

Елена Трухан

Трухан Елена Дмитриевна родилась в Новокузнецке. Окончила Томский государственный университет им. В. Куйбышева по специальности «филолог, преподаватель русского языка и литературы» и Томский политехнический университет по специальности «связи с общественностью».

Живёт в Новокузнецке, работает заместителем директора по научной работе в Литературно-мемориальном музее Ф.М. Достоевского.

Автор ряда статей, посвящённых «кузнецкому периоду» жизни и творчества Ф.М. Достоевского.

Пишет прозу, публицистику, литературную критику. Публиковалась в кузбасской и центральной периодике, в коллективных сборниках.

Лауреат областных литературных конкурсов, поощрена региональными наградами.

Член Союза писателей России (2018 г.)



к 80-летию новокузнецкой художницы Альбертины Фомченко

ВЕРТЕП В ПАЛЕХСКОМ СТИЛЕ

«Из Парижа как раз прислали великолепный вертеп – грот со Святым Семейством, над которым сверкало синее звёздное 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 экспонат, 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 Ф.М. Достоевского профессиональной художницей Альбертиной Федоровной Фомченко (1939-2010).

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 истари 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

НАРОДНЫЕ ТРАДИЦИИ

вдохновило новокузнецкую мастерицу Альбертину Фомченко. Она давно желала сконструировать и расписать в палехском стиле рождественский театр. Замысел встретил поддержку у сотрудников музея Ф.М. Достоевского, особенно – у Ирины и Рели Миновичей. Появление переносного славянского вертепа давало возможность познакомиться и с почти утраченными литературными текстами рождественских постановок и с забытыми секретами кукловодства.

Несколько месяцев в творческом союзе с художницей – и музей обрёл ценный интерактивный экспонат.

Теперь в Новокузнецке, как и в столичных учреждениях культуры, в том же «Кукольном доме» на Варварке, можно устраивать оригинальные действа по всем канонам рождественской мистерии!..

В вертепе Альбертины Фомченко нет ничего случайного. Он создан по особым худо-

жественным законам, в лучших традициях изготовления театральных кукол и декораций, но при этом имеет собственное «лицо».

В театральную ширму и вертепные фигурки А.Ф. Фомченко вложила 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. Приёмы, методы, техники разных творческих течений дали жизнь собственному неповторимому стилю, балансировавшему на тонкой грани самобытного и профессионального искусства. В своём альманахе «Портрет в русской традиции» она определила его как «преодоление надуманных стандартов и канонов официального направления в живописи».

И хотя оценки художественного наследия А.Ф. Фомченко подчас остаются противоречивыми, а уровень профессионального мастерства подвергается критике, ей удалось наиболее полно раскрыться в лаковой миниатюре и станковой живописи, в 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. Несмотря на то, что некоторые считают исконно русскими одноэтажные вертепы, Альбертина Фёдоровна, вслед за многими классическими образцами, сделала свой выбор в пользу двухэтажной конструкции как наиболее оптимальной для организации представления.

Дело в том, что одноэтажные театральные ширмы априори предполагают показ только одной части рождественского спектакля: или сцены сакрального поклонения Святому семейству, или сцены в Иродовом дворце.

В первом случае действие ограничивается торжественным благоговением перед новорождённым Христом и его родственниками, поздравлением зрителей с праздником святого Рождества. В таком виде, без персонажей земного мира, мистерия до сих пор сохраняется во многих странах христианского мира: Испании, Бельгии, Италии, Франции (Прованс), Чехии, Польше и др.

Во втором случае, когда показываются картины земного мира, Рождество становится только событием сегодняшнего дня. Акцент переносится на народный театр: появляются комические сцены, «снижающие» уровень сакральности праздника, в действие включаются 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.



**Альбертина Фёдоровна
Фомченко.**
Автопортрет с рябиной. (1992 г.)

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, поэтому выстраивать третий этаж нет необходимости. На вертепе в палехском стиле разыгрывается представление в двух ярусах – пространстве земном и небесном, преисподняя только подразумевается.



Театральная ширма Фомченко – это двухэтажный тяжёлый переносной ящик, изготовленный из дерева и ДВП, высота которого 129 см, глубина – 50 см, ширина – 101 см. В конструкции предусмотрены специальные дверцы (ширина вертепа в распахнутом виде – 141 см), которые, открываясь, словно приглашают посетителей в рождественскую сказку. Каждый из ярусов, в свою очередь, имеет два отсека: коробку сцены и узкое пространство для движения рук 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, вплотную приблизив лицо к задней стенке вертепа с потайными отверстиями для глаз.

Организация сцены-ширмы и её конструкция неразрывно спаяны с техническими возможностями кукол и определяют игровые свойства всего вертепного зрелища. Механика конструкции статична и очень проста: куклы движутся по выпиленным в полу узким щелям. Кажется, всё довольно просто, но у зрителей возникает ощущение чуда: фигурки будто сами выплывают из дверей домика и плавно скользят по прорезам в деревянном пространстве. Снять однообразие подобного движения помогает отверстие в верхнем ярусе, выпиленное дугой. Благодаря ему создается впечатление плавного прохода кукол по всей площади сцены.

Устройство нижнего этажа несколько сложнее, чем верхнего. Сама щель нижнего яруса изначально не может быть обычной дугой: ведь кроме скольжения по прорезам вертепная кукла должна немного наклоняться, чтобы сыграть, например, сцену «усекновение головы Ирода» или «избиение младенцев». С устройством нижнего этажа связаны все главные сценические эффекты: внезапное появление Чёрта из-под пола ирода двора, усекновение головы Ирода и падение его тела в ад.

Многие конструктивные тонкости предусмотрены и в вертепе Альбертины Фомченко. Есть в нём 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. Ведь в момент, когда Чёрт утаскивает Ирода в ад, царский престол должен остаться пустым. Для того чтобы скрыть в полу все технологические щели, художница задрапировала внутреннюю часть театра белым синтетическим материалом. Белый цвет символизирует чистоту и непорочность рождественских событий. Как известно, в старину для этих целей использовали белую заячью шкурку.

Вертеп Фомченко расписан сочными темперными красками. Сохранив типичный для переносного театра сине-голубой тон, Альбертина Фёдоровна решает его в контрастной цветовой гамме. Использование оттенков красно-коричневого в сочетании с голубым сообщает произведению особый колорит, помогает наиболее полно раскрыть замысел автора и продемонстрировать 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 двора.

Верхний ярус театральной конструкции – пространство небесное. Фомченко изобразила его в виде пещеры Рождества Христова на фоне ультрамаринового звездного неба. 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. 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 нашествия 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 ярус вертепа – пространство земное. Согласно культурной традиции, Фомченко изображает здесь 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 фабульному содержанию

события: диалоги Ирода и Воинов, Ирода и Волхвов, Ирода и Рахили, Ирода и Смерти, избиение младенцев Воинами по приказу Ирода, усекновение главы Ирода, избиение его 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. Они изготовлены из ДВП и насажены на стержень – рукоятку, завершающуюся обычной подставкой.

В русской народной традиции вертепных кукол изготавливали и объёмными (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, продавались на обычных базарах.

Размеры фигурок должны были соответствовать размерам сцены и вертепного ящика в целом, а также учитывать возможности зрительской аудитории. Для лучшего обзора рекомендовалась высота 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, коллекционера, создателя Кустарного музея и Музея игрушки Н.Д. Бартрама, хранящиеся в музее ГАЦТК им. С.В. Образцова в Москве. Они были привезены когда-то из Малороссии. Эти куклы с рукояткой высотой 25–30 сантиметров, которая составляет приблизительно половину общей их высоты, изготовлены из деревянных брусочков и задрапированы тканью, под которую подложена вата для придания объема. Рукоятка этих кукол завершается круглой подставкой. Ткани и материалы, применённые старинными мастерами, ранжировались по статусу куклы, её 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 лица могли вообще отсутствовать. Но для вертепного действия этого вполне было достаточно. Некоторые мастера для усиления выразительности своих образов приклеивали или пришивали отдельные детали к нарисованным курам.

Альбертина Фёдоровна с особой скрупулезностью подошла к созданию вертепной труппы. Она изготовила достаточно широкий набор из 14 плоскостных персонажей. В него входят и фигурки Ангела, и Святого семейства, создавать которые, как известно, можно было только в случае искреннего благоговения перед ними, а также две, а не одна, фигурки Воинов.

В перечне действующих лиц не хватает, пожалуй, только Служки – персонажа с непропорционально длинными руками, специально придуманного для обслуживания сцены. Ему, единственному из всех, разрешалось свободно перемещаться 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 лиц отличаются особой чёткостью 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 мистерийной сценографии.

Все действия кукол скупы и лаконичны. 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 вперёд в начале своей сцены, она обязательно именует себя: «Я – Царь», «Я – Смерть», «Мы – Три цари» (Волхвы). Кулла произносит свой монолог, выполняет одно-единственное действие, для которого и предназначена, а затем плавно ускользает.

Предельно скупые движения, обеспеченные традиционной конструкцией ящика и вертепной труппы, и определяют, в конце концов, театральный эффект рождественского спек-

такля, называемый магической силой рождественской мистерии. Но лапидарность изобразительных средств соседствует в вертепном действе с высокой концентрацией страстей. И это чувствует зритель. Ведь, строго говоря, спектакль по канону мистерияльной сценографии разыгрывается в его воображении, а не на сцене, ибо цель преставления – вызвать в памяти образы Библейской истории, известные каждому, а не повествовать о них.

Работа с интерактивным экспонатом позволила музейщикам освоить особую, отличную от современного кукловождения, технику. Она оказалась немного схожа с приёмами античной трагедии и средневекового механического театра. К тому же, изначально несла в себе ряд запретов, диктуемых православной этикой, в том числе – табу на образность и индивидуальную игру актёров, которые издревле считались синонимами неискренности, лжи, отрицания веры.

Вдохнуть жизнь в созданный Альбертиной Фомченко театральный ящик сотрудникам музея Достоевского помогли сохранившиеся тексты вертепной драмы. В древности эти пьесы специально создавали церковнослужители на основе Священного Писания, а представляли публике во время Рождества и Святков на вертепах школяры – воспитанники духовных семинарий, впоследствии признанные и первыми артистами кукольных театров. Они обычно носили кукольный театрик из семьи в семью, но иногда, особенно – в европейской части России, показывали представления и на ярмарках. Такие «выходы в народ» продолжались гораздо дольше Святочной недели – вплоть до самой Масленицы.

В музее Ф.М. Достоевского используют адаптированный текст вертепной драмы, за-

писанный историком, этнографом и фольклористом Н.Н. Виноградовым. Он открывается песней Ангела:

*«Дево днесь пресущественного рождает,
И земля вертеп
к неперстутному приносит,
Ангелы же с пастырями славословят,
Волствии 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 выходит к зрителям 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 только в качестве объектов 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, например, диалогов, вольных манипуляций с куклами и др.

Обычно фигурку Ангела вертепщики украшали серебряной или золотой фольгой, в его руках изображали символические предметы Рождества – цветущую ветвь или колокольчик. Образ колокольчика означал радость и счастье, а его мелодичный звон – приветствие Иисуса Христа на земле. Но автор вертепа в палехском стиле избежала подобных изобразительных шаблонов. Её ангел в воздушном белом одея-



нии: правая рука – в благословляющем жесте, левая – чуть приподнята и полностью открыта для обзора. Золотистые волосы Ангела лежат красивыми волнами, над головой – нимб. Взор Ангела устремлён в высь, к Вифлеемской Звезде. Всем своим существом он несёт 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 словами искренней радости, присутствующей создателям вертепа в связи с рождественскими событиями; радости, прорывающейся даже сквозь строгость канона:

*«Новая 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) мастера, как правило, приближали к народному костюму той местности, где рождался на свет сам вертеп. Возраст персонажа вертепщик был волен выбирать самостоятельно. Это мог быть и юноша, и глубокий старик.

У Альбертины Фомченко Пастушок молод. В его костюме, исполненном в коричнево-зелёной, перекликающейся с природной, цветовой гамме, воплощена гармония и естественность. Он снабжён узнаваемыми атрибутами – самодельным посохом и меховой накидкой. Под мышкой Пастушок держит новорождённого ягнёнка, наивный и беззащитный взгляд которого вновь и вновь возвращает нас к теме Рождества.

Такой приём несколько заменяет стандартное изображение персонажа. Обычно к фигурке Пастушка прикреплялись две Овечки – белая и чёрная. 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 создаёт устойчивое впечатление взаимного дополнения в этом союзе.

Особого слова достойна одна из оригинальнейших и самых крупных кукол верхнего вертепного мира. Это Волхвы, или «Три Цари», как они сами себя величают.

С этой куклой связана идея поклонения новорожденному Иисусу:

*«Шедше триє цари
Ко Христу со дары,
Ирод им предвластен,
Куда идуть, спросити.
Идем к Рожденному,
Идем поклонитися.
Идем поклонитися,
Пред Царем явитися»...*

В сознании создателей вертепа Три волхва – это один персонаж. Они никогда не появляются по одному. Поэтому кукла «Три Царя» часто изготавливалась как одно целое: три тела крепились на одном пруте, к одной ручке, и драпировались различными 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. Понимается, 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 у зрительской аудитории не ужас, а смех. Особенно в момент, когда он уносил в ад главного злодея – Ирода.



А.Ф. Фомченко по-своему осмысливает образ Чёрта: витые рога, оголенный, пышущий жаром адово пекла, торс, непропорциональные части тела, кривые ноги, кудря 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 её 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 за счёт искусного использования оттенков серого цвета и изображения неотъемлемого смертельного атрибута – косы, чтобы в урочный час отсечь голову Ироду.

Как и Смерть, своими размерами, а вместе с ними и богатым декором, поражает вертепная кукла «Царь Ирод». Это самый внушительный и нарядный персонаж мистерии. Возшедший на престол, он имеет грозный лик.

Ирод властен, 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 съёмной, закрепляя на специальных штыхрах. По ходу пьесы Ироду, сидящему на Троне, Смерть снимает голову косою, тело Царя падает, а Чёрт подбегает к нему и утаскивает в ад. Поэтому голова Ирода должна была держаться на штыхре до тех пор, пока ее «не срубят», и она не повиснет на красной нити, вызывающей ассоциацию со струёй крови.

Альбертина Фомченко, не являющаяся сторонником подобных «спецэффектов»,

принципиально отказалась от них. Голова изготовленного ею Ирода не является съёмной, то есть фигурка остается цельной. По замыслу художницы, в конце пьесы Смерть и Чёрт, обхватив Ирода с двух сторон, уносят злодея в преисподнюю.

При этом Чёрт произносит:

*«О, проклятый Ироде,
За твоя превеликия злости
Поберу ты в преисподнюю бездну»...*

В щели, куда проваливаются Ирод, Смерть и Чёрт, зажигается красная подсветка. Это разверзается адово пекло. Трон Ирода, ставший у Фомченко самостоятельной вертепной фигуркой, остается пустым...



Ирод исполнен новокузнецкой мастерицей в красно-жёлтых тонах. У него округлые, выпученные глаза, полубезумный взгляд, борода и усы. В правой руке он держит нож, указывающий на прямую причастность к убийству младенцев, а в левой – трезубец – символ власти.

Отметим, что трезубец в качестве символа власти был выбран Альбертиной Фёдоровной не случайно.

Дело в том, что во всех культурах он воспринимается как грозный инструмент покорения народов и установления господства. Так, в греческой мифологии трезубец был оружием морского бога Посейдона (Нептуна), символом его безраздельной власти над морем. В римской культуре он принадлежал богу Юпитеру, означал гром и удар молнии. Трезубец – три языка пламени, тройное оружие, три силы: неба, воздуха и воды. Он считается атрибутом всех небесных, громовых богов и богинь бури, а также всех водных богов, ответственных за мощь и плодородие вод.

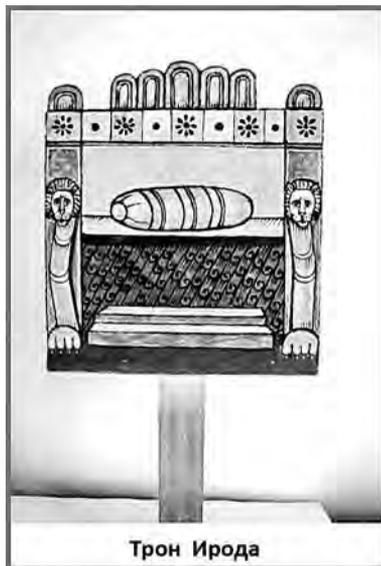
Стоит вспомнить и о том, что как раз трезубцем и сетью вооружали римских гладиаторов, участвовавших в самых жестоких боях.

Трезубец связан и с Небесной Тριάдой, символизирует единство прошлого, настоящего и будущего.

В средневековой культуре Западной Европы трезубец стал атрибутом Сатаны – inferнальной ипостасью креста, символом тройственного искажения человеческого естества в пороках стяжательства, похоти и тщеславия. В Индии похожая на трезубец тришула является оружием индуистского бога Шивы и символизирует три его аспекта: творец, хранитель, разрушитель. В буддизме трезубец означает Три Драгоценности Будды, символизирует Небеса чистого пламени и разрушение трёх ядов: гнева, желания и лени.

В христианстве трезубец амбивалентен. Это и символ святой Троицы, и сатанинское, дьявольское средство: как видно на многих православных и католических 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 А.Ф. Фомченко образ Ирода неразрывно связан не только с трезубцем, но и с Троном, на котором тот восседает почти всё представление. Они соединены по принципу «часть-целое». Фигурка Трона в палехском вертепе имеет самостоятельное значение: Трон – максимально убедительный элемент силы и величия самодержца. Мастера всегда создавали его с особенным трепетом. 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.



Трон Ирода

Вертепное представление невозможно без Рахили с младенцем – фигуры нижнего мира, вызывающей 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 отвечать!».*

Обреченность и жертвенность Рахили подчёркнуты Альбертиной Фомченко выраже-

нием её лица и, прежде всего, опущенными ресницами. Как и Богородица, она держит на руках младенца, только его лицо, по интерпретации художницы, в противовес новорождённому Христу, открыто обращённому в мир, не видно зрителям.

В этом смысле мастерица идёт 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, нанесённый дитяти, символически изображает в вертепе избивение тысяч младенцев.

Многие не раз признавались, что при всей лаконичности изобразительных средств не знают более страшной картины в театральном искусстве, чем убийство ребёнка Рахили. Сцена эта всегда переживается зрителями эмоционально остро.

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 наряд Рахили демонстрировал элементы этнического костюма.

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 жёлто-коричневого. Иногда они могли изображаться и как опричники, одетые в кафтаны. Всё зависело от воображения художника и его творческого замысла. Стоит отметить одну оригинальную находку в палехском вертепе: образы Воинов здесь решены по принципу зеркального отражения. Поэтому создаётся впечатление, что они окружают Рахиль с двух сторон, 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 идёт 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 живым 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

своё детище в действии. Но когда в святочные дни в музее Достоевского вдруг «пробуждается» вертеп, и перед посетителями 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!

Елена Трухан,

*заместитель директора
по научной работе*

*в Литературно-мемориальном
музее Ф.М. Достоевского.*

Альбертина Фомченко

(1939 – 2010)

Творчество Альбертины Фомченко занимало особенное место в общей художественной ситуации. Оно явно не вписывалось в привычную структуру взаимоотношений художника и зрителей, художника и критики. Её герои – это именно герои, люди, живущие по законам высокой нравственности. Её мир наполнен добрым светом полусказочной реальности. Её художественные приёмы, воспринятые в Палехе, подстать этому пространству веры.

Родилась А.Ф. Фомченко в Ленинграде.

Окончила Палехское художественное училище (1957 – 1962); диплом – ларец с росписью по темам русских народных песен.

Затем – Ленинградский государственный институт театра, музыки и кино по специальности «художник и скульптор театра кукол» (1971); диплом – создание декораций и кукол к спектаклю «Лесная песня» Леси Украинки.

Руководила школой лаковой миниатюры при АО «Новокузнецк» (1994 – 1995). Работала руководителем и художником театра кукол в новокузнецком подростковом клубе «Юнга». Занималась станковой живописью с использованием традиций народного искусства.

Произведения Альбертины Фёдоровны Фомченко находятся в Новокузнецком литературно-мемориальном музее Ф. М. Достоевского, в Новокузнецком краеведческом музее, в Кузнецкой народной картинной галерее, в Ленинск-Кузнецком и Прокопьевском краеведческих музеях, в Галерее искусств дружбы народов мира (Москва).

Автор изданий: «Писатели от Ф.М.Достоевского до наших дней в произведениях Фомченко Альбертины Федоровны» (1996), «Искусство портрета» (2002), «Портрет в русской традиции», альбом (2002).

