, С. Брижань и М. Николаев... Участники фестивалей, которые с удовольствием погрузились в вертепное дело и придали ему такой размах, какого Россия прежде не знала.

И. П. Уварова пишет о людях, с которыми ее прочно связал интерес к театральной кукле. Рассказывает об их поисках и сомнениях, делится сокровенным — их письмами. Пишет о том разнообразии вариантов и вариаций, которые способен подарить вертеп, оказавшийся в руках нашего современника. И потому вертеп в книге живой. И жизнеспособный. Он легко преодолевает культурные границы, изменяясь внешне, но сохраняя свою суть. Он воплощается в куклах для самодеятельного театра, в поэтических строчках, романских сюжетах. Он свидетельствует о способности современного мира и современного человека к *вечному возвращению*. Он имеет отношение к каждому из нас, даже если мы еще не осознали этого в полной мере.

Как не повторить здесь слова из статьи художника и режиссера С. Столярова, некогда напечатанной в журнале «Кукарт». Их вспоминает в своей книге И. Уварова:

«...У кого нынче нет своего вертепа?

Ах! У вас? И вы всё еще считаете себя культурным русским человеком?» (с. 44).

## Литература

Бельтинг 2001 — *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002.

Бродский 2013 — *Бродский И. А.* Рождественские стихи. СПб., 2013.

Бунин 1966 — *Бунин И. А.* Господин из Сан-Франциско // Бунин И. Собр. соч. в 9 т. Т. 4: Повести и рассказы 1912—1916. М., 1966. С. 308—328.

Иванова-Бучатская 2011 — *Иванова-Бучатская Ю. В.* Немецкое Рождество: традиционные компоненты, предметы и символы в коллекциях и архивных материалах МАЭ // Культурное наследие народов Европы. СПб., 2011. С. 8—92. (Сборник МАЭ; т. 57.)

Ройт 2007 — *Ройт Я.* Пражская статуэтка Богомладенца Иисуса // Форбельски Й., Ройт Я., Горына М. Пражский Иисус Богомладенец / пер. В. Ленделовой. Прага, 2007. С. 47—62.

Честертон 1991 — *Честертон Г. К.* Вечный человек: Сборник / пер. Н. Трауберг. М., 1991.