

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/IVNLOF>
УДК 398.5 + 792.9
ББК 82.3 + 85.337(2)53

«ВЕРТЕП КУКОЛЬНЫЙ» НА СЦЕНЕ «БРОДЯЧЕЙ СОБАКИ»: АВТОРСКАЯ ВЕРСИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ЖАНРА

© 2025 г. С.П. Сорокина

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 24 декабря 2024 г.

Дата одобрения рецензентами: 25 января 2025 г.

Дата публикации: 25 декабря 2025 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-258-281>

Аннотация: В статье рассматривается опыт постановки вертепа, осуществленный в 1913 г. М. Кузминым, К. Миклашевским, С. Судейкиным в кабаре «Бродячая собака». Ставится задача выяснить, как восприняли авторы жанровую модель фольклорного вертепа, какие элементы традиции отбираются ими для того, чтобы создать собственную версию фольклорного жанра. Показан контекст, повлиявший на возникновение идеи постановки: увлечение творческой интеллигенции начала XX в. различного рода театральными стилизациями, в том числе и фольклорными, попытки создания «религиозного» театра и возвращения к мистерии, популярность в искусстве начала XX в. темы человек-кукла и ее театрального преломления — представления об актере-марионетке. Отмечается, что само название — «Рождество Христово. Вертеп кукольный» — содержало отсылку к фольклорному явлению и в то же время создавало игровое «напряжение» между тем, что предстояло видеть завсегдатаям «Бродячей собаки», и традиционным народным спектаклем, поскольку разыгранное в кабаре представление заведомо не предполагалось как кукольное. Проводится сопоставление структуры традиционного вертепа и спектакля, демонстрировавшегося на сцене кабаре, показывается, в чем авторы последнего опирались на аутентичный феномен и каким образом преобразовывали фольклорную традицию. Особое внимание уделяется анализу текста Кузмина. Устанавливается, что определенной переработке подверглись мотивы и образы традиционного вертепа; используя отсылки к русской классике и христианским апокрифическим сюжетам, автор изменил ассоциативное поле текста. В результате Кузминым и его соратниками в представление была заложена игровая двойственность, не свойственная народному вертепу, но характерная для культуры начала XX в.

Ключевые слова: фольклоризм, стилизация, вертеп кукольный, «Бродячая собака», М. Кузмин, К. Миклашевский, С. Судейкин.

Информация об авторе: Светлана Павловна Сорокина — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
<https://orcid.org/0000-0001-6760-0922>

E-mail: sorokinasp@mail.ru.

Для цитирования: Сорокина С.П. «Вертеп кукольный» на сцене «Бродячей собаки»: авторская версия фольклорного жанра // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 4. С. 258–281. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-258-281>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

“PUPPET NATIVITI SCENE” ON THE STAGE OF “STRAY DOG”: THE AUTHOR’S VERSION OF THE FOLKLORE GENRE

© 2025, Svetlana P. Sorokina

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: December 24, 2024

Approved after reviewing: January 25, 2025

Date of publication: December 25, 2025

Abstract: The article examines the experience of staging a Nativity Scene, carried out in 1913 by M. Kuzmin, K. Miklashevsky, and S. Sudeikin in the cabaret “Stray Dog.” The goal is to find out what the authors’ understanding of the genre model of the folklore phenomenon is, and what elements of tradition they select in order to create their own version of the folklore genre. The article shows the context that influenced the idea of the production: the fascination of the creative intelligentsia of the early twentieth century with various kinds of theatrical stylizations, including folklore, attempts to create a “religious” theater and return to the mystery, the popularity in the art of the early 20th century of the theme of the puppet man and its theatrical refraction — the idea of a puppet actor. The article notes that the very name of the evening — “Puppet Nativity Scene” — contained a reference to a folklore phenomenon and at the same time created a playful “tension between” what the regulars of the “Stray Dog” were to see and a traditional folk performance, since the performance played in the cabaret was obviously not intended as a puppet show. A comparison of the structure of the traditional Nativity Scene and the performance shown on the cabaret stage is carried out, showing how the authors of the latter relied on an authentic phenomenon and how they transformed the folklore tradition. Special attention is paid to the analysis of Kuzmin’s text. The article establishes that the motifs and images of the traditional Nativity Scene have undergone a certain processing; using references to Russian classics and Christian apocryphal plots, the author has changed the associative field of the text. As a result, Kuzmin and his colleagues introduced a game duality into the performance, which is not typical of a folk Nativity Scene, but is characteristic of the culture of the early 20th century.

Keywords: folklore, stylization, puppet Nativity Scene, “Stray Dog,” M. Kuzmin, K. Miklashevsky, S. Sudeikin.

Information about the author: Svetlana P. Sorokina, DSc in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
<https://orcid.org/0000-0001-6760-0922>

E-mail: sorokinasp@mail.ru

For citation: Sorokina, S.P. “‘Puppet Nativity Scene’ on the Stage of ‘Stray Dog’: The Author’s Version of the Folklore Genre.” *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 4, 2025, pp. 258–281. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-4-258-281>

6 января 1913 г. в 12.30 ночи в петербургском кабаре «Бродячая собака» состоялось представление под названием «Вертеп кукольный», текст и музыке к которому написал М. Кузмин, декорации создал С. Судейкин, режиссером выступил К. Миклашевский [27, с. 203–204]. Неизвестно точно, кто был инициатором постановки, но скорее всего Кузмин, поскольку в этот период он был одним из деятельнейших членов «Художественного общества Интимного театра» (таково было официальное наименование «Бродячей собаки»). К тому же, очевидно, что в основе замысла лежал именно текст, написанный Кузминым.

Представление в целом, насколько можно судить о нем по сохранившимся описаниям, и прежде всего дошедший до нас (без музыкально-песенных вставок) текст Кузмина¹ свидетельствуют о том, что авторы спектакля были так или иначе знакомы с аутентичным вертепом. Если говорить о возможных истоках интереса к фольклорно-христианской традиции применительно к Кузмину, то следует упомянуть о том, что с конца XIX в. он серьезно увлекался историей раннего христианства, проявлял интерес к народной религиозности и прежде всего к русскому старообрядчеству [1, с. 38–72], по-видимому, посещал олонечкие и поволжские скиты [11, с. 204].

1 В РГАЛИ в фонде М.А. Кузмина (Ф. 232) хранится текст вертепа в двух вариантах. Один (ед. хр. 2) представляет собой рукописную книжечку в 8-ю долю листа (формата блокнота с иллюстрациями Н.Н. Куприянова (11 л.), второй (ед. хр. 3. «Рождество Христово» (Вертеп кукольный) 1912 г. 5 л.) — машинописный. Рукописный и машинописный тексты идентичны. В СССР и России это произведение Кузмина не публиковалось. За рубежом оно издано дважды. Впервые текст с небольшой вступительной статьей опубликовал Ж. Шерон (G. Cheron) [36]; в 1994 г. Н.А. Богомолов включил пьесу в подготовленное им и изданное в Беркли (США) собрание сочинений М.А. Кузмина.

Примечательно, что в этот период Кузмин создает первые фольклорные стилизации — цикл духовных стихов из пяти текстов («Хождение Богородицы по мукам» (1901), «О старце и льве» (1902), «О разбойнике» (1902), «Стих о пустыне» (1903), «Страшный суд» (1903)).

Знакомство Кузмина и его соавторов с вертепом могло быть и непосредственным, поскольку в те годы традиция была еще живой², и «книжным». В 1895 г. вышла в свет небольшая монография В.Н. Перетца, в которой вертепу были посвящены главы V–VII [28, с. 45–78]; в конце XIX – начале XX в. появились публикации текстов с описаниями вертепных представлений. Например, в 1905 г. такую публикацию осуществил Н. Виноградов [32]. Вертеп был им зафиксирован во время путешествия по Волге от кукольников из Новгорода³, текст снабжен характеристикой костюмов действующих лиц, описанием устройства вертепного ящика. В 1908 г. В.Н. Добровольский издал текст вертепа, записанный в Смоленске [18]. Кроме того, в этот период публикуются тексты украинских⁴ и белорусских⁵ вертепных представлений.

Желание организаторов «Бродячей собаки» отметить святки показом вертепа вполне объяснимо. В народной традиции вертепные представления действительно давались в эти дни. С другой стороны, такая акция была вполне созвучна увлечениям творческой интеллигенции начала XX в. идеями создания «религиозного» театра, возвращения к мистике (Вяч. Иванов, А. Белый и др.).

Уже само название действа — «Вертеп кукольный»⁶ — содержало отсылку к фольклорному явлению, хотя в то же время название создавало игровое «напряжение» [3, с. 30] между тем, что предстояло видеть

2 В петербургских газетах вплоть до середины 1820-х гг. регулярно в святочный период появлялись объявления, в которых кукольники предлагали показать в частных домах вертеп [24, с. 14, 15, 17–20, 23]. Позже такие объявления исчезают, но не исключено, что и в конце XIX – начале XX в. встречались вертепщики, демонстрировавшие представления в крупных городах.

3 Отметим, что и Кузмин бывал в этих местах как в раннем детстве (родился в Ярославле, затем семья переехала в Саратов), так и в первое десятилетие XX в.

4 Библиографию публикаций этого периода украинских вертепов см.: [17, с. 132–133].

5 В Белоруссии вертеп называют батлейкой. В собраниях П.В. Шейна [35, с. 122–155] и Е.Р. Романова [31, с. 74–103] опубликованы несколько вариантов батлейки.

6 В программе значилось название представления — *Вертеп кукольный*; в повестке (так называли устроители «Бродячей собаки» пригласительный входной билет) — *Рождество Христово. Вертеп Кукольный* [27, с. 181, 203].

завсегдатаям «Бродячей собаки», и традиционным народным спектаклем, поскольку представление, разыгранное в кабаре, кукольным не было. Из сохранившейся афиши можно узнать, кто какие роли в нем исполнял: Богородица — О.А. Судейкина, Иосиф — А.П. Зонов, Ирод — И.П. Сазонов, два пастуха — В.А. Подгорный и Н.В. Петров, три волхва — А.И. Егоров, Б.Г. Романов, Н.В. Петров, Осел — П.П. Потемкин, Дьявол — В.А. Подгорный, Женщина — Е.А. Хованская, Соломонида — К.Э. Гибшман [27, с. 203].

Отметим, что и в народной традиции известны случаи исполнения вертепного сюжета живыми артистами, в том числе в составе пьесы «Царь Максимилиан» [26, с. 313–316; 33, с. 620]. Могли ли знать об этом организаторы действия, сведений у нас нет. Важно, однако, что вертеп, разыграть который должны были люди, в программе вечера был назван именно *кукольным*. Можно ли было поставить действительно кукольный спектакль в «Бродячей собаке»? Вероятно, да. В то время увлечение кукольным театром в среде творческой интеллигенции было весьма значительным. (Отметим также, что в 1919 г. «Вертеп» Кузмина при его участии был все же поставлен в Петрограде кукольным театром Л. Яковлевой-Шапориной.) Можно ли было отказаться от слова «кукольный» в программе, если спектакль таковым не предполагался? Конечно, да. Очевидно, присутствие этого слова было сознательным «жестом». Сохранение его в названии можно истолковать в нескольких планах. Во-первых, как настоящее желание автора (или авторов), о чем уже упоминалось, обозначить или даже подчеркнуть связь своего произведения с народным. Во-вторых, как отсылку (возможно, ироническую) к чрезвычайно популярной в искусстве начала XX в. теме человек-кукла и особенно к ее театральному преломлению — представлению об актере-марионетке, выросшему из стремления преодолеть реалистическую театральную традицию. Напомним, что все создатели «Вертепа кукольного» были активно вовлечены в различные проекты, разрабатывавшие эти идеи. Миклашевский был одним из организаторов «Старинного театра», занимавшегося реконструкцией театральных зрелищ прошлых эпох, и знатоком комедии дель арте, родственной итальянскому народному кукольному театру⁷. Судейкин и Кузмин работали

7 Интерес к итальянской комедии масок в русской культуре этого периода был огромен. См. об этом: [9].

с Вс. Мейерхольдом⁸, режиссером, наиболее последовательно (наряду с Г. Крэггом) развивавшим в теории и применявшим в сценической практике принцип «марионеточности» [25, с. 125] (см. также: [6, с. 87]) актерской игры. И Судейкин, и Кузмин сотрудничали с Мейерхольдом в период наиболее активного увлечения режиссера этими опытами. Судейкин⁹ в 1906 г. создал декорации к «Сестре Беатрисе», поставленной Мейерхольдом по пьесе Метерлинка в Театре В.Ф. Комиссаржевской, а в 1909–1910 и Судейкин, и Кузмин¹⁰ участвовали в мейерхольдовской постановке «Поклонения кресту» (по пьесе П. Кальдерона) в «Башенном театре» Вяч. Иванова. Кузмин в 1906 г. по заказу Мейерхольда написал музыку для «Балаганчика» (поставлен в Театре В.Ф. Комиссаржевской), пьесы А. Блока, самым непосредственным образом отсылающей зрителя к площадному кукольному театру. Отметим, что последний спектакль вызвал особенно бурные дискуссии, в том числе критик «Нового времени» Ю. Беляев писал, что режиссеру удалось «обратить актеров в настоящих марионеток», среди которых он «сам исполнял роль Пьеро в картинно-игрушечных формах своей школы» [14] (см. также: [15, т. 6, с. 456]). Упомянем также о тесном сотрудничестве Кузмина с Мейерхольдом в просуществовавшем всего год (открылся осенью 1910, закрылся осенью 1911) театре «Дом интермедий» [1, с. 162–163].

В-третьих, оксюморонное сочетание слова *кукольный* в названии пьесы с заведомо *не кукольной* ее реализацией можно рассматривать как прием, призванный подчеркнуть, что перед зрителем не реконструкция фольклорного артефакта, а авторское его переосмысление.

Каково же соотношение аутентичного вертепа с представленным в «Бродячей собаке»? Какие элементы традиции отбираются авторами для того, чтобы создать авторскую версию фольклорного жанра?

8 Напомним, что кабаре «Бродячая собака» было организовано помощником Мейерхольда Б.К. Прониным. Отметим также, что в 1908 г. Мейерхольд поставил в театре-клубе «Лукоморье» пьесу П.П. Потемкина «Петрушка» (декорации М. Добужинского). К сожалению, ни текст пьесы, ни подробные ее описания нам пока неизвестны.

9 Первый опыт работы Судейкина с Мейерхольдом относится к 1905 г., когда Судейкин совместно с К. Сомовым оформлял спектакль «Смерть Тентажиля» (по пьесе Метерлинка), ставившийся режиссером в Студии на Поварской, но так и не показанный широкому зрителю.

10 В том же 1910 г. Кузмин участвовал в мейерхольдовских постановках на сценах Императорских театров: в «Шуте Тантрисе» в Александринском театре и в «Электре» — в Мариинском.

Прежде чем рассматривать эти вопросы, обратим внимание на один момент, свойственный любой фольклорной стилизации. Создавая ее, автор (или авторы) выстраивают свой текст, аналогичный народному, исходя из собственных представлений о фольклорной жанровой модели и необходимом для ее «узнаваемости» наборе «сигналов». Для зрителей (читателей, слушателей), плохо знакомых с фольклорной традицией, набор предложенных автором для опознания фольклорного жанра знаков может оказаться недостаточным, и связь авторского текста с фольклорным ими установлена не будет; для более искушенных эта связь может оказаться в разной степени очевидной: от впечатления полного копирования фольклорного произведения до попытки понять, как автор интерпретировал аутентичную традицию. Для фольклориста, оказывающегося, по существу, в позиции наиболее сведущих, чрезвычайно интересна задача выяснить авторское понимание той или иной фольклорной жанровой модели.

Обратимся к описанию оформления спектакля. Создавший для него декорации Судейкин 30 лет спустя (в 1943 г.) рассказывал о них так: «На маленькой сцене декорация: на фоне синего¹¹ коленкора написана битва между ангелами и черно-красными демонами. Перед синим доминирующим пятном стояло ложе, обтянутое красным кумачом. Красным кумачом затянuty все подмостки. На красном ложе золотой Ирод в черном шерстяном парике с золотом. В углу коричневый грот, освещенный внутри свечами и выклеенный сусальным золотом. Весь зал переделан, чувствуется как бы “тайная вечеря”. Длинные узкие столы, за ними сидит публика, всюду свечи...» [34, с. 192]. С. Ауслендер, присутствовавший на вечере, отмечает, что, помимо ангелов и демонов, задник-«небо» украшали еще и большие звезды¹² [13, с. 66].

Костюмы и реквизит (их опись сохранилась) были частично заказаны специально для представления, а частично взяты из прокатной конторы владельцев балагана А.А. и Л.А. Лейфертов [27, с. 204]. Платье Богородицы

11 Не исключено, что синий фон в оформлении спектакля, был отсылкой к декорациям «Балаганчика», действие которого также развивалось на синем фоне [6, с. 91].

12 Представляется, что Судейкин в своей декорации «откликнулся» и на занавес Бенуа к балету «Петрушка». Балет впервые был показан «Русскими балетами» С. Дягилева в Париже в 1911 г. Судейкин наверняка был знаком с его оформлением, поскольку сотрудничал с Дягилевым и в 1912 г. выезжал в Париж для исполнения декораций к балету «Послеполуденный отдых фавна» [19, с. 175–176].

было золотым с голубым газом; костюм Иосифа состоял из белой длинной рубахи с большой фетровой шляпой; пастухи были одеты в баряньи шкуры, при этом на молодом была еще туника, а на старом — длинная хламида; реквизит волхвов составляли золотой кубок, серебряная корзина, фрукты, курильница амбир, ладан, сковороды, серебряный кубок, серебряный кувшин; на ангелах были розовые рубахи, трико, сандалии, крылья; облачение осла включало балахон, маску, две палки; у дьявола был монашеский коричневый костюм с капюшоном и козлиная маска; женщина (в традиционном вертепе — Рахиль) была в облачении из полосатой материи; для Соломиды предназначался античный костюм, сандалии, плащ. Особенно тщательно был разработан образ Ирода. Он был одет в белую длинную рубаху, поверх которой была обвита красная материя¹³. У него была борода, волосы из синего сукна (ср. в описании Судейкина указаны черные шерстяные волосы), корона из золотой бумаги, браслеты. В описи приводится также костюм звезды — белая рубаха, серебряная епитрахиль, трико, сандалии, большая свеча. В списке действующих лиц персонаж *звезда* отсутствует. Но, очевидно, звезду, которая являлась пастухам и волхвам, действительно изображал человек, на что указывает фраза из описания Ауслендера: «...волхвы проходили, ведомые звездой, с дарами» [13, с. 66], а главное — наличие реплик у этого персонажа в тексте Кузмина¹⁴. В народной традиции звезда в качестве персонажа не используется; часто ее изображением украшается верх вертепного ящика. По воспоминанию Судейкина, в представлении принимали участие еще и «двадцать детей из сиротского дома». «Одетые в белое, с золотыми париками и серебряными крыльями», они «ходили между столами с зажженными свечами и пели» [34, с. 192].

В некоторой (небольшой) степени такое оформление представления коррелирует с оформлением традиционного вертепа. В последнем также обильно применялся золотой и красный цвета (ср. в вертепе, описанном Виноградовым: «Стены и потолок оклеены золотой и серебряной бумагой, разноцветной фольгой и блестками»; «Открытие и закрытие представления производится при помощи красного кумачного занавеса» [26, с. 510, 511]), освещение пространства «сцены» свечами. Из описаний можно заключить,

13 Ср.: в описании Судейкина Ирод почему-то назван «золотым».

14 РГАЛИ. Ф. 232 (М.А. Кузмин). Оп. 2. Ед. хр. 2. [«Рождество Христово. Вертеп кукольный»] = «Вертеп». Вариант с иллюстрациями Н.Н. Куприянова. 1912 г. Л. 6 об.

что в спектакле «Бродячей собаки» не ставилась задача как-либо передать (имитировать) двухъярусную организацию пространства народного вертепного театра. Такая задача была бы, конечно, сложной, но в принципе выполнимой. Впрочем, вертеп, описанный Виноградовым, тоже был «одноэтажным» с тронем Ирода в центре и пещерой, где родился Иисус, в правом углу.

Костюмировка персонажей содержит ощутимую отсылку к античным формам, что естественно для осведомленного в истории искусства художника и не характерно для костюмировки кукол аутентичных вертепов. Обратим внимание на одяание дьявола (монашеская ряса и козлиная маска), созданное, безусловно, в духе культуры модерна и не учитывающее народную традицию изображения данного персонажа. В аутентичных вертепах дьявол (черт) обычно в бараньей шкуре, например, у Виноградова: «...весь обшит черной овчиной; рот, нос, глаза и уши красные, с рогами и хвостом» [26, с. 305].

Сколько-нибудь подробного описания режиссуры представления не сохранилось. Можно лишь отметить, что Миклашевский не обошел стороной модный в начале XX в. прием преодоления границы сцены и зрительного зала (зрители, сидящие за длинными деревянными столами, среди которых двигались поющие дети-ангелы, становились как бы непосредственными участниками действия), в целом, безусловно, восходящий к постановочным принципам народного театра. Нет никаких указаний и на то, что исполнители ролей старались подражать движениям кукол. Этот постановочный прием, как правило, используется в театре живых актеров, чтобы создать комический эффект¹⁵. Входила ли установка на комизм, хотя бы в какой-то степени, в задачи создателей «Вертепа кукольного», сказать сложно. Во всяком случае ни оформитель спектакля Судейкин, чье воспоминание мы приводили выше, ни рецензент представления С. Ауслендер никакой смеховой составляющей действия не отметили. Последний так передает впечатление, возникавшее во время представления: «Было совершенно особое настроение, чуть-чуть торжественное, и от этих свечей на длинных, узких столах, и от декорации Судейкина <...>. Когда началось действие, вышли

15 Ср.: в «Балаганчике» для Блока была важна ироническая позиция, которая и подчеркивалась «марионеточностью» персонажей, воплощенной в том числе (по замыслу Мейрхольда) и в актерской игре [15, т. 6, с. 442].

на крошечную эстраду, освещенную высокими желтыми свечами, три ангела и спели высокими, срывающимися детскими голосами праздничную сти-хиру — сразу почувствовалось нечто подлинно-трогательное, нечто иное, чем обычный, забавный по замыслу и исполнению спектакль. Когда волхвы проходили, ведомые звездой, с дарами, когда дьявол нашептывал злые советы Ироду, когда Мадонна вышла из вертепа и села на осла, казалось, будто настоящая мистерия, настоящее тайное действо совершается под низкими сводами подвала» [13, с. 66]. Напомним, что в традиционном вертепе первая часть (излагающая христианскую историю) была серьезной, но после нее, как правило, следовала вторая, веселая часть.

Итак, в оформлении и постановке представления имеются некоторые отсылки к аутентичному вертепу. Вместе с тем традиционная конструкция вертепа — двухъярусный ящик с тростевыми куклами — настолько доминантный знак данного фольклорного явления, что отказ от этой формы сильно затрудняет визуальное восприятие представления как авторской версии фольклорного жанра. Основные «сигналы», устанавливающие связь фольклорного и авторского текстов, в данном случае, по-видимому, следует искать в словесной ткани.

Действительно, в тексте Кузмина находим ряд образных, сюжетно-композиционных, стилистических «опор», отсылающих к фольклорному вертепу. Из образной системы вертепа Кузмин позаимствовал большую часть персонажей: царь Ирод, два пастуха, ангелы, три волхва, дьявол, женщина (имя Рахиль Кузмин не использовал). Находим в авторском тексте и ряд ключевых для аутентичного сюжета мотивов: явление пастухам звезды и ангелов, возвещающих о рождении Христа; поклонение волхвов Христу; «избиение» (ни в традиционном вертепе, ни у Кузмина не показываемое на сцене прямо) младенцев и убийство ребенка на глазах матери; наказание-гибель Ирода. Кроме того, сама композиция текста Кузмина явно ориентирована на фольклорный вертеп. Это, во-первых, «сжатость», краткость изложения истории, во-вторых, включение музыкальных вставок и, в-третьих, своеобразие компоновки сцен. Для фольклорной драмы вообще и для вертепа в частности характерна некоторая изолированность каждого фрагмента, отсутствие между сценами крепкой логической «сцепки», основанной на причинно-следственной связи, определенная «прерывистость» в развитии сюжета. Именно по этому принципу построена пьеса Кузмина.

Что касается словесно-ритмической организации авторского текста, то здесь, на наш взгляд, поэт стремится передать наивный стиль традиционного вертепа: использует в основном довольно простую лексику, краткие строки, парную, перекрестную или опоясывающую рифмовки (причем иногда не вполне регулярную), имитирует сбивчивость ритмической структуры. Приведем в качестве примера начальный фрагмент:

Пастухи спят.

Молодой пастух.

Не спится, дядя, сон бежит:
 Все снится мне — земля дрожит.
 Звезда горит вверху так странно,
 Как очи милой Марианны.
 Старый пастух.
 Подумай, скоро Рождество
 А ты несешь все про свое!
 Молодой пастух.
 Собаки воют, жмутся овцы
 Посрамлены все баснословцы
 По коже бегают мурашки
 Летят к нам божеские пташки¹⁶.

Подчеркнем, что имитация наивного стиля достигается Кузминым, в сущности, без прямого копирования словесно-ритмических средств традиционного вертепа, в значительной степени ориентированного на церковнославянские тексты, хотя и с большими искажениями (впрочем, нужно отметить, что стилистически варианты фольклорного вертепа сильно разнятся). По-видимому, Кузмин стремился, чтобы у наблюдающего представление возникало соответствующее вертепному тексту *впечатление*, поскольку автор рассчитывал на восприятие слова *в спектакле*, т. е. на *зрительское*, а не *читательское*. Предложенный поэтом подход к передаче

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 232 (М.А. Кузмин). Оп. 2. Ед. хр. 2. [«Рождество Христово. Вертеп кукольный»] = «Вертеп». Вариант с иллюстрациями Н.Н. Куприянова. 1912 г. Л. 2–2 об. Здесь и далее пунктуация источника сохранена.

речевой структуры вертепа представляется его сознательным выбором, а не недостатком внимания к аутентичной традиции, поскольку Кузмин был мастером словесных стилизаций [4, с. 108]. На это обращает внимание исследователь творчества Кузмина Н.А. Богомолов: «Рукописные материалы [Кузмина. — С.С.] показывают, как усердно и пристально он читал литературу избранного им времени, изучая не только типичные сюжеты эпохи, но и прежде всего особенности стилистической организации текстов» [2, с. 400].

Итак, маркерами фольклорного жанра для Кузмина стали указанный выше набор персонажей, мотивов, композиционных и стилистических приемов. Их комбинации действительно достаточно, чтобы данный текст, даже если бы он не носил названия «Вертеп кукольный», в сознании человека, знакомого с аутентичной традицией, вызывал ассоциации с этим фольклорным жанром. Не исключено, что поверхностно знакомый с народным представлением зритель мог воспринять текст Кузмина даже как прямое копирование (подражание).

Однако, создавая *впечатление* фольклорного феномена, Кузмин вносит в текст немало не свойственных аутентичному вертепу элементов и, наоборот, устраняет некоторые для народной пьесы существенные.

Прежде всего, используя традиционные для фольклорных текстов мотивы, Кузмин иначе их развивает, переосмысливаются автором также функции персонажей и «объем» их ролей. Так, в аутентичном вертепе мотив избияния младенцев реализуется в трех сценах: сначала к Ироду приходят волхвы и приносят ему весть о рождении Христа, что создает предпосылку для последующего преступного замысла царя; затем последний отправляет воинов «избить младенцев», и, наконец, воины возвращаются с сообщением о выполненном приказе. У Кузмина *дьявол* извещает Ирода о рождении Иисуса и внушает ему мысль о необходимости убить Сына Божия, дьявол же затем сообщает Ироду, что младенцы убиты, но Христа среди них не было. Из пьесы, таким образом, устраняются персонажи-воины. В то же время мотив поклонения волхвов, мало развитый в традиционном вертепе, у Кузмина приобретает гораздо более развернутый характер. В фольклорном представлении волхвы, в сущности, выполняют функцию вестника, нужны для того, чтобы Ирод узнал о рождении Христа и задумал, убив младенцев, избавиться от Него. У Кузмина каждый волхв наделен монологом, содержащим, хотя и очень лапидарное, очертание новой веры:

Первый волхв.

Кумиры медные звенели.
Заржал священный белый конь,
Как веры пламенный огонь
Несу я злато к колыбели.
(Поклоняется).

Ангелы.

Аллилуйя.
Второй волхв.
Напрасны ныне ковы ада нам.
Снята Адамова вина,
Кому звезда любви видна
Идет сюда с душистым ладаном.
(Поклоняется).

Ангелы.

Аллилуйя.
Третий волхв.
Из трех царей я всех моложе,
Любовью девственной дышу,
Младенцу смирну приношу,
С невинного воспрянув ложа.
(Поклоняется)¹⁷.

Народное представление не удовлетворяется одним только сообщением об убийстве Иродом младенцев, и, по принципу замещения целого частью (своего рода синекдоха), зритель получает непосредственное подтверждение злодеяний царя Ирода в эффектной трагической сцене, которая начинается с сообщения воина о том, что «Только одна старая баба Рахи-

17 РГАЛИ. Ф. 232 (М.А. Кузмин). Оп. 2. Ед. хр. 2. [«Рождество Христово. Вертеп кукольный»] = «Вертеп». Вариант с иллюстрациями Н.Н. Куприянова. 1912 г. Л. 7–7 об.

ля / Не дает своего дитенка бить» [26, с. 301], продолжается мольбой матери к Ироду оставить ее ребенка в живых и заканчивается закалыванием младенца воином на глазах у зрителей. У Кузмина мы видим на сцене мать с уже убитым ребенком и узнаем лишь с ее слов о причастности Ирода к гибели младенца. При этом у Кузмина гораздо отчетливее выражен мотив проклятия, посылаемого матерью в адрес Ирода:

Женщина (с мертвым ребенком на руках).

Ирод проклятый младенца убил,
Ирод проклятый себя погубил.
Вспомнишь, проклятый, несчастную мать
Как от червей будешь сам погибать.
Горы, море, плачьте, вторя:
Горе, горе, горе, горе!¹⁸

В народной пьесе мать убитого младенца лишь скорбит:

Ах, увы! Ах, увы!
В горести, печали!
Ах, увы! Ах, увы!
В горести, печали!
Вижу младенца прободенную утробу
И предаюся гробу [26, с. 308].

Мотив наказания-гибели Ирода в народной пьесе реализован через популярный в фольклорном театре диалог со Смертью. Ирод сначала пытается сопротивляться, призывая на помощь воинов, затем молит о пощаде, но Смерть сечет его косою, после чего черт утаскивает царя в ад. У Кузмина персонаж Смерть отсутствует, а Ирод умирает сам.

При этом и образ Ирода, и образ дьявола Кузмин строит иначе, чем в традиционном вертепе, прибегая к приему аллюзии. Изображая Ирода, поэт использует отсылки к «Борису Годунову» А.С. Пушкина и, конечно,

18 Там же. Л. 8.

также к опере М.П. Мусоргского, где в арии Юродивого содержится прямое сравнение Годунова с Иродом: «Нельзя молиться за царя-Ирода, Богородица не велит».

В пьесе Кузмина Ирод появляется дважды. В первом его монологе возникает тема отсутствия покоя/счастья из-за нечистой совести:

Ирод.
О черный, черный сон.
Растревожил душу он.
Терплю, терплю мытарство,
Не мил мне белый свет,
Зачем мне власть и царства,
Когда покоя нет!¹⁹

Этот мотив — основной в знаменитом монологе Бориса Годунова, содержащем получившую характер крылатого выражения фразу: «<...> ...И мальчики кровавые в глазах»:

Достиг я высшей власти;
Шестой уж год я царствую спокойно,
Но счастья нет моей душе. <...>
Напрасно мне кудесники сулят
Дни долгие, дни власти безмятежной —
Ни власть, ни жизнь меня не веселят;
Предчувствую небесный гром и горе,
Мне счастья нет <...>
Ах! Чувствую: ничто не может нас
Среди мирских печалей успокоить;
Ничто, ничто... едина разве совесть.
Так, здравая, она восторжествует
Над злобою, над темной клеветой —
Но если в ней единое пятно,
Единое, случайно завелось;
Тогда — беда! <...> [30, т. 7, с. 25–27].

19 РГАЛИ. Ф. 232 (М.А. Кузмин). Оп. 2. Ед. хр. 2. [«Рождество Христово. Вертеп кукольный»] = «Вертеп». Вариант с иллюстрациями Н.Н. Куприянова. 1912 г. Л. 6.

Как известно, у Пушкина Борис Годунов мучится от уже совершенного злодеяния. В пьесе Кузмина Ирод еще не совершил преступления. Адресация к тексту Пушкина, таким образом, это еще и своего рода прием обратной перспективы, заставляющий зрителя увидеть ситуацию во всей ее предопределенности. Напомним завершающую фразу монолога Бориса: «И рад бежать, да некуда... ужасно! / Да, жалок тот, в ком совесть нечиста» [30, т. 7, с. 27]. Обратим внимание еще на один любопытный момент: у Пушкина царь Борис произносит монолог после беседы «с каким-то колдуном». У Кузмина Ирод — после встречи с дьяволом, нашептавшим ему мысль об убийстве детей.

Очевидны параллели второго (и последнего) монолога Ирода с заключительным монологом царя Бориса. У Пушкина:

Все кончено — глаза мои темнеют,

Я чувствую могильный холод...

<...>

Я царь еще: внемлите вы, бояре:

Се тот, кому приказываю царство... [30, т. 7, с. 91]

У Кузмина:

Я царь. Я царь. Никто не царь.

Подобных не бывало встарь!

Темно... мне не дойти до сенец...

Где он, предсказанный младенец?

Прощайте. Ирода уж нет.

Померк в моих зеницах свет²⁰.

Что касается образа дьявола, то этот персонаж, являющийся Ироду то ли во сне, то ли наяву, сначала искушающий, подталкивающий его на злодеяние («...крови не жалей, / Убивай детей»²¹), а затем гнусно насмехающийся над ним, решен в духе кошмаров Ф.М. Достоевского и прежде

20 РГАЛИ. Ф. 232 (М.А. Кузмин). Оп. 2. Ед. хр. 2. [«Рождество Христово. Вертеп кукольный»] = «Вертеп». Вариант с иллюстрациями Н.Н. Куприянова. 1912 г. Л. 9–9 об.

21 Там же. Л. 5 об.–6.

всего вызывает ассоциации с чертом-двойником Ивана из романа «Братья Карамазовы». Особенно эта отсылка ощущается в заключительном диалоге Дьявола и Ирода:

Дьявол.

Что ты, Ирод, натворил.
О[т]пустил Иисуса!
Натворить одних могил
Меры нет и вкуса.
Отплывают корабли,
Белый парус бьется.
Всё на небе и земле
Над тобой смеется.
Ирод.
Ты сам, ты сам мне нашептал,
Чтоб я детоубийцей стал.
Теперь смеешься, подлый раб,
Что я вдруг оказался слаб²².

Переработка фольклорных образов, осуществленная Кузминым, объективно придает им более психологически сложный характер, чем в народной традиции, которой психологизм свойственен в гораздо меньшей степени. Однако, на наш взгляд, для поэта основной была другая цель. Понимая, что его аудитория «живет» в ином ассоциативном поле, чем публика аутентичного вертепа, Кузмин обыгрывает это различие. Его задача — втянуть наблюдающих действо в игру ассоциаций-разгадываний, расширить семантическое пространство текста.

Той же цели служит и включение в пьесу фрагмента, не имеющего никакого аналога в аутентичной традиции. Это сцена с участием Иосифа и Соломониды²³. В народном вертепе данные персонажи отсутствуют.

22 РГАЛИ. Ф. 232 (М.А. Кузмин). Оп. 2. Ед. хр. 2. [«Рождество Христово. Вертеп кукольный»] = «Вертеп». Вариант с иллюстрациями Н.Н. Куприянова. 1912 г. 11 л. Л. 8 об.–9.

23 В русском фольклоре Соломонида / Саломея (возможны другие сходные наименования) встречается в качестве повивальной бабки в родильных молитвах и заговорах [10, с. 83, 450]. Подробно данный персонаж русских заговоров рассмотрен Л.В. Фаде-

В тексте Кузмина и Иосиф, и Соломонида получают словесно оформленные роли, с ними связывается мотив сомнения в девственности Марии. По-видимому, Кузмин в данном случае опирался на не самые распространенные, но известные [29, с. 570–572] русской христианской книжности и науке апокрифические тексты²⁴ — «Протоевангелие Иакова»²⁵ и «Евангелие Псевдо-Матфея»²⁶. В них этот мотив представлен в двух сюжетах. В первом Иосиф, узнав о беременности жены, сомневается в непорочном зачатии, но его опасения рассеиваются ангелом Господним, явившимся ему во сне [21, с. 20; 20, с. 154–155]. Во втором сомневающейся выступает Соломонида (в текстах «Евангелия Псевдо-Матфея» и «Протоевангелия Иакова» — Саломея²⁷). Она фигурирует в текстах в паре с повивальной бабкой Геломой (в «Протоевангелии Иакова» имя повивальной бабки не упоминается), которую приводит Иосиф, чтобы та помогла его жене в родах. Увидев, что ребенок уже появился на свет, Саломея высказывает сомнение в невинности Марии и прикасается к ней, чтобы проверить ее девство. Но от прикосновения рука Саломеи иссыхает. Тогда она осознает свою неправоту и просит Господа о милости. Ей является прекрасный юноша / ангел, который велит женщине поклониться младенцу и коснуться его рукой / подержать на руках. Саломея следует приказанию и исцеляется [21, с. 23–24; 20, с. 156–158]. Кузмин несколько меняет апокрифическую историю, как бы сжимая два сюжета в один: Иосиф сомневается в девственности Марии после рождения Иисуса, а Соломонида рассеивает его сомнения:

евои [12, с. 152–196], там же дается обзор литературы, связанной с этим образом в русском фольклоре [12, с. 152–154].

24 О распространении этих апокрифов в древнерусской рукописной традиции и их изучении в русской науке XIX – начала XX в. см.: [5, с. 736–737].

25 Другое его название «История Иакова о рождении Марии» [7, с. 134]. Под этим названием оно публикуется И.С. Свинцицкой [20, с. 148–160]. На этот текст мы далее ссылаемся.

26 Другое его название «Книга о рождении Благодатной Марии и детстве Спасителя, написанная по-еврейски блаженнейшим евангелистом Матфеем и переведенная по-латински блаженным Иеронимом пресвитером» [8, с. 6–7]. Под этим названием оно публикуется И.С. Свинцицкой и А.П. Скогоревым [21, с. 11–39]. На этот текст мы далее ссылаемся.

27 По мнению исследователей, в «Евангелии Псевдо-Матфея» она выступает в качестве ученицы Христа, занимавшейся проповеднической деятельностью. В каноническом евангелии Саломея упомянута среди женщин, пришедших к гробнице Иисуса [23, с. 40; 7, с. 133; 22, с. 163].

Соломонида.

Ты, Иосиф, не тужи:
Безо всякой безо лжи
Я тебе открою,
Что своей рукою
Я хотела принимать,
Но узнала Девой мать.
Сколько глаз не три я —
Все свята Мария²⁸.

Итак, Кузмин вносит в текст немало не свойственных аутентичному вертепу элементов, втягивая зрителей в игру, «обманивая» неискушенных, предлагая искушенным разгадывать, что в тексте от фольклорной сюжетики и семантики, а что нет. Все представление в целом можно рассматривать как своего рода «перелицовку» традиции, долгое время бытовавшей в одной культурной среде (народной), для «потребителя», воспитанного в другой, интеллигентской культуре [3, с. 27–33]. Безусловно, небезынтересен вопрос, закладывал ли Кузмин и его соавторы в представление какие-то внутренние смыслы, помимо тех, обусловленных контекстом эпохи, на которые мы указали в начале статьи. Обратим внимание в связи с этим на диаметрально противоположные мнения Ауслендера и Судейкина, с одной стороны, и Бунина, с другой. Первые два (их отзывы приводились выше) склонны видеть в спектакле «настоящую мистерию» (Ауслендер). Судейкин описывает атмосферу представления фразой: «...чувствуется как бы “тайная вечеря”» [34, с. 191], Ауслендер пишет о «подлинно трогательном» и «торжественном» настроении, которое рождало представление, характеризует его как нечто большее, чем «обычный по замыслу и исполнению спектакль»²⁹. Совсем иначе оценивает это творение Бунин. Писатель рассматривает его как типичное явление «декадентской» эпохи, имеющее явный привкус богохульства, очевидно намекая на характер отношений и репутации создавших спектакль и занятых

28 РГАЛИ. Ф. 232 (М.А. Кузмин). Оп. 2. Ед. хр. 2. [«Рождество Христово. Вертеп кукольный»] = «Вертеп». Вариант с иллюстрациями Н.Н. Куприянова. 1912 г. 11 л. Л. 4 об.

29 В своих воспоминаниях Судейкин передает также слова С. Дягилева, присутствовавшего на представлении: «Это не Амергау, это настоящее, подлинное!» [34, с. 193].

в нем представителей творческой интеллигенции: «Богохульство, кошунство, одно из главных свойств революционных времен, началось еще с самыми первыми дуновениями “ветра из пустыни”. <...> В петербургской “Бродячей собаке”, где Ахматова сказала: “Все мы грешницы тут, все блудницы”, поставлено было однажды “Бегство Богоматери с Младенцем в Египет”, некое литургическое действо, для которого Кузьмин³⁰ написал слова, Сац³¹ сочинил музыку, а Судейкин придумал декорацию, костюмы, — “действо”, в котором поэт Потемкин изображал осла, шел, согнувшись под прямым углом, опираясь на два костыля, и нес на своей спине супругу Судейкина в роли Богоматери» [16, с. 45–46]. Конечно, каждая из этих позиций, и Ауслендера, безусловно, с пиететом относившегося к своему дяде — поэту Кузмину, и Судейкина, принимавшего активное участие в создании спектакля, и Бунина, известного своими резко критическими отзывами о современниках-«декадентах», субъективна. Но, возможно, для Кузьмина и его соратников и было важно заложить в восприятие своего произведения такую игровую двойственность и даже некоторую провокационность.

В заключение отметим, что на фоне авторского произведения, изобилующего разнообразными отсылками, включающими его в обширное ассоциативное поле, становится очевидным, что создателю-исполнителю-зрителю народного вертепа интересна, прежде всего, история наказания злодея-детоубийцы, причем не столько в высоком религиозном смысле, сколько в мелодраматическом, человеческом.

Список литературы

Исследования

- 1 Богомолов Н.А., Малмстад Д.Э. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 320 с.
- 2 Богомолов Н.А. Михаил Кузмин // Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920-х годов). М.: ИМЛИ РАН, 2000. Кн. 1. С. 391–429.
- 3 Головин В.В., Николаев О.Р. «Узелковое письмо» фольклоризма: прагматика литературно-фольклорного взаимодействия в русских литературных текстах Нового времени // Навстречу Третьему Всероссийскому конгрессу фольклористов. М.: Гос. республиканский центр русского фольклора, 2013. С. 16–54.

30 В издании так: Кузьмин с ъ.

31 В программе вечера в качестве композитора указан Кузмин.

- 4 *Жирмунский В.М.* Преодолевшие символизм // *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 106–133.
- 5 *Милькова С.В.* Евангелие Иакова // *Мильков В.В.* Древнерусские апокрифы. СПб.: Изд-во РХГИ, 1999. С. 735–737.
- 6 *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 526 с.
- 7 *Свиницкая И.С.* Протоевангелие Иакова // *Свиницкая И.С.* Апокрифические Евангелия. Исследования, тексты, комментарии. М.: Присцельс, 1996. С. 129–147.
- 8 *Свиницкая И.С., Скогорев А.П.* Евангелие Псевдо-Матфея // *Свиницкая И.С., Скогорев А.П.* Апокрифические сказания об Иисусе, святом семействе и свидетелях Христовых. М.: Когелет, 1999. С. 6–10.
- 9 *Симонова-Партан О.* Странствующие маски: итальянская комедия дель арте в русской культуре. Бостон; СПб.: Academic Studies Press; БиблиоРоссика, 2021. 252 с.
- 10 *Славянские древности: Этнолингвистический словарь под общей редакцией Н.И. Толстого: в 5 т. М.: Международные отношения, 2009. Т. 4. 649 с.*
- 11 *Тименчик Р.Д., Кузмин Михаил Алексеевич* // *Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. М.: Большая российская энциклопедия; ФИАНИТ, 1994. Т. 3. С. 204–207.*
- 12 *Фадеева Л.В.* Соломония-повитуха в протоевангелии Иакова, на иконе Рождества Христова и в заговорах на легкие роды и здоровье детей // *Фадеева Л.В.* Икона и книжная легенда в русском фольклоре. М.: Индрик, 2019. С. 152–196.

Источники

- 13 *Ауслендер С.* Театры // *Аполлон. 1913. № 2. С. 65–67.*
- 14 *Беляев Ю.* Театр и музыка // *Новое время. 1907. № 11067. 3 (16) января. С. 13.*
- 15 *Блок А.А.* Полн. собр. соч.: в 20 т. М.: Наука, 2014. Т. 6. Кн. 1. 596 с.
- 16 *Бунин И.А.* Воспоминания. Париж: Возрождение, 1950. 273 с.
- 17 *Волошин И.О.* Джерела народного театру на Україні. Київ: Державне видавництво Образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 228 с.
- 18 *Добровольский В.Н.* Некоторые сведения о Смоленском и Ельнинском кукольном театре // *Известия ОРЯС. Т. 13. Кн. 2. С. 71–78.*
- 19 *Евреинов Н.* Живопись и театр (Творческий путь С. Судейкина как живописца в театре) // *Грани. 1958. № 39. С. 160–172; 1959. № 41. С. 174–194.*
- 20 *История Иакова о рождении Марии* // *Свиницкая И.С.* Апокрифические Евангелия. Исследования, тексты, комментарии. М.: Присцельс, 1996. С. 148–160.
- 21 *Книга о рождении Благодатной Марии и детстве Спасителя, написанная по-еврейски блаженнейшим евангелистом Матфеем и переведенная по-латински блаженным Иеронимом пресвитером* // *Апокрифические сказания об Иисусе, святом семействе и свидетелях Христовых. М.: Когелет, 1999. С. 11–39.*

- 22 Комментарии [к «Истории Иакова о рождении Марии»] // *Свиницкая И.С.* Апокрифические Евангелия. Исследования, тексты, комментарии. М.: Присцельс, 1996. С. 161–163.
- 23 Комментарии [к «Книге о рождении Благодатной Марии и детстве Спасителя, написанной по-еврейски блаженнейшим евангелистом Матфеем и переведенной по-латински блаженным Иеронимом пресвитером»] // *Свиницкая И.С., Скогорев А.П.* Апокрифические сказания об Иисусе, святом семействе и свидетелях Христовых. М.: Когелет, 1999. С. 40–42.
- 24 *Кулиш А.* Театр кукол в России XIX века. События и факты. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской гос. академии театрального искусства, 2007. 360 с.
- 25 *Мейрхольд В.Э.* Театр (К истории и технике) // Театр. Книга о новом театре. М.: ГИТИС, 2008. С. 101–147.
- 26 Народный театр. М.: Сов. Россия, 1991. 544 с.
- 27 *Парнис А.Е., Тименчик Р.Д.* Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. 1983. Л.: Наука, 1985. С. 160–257.
- 28 *Перетц В.Н.* Кукольный театр на Руси: Ист. очерк. СПб.: тип. имп. спб. театров, 1895. 107 с.
- 29 Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2009. Т. XX. 752 с.
- 30 *Пушкин А.С.* Борис Годунов // *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. М.: Воскресенье, 1995. Т. 7. С. 1–98.
- 31 *Романов Е.Р.* Белорусский сборник. Вильна: тип. А.Г. Сыркина, 1912. Вып. 8. 600 с.
- 32 Смерть царя Ирода / публ. Н. Виноградова // Известия ОРЯС. СПб., 1905. Т. X. Кн. 3. С. 365–382.
- 33 *Сорокина С.П.* Народная драма «Царь Максимилиан». Тексты. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 672 с. <https://www.doi.org/10.22455/978-5-9208-0575-1>
- 34 *Судейкин С.Ю.* «Бродячая собака» (Воспоминания С.Ю. Судейкина) / публ. Н.М. Конычевой // Встречи с прошлым. М.: Русская книга, 1984. Вып. 5. С. 185–195.
- 35 *Шейн П.В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северозападного края. СПб.: тип. Акад. Наук, 1902. Т. 3. 535 с.
- 36 *Cheron G.* Mixail Kuzmin and the “Stray Dog” Cabaret // Wiener Slawistischer Almanach. 1984. Bd. 14. P. 382–393.

References

- 1 Bogomolov, N.A., and D.E. Malmstad. *Mikhail Kuzmin: iskusstvo, zhizn', epokha* [*Mikhail Kuzmin: Art, Life, Epoch*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. 320 p. (In Russ.)
- 2 Bogomolov, N.A. "Mikhail Kuzmin" ["Mikhail Kuzmin"]. *Russkaia literatura rubezha vekov (1890 – nachalo 1920-kh godov)* [*Russian Literature of the Turn of the Century (1890 – Early 1920s)*], book 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2000, pp. 391–429. (In Russ.)
- 3 Golovin, V.V., and O.R. Nikolaev. "‘Uzelkovoe pis'mo' fol'klorizma: pragmatika literaturno-fol'klornogo vzaimodeistviia v russkikh literaturnykh tekstakh Novogo vremeni" ["The 'Nodular Letter' of Folklorism: the Pragmatics of Literary and Folklore Interaction in Russian Literary Texts of Modern Times"]. *Navstrechu Tret'emu Vserossiiskomu kongressu fol'kloristov* [*Towards the Third All-Russian Congress of Folklorists*]. Moscow, Gosudarstvennyi respublikanskii tsentr russkogo fol'klora Publ., 2013, pp. 16–54. (In Russ.)
- 4 Zhirmunskii, V.M. "Preodolevshie simvolizma" ["Overcoming Symbolism"]. Zhirmunskii, V.M. *Teoriia literatury. Poetika. Stilistika* [*Theory of Literature. Poetics. Stylistics*]. Leningrad, Nauka Publ., 1977, pp. 106–133. (In Russ.)
- 5 Mil'kova, S.V. "Evangelie Iakova" ["The Gospel of James"]. Mil'kov, V.V. *Drevnerusskie apokrify* [*Ancient Russian Apocrypha*]. St. Petersburg, Russian Christian Institute for Humanities Publ., 1999, pp. 735–737. (In Russ.)
- 6 Rudnitskii, K. *Rezhisser Meierkhol'd* [*Directed by Meyerhold*]. Moscow, Nauka Publ., 1969. 526 p. (In Russ.)
- 7 Svintsitskaia, I.S. "Protoevangelie Iakova" ["Protoevangelium of James"]. Svintsitskaia, I.S. *Apokrificheskie Evangelia. Issledovaniia, teksty, kommentarii* [*The Apocryphal Gospels. Research, Texts, Comments*]. Moscow, Pristsel's Publ., 1996, pp. 129–147. (In Russ.)
- 8 Svintsitskaia, I.S., and A.P. Skogorev. "Evangelie Psevdo-Matteia" ["The Gospel of Pseudo-Matthew"]. Svintsitskaia, I.S., and A.P. Skogorev. *Apokrificheskie skazaniia ob Iisuse, sviatom semeistve i svideteliakh Khristovykh* [*Apocryphal Narratives About Jesus, the Holy Family and the Witnesses of Christ*]. Moscow, Kogelet Publ., 1999, pp. 6–10. (In Russ.)
- 9 Simonova-Partan, O. *Stranstvuiushchie maski: ital'ianskaia komediia del' arte v russkoi kul'ture* [*Traveling Masks: Italian Commedia Dell'arte in Russian Culture*]. Boston, St. Petersburg, Academic Studies Press, BiblioRossika Publ., 2021. 252 p. (In Russ.)
- 10 *Slavianskie drevnosti: Etnolingvisticheskii slovar' pod obshchei redaktsiei N.I. Tolstogo: v 5 t.* [*Slavic Antiquities: An Ethnolinguistic Dictionary under the General Editorship of N.I. Tolstoy: in 5 vols.*], vol. 4. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 2009. 649 p. (In Russ.)
- 11 Timenchik, R.D. "Kuzmin Mikhail Alekseevich" ["Kuzmin Mikhail Alekseevich"]. *Russkie pisateli 1800–1917. Biograficheskii slovar'* [*Russian Writers 1800–1917*].

- Biographical Dictionary*], vol. 3. Moscow, Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia Publ., FIANIT Publ., 1994, pp. 204–207. (In Russ.)
- 12 Fadeeva, L.V. "Solomonii-povitukha v protoevangelii Iakova, na ikone Rozhdestva Khristova i v zagovorakh na legkie rody i zdorov'e detei" ["Solomon as the Midwife in the Protoevangelium of James, on the Icon of the Nativity of Christ, and in Conspiracies for Easy Childbirth and the Health of Children"]. Fadeeva, L.V. *Ikona i knizhnaia legenda v russkom fol'klore* [Icon and Book Legend in Russian Folklore]. Moscow, Indrik Publ., 2019, pp. 152–196. (In Russ.)