

Всемирная история

ИСКУССТВО

Николай ЕВРЕИНОВ

**ИСТОРИЯ РУССКОГО
ДРАМАТИЧЕСКОГО
ТЕАТРА**



Николай Николаевич Евреинов
История русского
драматического театра
Серия «Всемирная история (Вече)»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66438658

История русского драматического театра: Издательство «Вече»;

Москва; 2021

ISBN 978-5-4484-8734-7

Аннотация

Н.Н. Евреинов (1874–1953) – удивительная личность, яркая фигура Серебряного века, чей талант проявился не только в его театральной деятельности, но и в истории, юриспруденции, музыке, психологии... Уникальный труд «История русского театра» выходит далеко за рамки просто последовательного изложения событий прошлого, давая импульс к осмыслению путей развития всего общества и искусства как его отражения на протяжении последних полутора столетий.

Содержание

Николай Евреинов	4
Введение	5
Глава I. Обрядовый театр крестьянской руси	17
Конец ознакомительного фрагмента.	60

Николай Евреинов
История русского
драматического театра

© ООО «Издательство «Вече», 2021

© ООО «Издательство «Вече», электронная версия, 2021

* * *

Введение

Чтобы сделать наглядным для человека неученого значение того или другого праздника, в древности, как это делается кое-где еще и теперь, устраивались большие процессии и в них перед народом разыгрывались те небесные события, какие праздновались в соответственный день, например, смерть и воскресение божества, победа над темной силой и др.

Самым большим праздником издревле считается наступление Нового года. В этот день в Древнем Вавилоне совершалось праздничное шествие из Борсиппы (предместья Вавилона) в Вавилон, чтобы символизировать начало владычества светлого бога Мардука, носившего священный титул великого Эа, чьей эмблемой был декабрьский зодиак Козерог. В это праздничное шествие, указывает основоположник учения о панвавилонизме Гуго фон Винклер, вводилось все, что имело отношение к мифу о годовом круговороте. Вводился и корабль, на котором бог (Эа) переплывал (в декабре) Мировой океан. Бог подъезжал к каналу, затем его везли, поставив корабль на колеса, по большой улице празднеств (символизировавшей верхнюю часть Зодиака) в святилище Вавилона, в «небесный мир». Это и есть *car naval*, объясняет Г. Винклер в своем исследовании «Духовная культура Вавилона», корабль-повозка, давшая имя сохранившемуся доны-

не празднику (карнавалу), коим заканчивается старый год и начинается новый.

Нечто подобное, через 5000 лет, запечатлено историками в Древней Руси, а именно в Сибири, в Пензенской губернии, в Симбирской, а также в городе Тихвине, еще в XVII веке. Далекий от мысли об аналогиях, установленных мною в книге «Азazel и Дионис» (Изд. «Academia», 1924), профессор Алексей Веселовский цитирует в своем труде «Старинный театр в Европе» следующие исторически заверенные данные: «В Тихвине снаряжалась большая лодка, ставившаяся на несколько саней; в сани впрягается множество лошадей, на которых едут верхом окрутники (называвшиеся “халдеями”); окрутники ж в разнообразных костюмах стоят в этой лодке, нарядно убранной и украшенной флагами; во время процессии стоящие в лодке разыгрывают на ней, как на подвижном театре, различные сцены и поют комические песни или пляшут».

Через 5000 лет, а может быть, и больше, в каком-то Тихвине, у совершенно отличного от халдеев народа, повторялась ежегодно не только новогодняя процессия халдеев-вавилонян, но процессия с тем же самым театральным феноменом: корабль на колесах – большая лодка на санях! – и при этом участники ее, русские крестьяне, ничего толком не знающие о халдеях, с их религиозным культом бога Эа (обусловившим допотопный «корабль», – этот прообраз бутафорского «корабля», центрального в процессии из Борсиппы в Ва-

вилон), называются опять-таки «халдеями» (по бывшей их причастности к «Пещному действию»).

Спрашивается, можем ли мы говорить, в данном случае, о заимствовании или о влиянии извне, оказанном на «обрядовый театр» языческой Руси?

Никоим образом. И это по той простой причине, что, когда существовал Вавилон, не было еще Древней Руси, стало быть, некому было заимствовать; а когда образовалась Древняя Русь, то от царства Вавилона оставались только тысячилетние развалины, – значит, не у кого уже было заимствовать.

Да такое «заимствование» и не представляется необходимым, если мы примем во внимание те данные этнологии, согласно коим одни и те же воззрения, касающиеся священных предметов и отношений человека к космосу, встречаются на всем земном шаре и у самых различных рас. Уже Адольф Бастиан (знаменитый этнограф) объяснил на рубеже XIX–XX веков, что человек всюду носит в себе одни и те же зародыши развития и что они, под влиянием разных потребностей, всегда должны, при соответствующих условиях, одинаково развиваться.

Еще убедительнее говорит о том же В. Вундт в своей замечательной работе «Миф и религия», утверждая тот факт, что свойства человеческого мышления и чувства, равно как и аффекты, влияющие на работу воображения, в существенных чертах одинаковы у людей под всякими широтами и во

всех странах. Нет поэтому никакой нужды в гипотезе «переселения», «заимствования» или «влияния», чтобы объяснить «сходство основных мифологических представлений, в то время как, наоборот, имеющиеся всегда, – согласно В. Вундту, – различия в образах фантазии указывают своей зависимостью от окружающей природной обстановки, расы и культуры, прямо на их туземное происхождение».

Это как нельзя более подходит к указываемой мной аналогии между новогодним празднеством в Древнем Вавилоне и святочным празднеством на Руси (вплоть до XVII века). И там и здесь «корабль», движимый волоком (на колесах или на санях); и там и здесь разыгрывались («как на подвижном театре», – сравнивает А. Веселовский) соответственные Новому году сцены, выразившие, само собою разумеется, радость от победы света над тьмою; и там и здесь действующие лица назывались «халдеями», под коими в древности подразумевались вавилоняне.

И вместе с тем почти все в данной аналогии различествует, в зависимости от окружавшей природной обстановки, народности действующих лиц и культуры таковой народности. Не «колеса», а «сани», на коих водружался «корабль» (или «большая лодка»), имели место на Руси; не вавилонские боги (великий Эа, Набу, сын Мардука-Бела, и его супруга) чествовались в святочной процессии на Руси, а отличные от них, по культу, «козел» или «коза» (божественные эмблемы плодородия); не южно-восточные песнопения и медли-

тельные литургические действия Вавилона, а северные песни и резвые (от холода?) пляски и действия «разыгрывались» на новогоднем «корабле» в России; не потому действующие лица («окрутники», то есть ряженые) назывались в Тихвине «халдеями», что они принадлежали к этому народу, а потому, что они носили эту кличку в качестве участников в церковном представлении «Пещного действия».

Как видим, в данной аналогии столько же сходственных черт, сколько и различных, каковые дают полное основание считать данный театральный обряд, совершавшийся в языческой и полуязыческой Руси, подлинно русским. Даже если с приверженцами «пан-вавилонской» теории мы признаем, в данном обряде, – равно как и в ряде других русских культовых театральных обрядах, – факт «переселения» их в Россию через Грецию (подвергшуюся в древности огромному влиянию халдейской культуры), то и тогда мы будем все же вправе считать их подлинно русскими, ибо в веках их развития на Руси эти театральные обряды должны были сложиться, в конце концов, в совершенно самобытные культовые формы. К тому же не надо упускать из виду, что «обряд, – как это хорошо показал тот же А. Веселовский, – представляет собой изначальную форму религиозного сознания», обуславливающую тем самым и оригинальность форм их выражения.

Эти соображения нуждались в точном закреплении по той простой причине, что предлагаемая мною книга имеет центральным предметом своего содержания самобытные формы

русского театра, каковые составляют прежде всего, на заре русской языческой культуры, обрядовые культовые действия и игры Древней Руси.

При таком взгляде на историю русского театра становится бесспорным, что, если видеть начало его в обрядово-драматических действиях, достигших у русского народа огромной выразительности и оригинальной художественной формы, – надо таковое начало отнести к языческим временам незапамятной древности, к чему и склоняется автор настоящей «Истории».

Иное дело, стоя на обычной точке зрения, видеть основание русского театра в устройстве при царе Алексее Михайловиче «Комедийной Хоромины»; тогда надо отнести начало русского театра к концу XVII века, а именно к 4 июня 1672 года, когда был отдан царский приказ «учинить комедию» и представлять на подмостках «Комедийной Хоромины» «Книгу Есфирь», что и было исполнено 17 октября 1672 года.

Если же начало русского театра видеть гораздо позднее – в реформированной уже по западным образцам России, но тем не менее на путях собственных творческих поисков, – надо отнести начало русского театра (вопреки взгляду автора настоящей «Истории») к весьма недавнему прошлому, а именно к первой трети XIX века, когда дала знать о себе драматургия Гоголя, а заодно с нею и самобытно-русское искусство актера Щепкина, чьим именем с таким же благоговени-

ем называется в России восковский Малый театр, с каким во Франции La Comedie Française – «Домом Мольера».

Имеются ли основания видеть столь запоздалое начало русского театра? Строго говоря, имеются, если иметь в виду, что до первой трети XIX века были лишь отдельные, да и то лишь частичные попытки русифицирования нашего драматического искусства; в общем же вся юность русского театра продолжала протекать под тем же воздействием иностранных гувернеров, каковое сказалось с самого начала насаждения в России театра.

Что этот театр был навязан народу извне, как плод иноземной культуры, и в своем дальнейшем развитии оставался, на главнейших путях своих, театром, «заимствованным» у Запада и явно подражающим его образцам, доказывается чуть не всей историей театра в России.

«Мы воспитаны иноземцами, – писал Бестужев в “Полярной звезде” в 1825 году, – мы всосали с молоком безнародность и удивление только к чужому... Мы выросли на одной французской литературе, вовсе не сходной с нравом русского народа, ни с духом русского языка. Нас одолела страсть к подражанию; было время, что мы невпопад вздыхали по-стерновски, потом любезничали по-французски, теперь залетели в тридевятую даль по-немецки. Когда же попадем мы в свою колею?»

Чтобы попасть в свою колею, русскому театру пришлось принаравливаться более полутора столетия.

Какая странная судьба у народа, владевшего уже отлично развитыми формами своих календарных, аграрно-обрядовых действий, – тех действий, какие, без малейшей натяжки, можно охватить термином «обрядового театра»!

Как грустно для всякого русского театрала сознание, что его отечественный театр, в той форме, какую знает его история, есть учреждение не самобытное, не русского происхождения и не чисто русского уклада!

Мало кто на Западе знает (а еще меньше – делает из этого поучительные выводы), что начало театральных представлений на Руси положено ученым немцем (магистром) Иоганном Готфридом Грегори – пастором лютеранской церкви, присланным в Москву саксонским курфюрстом.

Именно немец Грегори, с помощью немцев же Георга Гюбнера (переводчика) и Рингубера (режиссера), устроил в России первый, настоящий, в общепринятом европейском смысле, театр.

Дело Грегори продолжал в России, при великом преобразователе, пруссак Иоганн Христиан Кунст, а после преждевременной смерти последнего – Отто Фюрст, для характеристики труппы которого достаточно сказать, что она давала представления преимущественно на немецком языке.

При преемниках Петра I колесо истории русского театра не движется вперед ни на йоту.

Наше сценическое просвещение за это время попадает то в руки труппы Манна из Германии, то труппы *commedi*'

и dell'arte из Италии, то труппы г-жи Нейбер из Лейпцига (с ее немецко-французским ложноклассическим репертуаром), то в руки труппы Аккермана.

Наконец, наступает знаменательная дата официального основания Российского театра: 30 августа 1756 года издается давно жданный указ! Учреждаются штаты Императорского театра и его директором назначается бригадир Александр Сумароков! Спрашивается, что же дал сей «прославленный» драматург, ко дню основания Российского театра, бедным россам, только что вышедшим из школы немки Нейбер? «Расинов я театр явил, о россы, вам» – вот подлинные слова галломана А. Сумарокова. Не «Российский» он явил театр россам, а, к сожалению, только «Расинов», чем окончательно закрепил пересадку на русскую почву западноевропейского «театра Расина», со всем его чуждым русскому духу ложноклассическим стилем.

Не лучше, чем с «русской» драматургией, обстояло, на первых порах, и с «русским» лицедейством. Наш «первый русский актер» – таково почетное звание Ф.Г. Волкова, – «заимствуя (по словам А. Малиновского) от итальянских речитативов», был вместе с тем восторженным поклонником немецкого актера Аккермана, посетившего со своей труппой Петербург в середине XVIII века (от которого он и перенял, по всей вероятности, свой знаменитый прием изображения «бешеного» на сцене). Наша слава «русской» сцены, Семёнова, была, по утверждению С.Т. Аксакова, лишь неловкой

подражательницей m-lle Georges. Искусство же И.А. Дмитриевского – этого патриарха «русского» лицедейства – уже вовсе не лестно для нашего национального самолюбия, так как это был, в полном смысле слова, «человек заграничный», подпавший в Париже под влияние Лекена, а в Лондоне – Гаррика.

Такое же раболепство перед иноземными театральными образцами продолжалось и при Екатерине Великой, подававшей, несмотря на ее стремление к русификации репертуара петербургских и московских театров, властный пример заимствования и сюжетов, и техники у немецких драматургов и у Шекспира.

Сами здания постоянных театров возникли в России по инициативе иноземцев. Так, инициатива первого общедоступного театра в Петербурге, открытого в 1783 году, принадлежит немцу Карлу Книпперу. Москва, в обогащении своих стога постоянным театральным зданием, обязана в первую голову директору Итальянской оперы Локателли; когда же этот исторический театр (у Красного пруда) сгорел, то опять-таки не русский, а еврей-англичанин Медокс взял в свои руки как самую постройку публичного театра в Первопрестольной (на Петровке), так и бразды правления в оном. Словом, иноземцы даже здесь сыграли важную и чреватую последствиями роль в истории русского театра, так как само здание театра (его архитектура, оборудование сцены, расположение зрительных мест и пр.) в известной мере предпопре-

деляет уже характер действия, коему данное здание призвано служить. Еще более сказанное относится к самому антрепренеру. Можно живо представить себе, какое влияние на русское сценическое искусство должен был иметь, например, тот же иностранец Медокс, когда в руках его, кроме труппы немецкой и французской, оказались две русских труппы, театральная школа и три театра: Большой, Домашний в Воспитательном доме и Вокзал.

Как ни печально, но все эти данные заставляют признать, что в своей юности «русский театр» был долгие годы русским лишь по названию да разве еще потому, что находился в России и что на сцене его говорили или пели по-русски.

На самом же деле это был, в значительной степени, иностранный театр, деятели коего даже кичились, что, мол, «у нас (в России) не хуже, чем за границей».

Так как задача предлагаемой на этих страницах «Истории русского театра» заключается в максимальном оправдании данного названия, а не в описании иностранного театра, культивировавшегося в продолжении полутора столетий на русской территории, – настоящая «История русского театра» (а не «Истории театра в России») должна тем самым выгодно отличаться от появившихся до сих пор книг под таким же названием, уделяющих равное место как заимствованному с Запада, то есть иностранному, театру, так и подлинно самобытному русскому театру.

Отличается еще настоящая книга от других, написанных

на ту же тему, в том отношении, что она стремится проследить зачатки и развитие театра чисто русского, оставляя, ввиду этого, в стороне национальные театры – украинский, белорусский, грузинский, армянский и других народов, составлявших вкуче Союз Советских Социалистических Республик.

С другой стороны, настоящая «История русского театра» посвящена целиком драматическому искусству, противопоставляемому, в своей исключительности, «оперному», «балетному» и прочим зрелищным искусствам.

Вместе с тем отличие данной «Истории» от близких ей по содержанию (но занятых преимущественно драматической литературой) состоит еще в том, что самое понятие «театр» взято здесь в том его широком значении, какое подразумевает рядом с искусством драматурга и искусство актера, режиссера-постановщика и декоратора.

Последнее, на что автор этой книги просит обратить внимание благосклонного читателя, – это то, что среди русских книг по истории театра данная книга написана профессиональным деятелем театра, на 40-летней практике изучившим его не только по печатным материалам, но также и по данным своего режиссерского и драматургического опыта, сопряженного с работой в области истории и теории театрального мастерства, каковой работе автор посвятил немало книг и журнальных статей.

Н. Евреинов

Глава I. Обрядовый театр крестьянской руси

Среди разновидностей театра, рассматриваемого не в узкоформальном значении этого слова, не в традиционном его аспекте, а в несколько расширенном его понимании, особняком стоит театр, которому приличествует название обрядового.

Так как эта дифференциация не получила еще всеобщего признания, – спрашивается, имеем ли мы основание говорить о подобном явлении, как именно о театре? Не осторожнее ли употреблять, в соответственном случае, вместо выражения «обрядовый театр» – просто «обряд» или «обряды драматического характера»?

Такая осторожность, пожалуй, совершенно излишня, ибо что представляют собой праздничные ритуальные действия, сопровождаемые песнями, плясками, ряжением и пантомимой (нередко с «диалогом» действующих лиц), которые совершаются, по раз выработанному «чину», охотничьим племенем или земледельческой общиной, как не подлинный театр?

Правда, такой примитивный театр имеет свою отличную от прочих театров существенную особенность в том, что содержанием и формой ему служат не вольно-творческие сце-

нические произведения, а лишь издревле установленные и имеющие магическое значение обряды; но, в общем, такой театр, со строго ограниченным специфическим репертуаром, является, в своих основных зрелищных чертах, самым настоящим театром.

Объясняя разницу между «обрядом» и «игрою» и обращая внимание читателя на то, что, в противоположность «игре», обряд, приуроченный к известному времени, месту и обстоятельствам, является делом серьезным, религиозно важным, строго консервативным и пр., – профессор А. Белецкий говорит, что «в обряде театральны лишь элементы», в то время как «“игра” почти всегда уже готовый, хоть и примитивный театр» (см. «Старинный театр в России», Москва, 1923 год).

Принимая целиком мою теорию театральности, «широкой струей, – по признанию А. Белецкого, – просочившейся в народный быт», где она нашла себе выражение в таких фактах, как обрядность Запорожской Сечи, принятие в «гурт» нового члена у бандуристов и лирников и во многом другом («чем, конечно, воспользовался бы, – пишет А. Белецкий, – талантливый Н.Н. Евреинов, как материалом для иллюстрации своей теории»), – почтенный профессор находит, тем не менее, расстояние от «театральности» до «театра» весьма значительным, не решаясь, став на мою точку зрения, рассматривать обрядовые действия как разновидность подлинного театра.

Не вступая в полемику с профессором А. Белецким, укажу только, что такой авторитетный ученый, как В. Всеволодский-Гернгросс, автор двухтомной «Истории русского театра» (изд. в Советском Союзе в 1929 году, с предисловием наркома просвещения А.В. Луначарского), решительно присоединился к моему мнению и счел возможным и даже необходимым считать «обрядовые и игровые действия» «ранними видами театральных действий» или, выражаясь кратко, считать театром.

Каков же, спрашивается, был репертуар этого издавна оформляемого обрядового театра, дававшего до недавнего времени всегда, в одни и те же сроки, одни и те же, в общем, спектакли? К чему сводился сокровенный, для профанов, смысл этих своеобразных спектаклей, их содержание, их характер?

На это отвечают – правда, часто сбивчиво и чересчур кратко – многочисленные запрещения и обличения данного «репертуара» и представлений излюбленных в нем пьес со стороны православного духовенства, ведшего борьбу с обрядовыми «действиями» языческого происхождения.

Среди этих обличений и суровых осуждений живучего, «в пику» духовенству, обрядового театра, процветавшего на Украине в конце XVI века, интересно и поучительно послание к князю Острожскому знаменитого афонского монаха Иоанна Вишенского, который из своего затворнического уединения прилежно следит за верностью Христовым заве-

там родного ему украинского народа.

В этом своем послании И. Вишенский дает перечисление тех «пьес», какие составляли «репертуар» обрядового театра на Украине, называя главные народные языческие праздники и связанные с ними обряды в календарном порядке.

Он начинает с новогодней «пьесы» *Коляды*, которую советует «из городов и сел» изгнать, согласно Христову учению, ибо «не хочет Христос, чтобы при Его Рождестве имели место дьявольские Коляды», – пишет И. Вишенский.

Нечто подобное предлагает он и в отношении «Волочельного» обряда, совершаемого на Пасху, а именно: «Выволокши его из городов и сел, утопить. Не хочет бо Христос, при Своем славном Воскресении, того смеху и ругани дьявольского иметь».

Далее следует осуждение дьявольского праздника «на Георгия-мученика», где имеют место «танцы» и «скоки», которые заставляют гневаться Георгия-мученика на «нашу землю» (то есть на Украину).

Потом, – следуя точно календарной последовательности, – И. Вишенский ополчается на языческий характер праздника, совершаемого в честь Ивана Купалы: «ибо гневается (на то) Иоанн Креститель»; поэтому Купалу надо утопить и огненное скаканье (в его честь) прекратить.

Наконец, гоненье блюстителей христианской веры, типичным представителем коих был монах Вишенский, распространилось с ожесточением и на «похороны Ярилы».

Из этих кратких выписок мы видим, что репертуар Украинского обрядового театра был, как, впрочем, и везде на Руси, почти сплошь языческим как по форме своих «пьес», так и по их содержанию, представляя собой пережитки седой древности, ненавистные православному духовенству, в качестве дьявольской нечисти, и, следовательно, не могущие иметь место на церковных праздниках, к коим они были якобы «приурочены».

Эта точка зрения монаха И. Вишенского, разделяемая современным ему духовенством, грешит в очень существенном пункте, а именно – как теперь уже хорошо известно не только этнологам – не языческие праздничные обряды были приурочены к праздникам православной церкви, а как раз наоборот: праздники юной (по сравнению с языческой) христианской религии были приурочены к издревле устоявшимся в религиозном сознании народа праздникам языческой древности.

И в самом деле, что представляют собой перечисленные И. Вишенским народные праздники?

Первый, упоминаемый им, – «Коляда» – есть праздник зимнего солнцестояния; второй обряд – «кликанья» (заклинания) и «величания» Весны, чтобы она поскорее вернулась; третий – скотоводческий праздник, в честь Юрия, покровителя стад, повелителя волков, начальника Весны, четвертый есть праздник летнего солнцестояния.

Совершенно ясно для каждого (а не только для ученых-эт-

нографов), что праздники зимнего и летнего солнцестояния, обуславливающих смену земледельческих работ, не могли быть приурочены к Рождеству Христову и Его Воскресению, – исторические сроки коих остаются и поныне невыясненными, – тогда как время солнцестояния бывает всегда в одни и те же сроки, и «приурочивать» их к срокам других событий – значило бы просто-напросто переставлять всю небесную механику.

То же самое приходится сказать и о языческом празднике в честь Юрия – покровителя стад, к которому был потом приурочен День св. Георгия Победоносца, и о других языческих праздниках, составлявших, в своем театральном оформлении, репертуар русского, украинского и белорусского обрядовых театров.

Я не буду здесь распространяться обо всех «пьесах» этого репертуара, выбрав только наиболее показательные для нас, в смысле подлинного театра, и пользуясь главным образом фольклором наиболее отсталых от цивилизации местностей, где, в частности, мне лично довелось побывать для проверки книжных источников, часто крайне замутненных и недостаточно исчерпывающих для взыскующих истины.

Следуя перечислению языческих народных праздников, данному ученым (для своего времени) монахом И. Вишенским, я остановлю внимание читателя прежде всего на «Кольеде» как на новогоднем «спектакле», а не на «Волочельном обряде» или на другом каком-нибудь из весенних, как

это принято некоторыми фольклористами, словно игнорирующими то обстоятельство, что черед времени имеет свое начало в Новом году, когда умершая было Природа начинает воскресать под лучами повернувшегося к лету Солнца.

Я остановлюсь на этом «празднике зимнего солнцестояния» дольше, чем на других «пьесах» из «репертуара» обрядового театра, по той важной причине, что здесь мы встречаемся с феноменом, подобным тому, из коего в Древней Элладе возник трагический театр Эсхила, Софокла и Еврипида, равно как и комедийный театр Аристофана. Ибо надо иметь в виду, что, если художественная драма впервые возникла в Элладе, – культовая обрядовая драма, из коей художественная, так сказать, вылупилась, отнюдь не является достоянием одного лишь греческого народа. И когда школьников учат, что только гений этого народа мог, благодаря исключительно благоприятно сложившимся условиям своего развития, создать из случайного якобы факта козлогласия (то есть трагедии, в этимологическом смысле) новый род искусства – драму, – школьникам внушают сущую неправду, и неправду двоякого рода во-первых, козлогласие, как удалось выяснить фольклористически, не есть явление случайного характера, а обрядово-культового, а во-вторых, из такого характера песен-плясок вокруг козла (живого или ряженого) рождается (по-видимому, совершенно закономерно) «первобытная» форма драмы (синкретического вида) не только у греков, а у всякого народа, и у русского (великорусского,

украинского и белорусского).

Ряженая коза, на Святках замещающая собою козла, продолжает еще долго, в глазах народа, внушать, несмотря на баснословный срок давности, почтение к себе как к тотему подлинно сакраментальной важности. Это видно уже из того, что все сопутствующие «козе» маски воспринимаются обычно, несмотря на веселое настроение, чрезвычайно серьезно и даже почтительно. Не говоря уже об одарении этих святочных масок съестным, вроде колбасы, сала, зерна и прочего, — к ним самим, а тем более к «козе» относятся с благоговением и словам их, равно как и действиям, придают большое значение.

На вопрос, почему именно козел (коза) в средней полосе Евразии оказался в таком почете, в таком исключительном фаворе, мы находим ответ: 1) в оценке хозяйственного значения этого животного: коза является «коровой бедняков», не требующей никакого ухода за ней и дающей, по сравнению с коровой, не только лучшее молоко, но и более нежное мясо и шерсть для одежды; 2) в том факте, что козел imponировал первобытному человеку своей сверхъестественной способностью руководить, лучше пастуха, стадом порученных ему овец, скрывать в желудке и кишках целительные безоаровые камни (*bâzahr*), служившие мощным противоядием, и пр.; 3) в воззрении на козла, как на воплощение сладострастия, обуславливающего плодородие; 4) в человекоподобии бородатой морды козла и его голоса; и 5) в при-

язни козлов к горным высотам, где на заре нашей культуры полагали местопребывание богов.

С переходом к земледельческому быту обычай совместной песни-пляски, вокруг козла или козы, приурочивается к определенному времени года, первейшим образом к декабрю – январю, когда поворот солнца к лету знаменует воскресенье умершей было навек природы. При этом жрецы, идя навстречу народному почину, обуславливают тем самым соединение культа с народной игрою, в чествовании бога, каковое соединение дает одну из наиболее знаменательных пьес языческого обрядового театра.

В чем же состояла эта «новогодняя» пьеса на Руси, украшая собою репертуар его обрядового театра, и которая как в отношении календарном, так и в отношении возможного генезиса драмы (по образцу Древней Греции) должна быть поставлена в этом репертуаре номером первым?

Она состояла в том, – отвечают ранние записи русских фольклористов, работавших в полуязыческой Белоруссии, – что на Святках, накануне Нового года, небольшая группа ряженых крестьян, среди коих один или двое со скрипкой, а то и с барабаном, входит, с позволения своего господина, к нему в хоромы и начинает петь «Козу» (то есть «козлогласовать», наподобие греческого хора, при зарождении «трагедии». – *Н. Е.*)

Самое «Козу» изображал один из ряженых, в кожухе, вывороченном наизнанку, причем «во все время представле-

ния Коза ходит на четвереньках. К ее голове, закутанной и прикрытой незатейливою маской, приставлены коровьи рога... По окончании песни Козе дарят деньги, и она со всею своею свитой отправляется дальше к другим панам, если они есть в соседстве, или же к своим зажиточным односельчанам, чтобы снова петь, плясать и получать гостинцы».

Текст «козлогласия» различался в зависимости от местности, где оно происходило.

П.В. Штейн приводит среди прочих в своем сборнике «Белорусские народные песни», изд. 1874 года, следующую запись песни «Козы»:

– Ого-го, коза,
Ого-го, коза!
Гдзе ты бувала?
– В турецкой земле,
– Што ты робила?
– Ягодки брала.
– Кому давала?
– Жоунерам, жоунерам... (то есть солдатам).
А у том сельце
Лихие стрельцы
Собиралися,
Раховалися:
Козыньку убиць,
Шкуру злупить
И дуду пощиць.

Вариантов подобных «козлогласий», поющихся под Новый год, очень много. Среди них, как существенные для культа козла или козы, надо упомянуть следующие строки:

Гдзе коза ходит,
Там жито родит,
Гдзе коза хвостом,
Там жито кустом,
Гдзе коза ногою,
Там жито горою,
Гдзе коза рогом,
Там жито стогом.

Эти строки лишней раз объясняют причину траголатрии.

Во всех, без исключения, «козлогласиях» (колядках) козу предостерегают об ожидающих ее опасностях и дают благие советы:

Не ходи, коза,
Под тое сельцо,
Под Михайловце!

(или «под Рогачево», или под другое какое сельцо), где —

стрельцы
Хотят козу убить —
Маше шубу сшить... (и т. п.)

Если видеть в козе (козле) русских колядок зооморфную эмблему божества плодородия (допустим – Бога Авсения!), которое умирает насильственной смертью (от стрельцов-охотников или от волков), подобно Дионису в греческом сказании, – выше приведенные и подобные им строки древнерусских козлогласий служат подтверждением такой аналогии. И.В. Семенченков в своем исследовании «Начало драмы у древних греков» недаром останавливает внимание на том, что в Древней Элладе «певцы, управлявшие хором, или как представители самого Диониса, или как вестники из свиты бога, рассказывали об опасностях, угрожавших богу».

Нет недостатка в древнерусских «козлогласиях» и чисто эротических мотивов, например:

Той улицы
Разлегаются,
Хозяин дочкою
Похваляется
– Возьми, казаче!
Нехай не плаче!

Или, например, просьба в конце одного из козлогласий, чтобы поющим было подано:

Решето овса,
Поверх колбаса, —

в чем надо видеть намек на фаллический культ, подобный тому, коему служили, в древнегреческой процессии «Сельских Дионисий», фаллофоры; это тем более правдоподобно, что «козлогласия» исполнялись на Руси в античном размере «трохаической триподии» (-и-и-и), известном в метрике как «versus ithiphallicus», то есть как напряженно-фаллический стих.

«Для историка театра, – замечает профессор А. Белецкий, – в рождественских обрядах всего интереснее “москолудство”, ряженье, как его называют старейшие памятники русской письменности, о котором, в конце XVII века, считает нужным распространиться Иннокентий Гизель, автор “Синописа”. “Иные лица своя и всю красоту человеческую, по образу и подобию Божию сотворенную, некими лярвами или страшилами на дьявольский образ пристроенными, закрывают, страшаше или утешающе людей, Творца же и Зиждителя своего укоряюще”. Мы уже знаем, – замечает тут же А. Белецкий, – что среди этих масок преобладали звериные и что одним из главных действующих лиц на рождественских игрищах являлась коза, восходящая, может быть, к козлиным, сатирическим маскам языческих Брумалий (праздников от 24 ноября по 17 декабря, посвященных Вакху-Дионису). “козу” обыкновенно делают из дерева, туловище покрывают шубой, под которой скрывается поддерживающий “козу” человек; под музыку “коза” пляшет, а хор колядников приглашает ее приветствовать хозяина дома и членов его семьи».

«Техника изготовления маскарадного костюма, – уточняет В. Всеволодский-Гернгросс, – подчас бывает очень сложна. Вот, например, как делают “козу”. Голову делают из дерева, на стороны торчат длинные рога, сверху голову обшивают кусками старого овчинного тулупа; в голову снизу вбивают палку, затем выворачивают большой тулуп и в одни из рукавов вдевают палку, ее несет парень, набрасывающий на себя тулуп, и, смотря по надобности, управляет движениями головы».

Среди ряженных, принимающих участие в представлении «козы», профессор А. Белецкий упоминает «деда», «цыгана» и некоторых других действующих лиц, указывая, что на долю «козы» выпадает, кроме танца, ряд мимических движений; а в словесной части представления главное место отведено «деду», который поет песню и величает «козу», пока, к общему огорчению, она не издыхает.

Надо заметить, что вся новогодняя «пьеса» из «репертуара» русского обрядового театра нигде толком не записана, не опубликована, не приведена в параллель древнегреческой культовой драме, с которой у нее немало сходных черт, и – главное – не разъяснена в своих сокровенных символах.

Чрезвычайно заинтересованный, в силу указанных сообщений о возможном некогда генезисе трагедии в Древней Руси, наподобие Эсхилловской, я отправился в 1915 году в одну из белорусских деревень (Бабино, около Бобруйска), где представлялась еще, на Святках, эта первобытная «тра-

гедия» (козлогласие), в ее сравнительно девственной чистоте (без позднейших наслоений), и убедился, что в ней имелись те же зачатки художественной драмы, какие имелись и в культовой драме у греков, коей христианство не послужило препятствием, под опекою государства, к свободному росту.

Представление «Козы», с которым я познакомился в одной из полуязыческих деревень Белоруссии, отличалось большой простотою, сравнительной краткостью и носило детски-трогательный характер.

Начиналось оно с процессии, отдаленно напоминавшей процессию в день «Сельских Дионисий», о которой в «De cupiditate divitiarum» сообщает Плутарх: и здесь, и там, в центре процессии («помпэ»), справлявшейся в конце декабря, участвовал «человек, тащивший козла», с тою разницею, что в древнегреческой «помпэ» козел был живой жертвой, приносимой Дионису, а в древнерусской – ряженым «козою»; и там, и здесь несли с собой вино (в Белоруссии водку) и сласти; и там, и здесь праздник справлялся «довольно весело», как выразился тот же Плутарх.

В довершение сходства, – как в той, так и в другой процессии отсутствовал феномен такого огромного культового значения, как «корабль на колесах» и «корабль (вернее, лодка) на санях», о которых я говорил в самом начале своего предисловия к настоящей книге. Почему в белорусской «новогодней» процессии, ко времени моего посещения деревни Бабино, этой «лодки на санях» (зарисованной, кстати сказать,

художником Григорьевым и воспроизведенной во «Всемирной иллюстрации» 1892 года) уже не было, я не знаю. Почему же в древнегреческой «новогодней» процессии, ко времени Плутарха, «корабль на колесах» уже отсутствовал, мы теперь определенно знаем: он был изъят из Дионисий и отнесен к Панафинейам, когда в день рождения Афины (28 Гекатомбиона) перевозили из Керамейка в Эрехвей ее шафранного цвета платье, на корабле с колесами, в виде паруса.

Человек, тащивший «козла», изображал в древнегреческой процессии жреца, которого, в древнерусской, изображал «дед», с посохом, ведший «козу» на веревочке.

За «козой» и «дедом» шли два «цыгана», изображавшиеся девушками, в мужских темных одеждах, с зачерненными сажей лицами, затем «мехоноша», собиравший в мешок пожертвования зрителей по окончании представления, и, наконец, музыканты.

«Цыганами» девушки назывались, конечно, совершенно произвольно, так как на самом деле они изображали прислужников грозового божества плодородия, в честь которого полагалось затемнять себе лица; таковыми в «Сельских Дионисиях» являлись фаллофоры, из песен коих произошла трагедия и сатирическая драма (не забудем, что весь хор легендарного Фесшиса, окружавший его повозку, в виде «корабля на колесах», был, согласно Горацию, «с затемненными лицами»).

В связи с этим становится понятным, что «белорус-

ская святочная “коза”, – как правильно заметил академик А.Н. Веселовский, – когда она не в маске, является с лицом, зачерненным сажей, – ведь весь маскарад клонился здесь к представлению божества плодородия; а таковое одинаково эмблематизировано, как “козлом” (“козой”), так и зачернением лица».

Эти «цыгане» держат в руках кнуты, которыми они громко щелкают, молниеносно вертясь на одном месте. Употребляю слово «молниеносно» сознательно, так как «цыгане», в качестве слугителей грозного божества, изображают в данном представлении удары молнии и вихрь.

Фигура «козы» изображалась у нас в языческие времена по-иному, чем в приведенных мною свидетельствах «из вторых рук». Лик «козы» был не горизонтальным, а вертикальным, напоминая человеческое лицо. Он был сделан из бересты, для чего брался не верхний, белый, а следующий – розовато-палевый слой березовой коры. Глазами служили две черных пуговицы от штанов. Нос вырезался из сосновой коры сизого цвета (как у пьяницы) и привешивался между щеками, через дырки в глазницах. Рот изображался зубастым, улыбающимся, посредством подкладки красноватого цвета, взятой из той же коры березы, но из ее глубинных слоев. К подбородку был пришит клочок льна, изображавший козлиную бороду. Рога были сделаны из золотисто-желтой соломы, сплетенной в жгуты, наподобие женских кос, и, начинаясь со лба «козы», отгибались назад, причем концы их при-

шивались к затылку «козы».

Туловище же «козы» изображалось мальчиком, лет десяти, который сидел верхом на лошадиной дуге, обращенной концами кверху, и прятался под длиннорунным козлиным кожухом, вывороченным наизнанку. Мальчику незачем было ходить на четвереньках (как на это указывают иные свидетели), потому что длинное руно козьего меха прикрывало ноги «козы»; ряженному ею достаточно было слегка наклонять дугу, на коей он сидел, вперед-назад, топоча ногами, чтобы создавать отличную иллюзию пляски «козы».

Лошадиная дуга – и притом выкрашенная в ярко-красный цвет, – была необходима в данном обрядовом действе (хотя никто ее не видел под кожухом), так как конь был зооморфной эмблемой солнечного бога Хорса (принятого Древней Русью от варягов) и этот атрибут его, используемый в данном обряде (Солнце, спрятанное под тучей, понимавшейся в древности, как шкура священного животного), сулил на Новый год счастье.

Я затем так подробно описал здесь маску святочной «козы» (в полуязыческой деревне Белоруссии), чтобы показать, сколь отлична была она от популярной до сих пор «Козы в сарафане», со звериной мордой, горизонтально ляскающей челюстями, на голове ряженного ею, – то есть от образа, под которым некогда духовенство пыталось осмеять (на Святках и на Масленице) зооморфную эмблему божества плодородия.

Самое действие, в его драматической символике (смерть и воскресение Природы), сводилось к тому, что «коза», которая всячески воспевалась в этой святочной «пьесе» как божественное существо, дарующее людям счастье, вдруг... издыхала.

Тогда, после некоторого (наигранного) «переполоха», среди свиты околевшей «козы», хор вскрикивал, обращаясь к «деду» (этому образу древнерусского жреца):

Дми козе в жилу,
Каб она жила! —

то есть «намни у козы жилу (под которой подразумевался половой орган), чтобы вернуть ей жизнь».

«Дед» исполнял требуемое, «коза» тогда вскакивала, начинала плясать «козачок», и вокруг нее воцарялось всеобщее ликование.

Другая святочная игра, «Меланка» (от слова «мелянтос», что значит «черный» по-гречески), изображается 31 декабря, в день святой Меланьи (Маланьи, в просторечии), парнем в бабьем костюме, с лицом, вымазанным сажей, или в черной маске. А Смерть, участвующая в этом представлении, изображается парнем, в длинной белой рубахе и в белой маске. Вместе с ними шествует, от хаты к хате, пестрый кортеж разных святочных масок, среди коих непременно «цыгане», с лицами, вымазанными сажой.

Меланка, проплясав в хате, где дается «представление», козачка, в пару со святочным «дедом», вдруг заболевает. Тогда приходит белая Смерть и поражает черную Меланку косяю. Неутешный «дед» ищет целителя, и на жалобы его появляется фельдшер, который и воскрешает Меланку под веселую музыку.

Профессор А. Белецкий видит в украинской «Меланке» бесформенный обломок, смысл которого не ясен. Я позволю себе заметить, что тот, кто вспомнит греческое сказание о Меланфе и Ксанфе, где драматизируется борьба Лета с Зимой, смысл «Меланки» раскрывается как некий парафраз этого греческого сказания. Сущность его, напомним, в следующем: царь Меланф, будучи изгнан из Мессены, удалился в Аттику (место зарождения трагедии), где он вступил в борьбу с беотийским царем Ксанфом (что значит «Белокурый»). Во время боя позади Ксанфа появился бог Дионис в черной козьей шкуре, и, когда Меланф стал упрекать Ксанфа, что тот не один, Ксанф обернулся и тут же был убит Меланфом. (Сказание об этом единоборстве заставило фольклориста Л.Р. Фарнвелля предположить, что аттическая трагедия выросла из европейского зимнего ряженья, так как в данном сказании можно смело усмотреть «борьбу зимы с летом».)

Следуя перечислению все того же монаха Иоанна Вишенского, разберемся теперь в весенних обрядах Древней Руси, поскольку эти обряды интересны для нас в чисто театраль-

НОМ ОТНОШЕНИИ.

Таких обрядов было несколько, так как были обряды ранневесенние, близкие к поре весеннего равноденствия, и поздневесенние, когда природа уже полностью пробудилась после зимней спячки.

К ранневесенним обрядам относятся обряды, связанные с Масленицей, у которых, в общем, много сходственных черт со святочными («новогодними»).

Один только финальный масляничный обряд – «Похороны Масленицы» – является отличным от прочих «вокально-драматическим представлением». (Это «представление», как известно, закреплено, в существенных чертах, в «Прологе» популярной оперы Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка».)

Вот что рассказывается об этой «пьесе» обрядового театра в сборнике П.В. Штейна «Великорусы в своих песнях, обрядах...»: «В Прощеное воскресенье, то есть в последний день Масленицы, после обеда соберутся девки и бабы и совершают обряд ее похорон следующим образом: делают из соломы куклу с руками, надевают на нее бабью рубашку и сарафан, а голову повязывают платком. В таком виде кукла эта изображает собою Масленицу. Затем одну бабу наряжают попом, наденут на нее рогожу наместо ризы и в руки дадут ей навязанный на веревке осметок – наместо кадила. Двое из участвующих в обряде берут Масленицу под руки и, в сопровождении толпы, под предводительством попа, пускаются в

путь из одного конца деревни в другой при пении различных песен. Когда же процессия выступает в обратный путь, то Масленицу сажают на палки вместо носилок, накрывши ее пеленкой. Дошедши до конца деревни, процессия останавливается. Тут куклу-Масленицу раздевают, разорвут все и растреплют. Во все время шествия с Масленицей поп размахивает кадилом, кричит «аллилуйя», а за ним кричит, шумит вся толпа».

Здесь обращает на себя внимание роль «попа» с кадилом, поминутно кричащего «аллилуйя». В этом карикатурном образе крестьяне (все еще покорные языческому соблазну) как бы мстили православному духовенству за преследование привычных для них и освященных большой давностью обрядов и обычаев. (Эта профанированная фигура священника, разумеется, отсутствует в «Снегурочке» А.Н. Островского и у Н.А. Римского-Корсакова, принужденных в царское время считаться с драматической цензурой.)

Подобного же рода кощунственную, в глазах духовенства, пародию можно было наблюдать, до недавнего сравнительно прошлого, и в поздневесеннем обряде «похорон русалки» в Рязанской губернии, когда куклу, величиною с шестинедельного ребенка, клали в гроб, убирали цветами и несли топить на берег реки. Девушки тогда наряжались кто священником, кто дьяконом, кто дьячком, делали кадило из яичной скорлупы, пели «Господи, помилуй» и шли со свечами из стеблей конопли. У реки «русалке» расчесывали волосы и

прощались с нею, притворно плача. Не упустим случая отметить здесь яркий пример подлинно театрального действия. (Я пропускаю «Волочельный обряд», совершавшийся на Пасху, о котором упоминает И. Вишенский в своем послании к князю Острожскому, так как он малоинтересен с театральной точки зрения.)

Как явствует из самого факта пародии на службу православного духовенства, – только что помянутый обряд «похорон русалки», совпадающий обычно по времени с Петровскими заговеньями или с Семиком и Троицей, был не древнее, чем появление христианства на Руси. Более древний обряд, под названием «Проводы русалки», не менее интересный в театральном отношении, чем предыдущий, не имеет ни малейшего намека на христианство и церковную службу, которые в пору формирования этого обряда были еще совсем неизвестны его языческим руководителям.

Мне посчастливилось – при розысках старейших форм русского обрядового театра – побывать в Спасском уезде Тамбовской губернии и познакомиться как нельзя лучше с практиковавшимся там, поздней весной (после Радуницы), полумистическим-полуюмористическим представлением «Проводы русалки».

Вот в чем это представление состояло.

На закате солнца, я, вместе с помещиками, у которых гостил, и с их соседями отправился к близлежащей опушке леса, не доходя до которой стояла уже огромная толпа кре-

стьян.

Как только сумерки стали спускаться, из леса показалась «лошадь», очень примитивно изображаемая двумя парнями, которые, став один позади другого, держали на плечах оглобли, прикрытые холстом таким образом, что обрисовывалось как бы туловище лошади. Передний парень держал на палке «кобылью голову», с которой дети были знакомы уже из сказок, какие им рассказывали, слегка пугая их, их родители и нянюшки. (Подобные «кобыльи головы», то есть лошадиные черепа, будучи повешены на частоколы, окружавшие священные для язычников места, служили как бы их охраной и вывеской.) Шея «лошади» была окутана холщовым мешком, к которому была пришита грива, сделанная из пеньки. Из пеньки же был сделан и хвост, прикрепленный сзади «лошади» приблизительно на высоте шеи второго парня. На голове «лошади» красовалась уздечка, за поводья которой «лошадь» выводилась из лесу черномазым старообразным «цыганом», для изображения какового исполнитель (один из крестьян-краснобаев) не пожалел, гримируясь, ни сажи, ни угля. Это была та самая «бесовская кобылка», против которой метали громы церковные соборы и духовные проповедники типа И. Вишенского. Почему они так против нее восставали, я не замедлю сказать, окончив описание этого исчезнувшего после Октябрьской революции зрелища.

Старый «цыган» (в котором я не мог не узнать жреца тех времен, когда с почтением «водили кобылку») подвел

«лошадь» близко к зрителям, образовавшим около него полукруг, и пустился краснобайничать, подражая цыганам-лошадникам, покупавшим добрых коней и продававшим коней с пороком. Расхвалив свой товар, «цыган» предложил прокатиться на нем, для испытания, кому-нибудь из присутствовавших. Тотчас же к нему подошел бойкий мальчишка, которого «цыган» не замедлил усадить верхом на «лошадь». Кто-то из присутствовавших заиграл на гармонике, и «лошадь», как в цирке, стала катать своего маленького всадника кругами по образовавшейся арене. Когда мальчик, под всеобщее одобрение и шутки, слез с «лошади», «цыган» стал хвастать, что она умеет не только служить верховой, но и выучена, чтобы плясать вприсядку. Снова заиграла гармоника, и «ученая лошадь» пустилась – под музыку трепака – отплясывать вприсядку. Но не долго бедная веселила публику: споткнулась, захромала и... растянулась на траве. «Цыган» стал ее и так, и эдак подбадривать кнутом, понукал встать: «лошадь» ни с места!.. Наконец, провозившись со своей «ученой лошадью» минуты три и выведенный из себя, «цыган» причмокнул губами, присвистнул, потянул за уздечку, лошадь поднялась на ноги и сразу ускакала в лес, но на этот раз не направо, а налево. К этому времени почти совсем стемнело и скрывавшаяся из глаз лошадь стала казаться исчезающим призраком. Я не помню точно, какую песню запели тогда девушки, присутствовавшие на этом «представлении»; помню только, что дело шло о весне, о благодатном солнышке и о надежде,

что весна скоро вернется с цветами и пением птичек.

Когда, на позднем ужине у помещиков, меня приютивших, зашла речь о «Проводах русалки», на которых мы только что присутствовали, я любопытствовал, почему же в этом обряде не принимала участия его героиня, то есть русалка. На это старожилы, разгоряченные водкой, стали заверять меня, что некогда «русалка» была налицо и лихо сидела верхом на «лошади», в одной лишь рубахе и с распущенными волосами. Однако потом, ввиду неприличия такового зрелища, «русалку» вовсе изъяли из обряда, оставив в нем одну лишь «лошадь».

Это была, конечно, чистая фантазия людей, которым и в голову не приходило, что перед ними «водили кобылку», то есть повторяли на их глазах очень древний языческий обряд, строжайше преследовавшийся некогда православной церковью, о котором еще в 1646 году просвещенный государь Алексей Михайлович, запрещая этот обряд, писал с негодованием: «И накладывают на себя личины и платье скomorошское и, меж себя, наряда, бесовскую кобылку водят».

«А что же тут зазорного и антихристианского в этой “кобылке”»? – задали мне вопрос, когда я напомнил о ее запрещении. На что я, в свою очередь, спросил: не удивляет ли моих слушателей то обстоятельство, что, хотя обряд называется «Проводы русалки», на самом деле в нем провожают... лошадь. – «Ну а почему же “русалка” подменена тут “кобылкой”»? – заинтересовались недавние зрители непонятно-

го им обряда.

Мне тогда пришлось напомнить, что, согласно религиозным представлениям, занесенным в языческую Русь варягами, божество Солнца изображалось в виде коня, называвшегося на их языке Хоре. У этого божества была юная жена – богиня Весны, – которую русские звали «Хорсалкой»; ее эмблемой служил не конь, а кобыла, и притом юная «кобылка». Вот эту-то «кобылку», как эмблему кончавшейся Весны, и «провожали», в соответственное время, неискоренимые язычники на Руси. И надо полагать, что лишь созвучие «русалки» и «хорсалки» дало место, со временем, происшедшему недоразумению.

Спешу оговориться, что все другие фольклористы не дают себе труда разъяснить данное недоразумение, довольствуясь лишь кратким указанием, вроде того, что дал в своей «Истории русского театра» В. Всеволодский-Гернгросс. «Очень распространено, – говорит почтенный историк, – ряженье “кобылкой”-конем. Состоит обряд в следующем». И далее, в шести-семи строках, говорится о том, как два парня, став один сзади другого, с жердями и покрывшись холщовыми пологами, изображают «кобылку».

Еще удивительнее полное непонимание сущности описанного мною обряда знаменитым автором «Толкового словаря» Владимиром Далем, который (см. слово «русалка») пишет, что девки в «русалкино заговенье» провожают русалку, «чудовище, представляемое несколькими парнями, покры-

тыми одним парусом», причем «впереди несут на шесте занузданный конский череп», а позади идет «дико наряженный погонщик».

Близким к описанному мною, по времени и значению, обряду (знаменующему конец весны и весенних земледельческих работ) является праздничный обряд в честь бога Ярилы, сводящийся со второй половины XIX века главным образом к гулянью и ярмарке. Подробности же этого крайне древнего обряда почти повсеместно забыты в России. «Одно только и знают твердо все, – пишет И.М. Лебедев, любитель-археолог, о Владимирской губернии, – это то, что в Петровское заговенье надо идти на гулянку: “Ярилову плешь погребать”».

Счастливым исключением в этом отношении представляет собой описание данного праздника в Поволжье, сделанное известным писателем Михаилом Пришвиным в его книге «Корень жизни» (изд. 1936 года). Интересно это описание особенно потому, что в нем идет речь о древнеязыческом обряде, удержавшемся до нашего времени в Советской России.

«Наша этнографическая группа, – рассказывает М. Пришвин, – отправилась исследовать в деревню Лихорево праздник “крапивное заговенье”, по-видимому, остатки культа древнего бога Ярилы.

Я не очень верил, что мы увидим какое-нибудь действие и что все не кончится записью старинного обряда со слов какой-нибудь лихоревской старухи... Мы наконец загово-

рили о празднике наибольшего развития весенних производительных сил и об языческом боге. Тогда из толпы вышел один пожилой, уже за шестьдесят лет, улыбнувшись, как улыбаются фавн, обнажил крепкие зубы и сказал:

– Воистину, это, стало быть, я сам и есть. Тогда началось веселье вокруг этого жреца бога Ярилы. Все повторяли:

– Власич вам все покажет.

И сам Власич сказал:

– Пойду попытаю.

Скоро мы услышали пение и поспешили на улицу, где теперь бабы и девки чистили поле.

Это известно – бабы, наступая против девиц, поют:

– А мы сечу чистили, чистили!

Потом девицы наступают, и так две эти партии, медленно двигаясь по улице разыгрывают земледельческую драму, как она выходит из слов известной стариннейшей песни: “А мы просо сеяли, сеяли”.

Одни сеют, другие коней пускают и топчут, коней ловят хозяева ляды и назначают за них выкуп: девицу. Молодой вступается за девицу, и в ход пускаются ножи.

Все в общем представляется, как подготовка к действию, расчистка поля, на котором вот скоро уж теперь и начнется самый посев.

Власич довольно перешептался с бабами-заправилами, согласился и стоит теперь в ожидании, когда расчистят сечу для посева.

Кто-то в толпе говорит о Власиче:

– Это у нас посевком.

... Время от времени он исчезает куда-то и возвращается все веселее и веселее. В последний раз он приходит с огромной жердью, раз в десять больше себя, и к верхнему концу ее прикрепляет пучок крапивы.

Жердь поднимается.

Вокруг сеятеля образуется огромный круг зрителей, внутри же, в три группы, садятся дети, каждая группа на равном друг от друга расстоянии, треугольником.

К дедушке-сеятелю подходит бабушка, второе действующее лицо, всем известная здесь забавница Марфа Баранова. Дедушка и бабушка хозяйствуют в кругу, перемещают ребят, чтобы удобнее было между ними ходить, дают советы руководительницам сложного хождения всей массы баб и девушек в кругу. Наконец, все готово и в круг вступают первые звенья бесконечной цепочки разодетых по-праздничному женщин. Идут с песнями змейкой между тремя группами детей. Остальные свиваются спиральными кольцами. Каждая, в конце концов, пройдет следом другой, но для зрителя скоро скрываются дети, между которыми ходят женщины, линия их хождения исчезает, и кажется даже они вовсе не ходят, а все волнуется правильно, как спелая нива ржи, и все тянет к высокому шесту с крапивным пучком и к стоящим под ним дедушке и бабушке.

Хор поет:

На горе-те мак, под горою мак,
Ма-аковицы, красные девицы,
Станьте в ряд!

И спрашивают:

Поспел ли горох,
Поспел ли бобун,
Поспел ли цветун?

Хор умолкает, ожидая ответа дедушки и бабушки.

Нет, оказывается, горох не только не поспел, а даже земля не вспахана и нет коня: нужно еще вырастить жеребеночка, да и того еще нет: надо послать за кобылиными яйцами.

Все посмеялись и опять пошли кружить с пением:

На горе-те мак...

Так проходит время, и на вопрос хора, “поспел ли бобун”, дедушка отвечает, что жеребенок-то вырос, да вот беда – сошник сломался, надо заказать кузнецу наварить шести-вершковый конец.

Проходит еще сколько-то времени, а тут новая неуправка: захворал дедушка, некому пахать и сеять.

Итак, дедушке все неможется и долго растет горох, а девушкам все не терпится, все они кружат и спрашивают:

– Пospел ли горох?

Весело становится, когда дедушка начинает поправляться и пошучивать с бабушкой, да и как еще пошучивать! Сильно растет и горох.

– Ну и хорош же будет бобун! – кричит сеятель. Вот он уже в ленточках – вот показался спелый стручок в шесть вершков.

Тогда вся масса женщин наступает и в последний раз спрашивает:

Пospел ли горох,
Пospел ли бобун,
Пospел ли цветун?

С громким криком: “Пospел!” – дедушка выпускает жердь с крапивным пучком, женщины расступаются, пучок с шумом падает на землю, дедушка валится на бабушку, молодые гонятся за женщинами с крапивой, стегают их по ногам.

Зрители, развеселенные и довольные, повторяют:

– Пospел, пospел.

Когда представление кончилось, мы пошли в дом к Влаичу и позвали сюда Марфу Баранову. Тут мы записали обряд со всеми подробностями и множеством таких прибауток и слов, какие не оставляли ни малейшего сомнения, что мы имели дело именно с Ярилой, богом весны человека. Правда, это были довольно жалкие остатки древнего культа, но и то их было довольно, чтобы воскресить утраченное огром-

ным большинством людей чувство благоговения к силе, воспроизводящей на земле человека. Мы даже и поняли, каким образом достигалось это: потому что все грубо называлось почти своими именами, но грубость эта была необходима, как грубость земли, производящей тончайшие кружева трав и цветов...»

* * *

С Петрова дня – дня «Крапивного заговенья» (означающего то же самое, что и «Русалкино заговенье») – воцаряется лето.

Одним из самых больших праздников этого времени года был, в языческую и, после Крещения Руси, полуязыческую пору нашей истории праздник Ивана Купалы. Почему? Потому что с именем Купалы было связано летнее солнцестояние – знаменательное событие, к которому православное духовенство не без основания приурочило день рождения Иоанна Крестителя (14 июня).

Когда-то этот праздник был центральным моментом религиозно-обрядовой жизни древнего славянина. Житие Св. Владимира, послужившее источником для летописцев, рассказывает подробно о том, как накануне 24 июня «собравшися младенцы и панны плетут себе венки из зелья розного, которые кладут на голову и опоясуются ими. Кладут зась огонь и берутся за руки, и около огня онога скачут, спеваю-

чи песни, в которых часто упоминают Купалу. А потом чрез оный огонь прескакают, бесу оному Купале offerуют сами себе, и иных много вымыслов бесовских брідких на той час на оных соборищах чинят, що неслушная и писмом подати».

Сходные с этим описания, у западноевропейских народов, дают представление о «купальских празднествах», как о своеобразной мистерии в честь солнечного божества, где, с одной стороны, прославлялось наивысшее развитие производительных сил природы, а с другой – оплакивалось умирающее лето, с надеждой, однако, на его воскресение.

Время унесло безвозвратно как общий строй, так и многие подробности «купальских празднеств». Одно только можно сказать об уцелевшем от этой древней «мистерии»: ни одна из деталей присущей ей инсценировки не является произвольным вымыслом и носит следы осмысленной символики, восходящей к седой древности. Так, если в день солнцестояния (день Ивана Купалы) горят огни Ивановой ночи, в виде ярких костров, и женихи с невестами прыгают через эти огни, то в этом надо видеть след халдейского мировоззрения, по которому солнце во время летнего его стояния, находится в области Огня, в противоположность зимнему солнцестоянию, когда оно находится в области Воды. Во время летнего солнцестояния наблюдается – по древнему счислению – огненный дождь, в виде звездного дождя «Персеид». В эту ночь Солнце, проходя через область Огня, обрывается с Луною. И так как круговорот человеческой жизни

пытается отразить, в религиозном рвении, круговорот астральной жизни, то здесь, как и на небе, должно происходить нечто схожее: в честь бракосочетающихся Солнца и Луны, а также в подражание им обрученные «проходят», прыгая, через огни Ивановой ночи, зажженные в этот знаменательный срок летнего солнцестояния.

Если в канун Ивановой ночи втыкают в землю около костра, молодую ветку вербы, черноклена или тополя, обвешанную яркими лентами и венками, то опять-таки это неспроста, ибо здесь имеет место (как отголосок древнего символа) чувство в середине лета солнечного божества, называвшегося у вавилонян Тамуз (что означает «молодая ветвь»), а у египтян – Осирис (что означает «безлиственное дерево»); то и другое божество, как известно, символизировали в веках «весеннюю растительность», умирали в расцвете жизни от враждебных им сил и порывали в преисподней узы Смерти, чтобы вернуться потом на землю в своих весенних урожаях.

Не буду задерживаться на толковании других обрядовых деталей «мистерии» Ивана Купалы; скажу лишь, что за все три экскурсии в России, какие я совершил (до Первой мировой войны) для собирания остатков священного некогда обрядового театра, я никогда не встречался у крестьян с произвольной фантазией в их календарных «спектаклях».

Как я уже давно отметил в одной из своих книг, посвященных проблеме театральности, первобытный человек, как

и человек позднейшей культуры, устраивает из рождения «первенца», из охоты, войны, из суда и наказания, из религиозного обряда, включая похороны, некое «представление», чисто театрального характера.

И русский народ в данном отношении не только не является исключением, но – как мы только что видели – служит одним из ярких примеров неукротимой в человеке воли к театру.

Сильна эта воля в охотничьем и земледельческом быту русского человека; но еще, пожалуй, сильнее она, если разобратся да сравнить, в семейных обрядах, в обрядах семейно-племенной общины, к изучению которых за последние полвека направлено столько энергии со стороны новой школы русских фольклористов и этнографов!

Я остановлю здесь внимание читателя на одном из самых театральных обрядов, совершавшихся, до последнего времени, в русском, украинском и белорусском быту, а именно на свадебном обряде, за которым недаром установилось теперь название «религиозно-бытовой драмы», а за совершением бракосочетания – старинное определение «играть свадьбу».

В том, что зрелище, когда «играют свадьбу», являлось, до последнего времени, одним из любимейших у нашего народа, меня убедил тот факт, что в деревне Глодневский Хутор Дмитровского уезда Орловской губернии (куда я ездил специально за материалами для русского обрядового театра) все девушки, без исключения, могли воспроизвести когда угод-

но весь сложный обряд бракосочетания, со всеми песнями, к нему относящимися, и даже со всем церковным ритуалом (песнопением, возгласами священника и дьякона), занимавшим срединную часть данного обряда. И это – в деревне, где процент грамотности перед войною 1914 года равнялся 1 %.

Наиболее примечателен театральный элемент в том свадебном действе, какое имело место до недавнего времени на Украине, где сохранились почти целиком черты древнеславянской родовой «драмы», называемой «весилля».

Изыскания ряда ученых (П.П. Чубинского, Н.Ф. Сумцова, Ф.К. Волкова, Х. Ящуржинского и А. Белецкого) дают нам возможность, на примере Украины, как нельзя лучше понять символику данной «драмы», в связи с ее наслоениями, происшедшими в веках, и комментировать ее безошибочно точно.

Эту «драму» семейно-племенной общины можно разделить на три больших акта: сватанья, обручения и «весилля» (свадьбы), в собственном смысле слова.

Каждый акт, в свою очередь, распадается на ряд сцен, троекратно повторяющихся из действия в действие, все с большим развитием и усложнениями сцены похищения, отпора со стороны родных невесты, примирения борющихся сторон, выкупа невесты у ее родни, религиозных обрядов и вступления молодых в супружество.

Сценою, где разворачивается действие, является поочередно то дом невесты, то дом жениха, то двор и прилегающая

к нему улица.

Действующими лицами являются жених, именуемый «князем» (безразлично, к какому сословию тот относится), его «дружина» (попросту говоря – компания приятелей жениха, в которую входят сваты, музыканты, возница и др.), предводительствуемая «тысяцким» (тысяченачальником!), «дружкой» жениха или «старшим боярином», за коим следуют так называемые «старосты», приходящие под видом охотников в дом родителей невесты и опирающиеся на «посохи» (знак их посольской миссии). «Премьершей» среди действующих лиц является, само собою разумеется, невеста, именуемая, под пару жениху, «княжною», ее дружки, отец и братья, к коим присоединяется потом, по ходу действия, отец жениха и двое матерей, которые в вывороченных мехом наружу кожухах исполняют ряд магических действий «от сглазу» и др. Кроме перечисленных «персонажей», можно назвать еще «писаря», возвещающего о подарках, подносимых невесте и ее роду, «коровайниц», пекущих священный свадебный хлеб, их сподручного и др.

Обстановка, в которой «играют» свадьбу, замечает А. Белецкий, должна поражать своею роскошью и изобилием – нужды нет, что, во всей своей полноте, эта роскошь присутствует только в песнях свадебного хора и в воображении участников действия. От этого театральность его только усугубляется; и не все ли равно, из чего сделан меч у князя и похожа ли на красную княжескую хоругвь – «корогва», сде-

ланная из красной «запаски» (крестьянской «юбки» у украинки)!

Игра всех действующих лиц – подобно тому, как это практиковалось в спектаклях *commedia dell'arte* – не следует писаному, раз и навсегда установленному тексту: каждый «актер» в свадебном действе, руководится лишь традиционным характером и значением исполняемой им роли. Так, родители невесты не довольствуются естественным выказыванием любви к своей дочери, покидающей родимый кров: они должны как бы превзойти себя в сверхъестественном попечении о своем любимом детище. Невеста, в ответ, должна проявлять к ним чувство крайней подчиненности и признательности за то, что те кормили и поили ее, бедную, в продолжение стольких лет! Традиция к тому же требует, чтобы невеста, с самого начала свадебной игры и вплоть до отъезда «свадебного поезда» в церковь, горько оплакивала свою девичью волю в родительском доме (хотя бы ей там и не бог весть, как сладко жилось «в девках»), должна буйно выражать отвращение к жениху – к этому чужаку-проходимцу (хотя бы и была влюблена в него «без ума») Но как только бракосочетание подходило к концу, «молодая» не смела больше пролить ни слезинки, представляясь довольною и польщенною выпавшей на ее долю честью, из боязни несоответствующей мимикой обидеть родню мужа.

Нелегка роль и тех, кто взялся во вступлении к свадебному действу быть «сватами». Они должны отличаться не

только на редкость вежливым обхождением, красноречием и дипломатической сноровкой: от них требуются прямо-таки драматические способности. И в самом деле! – их роль довольно необычная, сложная и ответственная. Являясь в дом невесты, с невинным видом «охотников» за ценным зверем, они морочат хозяевам голову рассказом, например, о небывалой кунице, которая будто бы забежала сюда, в избу, и которую во что бы то ни стало им приспичило поймать для их «князя». Хозяева, как бы уразумев, наконец, на какого-то такого «зверя» намекают сваты под видом «охотников», в свою очередь начинают морочить пришельцев, выводя перед ними вместо дочери, то какую-нибудь старуху, то хромящую «образину», то просто постороннюю хозяевам девушку и т. п. На все эти проделки сваты не должны отвечать бранливо, а, как достойные «князя» послы, учтиво-насмешливо (мол, «нас не проведешь») и находчиво (мол, «за словом в карман не полезем»).

Вся почти родня, как невесты, так и жениха, принимала некогда участие в качестве «актеров» «на театре» этого драматического представления. Так, братья невесты, якобы испугавшись своей родни, продавшей их сестру «похитителям», делают вид, что спасаются бегством под стол. «Бояре»-похитители в момент выдачи приданого, как бы увлекаясь своей ролью, начинают хватать и тащить на телегу все что ни попало, разыгрывая сцену грабежа и т. п.

Суть этого свадебного представления, по объяснению

Ф.К. Волкова – исключительного знатока свадебных обрядов и обычаев на Украине, – надо видеть в том, что заключаемый между односельчанами, с обоюдного согласия, брак изображается как насильственное похищение; другими словами – эндогамический брак (то есть когда жена берется из чужого племени), чтобы путем такой инсценировки брак считался правильным и прочным.

Таким образом, в свадебной драме следует видеть род «исторической пьесы», где инсценируется картина древнего брака, перенося нас чисто театральным методом в общественные отношения и быт княжеского периода, давно уже пережитого на Руси и Украине.

Одной из значительных особенностей этой многоактной «пьесы» из репертуара обрядового театра является участие в ней – рядом с «любителями», так сказать, драматического искусства – настоящих профессионалов. Я имею в виду две категории таковых: плакальщиц и скоморохов.

Профессиональные плакальщицы еще недавно приглашались к невесте в подмогу, чтобы возбудить у соседней жалость к «бедняжке», не умеющей плакать как следует (то есть по-нарочному), а между тем вынужденной покинуть отчий дом и идти работать к «чужаку».

Плакальщицами («плакушами») и причитальницами бывали на Руси большей частью вдовы или старые девы, обращавшие свой талант и навык в профессию, «кормившую» их, как наймиток на свадьбах, на похоронах и проводах ре-

крутов. За хорошее вознаграждение (деньгами, съестными припасами или «отрезами» на платье) причитальницы варьируют свои импровизации в зависимости от того, имеют ли они дело со скорбью невесты, покидающей родительский дом, вдовы, провожающей «кормильца» на кладбище, сироты или сирот, оставшихся без приюта, или родных новобранца, отправляемого на военную службу.

Я имел немало случаев убедиться в замечательном мастерстве профессиональных плакальщиц. Особенно же памятным и поучительным для меня остался плач виртуозок в этом искусстве, славившихся в Спасском уезде Тамбовской губернии и «ставивших рекорды» в день Радуницы, когда на кладбище (куда все крестьянки направлялись к полудню разодетые в яркие праздничные платья) полагалось оплакивать исключительно своих родителей и никого больше. Как ни хотелось – объяснили мне – поплакать некоторым бабам (вернее, «повыть») над могилами любимых дочек, сыновей или мужей, они должны были, игнорируя своих любимцев, печалиться лишь по родителям, часто отнюдь к ним немилостивым при жизни. Из такого психологически трудного положения выходили, разумеется, лучше всего профессиональные плакальщицы и опытные причитальницы, доводившие окружающих своим напускным драматизмом до настоящей истерики.

Другой разновидностью профессионалов, принимавших участие в свадебной «драме», были скоморохи, след кото-

рых, впрочем, начиная с XVIII века понемногу исчезает в русских исторических хрониках. До этого же времени скорморохи (от греческого вульгарного слова «скомм-архос», что значит «главный потешник») прочно сидели в русском быту.

По-видимому, это были заезжие бродячие люди, появившиеся в Древней Руси из Византии, откуда они принесли и свое название. «Впоследствии их перестали отличать от “шпильманов”, – констатирует профессор Б.В. Варнеке, – тому причина – в “латинских” костюмах “шпильманов”, зашедших к нам от немцев и выделявшихся короткими полами своих одеяний, наблюдаемыми на фресках Софийского собора в Киеве и у византийских “потешников”».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.