**Русский вертепный театр в традиционной культуре**

Давидова М. Г.

В XIX веке накануне Рождества Христова в Белоруссии и на Украине, на Псковщине и в Сибири ходили с Вертепом. Деревенские дети в бумажных коронах, с погонами на плечах и нарядными посохами в руках -это "персидские цари", пришедшие поклониться Богомладенцу. Украшенный золоченой бумагой и лубочными картинками небольшой фанерный ящик с двускатной крышей, путешествующий вместе со святочными царями — это рождественский кукольный театр или вертеп. Ряженые обыкновенно возили вертепный ящик на санках, когда ходили из дома в дом со своим представлением. Поднявшись на крыльцо и войдя в сени, они спрашивали разрешения колядовать. Если хозяева были расположены принять вертеп, колядовщики вносили театр в горницу, ставили его на стол или на два стула, и представление начиналось. Дети пели тропарь праздника: "Рождество Твое, Христе Боже наш, возсия мирови свет разума, в нем бо звездам служащие звездою учахуся Тебе кланятися, Солнцу Правды и Тебе ведети с высоты Востока, Господи, слава Тебе!" Раскрывались расписные створки ящика-театра, раздвигались занавесы, кукла, изображающая Ангела, зажигала свечи у крошечной рампы. Церковные канты сменялись назидательными духовными стихами или народными колядами, ритмизованная речь персонажей перетекала то в прозу, то в песню. Перед зрителями проходила история изгнания Адама и Евы из рая, Рождества Спасителя и избиения вифлеемских младенцев, завершающаяся смертью Ирода. После духовного действа драмы нередко показывались комические сцены светского содержания2 под аккомпанемент крестьянского инструментального ансамбля, типа "троистой музыки" (скрипка, бубен, сопилка, барабан, бандура) [Архимович 1976, 151]. Ансамбль исполнял как народную танцевальную музыку (Левониху, Комаринского, Гопачок), так и сопровождение к песням, взятым из лубочных изданий3.

Время хождения с вертепом различалось в зависимости от местности. Например, в Витебской и Могилевской губерниях представление показывали в первые три дня рождественских праздников, а также накануне Рождества и в день Нового года [Романов 1912, 103]. В Минске кукольную пьесу смотрели с Рождества до Сретения (25 декабря/7 января — 2/15 февраля) [Шейн 1902, 121]. В Псковских деревнях христославление вертепщиков могло продолжаться все Святки, т.е. с Рождества до Крещения Господня (до 6/19 января) [Копаневич 1896, 8], а в Купянском уезде Харьковской губернии вплоть до Великого поста [Селиванов 1884, 515].

Деревенские представления были тесно связаны с народной рождественской ритуальностью и поэтому редко показывались в несвяточное время. Но городские вертепщики-профессионалы могли выступать на ярмарках в любой календарный период. Так, в г. Батурине на Украине хозяин вертепа демонстрировал светскую часть драмы офицерам во время летних лагерных сборов [Марковский 1929, 177].

Слово "вертеп" происходит от старославянского "вертепъ" — "пещера". Именно это название используется в православной церковной поэзии для обозначения места рождения Спасителя: "Дева днесь Пресущественнаго рождает, и земля вертеп Неприступному приносит..." (кондак праздника). Некоторые исследователи отдают предпочтение народной этимологии, связывая слово "вертеп" с глаголом "вертеть". Рождественские кукольные театры часто украшались вертящимися хороводами плоских фигур или звездами, что и могло дать основание для возникновения подобной этимологии [Федас 1987, 7—9].

В украинском Закарпатье прижилось слово "бетлегем" (от Вифлеем). Белорусская кукольная драма усвоила наименования "бетлейка" или "батлейка" (от "Бетлеем" — Вифлеем). В областях Белоруссии, граничащих с Польшей, принято название "шопка" (от польского "szopka" — сеновал).

Вертеп в узком смысле этого слова — народное рождественское представление, разыгрываемое в специальном ящике при помощи стержневых кукол, сопровождаемое пением и диалогами. В широком смысле вертепным представлением может быть названо любое святочное действие об избиении младенцев или Рождестве, исполняемое как куклами, так и людьми. Вертепное действо обязательно должно сопровождаться пением различных религиозных кантов, что отличает его от светской народной драмы живых актеров, которая также могла показываться на Рождество (о русской народной драме см. [Савушкина 1988]). В широком понимании вертеп является частью колядного комплекса4 народных Святок и почти всегда неразрывно связан с разными формами колядования: хождением ряженых со "звездой" (в виде разноцветного фонаря на шесте) или яслями с Младенцем; чтением школьниками рождественских стихотворений "рацей" или ритмизованных диалогов "катехизирующего" характера, пением духовных стихов с целью получения вознаграждения и др.

Данная статья посвящена, главным образом, вертепному театру в узком смысле этого слова.

Вертеп как кукольный театр с развернутыми диалогами действующих лиц (или вертеп в узком смысле слова) — явление относительно позднее, сложившееся у восточных славян не ранее XVIII в. Ему, конечно, могли предшествовать пьесы живых актеров школьного театра, сходные по содержанию и композиции с последующими кукольными представлениями. Пение рождественских кантов семинаристами или клириками у переносного святочного ящика с неподвижными фигурами также можно считать начальной стадией развития вертепной драмы, первыми исполнителями которой были именно ученики духовных школ. Постепенно из достояния книжной культуры вертепный театр стал феноменом фольклора [Петров 1882, 438—480]. Здесь необходимо отметить, что в XVIII — начале XIX в. непреодолимого разрыва между устной (народной) и книжной (школьной) зрелищными традициями не было. С одной стороны, словесное творчество семинаристов опиралось на канон (а каноничность характерна именно для фольклорного творчества), и они легко насыщали витиеватыми силлабическими виршами стереотипные сюжеты и общепризнанные композиционные модели, используемые в собственных произведениях. С другой стороны, крестьяне и средние слои городского населения были приобщены к книжной словесности через церковь, популярные гравюры и лубочную литературу.

И. Франко считал старейшим списком вертепной драмы текст, содержащийся в польско-русском школьном рукописном сборнике 1788—1791 г. и воссоздающий, с точки зрения исследователя, представление второй половины XVII в. Поскольку выявленный Франко список, по его мнению, старше всех известных польских и украинских текстов вертепа, исследователь склонен считать родиной вертепного театра Волынь, как регион сосуществования и взаимодействия культур Польши, Украины и Белоруссии [Франко 1906, 35—38]. Если принимать знаменитое и очень спорное свидетельство Еразма Изопольского [Изопольский 1843, 65—66], видевшего в Ставищах вертепную сцену с датой 1591 г., появление вертепной драмы у восточных славян можно отнести к XVI в. К этому свидетельству, в отличие от И. Франко, с большим доверием относится В.Н. Всеволожский-Гернгросс, который даже полагает, что вертеп на Украине мог возникнуть раньше этой даты [Всеволожский-Гернгросс 1959, 85]. Большинство исследователей, однако, отдают пальму первенства в вопросе зарождения вертепа Польше, относя его возникновение к XVI—XVII вв. (Ц.К. Норвид, И.И. Крашевский, Х. Юрковский и др.). Однако приводя столь ранние даты появления вертепного театра у славян, исследователи не всегда оговаривают, какой театр имеется в виду. Свидетельства XVI—XVII вв. о вертепе условно можно разделить на две группы: тексты пьес рукописных сборников и документы, свидетельствующие о существовании ранних вертепных ящиков. При этом отсутствуют достаточно убедительные доказательства того, что пьесы рукописных сборников действительно разыгрывались куклами, а упоминаемые ящики действительно предназначались для театрального действа, а не были просто неподвижными изображениями Рождества, с которыми ходили колядовать. В последнем случае следует говорить не о театре, а о квазитеатральном феномене. Видимо, вертеп как театр не мог появиться раньше Люблинской унии, поскольку вертепная драма — некий своеобразный синтез католическо-православных тенденций, которые и составляют всю неповторимость вертепной рождественской пьесы — ее "аромат".

Практически все бесспорные записи восточнославянских вертепных кукольных представлений были сделаны в конце XVIII — нач. XIX вв. Завершающим этапом жизни вертепа можно считать отдельные спектакли в нач. XX в. (Минская батлейка 1915 г. [Бядуля 1922]). Последней фиксацией народных вертепных текстов от очевидцев являются записи Олексы Ошуркевича на Волыни в 80-х годах XX в. [Ошуркевич 1996].

Итак, наиболее благоприятные условия формирования вертепного театра сложились на обширной территории западных земель царской России (в некоторых районах Украины, Белоруссии, Польши). Во всех этих землях похожие представления могли возникнуть почти одновременно. Их сходство можно объяснить не столько заимствованиями, сколько общностью культурной среды, которая их породила. Важным и уникальным признаком таковой среды можно считать сосуществование и взаимопроникновение католической и православной культур5.

Во внешних формах вертепных ящиков обнаруживаются элементы католического и православного церковного искусства. Так, ящики Могилевского [Романов 1912, 73] и Сокиренского [Марковский 1929, 11—13] вертепов по своей структуре напоминают ретабль (католический заалтарный образ)6. Одновременно эти же самые формы можно "увидеть" через очертания некоторых православных иконостасов послепетровского времени.

Вертепные ящики нередко сооружались по образу храмов. Завершающий регистр вертепа, типа "ретабль" (Сокиренский вертеп), мог напоминать православный иконостас, а верхний этаж вертепа, типа "церковь" (Ельнинский вертеп [Виноградов 1908, 3—7]), зачастую оформлялся, как алтарная преграда в храме. Структура иконостаса иногда имитировалась здесь росписями задника. В Ельнинском театре "над главной аркой — Дух Святой в виде голубя. Под верхом (под крышей) — облака и на них парящие попарно херувимы (числом двенадцать). В простенках между арками и окнами шесть ангелов в длинных одеждах" [Виноградов 1908, 5]. Русский высокий иконостас с XVI—XVII вв. увенчивался иконой "Новозаветная Троица", в которой присутствовало изображение Святого Духа в виде голубя [Икона, 14]. В состав Деисусного ряда могли входить иконы архангелов в длинных одеяниях. Таким образом, отдельные элементы росписи вертепа перекликаются с образами иконостаса. Вертепные ящики в форме православной церкви с округлыми главами были широко распространены в восточной части Белоруссии7. На Волыни и в Закарпатье также встречались вертепные ящики наподобие храмов, только здесь их очертания напоминали фасад католической двубашенной базилики (Славутинский вертеп [Марковский 1929, 116—118]). На Украине больше были приняты сцены в виде дома или ретабля. Хотя незыблемых законов здесь вывести нельзя, одноэтажные домики-ящики более характерны для районов, не слишком удаленных от Польши (см. описание Львовского вертепа [Федас 1987, 161]). Возможно, это связано с влиянием католической традиции неподвижных храмовых изображений Рождества8.

Собственно русский одноэтажный вертепный театр — явление другого порядка, чем одноярусные ящики западно-украинских или западно-белорусских земель. В России вертепный рождественский театр воспринимался в отрыве от церковной жизни, поскольку объемные и тем более кукольные изображения священных Лиц никак не могут быть совмещены с канонами православного искусства. Вертепная сцена перестает ассоциироваться с храмом, иконостасом; она делается простым ящиком для кукольных представлений. Религиозная часть начинает здесь сходить на нет. Главный акцент падает на события, связанные с Иродом и избиением младенцев. Последнее связано с широким распространением в России народной святочной драмы "Царь Максимилиан" для живых актеров, повествующей о безбожном тиране и убиенном им сыне "непокорном царевиче Адольфе". В тех случаях, когда сокращения религиозной части в русском вертепе не происходило — что характерно для Сибирской традиции [Щукин 1860, 25—35; Крашенинников1966, 57—58] — вертепное действо как бы "уплощалось", делалосься не столько "скульптурным", сколько "иконописным". Это проявлялось в нарастании условности и "отрешенности" выразительного языка драматического повествования: полностью исчезали диалоги действующих лиц, они заменялись пением хора, повышалось внимание к покаянной тематике (исполнение духовных стихов о смерти и т.д.). Светская часть представления начинала восприниматься как несовместимая с частью религиозной, так что комические сцены исполнялись помимо вертепа живыми актерами.

Философия вертепного пространства имеет два аспекта: символическое содержание элементов его внешнего убранства — и формулы этикетного поведения персонажей, определяемые этим содержанием. Таким образом, вертепный ящик одновременно является и некой символическо-пластической формулой, организующей пространство представления, и Пространством этого представления как таковым. (Заметим, что иллюзорная декорация современного театра, напротив, не тождественна тому пространству, которое она создает). Рождество, обыгрываемое в драме, действительно происходит, поскольку драма традиционно показывается на Рождество или в то праздничное время, которое насыщено Временем Рождества. Пересечение театральных и праздничных (церковных) реалий на уровне вертепных декораций проявляется в том, что наряду с бутафорией (трон царя Ирода) здесь появляются подлинные знаки реальности (иконы). Последние сосуществуют с метафорическими и символическими храмовыми знаками. К метафорам относятся кукольная вертепная колокольня, откуда в начале представления возвещает колокольчик, подобно тому, как о начале богослужения — колокол; имитация росписей иконостаса и т.д. К символическому аспекту можно отнести концепцию пространства вертепа и храма как сферы Страшного суда.

В алтарном пространстве православного храма Жертвенник, занимающий центральное место, и Диаконник, расположенный в южной части и связанный с погребальной семантикой (сюда вносится поминальная пища), противопоставлены, что символически напоминает об апокалиптическом разделении грешных и праведных [Бусева-Давыдова 1994, 199].

Противопоставление северной и южной, а также западной и восточной сторон храма находит выражение в темах росписей восточной и западной стен (соответственно Тайная Вечеря и Страшный суд), в благочестивом обычае женщинам стоять слева, а мужчинам справа. Вертепный театр не чужд этой системе оппозиций. Если применить к нему храмовую систему координат, верхний ярус будет ассоциироваться с востоком, иконостасом, раем; нижний регистр — с западом, притвором, Страшным судом; правая часть сцены (если смотреть из пространства театра) — место праведных, левая — сфера появления и действия грешных. Этикет поведения героев вертепной драмы определяется их местом в данной системе координат. Кукольные Священник и Диакон, Ангелы и Пророки Аарон и Давид, поклоняющиеся Богомладенцу Христу, фигурируют только на верхней сцене. Интересно, что с XVI в. в пророческом ряду русского высокого иконостаса Богоматери со Христом на коленях предстояли ветхозаветные пророки, среди которых обязательно присутствовали Аарон и Давид [Икона, 14]. Таким образом, тема иконостаса может возникать в вертепе не только на уровне декораций, но и на уровне действующих лиц. Пророки вертепной драмы появляются на сцене справа — из "северных" дверей "алтарной" части вертепа, подобно священнослужителям во время православной службы. На нижнем ярусе вертепной сцены несколько раз в течение одной пьесы происходит суд над различными нечестивцами. Сцена такого "суда" всегда строится одинаково: отрицательный герой умирает, появляются Черт и Смерть и, выразив радость, уводят свою жертву налево в ад.

Если присмотреться к традиционным образам грешников в униатских изображениях Страшного суда, мы увидим здесь Мельника, Шинкарку, чаровницу, Плясавицу, Дударя (Скомороха) и др. Все эти герои встречаются во второй светской части вертепной драмы разных локальных традиций. Беззаконная Плясавица присутствует в лице Иродиады (дочери или жены Ирода); Колдунья или "баба шепетуха", как она называется в пьесе, — это Цыганка, исцеляющая своими чарами от змеиного укуса. Кукольный Скоморох обыкновенно водит в вертепе медведя, который увеселяет публику смешными трюками (Минская традиция), Мельник и Шинкарка пляшут. Сопоставимо с иконой Страшного суда и многонациональное "шествие" вертепных персонажей к яслям Спасителя9. Среди осужденных в среднем регистре иконы можно видеть в первую очередь евреев, которых укоряет Моисей. За ними, как правило, помещаются сначала не православные (не греко-католические) христиане, а потом — мусульмане. Списки отверженных народов на иконе могут быть различными: "жидове, ляхове, немцы, татаре, мурини, турцы" (икона из деревни Поляна, Краковский музей); "жиды, литва, кезалбашы, арапы" (лубок) и др. (ляхове — поляки, мурини — эфиопы, турцы — турки; литва — литовцы, кезалбашы — видимо, башкирцы(?))10. В вертепной драме в ад утаскивается Жид, торгующий водкой, и Турецкий Рыцарь, побежденный Рыцарем Христианским. Поляки, Цыгане, Литвин и Немец принимают активное участие в действии, в основном танцуя с дамами11, заводя драки между собой и поклоняясь Рождеству Христову.

Другая тема, характерная для иконы "Страшный суд", — смерть праведного и грешного — нашла свое выражение как в лицевых рукописных сборниках душеспасительных повестей XVI—XVII вв., так и в обширной лубочной традиции XVIII—XIX вв. Вертепный театр, питающийся словесными и художественными образами религиозных и светских лубочных картин, тем не менее редко заимствовал что-либо из них напрямую. Скорее, он интерпретировал общие для всей демократической культуры12 темы в ключе тех ассоциативных рядов, которые "подсказывал" ему аскетический и наивный мир назидательного русского барокко. Именно поэтому вертепный Ирод при приближении Смерти произносит традиционный монолог умирающего нечестивца, предписанный этикетом лубочного художественного благочестия:

Ах, увы! беда! Приходит до меня череда!..

Боюсь я Страшного суда! и т.д. — (Суражский вертеп [Романов 1912, 74-91]).

В отличие от иконы "Страшный суд" в Рождественском действе показывается только смерть грешника (Ирода). Сюжет вертепной драмы не противопоставляет Ироду какого-либо одного праведника. Функцию последнего выполняют убиенные вифлеемские младенцы, о райском блаженстве которых поет Ангел. Таким образом, рождественская тематика тесно переплетена в вертепном представлении восточных славян с апокалиптическими мотивами. При этом некоторые элементы текстов пьес обнажают ассоциативные ряды смыслов, отсылающие зрителя к образам Великопостных13 и Рождественских богослужений.

При том, что облик вертепных ящиков сопоставим с формами церковного искусства и архитектуры, вертеп не имитирует собою храм, ретабль или икону, так же как текст действа не имитирует церковную службу. Сходство внешнего вида, а отчасти и внутреннего содержания, дает зрителю интерпретационный код к представлению. Определенная форма ящика — как бы индекс рождественских событий, о которых пойдет речь в драме.

Несмотря на важность религиозной стороны представления, театр мог украшаться снаружи вполне светскими изображениями; однако чаще он оклеивался назидательными лубочными картинками. В последнем случае можно говорить о продолжении символической программы пьесы на уровне декоративного оформление сцены. Например, на Новгородском театре можно было видеть лубок "Возрасты человеческой жизни", причем некоторые листы изображали не только фазы земного бытия человека, но и картину Апокалипсиса, что в свете всего сказанного вполне естественно.

Таким образом, вертеп — это такая система театра, которая своим обликом выражает полноту словесных смыслов в архитектурной одновременности, а текстами пьес уподобляется архитектуре. Иными словами, вербальный план драмы может быть воспринят как пространство (декламирующий или поющий иконостас или храм), а пластический план (облик ящика и декорации) прочитан как текст.

Что же такое вербальный текст вертепной драмы? Какова его специфика и структура? Важным отличительным свойством вертепных пьес является то, что в большинстве своем это тексты безавторские. Пока вертеп сохраняет статус традиционного театра, тексты пьес создаются на основании канона, сложившегося в фольклорной зрелищной культуре. Носитель этой культуры (профессиональный вертепщик или святочный колядовщик) оказывается составителем текста пьесы, но при этом не столько ее автором, сколько исполнителем; и исполнителем особого рода. Как всякий исполнитель традиционных текстов, он владеет арсеналом определенных готовых словесных формул14 и правилами их взаимной сочетаемости, знает сюжет и представляет себе, через какие мотивы и образы он может быть передан в данной традиции. (О специфике фольклорного словесного творчества см. [Богатытев 1971, Мальцев 1989, Путилов 1997, 185—212]).

Позднейшие вертепные представления утрачивают связь с традицией. Невзирая на анонимность подобных пьес, их не приходится считать плодом фольклорной безавторской драматургии. Так, в вертепном представлении для живых актеров села Садив Луцкого района (Украина, Волынь). [Ошуркевич 1996, 24—32] отсутствует не только фольклорный игровой язык (драма написана рифмованными стихами), но даже каноническая композиция, которая, судя по всему, при разрушении традиции умирает последней. Интересно, что самое современное авторское творчество, связанное с развитием рождественской драмы как праздничного мероприятия духовной школы, напротив, не порывает со старыми установками традиционных представлений. В рождественской пьесе 1997 г. (была показана в Гродненском костеле, Белоруссия) студента католической семинарии, выступавшего в под псевдонимом Евгения Бартницкого, сохраняются некоторые структурные закономерности канонических вертепных представлений. Автор, не будучи знаком ни с вертепной, ни со школьной традициями XVIII—XIX вв., воспроизводит сложившиеся ранее композиционные модели в силу воспитания в той самой среде, которая долгое время оттачивала эти модели, заимствуя их в готовом виде из богослужебных реалий церковной жизни.

Каноническая организация текста вертепной драмы подразумевает наличие двух основных уровней регламентации потенциального тематического материала. На первом уровне потенциальный материал регламентируется с точки зрения выбора определенных мотивов и композиции этих мотивов в составе пьесы. На втором уровне происходит регламентация словесной аранжировки каждого мотива.

Специфической чертой кукольного фольклорного театра является то, что особая и исключительная роль в построении текста принадлежит композиции, или устойчивой последовательности малых сюжетных единиц (мотивов). Если в народном русском эпосе, как отмечает Б.Н. Путилов, сюжет не есть текст, так как он может быть выявлен лишь на основании нескольких текстов [Путилов 1988, 137], то в вертепном представлении мотив или микро-сюжет понимается нами именно как текст: как один из возможных вариантов текстовой актуализации конкретной темы. Вся динамика вертепной пьесы строится на смене малых сюжетных единиц, в отличие от русского эпоса, где сказитель может ограничиться изложением единственного варианта сюжета.

Важной особенностью вертепной поэтики оказывается использование в драме уже готовых общеизвестных текстов: народные духовные стихи и песни, религиозные канты. Последние издавались вплоть до начала XX в. в особых сборниках для домашнего пения "Богогласниках". Большинство исследователей вертепа при фиксации пьес не делали нотных записей на месте, с голоса исполнителя, но переписывали музыкальное сопровождение с того Богогласника, который был в ходу в данной деревне или местности.

Тематический материал вертепной драмы есть некий общий для восточных славян (Россия, Белоруссия, Украина) арсенал традиционных взглядов на содержание кукольного рождественского действа. Обязательное в традиции — это тот канон, который в неизменном виде присутствует в коллективном сознании носителей культуры. Когда же канонические представления о вертепной драме реализуются в тексте, ее тематический материал может редуцироваться за счет слияния близких по содержанию сцен-дублетов с разными действующими лицами и одинаковым содержанием15 (разным содержанием, но одним действующим лицом). Вместо поздравлений Ангелов и сцены поклонения Волхвов исполнитель может ограничиться пением рождественского тропаря, а затем сразу перейти к сценам во дворце Ирода, куда Волхвы являются для того, чтобы сообщить царю о Младенце. Их шествие к месту Рождества опускается. Эпизоды поклонения Пастухов и трех Царей могут быть сокращены один за счет другого, так как они являются дублетами по сюжету. При этом возможны такие пьесы, где актуализированы все потенции тематического материала.

Содержание некоторых мотивов совпадает, несмотря на их отнесенность к разным тематическим рубрикам. Например, сцены торговли и сцены со скотом явно родственны, танцевальные эпизоды могут насыщаться военной тематикой и т.д. В укороченных редакциях драмы такие "двойственные" сцены могут заменять несколько эпизодов. если исполнитель хочет увеличить представление, перед зрителем пройдет не одна, а несколько пляшущих пар: Пан и Пани; Купец, Гусар и Франт с Дамами; две Краковянки /жительницы Кракова/ и т.д. При этом Цыган, к примеру, не только будет продавать Лошадь, — он и приедет на ней, произнеся соответствующий монолог; и станцует с Цыганкой, предварительно побеседовав с сыном; и даже выступит в роли доктора. Для краткого варианта второй части драмы совершенно достаточно любых сцен с Евреем и Цыганом, одного—двух танцевальных эпизодов и заключения в виде сбора платы за представление.

Первую часть представления можно считать состоявшейся, если была показана только история Ирода или если вертепщик предпочел рассказать исключительно о Рождестве, не касаясь темы избиения младенцев.

Порядок распределения мотивов и их специфика в драмах представлена ниже. Предложенная схема описывает некоторые канонические закономерности построения вертепных текстов, а не конкретные представления, поскольку для вертепа, как и для фольклорного творчества в целом, характерно варьирование. Таким образом, мы видим самое общее представление о структуре восточнославянской вертепной драмы.