

*Елена Дмитриевна Шрухан*

# *Зёрна*

публицистические и литературно-  
критические статьи



Издательские решения  
По лицензии Ridero  
2018

## Вертеп в палехском стиле



«Из Парижа как раз прислали великолепный вертеп — грот со Святым Семейством, над которым сверкало синее звездное небо, а вокруг стояли сотни всяких игрушечных животных: деревянные коровы, ослепительно-белые барашки с пышной ватной шерстью, причем на такую мелочь, как соблюдение масштабов, никто внимания не обращал...».

Эти строки из книги «Прощай, Африка!» принадлежат известной датской писательнице Карен Бликсен и посвящены одному из главных символов Рождества — кукольному театру, называемому в простонародье вертепом.

Такой уютный театрик, оживающий в рождественские дни благодаря песнопениям, нехитрым движениям рукотворных фигурок и особой подсветке, хранится в Новокузнецке. В 2009 году он был создан и передан в дар музею Достоевского профессиональной художницей Альбертиной Федоровной Фомченко. К сожалению, именно вертеп в палехском стиле стал последней её работой...

Первоначально слово «вертеп» означало «тайное укрытие», «пещеру, где родился Христос». Позднее так стали называть и театр особого типа. В нём исстари от Рождества до Крещения разыгрывалась одна-единственная пьеса — рождественская мистерия. Бесконечное её повторение во множестве вариаций — это и есть завораживающая магия вертепного театра.

Первые древнейшие вертепы, как считают учёные, появились ещё в XVI столетии, но науке и культуре известны вертепные ящики начиная с XVII века. Они были популярны в Польше, России, Украине, Белоруссии. Причем, на Руси приобрели необыкновенную популярность, став одним из любимейших святочных развлечений русского народа. Жаль, что эта традиция сегодня находится на грани умирания и неизвестна многим семьям.

Желание вернуть в повседневность культуру рождественских ярмарочных представлений и постановку семейных камерных спектаклей вдохновило новокузнецкую мастерицу Фомченко. Она давно желала сконструировать и расписать в палехском стиле рождественский театр. Замысел встретил горячую поддержку у сотрудников музея Достоевского, особенно — у супругов Минович. Появление переносного славянского вертепа давало возможность познакомиться и с почти утраченными литературными текстами рождественских постановок, и с забытыми секретами кукловоде-

ния. Несколько месяцев в творческом союзе с художницей — и музей обрел ценный интерактивный экспонат. Теперь в Новокузнецке, не хуже чем в столичном «Кукольном доме» на Варварке, можно устраивать оригинальные действия по всем канонам рождественской мистерии!...

В вертепе Альбертины Фомченко нет ничего случайного. Он создан по особым художественным законам, в соответствии с образцами изготовления театральных кукол и декораций, но при этом имеет собственное «лицо».

В театральную ширму и вертепные фигурки А. Ф. Фомченко вдохнула все свои профессиональные знания, умения и опыт. Интенсивные занятия в Палехском художественном училище и Ленинградском Государственном институте театра, музыки и кино помогли ей впитать лучшие традиции иконописи, палехской росписи и наивного искусства, постичь законы создания парсунного портрета, переходного между иконописью и реалистической живописью.

Приемы, методы, техники разных творческих течений дали жизнь собственному неповторимому стилю, балансировавшему на тонкой грани самобытного и профессионального искусства. В своем альманахе «Портрет в русской традиции» она определила его как *«преодоление надуманных стандартов и канонов официального направления в живописи»*. И хотя оценки её наследия подчас остаются противоречивыми, уровень профессионального мастерства подвергается критике, а подлинность работ — сомнению, ей удалось наиболее полно раскрыться в лаковой миниатюре, станковой живописи, книжной иллюстрации, в изготовлении кукол для театра. Ярким примером тому служит рождественский вертеп.

Вертепом называют и специальное устройство театральной ширмы, и особый спектакль. За триста лет он почти не изменился: та же многоярусная конструкция сцены, восходящая к средневековым мистериям и античному ордеру, тот же сюжет и действующие лица, тот же текст.

В русской традиции известны случаи создания одноэтажных, двухэтажных и трехэтажных вертепов. Не смотря на то, что некоторые считают исконно русскими одноэтажные вертепы, Альбертина Фёдоровна, вслед за многими классическими образцами, остановила свой выбор на двухэтажной конструкции как наиболее оптимальной для организации представления.

Дело в том, что одноэтажные театральные ширмы априори предполагают показ только одной части рождественского спектакля: или сюжета сакрального поклонения Святому семейству, или сцены в Иродовом дворце. В первом случае действие ограничивается торжественным благоговением перед новорожденным Христом и его родственниками, поздравлением зрителей с праздником святого Рождества. В таком виде, без персонажей земного мира, мистерия до сих пор сохраняется во многих христианских странах: Испании, Бельгии, Италии, Франции, Чехии, Польше и др.

Во втором случае, когда показываются только картины земного, Рождество становится событием сегодняшнего дня. Акцент переносится на народный театр: появляются комические сцены, снижающие уровень сакральности праздника, в действие вплетаются интермедии на местные темы с участием национальных персонажей. При таком положении дел Святое семейство помещается, как правило, слева от трона Ирода, или, как и сцены ада, выносится за пределы вертепного

ящика.

Некоторые умельцы при изготовлении театральных конструкций особо выделяли третий, самый нижний, ярус — ад, куда Чёрт утаскивал Ирода. Для постановки этой части мистерии специально сооружали трехэтажные вертепы.

А. Ф. Фомченко считала, что не стоит делать акцент на «адских» сценах, в третьем этаже нет никакой необходимости. Поэтому на вертепе в палехском стиле разыгрывается представление в двух ярусах — пространствах земном и небесном, преисподняя только подразумевается.

Театральная ширма Фомченко — это двухэтажный тяжелый переносной ящик, изготовленный из дерева и ДВП. Его высота чуть больше метра. В конструкции предусмотрены специальные дверцы, которые, открываясь, словно приглашают посетителей в рождественскую сказку. Каждый из ярусов, в свою очередь, имеет два отсека: коробку сцены и узкое пространство для движения руки кукловодов. Механизм вождения скрыт в ящике с потайным дном. За такой конструкцией могут спрятаться сразу два артиста. Манипулируя куклами под полом сцены, они наблюдают за действием через потайные отверстия для глаз, вплотную приблизив лицо к задней стенке.

Организация сцены-ширмы неразрывно спаяна с техническими возможностями кукол и определяет игровые свойства всего вертепного зрелища. Механика конструкции статична и очень проста: куклы движутся по узким щелям в полу. Кажется, всё довольно просто, но у зрителей возникает ощущение чуда: фигурки будто сами выплывают из дверей домика и плавно скользят по прорезям в деревянном пространстве. Снять однообразие подобного движения помогает отверстие в верхнем ярусе, выпиленное ду-

гой. Благодаря ему создается впечатление плавного прохода кукол по всей площади сцены.

Устройство нижнего этажа несколько сложнее, чем верхнего, но оно того стоит. Ведь именно здесь воплощаются все главные сценические эффекты: внезапное появление Черта из-под пола иродова дворца, усекновение головы Ирода и падение его обезглавленного тела в ад. Поэтому сама щель нижнего яруса изначально не может быть обычной, так как кроме скольжения по прорезям вертепная кукла должна немного наклоняться, чтобы сыграть, например, сцену «усекновение головы Ирода» или «избиение младенцев».

Многие конструктивные тонкости предусмотрены и в вертепе Альбертины Фомченко. Есть в нем и дугообразные прорезы, и стандартные, и более широкие. Самая обширная из них (в некоторых вертепах её заменяет люк), предназначена для появления Чёрта и расположена рядом с Троном. По замыслу художницы, в момент, когда Чёрт утаскивает Ирода в ад, царский престол должен остаться пустым.

Для того чтобы скрыть в полу все технологические щели, Альбертина Фёдоровна задрапировала внутреннюю часть театра белым материалом, цвет которого издревле символизирует чистоту и непорочность рождественских событий. Как известно, в старину для этих целей использовали белую заячью шкурку.

Но самым примечательным в вертепе является, конечно, не его конструкция, а художественное оформление. Театрик Фомченко расписала сочными темперными красками. Сохранив типичный для переносного театра сине-голубой тон, решила его в контрастной цветовой гамме. Использование оттенков красно-коричневого в сочетании с голубым сообщает произведению особый колорит, помогает наиболее полно раскрыть замысел автора и продемонстриро-

вать художественные приемы, воспринятые в Палехе. Особенно это прослеживается в оформлении растительным орнаментом дверей и межэтажного перекрытия вертепа.

Сценография этажей традиционна, как и само действие: на верхнем этаже — Святое семейство, на нижнем — покои Иродова дворца.

Верхний ярус театральной конструкции — пространство небесное. На фоне ультрамаринового звездного неба — пещера Рождества Христова. Здесь воплощается сюжет, связанный с рождением младенца Иисуса, ставятся сцены о благовестии ангела, поклонении волхвов и пастухов, а также картины из жизни Святого семейства. Для игры в верхнем ярусе художницей была создана особая «труппа». Это вертепные фигурки Девы Марии с младенцем на руках, её мужа Иосифа, Ангела, Агнца Божия (Ягнёнка), Пастушка и триединая фигурка волхвов — Мельхиора, Балтазара, Каспара.

Венчает верхний ярус вертепа Вифлеемская Звезда, главный и непреходящий рождественский символ. Следует подчеркнуть, что Звезда Вифлеема — важнейшее действующее лицо и полноценный персонаж рождественской мистерии, а не элемент декора театрального ящика, как многие сегодня думают. По преданию, её мерцающий свет возвестил всему миру о чудесном рождении Сына Божия. Поэтому момент, когда она загорается, — большая радость для зрителей. Для обеспечения яркости знакового навершия вертепщики традиционно используют не только фольгу, поталь, золотую и серебряную краски, блёстки, но и дополнительную подсветку. Альбертина Фомченко остановила свой выбор на серебристо-голубой фольге и лампах, скрытых в нише под крышей вертепа.

Нижний вертепный ярус — пространство земное.

Согласно культурной традиции Фомченко изображает тут покои царя Ирода. В этой части разыгрывается народная драма-мистерия о жестоком царе, о событиях, произошедших в год рождения Иисуса Христа в городе Вифлееме. Царь Ирод, его Трон, два царских Воина, Рахиль с ребенком, Смерть, Чёрт становятся кукольными персонажами А. Ф. Фомченко в нижнем ярусе. Здесь происходят основные по длительности и содержанию события: диалоги Ирода с Воинами, Волхвами, Рахилью и Смертью, избиение младенцев Воинами по приказу Ирода, усекновение главы, избиение слуг Смертью и Чёртом, падение Ирода и Чёрта в ад...

Так вертеп — от высоко вознесшейся Вифлеемской звезды до адовой пропасти, куда проваливается Ирод, — превращается в маленькую модель мироздания...

\*\*\*

Вертепные куклы Альбертины Фомченко, как и ширма, имеют простейшую конструкцию. Их тела, как и стенки ящика, тоже изготовлены из ДВП, насажены на стержень — рукоятку, завершающуюся обычной подставкой, затем расписаны.

В русской народной традиции вертепных кукол изготавливали и объемными (из ткани, бумаги, глины) и плоскими (из дерева, картона), но, в любом случае, они были статичными. Обычно кукол для рождественского спектакля вырезали из дерева, раскрашивали или обшивали тканью. Их головы создавали отдельно от тела из материала, напоминающего гипс. Имеются достоверные свидетельства о том, что заготовки голов, например, продавали на обычных базарах.

Размеры фигурок должны были соответствовать размерам сцены и вертепного ящика в целом, а также

учитывать возможности зрительской аудитории. Для лучшего обзора, например, мастера рекомендовали создавать фигуры высотой не более кисти руки и не менее длины пальца.

Сегодня в различных музейных коллекциях Москвы, Санкт-Петербурга, Киева, Варшавы можно увидеть образцы вертепных кукол XIX века. Они очень просты. Известны, например, старинные куклы из коллекции художника, искусствоведа Н. Д. Бартрама, создателя Кустарного музея и Музея игрушки. Они были привезены когда-то из Малороссии и хранятся в музее имени С. В. Образцова в Москве. Эти куклы изготовлены из деревянных брусочков и задрапированы тканью, под которую подложена вата для придания объема. Кстати, ткани и материалы, применяемые древними мастерами, ранжировались по статусу куклы и ее расположению на ярусах вертепа.

Что касается проработки деталей лица, рук, ног, одежды, украшений, то эта часть работы зависела исключительно от вкуса и замысла художника. Как зрелище символическое, вертепная драма допускала большую долю эскизности в изображении персонажей. Поэтому создатели кукол подчас схематично обозначали их конечности, характерные черты облика, а то и вовсе не обращали на это внимание. Лица кукол обычно раскрашивались условно: глаза и рот только намечались, а остальные части могли вообще отсутствовать. Но для вертепного действия этого вполне было достаточно. Некоторые мастера для усиления выразительности своих образов приклеивали или пришивали дополнительные детали к уже нарисованным куклам.

Альбертина Фёдоровна с особой скрупулезностью подошла к созданию вертепной труппы. Она изготовила достаточно широкий набор из 14 плоскостных пер-

сонажей. В него входят и фигурки Ангела, и Святого семейства, создавать которые, как известно, можно было только в случае искреннего благоговения перед ними. В перечне её действующих лиц не хватает, пожалуй, только Служки — персонажа с непропорционально длинными руками, специально придуманного для обслуживания сцены. Ему, единственному из всех, разрешалось свободно гулять между вертепными этажами для проведения красивейшего рождественского обряда — возжигания и погашения свечей в начале и конце представления. Как и театральная ширма, все куклы Фомченко расписаны в палехском стиле, а элементы одежды и линии лица отличаются особой четкостью и тщательностью проработки.

Вертепные куклы двигаются на сцене по-особенному. Они не могут легко перемещаться по ярусам сценической площадки. Каноны рождественской мистерии не позволяют жителям рая спускаться на нижний этаж, а обитателям нижней сцены подниматься наверх. Невозможность пересечения обитателей разных ярусов является важнейшим свойством мистериальной сценографии.

Все действия кукол скупы и лаконичны, а их тела лишены мимики, пластики и жеста. Даже общаясь друг с другом, они все равно обращаются в зрительный зал, ведь их речи — сплошной монолог, во время которого кукла чуть-чуть покачивается. Остальные персонажи драмы в этот момент замирают и стоят неподвижно. Внимание зрителей сосредотачивается на действиях «говорящей» куклы. Выдвигаясь вперед в начале своей сцены, она обязательно именуется себя: «Я — Царь», «Я — Смерть», «Мы — Три цари» (Волхвы). Кукла произносит свой монолог, выполняет одно-единственное действие, для которого и предназначена, а затем плавно ускользает. Предельно скупые движения вертепной

труппы и традиционная конструкция ящика, в конце концов, и рождают магическую силу рождественской мистерии. Но изначальная лапидарность изобразительных средств соседствует в вертепном действе с высокой концентрацией страстей. И это чувствует зритель. Ведь, строго говоря, спектакль по канону мистерияльной сценографии разыгрывается не на сцене, а в воображении присутствующих.

Появление необычного предмета в музейной коллекции позволило освоить особую, отличную от современного кукловодства, технику. Она оказалась немного схожа с приёмами античной трагедии и средневекового механического театра. Как и они, имела ряд запретов, диктуемых православной этикой. Например, табу на образность и индивидуальную игру актеров, которые считались синонимами неискренности, лжи и даже отрицания веры.

\*\*\*

Вдохнуть жизнь в созданный Альбертиной Фомченко театральный ящик помогли сохранившиеся тексты вертепной драмы.

Примечательно, что рождественская пьеса, изображающая жизнь в трех пространствах (раю, на земле и в аду), как и трёхъярусная конструкция самого вертепа, имеет трехчастное строение. В древности эти пьесы специально создавали церковнослужители на основе Священного Писания, а представляли публике во время Рождества и Святков — школяры, воспитанники духовных семинарий, впоследствии признанные и первыми артистами кукольных театров. Они обычно носили театрик из семьи в семью, но иногда, особенно — в европейской части России, показывали представления на вертепе прямо на ярмарках. Такие

«выходы в народ» продолжались вплоть до самой Масленицы.

В музее Достоевского используют адаптированный текст вертепной драмы, записанный историком, этнографом и фольклористом Н. Н. Виноградовым. Он открывается песней Ангела:

*Дево днесь пресущественного рождает,  
И земля вертеп к непроступному приносит,  
Ангелы же с пастырями славословят,  
Волствию же со звездою путешествуют,  
Нам бо ради родися,  
Отроча млада, предвечный Бог...*

Ангел в рождественском спектакле всегда говорит от имени Господа. Он, единственный из персонажей верхнего яруса, получил такое право. Более того, не только говорит, но и напрямую вмешивается в ход событий, определяя его течение. Он появляется перед зрителями трижды: в первой и последней сценах, а также во второй, когда сообщает Рахили о том, что её дитя взято на небо.

Остальные лица верхнего мира созданы как объекты поклонения: Святое семейство безмолвно и торжественно шествует по дуге верхнего этажа в окружении Волхвов, Пастушков и животных. Это связано с традициями православия, не допускающими в русском, белорусском и украинском вертепах каких-либо сценических действий с прямым участием Святого семейства. Такой запрет касается появления диалогов, вольных манипуляций с куклами и др.

Обычно фигурку Ангела вертепщики украшали серебряной или золотой фольгой, в его руки вкладывали символические предметы Рождества — цветущую

ветвь или колокольчик. Его мелодичный звон приветствовал Иисуса Христа на земле, а сам он означал радость и счастье. Но автор вертепа в палехском стиле избежала подобных шаблонов. Ее ангел в воздушном белом одеянии с голубой накидкой словно застыл в движении: правая рука — в благословляющем жесте, левая — чуть приподнята и полностью открыта для обзора. Золотистые волосы посланника лежат красивыми волнами, над головой — нимб. Взор устремлен в божественную высь, к Вифлеемской Звезде. Всем своим существом символизирует идею благословления и небесного сияния.

Ангел выходит поклониться младенцу Христу вместе с Овечками — Агнцами Божьими — и Пастушком в сопровождении живой музыки и духовных песнопений. Зажигается Вифлеемская Звезда.

Пастухов — самых близких народному сознанию персонажей — авторы мистерий часто «награждали» в тексте драмы словами искренней радости, присущей самим создателям вертепа; радости Рождества, прорывающейся даже сквозь строгость канона:

*Нова радость стала,  
Яко в небе хвала,  
Над вертепом звезда ясна, светла воссияла.  
Пастушки идут с ягнятком,  
Пред малым Дитятком  
На колени упали,  
Христа прославляли:  
«Молим, просим, Христе-Царю,  
Небесный Государю,  
Даруй лето счастливое  
Сему Господарю».*

Образ Пастушка (Пастухов), как правило, мастера приближали к народному костюму той местности, где рождался на свет сам вертеп. Возраст персонажа вертепщик волен был выбирать сам: от безусого юноши до глубокого старика. У Альбертины Фомченко Пастушок молод. В его костюме, исполненном в коричнево-зеленой, перекликающейся с природной, цветовой гамме, воплощена гармония и естественность. Он снабжен узнаваемыми профессиональными атрибутами — самодельным посохом и меховой накидкой. Под мышкой Пастушок придерживает новорожденного ягнёнка, наивный и беззащитный взгляд которого вновь и вновь возвращает нас к рождественской теме. Такой приём несколько заменяет стандартное представление персонажа: обычно к фигурке Пастушка прикреплялись две Овечки — белая и черная. В палехском же вертепе Овечки существуют как самостоятельная двойная фигурка: это семейная пара, где Барашек выполнен в серых тонах, а Овечка, по традиции, остаётся белоснежной. Корпусы домашних животных обращены в разные стороны, что создает устойчивое впечатление взаимного дополнения в этом союзе.

Особого слова достойна одна из красивейших и самых крупных кукол верхнего вертепного мира. Это — Волхвы, или «Три Цари», как они себя величают. С ними связана идея поклонения новорожденному Иисусу:

*Шедше трие цари  
Ко Христу со дары,  
Ирод им предвластен,  
Куда идут, спросити.*

*Идем к Рожденному,  
Идем поклониться.  
Идем поклониться,  
Пред Царем явиться...*

В сознании создателей вертепа Три волхва — это единый и цельный персонаж. Они никогда не появляются по одному. Поэтому кукла «Три Царя» часто изготавливалась монолитной: три тела крепились на одном пруте, к одной ручке, и драпировалась разными тканями. В палехском вертепе Волхвы тоже триедины. Их наряды выписаны с особой тщательностью, богаты и разнообразны по фасону и цветовому решению.

Волхвы выходят на поклон Младенцу либо единожды — в самом начале, либо дважды — в начале и в конце представления. Их дары, как и сама фигурка, триедины: золото, ладан и мирро (благовонное масло для бальзамирования умершего).

Не менее колоритно воплощены Альбертиной Фёдоровной Фомченко и образы нижнего мира. Прежде всего, это Чёрт и Смерть. Подразумевается, что они, появляясь на земле — во втором ярусе вертепа, могут спускаться и в третий ярус — преисподнюю.

В народном представлении Чёрт — наиболее подвижная из всех кукол вертепа. Он не столько страшен, сколько противен: на тоненьких ножках, с вихляющей походкой, скользкий и дурно пахнущий. Его изображение часто встречается на иконах и поэтому узнаваемо для широкой публики: чёрный лик, голый длинный хвост, копытца, рыло вместо носа, острые рога и огненно-красная пасть. При этом появление Чёрта всегда вызывало и вызывало у зрительской аудитории не ужас, а смех. Особенно в момент, когда он уносит в ад главного злодея — Ирода. Фомченко по-

своему осмысливает образ Чёрта: витые рога, оголенный, пышущий жаром адава пекла, торс, непропорциональные части тела, кривые ноги, куцая борода и... некое простодушие в позе и взгляде.

Чёрт выходит на сцену по зову Смерти. А сама Смерть возникает в вертепном действе только один раз. Обычно народные умельцы создают ее внушительной, в виде скелета, иногда замотанного в хламиду. Именно такой, в саване — балахоне с глубоким капюшоном, предстает Смерть и в палехском вертепе. По мистериальным канонам она обязана производить устрашающее впечатление, и это удаётся новокузнецкой мастерице достичь за счет искусного использования оттенков серого цвета. Смерть держит в руках косу, чтобы в урочный час отсечь голову Ироду. Коса прикреплена к кукле неподвижно, поэтому своё главное движение Смерть выполняет всем телом, резко наклонившись.

Богатым декором и своими размерами поражает ещё одна вертепная кукла — «Царь Ирод». Это самый внушительный персонаж мистерии. Взошедши на престол, он имеет грозный лик. Ирод всевластен, безжалостен и очень самоуверен:

*Аз есмь царь,  
Кто может мя снить?  
Пошлю своя воины  
В страны вифлеемския  
Избить младенцев,  
Сущих первенцев.  
Воины мои, воины,  
Воины вооруженные,  
Встаньте предо мной!..*

Усекновение головы Ирода, выполняемое Смертью, — одна из самых эффектных сцен в рождественском спектакле. Поэтому куклу «Царь Ирод» конструировали в соответствии с мистериальным сюжетом: туловище изготавливали крупным и солидным, ноги и руки, как не имеющие особенного значения в развитии драмы, попросту скрывали под одеждой, а голову делали съемной, закрепляя на специальных штырях. По ходу пьесы Ироду, сидящему на Троне, Смерть снимает голову косой, тело Царя падает, а Чёрт подбегает к нему и утаскивает в ад. Поэтому голова Ирода должна была держаться на штыре до тех пор, пока ее «не срубят», и она не повиснет на красной нити, вызывающей ассоциации со струей крови.

Альбертина Фомченко, не являющаяся сторонником подобных «спецэффектов», принципиально отказалась от них. Голова её куклы не является съемной. По замыслу художницы, в конце пьесы Смерть и Чёрт, обхватив Ирода с двух сторон, уносят его в преисподнюю. При этом Чёрт произносит:

*О, проклятый Ироде,  
За твоя превеликия злости  
Поберу тя в преисподнюю бездну...*

В щели, куда проваливаются Ирод, Смерть и Чёрт, зажигается красная подсветка. Как будто разворачивается адово пекло... Трон злодея остается пустым...

Ирод исполнен в красно-желтых тонах. У него округлые, выпученные глаза, полубезумный взгляд, есть борода и усы. В правой руке он держит нож, указывающий на прямую причастность к убийству младенцев, а в левой — трезубец — символ власти, часто изображавшийся на знаменах древнерусских князей.

Отметим, что трезубец в качестве символа господ-

ства был выбран Альбертиной Фёдоровной неслучайно. Дело в том, что во всех культурах он считается грозным инструментом покорения народов и установления самовластия. Так, в греческой мифологии он был оружием морского бога Посейдона, символом его безраздельного царствования над морем. В римской — принадлежал богу Юпитеру, означал гром и удар молнии. Трезубец — это тройное оружие, три силы: неба, воздуха и воды. Он также символизирует единство прошлого, настоящего и будущего, считается атрибутом всех небесных, громовых богов, богинь бури и богов водных, ответственных за мощь и плодородие глубин. Стоит вспомнить и о том, что ничем иным, как трезубцем и сетью вооружали римских гладиаторов, участвовавших в самых жестоких боях.

В средневековой культуре Западной Европы трезубец стал атрибутом Сатаны — воплощением тройственного искажения человеческого естества в пороках стяжательства, похоти и тщеславия. В Индии похожая на трезубец тришула — оружие бога Шивы — означает три аспекта: творец, хранитель, разрушитель. В буддизме трезубец — это Небеса чистого пламени и разрушение трёх ядов: гнева, желания и лени.

В христианстве — не только символ святой Троицы, но и сатанинское, дьявольское средство. Как видно на многих православных иконах, именно трезубцами черти мучают грешников. Трезубец в руках Сатаны у христиан играет ту же роль, что и коса у Смерти...

В наборе вертепных кукол Фомченко образ Ирода неразрывно связан не только с трезубцем, но и с Троном, на котором царь восседает почти всё представление. Они соединены по принципу «часть-целое». Трон, или престол, всегда был символом власти, сначала — княжеской, потом — царской.

Фигурка Трона в палехском вертепе — максималь-

но убедительный элемент силы и величия самодержца. Мастера всегда создавали его с особенным трепетом, как объект всеобщего любования и восхищения. Трон Ирода, расписанный Фомченко, не исключение. Он решен в жёлто-коричневых тонах, оформлен геометрическим орнаментом и традиционными анималистическими знаками царского всевластия — изображениями львиных лап и голов.

Вертепное представление в нижнем ярусе невозможно провести без Рахили с младенцем — фигуры, вызывающей всеобщую жалость и сострадание. Это образ жертвы — Матери всех детей, погибших от рук злодеев, мольба которой, к несчастью, не будет услышана:

*О, царю,  
Великий государю!  
Помилуй мое чадо-отрочате,  
Чтобы не было тебе чего на том свете  
отвечати!*

Обреченность и жертвенность Рахили подчеркнуты Альбертиной Фомченко выражением её лица и, прежде всего, опущенными ресницами. Как и Богородица, она держит на руках младенца, только его лицо, в противовес новорожденному Христу, не видно зрителям. В этом смысле мастерица идет вслед за православной традицией, в соответствии с которой ребёнка Рахили представляли условно, порой даже в виде тряпичного кулёчка, не имеющего глаз. Иногда для усиления эффекта конструкция куклы предусматривала возможность извлечения младенца из рук матери. Воин подходил к ней и, воткнув в младенца пику, вырывал из рук.

Этот единственный удар пики, нанесенный дитяти, символически изображает в вертепе избиение тысяч младенцев. Многие не раз признавались, что при всей лаконичности сцены не знают более страшной картины в театральном искусстве, чем убийство ребёнка Рахили. Этот момент всегда переживается зрителями эмоционально остро, хотя на пику Воина, по сути, накалывается не живое существо, а всего лишь маленький тряпичный кулёк!

Наряд Рахили прост и безыскусен: платье в жёлто-голубую полоску и красная, ниспадающая до колен, накидка. В её облике отсутствует национальный колорит, хотя бывали случаи, например, в украинских селениях, когда подобный костюм демонстрировал этнические элементы.

Антагонистами Рахили в рождественской мистерии выступают Воины Ирода. Они выходят дважды в одной и той же сцене: сначала на царский зов, а затем конвоируют несчастную жертву. Художница создает сразу две подобные фигурки Воинов, потому как в тексте вертепной драмы Царь обращается к своим слугам во множественном числе. Но подчас умельцы, несмотря на это, давали жизнь только одному воителю. Это считалось не грубой ошибкой, а вполне приемлемой театральной условностью.

Воины — необыкновенно красочные куклы. Альбертина Фомченко представляет их в виде римских легионеров в латах, чьё одеяние соткано на контрасте голубого и желто-коричневого. Иногда они могли изображаться и как опричники, одетые в кафтаны. Всё зависело от воображения художников и творческого замысла. Стоит отметить одну оригинальную находку в палехском вертепе: образы Воинов здесь решены по принципу зеркального отражения. Поэтому создается впечатление, что они окружают Рахиль с двух сто-

рон, направляя на неё и дитя свои острые пики...

\*\*\*

Любой, прикоснувшийся к рождественской драме, понимает, что она не мыслима без соответствующего антуража. Все тридцать минут, пока идет представление, звуки, запахи, аскетичные движения персонажей поселяют в сердцах и душах ни с чем не сравнимую, таинственную и хрупкую, атмосферу Рождества.

Верхний и нижний ярусы освещены пламенем свечей в навесных фонарях...

Звучит живое пение и духовная музыка...

А Вифлеемская Звезда, когда приходит её радостный час, озаряется волшебным светом, притаившимся до поры до времени под крышей вертепного ящика...

Стоит только сожалеть, что при жизни Альбертина Фёдоровна так и не смогла увидеть свое детище в действии. Но когда в святочные дни вдруг «пробуждается» вертеп, и перед зрителями вновь и вновь развёртывается древнейшая библейская история, медленно всплывают в памяти счастливые мгновения встреч и общения с замечательным мастером, добрым и отзывчивым человеком. Именно тогда твердо осознаёшь, что почти забытая мелодия вертепа жива. Жива и будет жить многая лета!