

УДК 82.251

**Ю.В. ПАТЛЯНЬ,**  
*ведущий научный сотрудник отдела архивов  
Национального центра народной культуры  
«Музей Ивана Гончара» (г. Киев)*

## **ЭЛЕМЕНТЫ ВЕРТЕПНОЙ ДРАМЫ И МИСТЕРИИ В ПЬЕСЕ ВАСИЛИЯ ЕРОШЕНКО «ОБЛАКО ПЕРСИКОВОГО ЦВЕТА»**

Исследованы элементы вертепной драмы и мистерии в пьесе В.Я. Ерошенко «Облако Персикового Цвета». Доказано жанровое родство авторской драмы-мистерии первой трети XX в., написанной на японском языке, с русским и украинским народным и сакральным театром.

*Ключевые слова: Василий Ерошенко, драма, символизм, мистерия, вертеп, народный театр.*

**Н**еобычное и неисследованное драматическое произведение, эта объемная (в оригинале 167 страниц) «пьеса-сказка для детей» в трех действиях написана в 1921 г. незрячим писателем-символистом Василием Ерошенко (1890–1952), на японском языке. Она была опубликована во втором сборнике его произведений «Saigo-no tameiki» («Последний вздох») в Токио в 1921 г. [1]. Она никогда ранее не исследовалась и нами вводится в научный оборот впервые.

Существуют следующие переводы пьесы: на китайский язык – Лу Синь, 1922 – газета «Чэньбао», 1923 – отдельное издание [2], на русский язык – Соломон Гутерман, 1973 – впервые опубликован нами в 2002 г. [3]; Сергей Аникеев, фрагменты, выполненные в 2004–2005 гг. для научно-исследовательской группы «Василий Ерошенко и его время», не опубликованы); полный перевод, выполненный с учетом ритмической организации текста и его жанровой специфики (Юлия Патлянь, 2006–2009, консультант – переводчик-японист Евгений Кручина). Наш перевод выполнен по изданию 1959 г. [4, с. 327–494] и готовится к публикации.

Известно, что автор пьесы был увлечен драмой (Л. Андреев, Ф. Сологуб, японский и китайский театр) [5, с. 13–14, 34–36] и в период жизни в Японии испытал влияние известного драматурга Удзюку Акиты, писавшего, в частности, мистические пьесы, «*приближающиеся по своей структуре к театрализованным диалогам*» [6].

Долгое время «Облако Персикового Цвета» считалось единственной пьесой Ерошенко, но С.М. Прохоров впервые верно оценил диалог «Беседа» [7, с. 137–140] как драматическое произведение. Драма, полностью построенная на диалогах, – для незрячего автора наиболее удобный жанр, в котором он может максимально полно отразить и передать действие.

*Так как пьеса В.Я. Ерошенко практически не известна в России, имеет смысл напомнить ее сюжет: в верхнем мире живут девушки Фую – дочь барона, сироты Акико и Нацуко, девочка 13–14 лет Харуко (имена говорящие: Зима, и соответственно – дитя Осени, дитя Лета, дитя Весны), мать Харуко и жених Харуко. Последний – студент-медик по имени Канэ-тян (имя обозначает металл, золото, деньги). В нижнем подземном мире существуют принцессы Фую, Аки, Нацу, Хару (соотв. Зима, Осень, Лето, Весна), их мать – Матерь Природы, их свита – сезонные облака и ветры, а также сезонные, что подчеркнуто автором, цветы, насекомые и гады (лягушки, змеи), а также се-*

мья Кротов (Дед, Бабка и Молодой Крот). Принцесса Фую – Зима заколдовала чертоги, где спит Принцесса Хару – Весна, заперла дверь в верхний мир, и если Весна не наступит, все живое в подземном мире погибнет. Крот хочет выйти в солнечный мир, пусть даже ценой своей жизни. Он возглавляет бунт весенних растений против Зимы, узнаёт волшебные слова, «именем Любви» открывает чертоги Осени, Лета, Весны и будит Весну «ради Персикового Облака». Наверху Крот слепнет, Квакша, в которую он влюблен, бросает его и сама гибнет. В это время принцесса Фую – Зима, воспользовавшись открытыми дверями, обманом уводит у принцессы Хару – Весны ее сердечного друга – юное Облако Персикового Цвета. Наверху Харуко узнает об измене своего жениха Канэ-тяна: его подругой стала дочь барона Фую-тян, Зимушка. Больная чахоткой Харуко в бреду осознает себя Хару – Весной, за которой приходит «черный Крот из подземного мира» – ей пора уходить из жизни. Канэ-тяну не нужна слабая подруга, и он отказывается от нее и попыток ее вылечить. Фую-тян требует от Канэ-тяна принести ей крота, чтобы сделать чучело. Харуко в обмен на поцелуй отдает его Канэ-тяну. Внизу Принцесса Зима (Фую), завладевшая Облаком Персикового Цвета, пытается Крота, когда к ней приходят сестры-принцессы Осень (Аки), Лето (Нацу) и Весна (Хару) с просьбой вернуть Облако Хару-Весне. Принцесса Зима требует в обмен Радужный Мост, за которым находится страна счастья. Но прекрасное Облако Персикового Цвета стало слабым разгульным мужчиной неопределенного возраста, и в результате сестры вынуждены ограничиться Кротом. В верхнем мире умирает Харуко, у нее в руках мертвый Крот. В последние минуты она вновь осознает себя бессмертной Хару-Весной, которой положено приходиться каждый год и сражаться с бездушной Зимой ради цветов, ради насекомых, ради лягушек, ради кротов, ради людей. Все живое поет гимн Стране Радуги.

Наше внимание прежде всего привлекло то, что отдельные монологи пьесы, по замечанию япониста Е. Кручины, производят впечатление, что это «перевод с русского, по крайней мере в идейно-жанровом плане».

Нужно отметить, что идейно и тематически пьеса по праву занимает место в ряду народных и авторских произведений, таких как сказки «Морозко», «12 месяцев», «Спящая красавица», «Снежная королева» Г.-Х. Андерсена, драма «Лесная песня» Леси Украинки, балет «Весна Священная» И. Стравинского на либретто Н. Рериха и другие.

Наши японские корреспонденты, русисты и эсперантисты не раз указывали, что японцам сложно понимать ее символику – в Японии, при всем огромном значении категории сезонности в ее культуре, не принято одушевлять животных и растения. Последние в контексте пьесы прямо соотносятся с новогодними ряжеными-людьми, колядниками – вестниками нового аграрного сезона. Кроме того, сцена в пьесе все время разделена на два мира: верхний мир сильных существ, озаренный солнцем, и нижний темный мир, где живут существа слабые, погруженные в грезы [4, с. 322].

Подобная организация пространства сама по себе вызывает сопоставление пьесы В. Ерошенко с вертепной драмой-мистерией [8, с. 14–19], и шире – с народной драмой вообще. Общим между народной драмой и авторской пьесой Ерошенко является также время исполнения народных драм / сценическое время пьесы, которому приблизительно соответствуют в славянском годовом круге середина зимы – начало весны, т. е. период от Святок до Масленицы, «праздничное инобытие».

В верхнем мире развивается тема преимущественно новогоднего сакрального брака, в нижнем – аграрной магии, в том числе тираноборческие мотивы (новый год – переход от хаоса к космосу, момент восстановления времени и связи с Божеством). Причем Весна в данном случае мыслится как девушка-властительница подземного царства, океана ночи, солнца мертвых и всего живого в ином мире, которая циклично умирает и воскресает в положенный срок. Заметно, что Весна связана с культом предков. Её появление отличается ритуальной «наоборотностью», то есть движением против хода времени, из зимы через осень и лето, при попытке разбудить Весну. Именно так движется в пьесе островок Весны, плавающий в озере.

Отметим и ещё одну особенность, которая, на первый взгляд, выглядит парадоксальной. Смерть Харуко как осознание ею себя действительной Весной – сопровождается не

только замещением Весны ушедшей, но и преображением и сакральным браком в смерти (Харуко – Крот) [4, с. 494].

Конечно, об этом сказано не явно, но самой структурой японского языка и японской культуры, где подобный брак, как и в мифологиях других народов, не редкость. Харуко, потом Канэ говорят: *«У меня нет другого пути, мне ничего не остается, как уйти в темный мир»* [4, с. 464]. Харуко больна и говорит о своей смерти. Но та же фраза имеет третьим или четвертым значением «выйти замуж/жениться». Поэтому ее подхватывает Канэ, и начинает объяснять, что ему, чтобы устроиться в жизни, ничего не остается, как жениться на баронессе Фую. В этот момент Харуко замечает Крота, в котором она узнает посланца подземного мира. За поцелуй Харуко отдает крота Канэ, который хочет сделать из него чучело для Фую-тян. А когда крота отнимают у Зимы / Фуюко, то он умирает в верхнем мире. Умирая, Харуко преображается в Весну и просит отдать ей мертвого крота – как символ мира мертвых. Но это выглядит и как мистический брак в смерти. Так общий и для славянской, и для японской традиции мотив венчания со смертью получает изображение в тексте Ерошенко.

В пьесе Ерошенко речь идет о новогодии и о Пробуждении / Воскресении / Наступлении Весны (не забудем сказочную формулу: *«Во имя любви!»*, которая открывает сакральный путь героям, она, кстати противостоит другой – *«Во имя ненависти!»*, которой пользуются Зима и её сподвижники). Весне (Хару) пытается помешать Принцесса Зима (Фую). То есть перед нами сакральная битва между Зимой и Весной, чему соответствует праздник Сретенье (15 февраля) в славянской культуре и последующее изгнание и сожжение чучела Зимы во время масленичного гулянья.

В письмах 1951–1952 гг. Ерошенко упоминает как значимые праздники именно эти вехи народного календарного цикла – Рождество, Святки, Масленица. В японском годовом круге сценическое время пьесы Ерошенко приблизительно соответствует периоду от преддверия Нового года, одновременно – и начала весны, когда начинает цвести японская слива (3–4 февраля) – до конца или умирания весны, около 6 мая по лунно-солнечному календарю [9, с. 31].

В этом же ряду – Пасха как сакральное время воскрешения всего живого (ср. в украинской традиции, по меморату Анны Демирской (с. Романовка, Попельнянский район Житомирской области, этнографически – Киевская губерния), замечание о том, что у лягушек, растений и комаров тоже есть свой «Великдень» (Пасха). Тогда в течение трех дней *«они свое воскресение щогоду отспівують і так іде із года у год, так проходять віка. Диво, дочко: не тіко лягушки воскресают, а всяка рослина теж воскресає. /.../ це усе воскресає, воздає хвалу Богу і жевотворящому сонцю»* [10, с. 63–64].

Известно, что вертепный ящик, как и собственно, сценическое пространство имеет своим образцом храм. Попытка сопоставить двучастное сценическое пространство в пьесе Ерошенко с литургическим пространством православного храма, привели к наблюдениям, которые представляются нам очень важными.

Ранее в советском ерошенковедении подчеркивался атеизм Ерошенко, ослепшего якобы от последствий крещения в холодной церкви, но никогда не упоминалось о том, что его отец был *«ктитором в церкви»* с. Обуховка (Петровское), а самого Ерошенко в 1952 г. перед смертью соборовали и причащали [11]. Таким образом, можно предположить, что построение храмового пространства Ерошенко, пусть наощупь и по рассказам, писатель знал хорошо. Его особо трепетное отношение к храмовому действу, в котором многое доступно восприятию слепого (звуки, запахи, ритуальное перемещение людей в пространстве) подтверждает недавно найденный в Японии текст «Пасхальный день», который мы предварительно определяем как близкий по жанру к стихотворению в прозе [12, с. 3], и недавно переведенные С.И. Аникеевым воспоминания Вада Киитиро о поездке в Обуховку с Ерошенко летом 1922 года [13, с. 207–261]. К тому же в Московской школе слепых, где Ерошенко учился, особое внимание уделялось урокам Закона Божьего, участие детей в церковных службах и пение в хоре церкви Андриана и Натальи было обязательным [14, с. 20; 15, с. 35–36].

Для нас значимо также и то, что Ерошенко родился 31 декабря 1889 г. ст. ст., т. е. в дни св. Мелании Римлянки (в народной традиции – Маланки, 31 декабря) и Василия Великого (в традиции – Василя, 1 января). В эти дни на Украине, в том числе и на Слобожанщине, ще-

дровальники проводили обрядовые обходы домов «вождение Козы» либо «Маланки». Генетически эти шествия с участием ряженых, элементами театральной игры, символизируют «священный брак» старого и нового года, бога (вероятно, Велеса) и матери-земли [16, с. 235–243].

Очевидно, что автор пьесы знал эти обряды и воплотил их в своей японской пьесе. Васьиль в украинской традиции – это и человек (часто девушка, ряженая парнем / ср. в японском театре женские роли всегда играли мужчины), и цветок «василик», базилик, ароматное обрядовое и похоронное растение, и венок из него для юноши Василя [16, с. 235–236]. Можно вспомнить и широко известные в мифологии мотивы человека-цветка, существующего в двух мирах (таких как Адонис и Нарцисс – инициаторы бунта цветов в пьесе). Такие же мотивы встречаются и в других произведениях Ерошенко. Драма и другие произведения писателя всегда несут в себе автобиографический элемент и образ Автора сквозит сквозь различные семантические пласты текста (вспомним слепоту Крота, прямо соотносимого с Автором).

Итак, в пьесе «Облако Персикового Цвета» сцена по горизонтали разделена на 5 локальных пространств – это покои / чертоги трех времен года, замок Фую-Зимы и общее пространство подземного мира, в котором находятся все цветы и насекомые (в нижнем мире), три усадьбы девушек-соседей и усадьба дочери барона Фую-тян, а также палисадник, где расцветают растения (в верхнем мире). Как уже было сказано, такую композицию можно соотнести с композицией вертепного ящика, а также православного храма (алтарь с тремя воротами, центральное пространство храма с двумя притворами). Показательно, что чертоги Осени, Лета и Весны закрыты (как и царские Врата в храме и входы в алтарь) символическими разноцветными завесами, открывающимися «во имя Любви», а сами антропоморфные божества имеют бумажные фонарики такого же цвета, причём в них горит негасимый свет.

Цвета завес – фиолетовый для Осени, зеленый для Лета и персиковый (от нежно-розового до розово-красного) – для Весны полностью соответствуют цветам православного литургического года, а значит, храмовых облачений и алтарной завесы. Это фиолетовый для праздников Креста Господня (Воздвиженье, в традиции – Здвиженье, престольный праздник в Обуховке, родной деревне Ерошенко, где верят, что «в этот день всё с полей сдвигается») – 14 сентября); зеленый для Троицы и Духова Дня и красный для Воскресения Христова с его весенней и жертвенной символикой («девица-красна» / «весна-красна» / «Красная Пасха»).

Чертог Зимы находится по левую сторону и отделен от остального пространства *«тяжелыми воротами, напоминающими замковые»* [4, с. 333]. Эти ворота вполне соотносятся со вратами Ада, куда должен спуститься Христос (распятию Христа в пьесе соответствует сцена истязаний и выкупа Крота).

Согласно М.Г. Давидовой, в вертепном театре верхний ярус соответствует востоку, раю, нижний – западу, левая сторона – это ад, царство Смерти, Страшного Суда, правая сторона – место пребывания праведников [17, с. 26]. Мотивы воздаяния, суда присутствуют и в пьесе Ерошенко. По этой схеме гибель грешников – это гибель лягушек (*«нехорошие девушки и женщины»* [4, с. 332]), которые отправляются в Страну Радуги дружной толпой в сопровождении *«клубка змей – представителей упадочного искусства»* [4, с. 332], они же «ученые змеи-вегетарианцы», и в результате оказываются съедены змеями (в различных контекстах несколько раз звучит фраза «станьте мудрыми, как змеи» / «кроткими, как голуби»). Гибель Крота соответствует смерти праведника и мыслится как сакральный «брак в смерти» и искупительная жертва (по меньшей мере двойная: сначала он сплел, разбудив «во имя любви» для всех Весну и его предает Квакша; второй раз «во имя любви», за поцелуй (поцелуй Иуды), Харуко передает / предает (так в тексте) Крота Канэ-тяну, т. е. через него Фую-Зиме. Поцелуй любви, который традиционно будит спящую красавицу, превращается в двойной поцелуй предательства (кроме названных, поцелуем Зима будит Облако Персикового Цвета).

Однако раньше от Матери Природы он слышит обещание счастья или *«облечения в блаженство»* за прекрасную жизнь, исполненную любви, т.е. самопожертвования. Кроме того, еще дважды мольбы Крота услышаны высшими силами – он может, как и хотел, уме-

реть в мире «светлого солнца», в котором ему не дано жить, о чем он просил Мать Природы [4, с. 443], и умереть быстро на ярком солнце, а не от пыток Фую-Зимы.

Согласно притче Св. Кирилла солнце, куда так рвется Крот (круг, сияние и теплота) – это образ Троицы, соответственно (Отец, Сын и Св. Дух) [18]. Подчеркнем, что в первых двух действиях Персиковому Облаку нижнего мира соответствует Канэ-тян, а в третьем – Крот, выкупленный ценой радужного моста, знака завета и престола Божьего, знака пути в Страну радуги. При этом Радуга – атрибут ряда богородичных икон; так, в коллекции Ольги Богомолец находится украинская народная икона Покрова Богородицы, где в роли самого покровы изображена радуга.

Структура персонажей традиционного славянского вертепа (три царя с Востока, их антагонист – царь Ирод, новорожденный Царь-Христос, приносящий себя в жертву «во имя любви к ближнему») может с большой долей соответствия соотноситься со структурой персонажей пьесы Ерошенко (четыре принцессы Матушки-Природы, в числе которых Зима противостоит остальным трем); Крот, жертвующий собой «во имя любви». Интересно отметить, что сестры-принцессы входят на территорию Зимы обнявшись, составляя единое целое – Аки (Осень) покрывает своей мантией/плащом более нежных Нацу (Лето) и Хару (Весну). В японском тексте здесь как раз и используется понятие «*троица*», «*втроём вместе и неделимо*» [4, с. 479]. Именно они после стычки ветров и облаков отбирают Крота у Фую-Зимы. В одном из вертепных спектаклей, найденных нами в интернете, точно так же воедино скреплены куклы трех царей с Востока, пришедших поклониться Христу<sup>1</sup>.

При отсутствии упоминаний о куклах в ремарках пьесы Ерошенко в ней встречается место, где кукольные персонажи были бы более органичны, чем артисты-люди. Например: «*в нижнем мире спят цветы, под этими цветами спят насекомые*» [4, с. 452]. Поскольку ку и цветы, и насекомые здесь антропоморфны, С. Гутерман выправил этот фрагмент, так же поступил и С. Аникеев. Попытки переводчиков выправить текст – признак непонимания ими его жанровой специфики или попытки скрыть ее от советских цензоров.

Однако, кроме явного сходства с вертепным театром, есть и существенные отличия: во-первых, в пьесе Ерошенко два мира проницаемы друг для друга: есть дверь, ведущая наверх, которую запирает Зима и пытаются взломать цветы и животные. Наверх поднимаются цветы, насекомые, лягушки, змеи, кроты, Зима, Зимний Ветер, Облако Персикового Цвета. Принцесса Зима же может спускаться и в подземный мир. Остальные сестры-времена года и Матерь Природы наверх не поднимаются, зато имеют свои человеческие соответствия. Хару-Весна говорит устами Харуко (Веснянки), не появляясь наверху в своей стихийной ипостаси, также как и люди не спускаются вниз. Это «перевернутый» вертеп, где стихийные божества находятся на нижнем уровне, а люди, напротив, на верхнем.

Как и в вертепном театре, большая часть пьесы проходит в нижнем мире (15 явлений из 23), при этом один мир (растения и животные внизу) слышит и видит другой, а Харуко наверху провидит нижний мир только в бреду. Персонажи пьесы – Дед и Бабка Крота, принцессы, воины-стихии, Канэ-тян в роли врача – достаточно традиционны для народного театра (в том числе вертепного). А один из сюжетобразующих конфликтов, отказ врача излечить Харуко, находит соответствие в аграрной магии и является аналогом смерти и воскрешения Козы/Маланки.

Отсутствие кукол, антифонное построение диалогов, персонификация сил природы и растительно-животного мира роднит пьесу Ерошенко не только с вертепной, но и с мистериальной драмой. Именно в мистерии особое значение приобрели атрибуты актеров как символы земного или иномирного статуса их персонажей. У Ерошенко такие атрибуты – заветы чертогов, фонарики, описания покоев времен года, традиционные народные инструменты: флейта, рожок, кото (японская арфа).

С мистериальным действием роднит пьесу Ерошенко не только внешнее композиционное деление сценического пространства по образцу храмового, но и неоднократное

<sup>1</sup>На русский / украинский языки как первооснову мышления Ерошенко может указывать также и звуковой ряд крест / хрест / Христ(ос)/ Крот (яп. *mogura*). Подобные игры со звуком незрячий писатель очень любил, поэтому такой звуковой ряд представляется возможным.

подчеркивание необходимости «духовного единения», т. е. «единства в духе», соборности в сценах открытия дверей (= отворения врат). Чтобы открыть завесы в чертоги Осени, Лета и Весны соответственно, нужно всем вместе единым духом провозгласить «Именем любви, отворись!»: для Осени – трижды, для Лета – дважды, для Весны – единожды.

Несколько раз в авторских ремарках встречается настойчивое подчеркивание «видимости» сценического пространства из зрительного зала, т. е. соприсутствия и соучастия зрителей в сценическом действе. Один из лейтмотивов пьесы – именно видимость/невидимость, а также возможность/невозможность (в яп. языке глагол «миру, мизэру» обозначает и «видеть», и «пытаться»). Для традиционной культуры, в том числе и в особенности – японской, видеть – значит «быть, находится, существовать» [19]. Одна из характерных особенностей традиционного японского театра – не просто отсутствие рампы или иного отделения сцены от зрителей, но существование просцениума, вынесенного в зрительный зал – так называемой «дороги цветов» (например, в театре Кабуки).

Театроведы подчеркивают, что в японском театре, как и на японской гравюре, используется обратная перспектива (как и в иконописи. – Ю.П.), и *пространство обращается к зрителю, включая его в свой микромир*. Этот прием активно заимствовался и использовался в европейской режиссуре конца XIX – первой трети XX века (Г. Крэг, В. Мейерхольд, С. Эйзенштейн, А. Таиров и др.) [20].

Итак, можно сделать вывод, что поэтика пьесы Ерошенко «Облако Персикового Цвета» полностью соответствует поэтике народной драмы в целом. Это замкнутое и повторяющееся время пьесы, традиционный для народной драмы конфликт намерений, пьеса «из другого» (царского) быта, церемониальность, многократно усиленная специфической лексикой и строем японского языка.

Песни и стихи в пьесе обозначают начало и конец как пьесы, так и каждого действия и явления. Звучит несколько колыбельных, закличек Весны, призыв Крота, моления-обращения к ветрам и облакам соответствующих времен года. Эти моления действенны, т. е. перед нами явления вербальной магии – магические слова и действия, подобные колядкам-заклятиям. Несколько песен-монологов (выходные) поясняют душевное состояние героинь, в отличие от вертепа, где поясняется действие (таковы, например, монологи Харуко, Квакши, Облака Персикового Цвета, Весеннего Ветерка). Самовозникающая за счет агглютинации в японском языке рифма на концах строк, сближает стихи в драме с народной тонической поэзией или раешником (ритмизованной прозой с тенденцией к рифме).

Множество рефренов и повторов коротких восклицаний в диалогах характерно и для литургии: реплика-восклицание одного персонажа и порождает отклики-рефрены всех остальных как буквальный ее повтор либо с незначительными вариациями. В. Ерошенко использует в пьесе хоры (появляются даже характерные для средневековой мистерии «сборные персонажи» (Семь весенних трав, Семь осенних трав), имеющие соответствия в коллективном актере, ритуальных новогодне-весенних шествий, например, Конь) [21], а также прием ритуального соединения трагического и возвышенного с низменным, и комическим, травестией. Лягушачий царь и насекомые предстают как хтонические животные, чьи только на первый взгляд забавные танцы, прыжки и хороводы способствуют пробуждению весны и плодородию земли. Сатирические диалоги растений, насекомых, лягушек и змей в нижнем мире выполняют роль интермедий для зрителей, наблюдающих из мира верхнего.

В пьесе встречаются устойчивые приемы народно-поэтической композиции и речи: ретардация – трехкратное повторение элементов действия (попыток разбудить Весну, песен, танцев всего живого, тройное прощание Харуко с Канэ-тяном и т. д.), формулы. Дело в том, что реплики за счет их повторяемости (но и вариативности) приближаются к формульным, легко предсказуемы и моделируемы читателем/зрителем и как бы предсказывают развитие сюжета за счет значительного опережения действия.

В истории культуры серебряного века достаточно известны попытки перенесения точных, в том числе японских, традиций в европейский театр и кино начала XX ст., но пьеса Василия Ерошенко, на наш взгляд, является единственным и уникальным образцом перенесения славянских традиций на японскую почву. Как уже было сказано, сами японцы по-

нимают пьесу с большим трудом. Это свидетельствует о том, что, написанная по-японски, она создана в русле русской культурной традиции начала XX ст., и несет в себе отпечаток как влияния народной драмы (прежде всего вертепа и мистерии), так и авторских символистских исканий. Можно заключить, что писатель-символист В.Я. Ерошенко осуществил небывалый синтез народных традиций с художественными и идейными исканиями России, Запада и Востока своего времени, который еще никогда и никем не был исследован.

#### Список использованных источников

1. Eroshenko V. Saigo no tameiki («Последний стон») / V. Eroshenko. – Tokyo: Sobunkaku, 1921. – 279 p.
2. AiluoXianke. Tao se de yun («Персиковое облако») / AiluoXianke. – Beijing: Xin chao she, 1923. – 234 p.
3. Ерошенко В.Я. Персиковое Облако [Электронный ресурс] / Пер. с япон. С. Гутерман. Публикация Ю.В. Патлань, текст передан нам А.С. Харьковским, США. – Режим доступа: [http://www.gosha-p.narod.ru/Eserpanto/Pers\\_Oblako.zip](http://www.gosha-p.narod.ru/Eserpanto/Pers_Oblako.zip)
4. Eroshenko V. Zenshu / V. Eroshenko. // Полное собрание сочинений Ерошенко: в 3-х т. – Tokyo: Misuzushobo, 1959. – Т. 1. – 521 p.
5. Белоусов Р.С. Мечтания скиатальца / Р.С. Белоусов // Ерошенко В.Я. Избранное. – М.: Наука, 1977. – С. 5–43.
6. Акита Удзюку // Литературная энциклопедия: в 11 т. – [М.], 1929–1939. Т. 1. – М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. – Стб. 69.
7. Ерошенко В.Я. Избранное / В.Я. Ерошенко. – М.: Наука, 1977. – 263 с.
8. Юрковский Х. О происхождении рождественской кукольной мистерии / Х. Юрковский // Традиционная культура. – 2002. – № 1. – С. 14–19.
9. Умебаяси М. Календарні звичаї та обряди японців / Масакі Умебаясі. – К.: Видавничий дім «Стилос», 2012. – 264 с.
10. Демірська Г.К. Великдень у Романівці / Підгот. тексту, коментар Ю.В. Патлань / Г.К. Демірська. – К.: ПП «Верещинські», НЦНК «Музей Івана Гончара», фонд «Мальва», 2011. – 160 с.
11. Щербакова А.А. Воспоминания о В.Я. Ерошенко / А.А. Щербакова, А.П. Щербаков. – Рукопись, 1992 г. – Строоскольский краеведческий музей. СОКМ, 15675. – Л. 2.
12. Ерошенко В. Пасхальный день: пер. с япон. Ю. Патлань / В. Ерошенко // Путь Октября (Старый Оскол). – 2011. – 30 апреля.
13. Kiichiro W. Wakaki soveto to koi to horo / Wada Kiichiro. – Tokyo: Sekai no Ugokisha, 1930. – 215 p.
14. Сизова А.И. Московская школа-интернат №1 для слепых детей и ее выпускники / А.И. Сизова. – М.: ВОС, 2000. – 151 с.
15. Першин В.Г. Импульс Ерошенко / В.Г. Першин, В.Я. Лазарев. – М.: ТПО «Тамп», 1991. – 144 с.
16. Курочкін О. Українські новорічні обряди «Коза» і «Маланка» (з історії народних масок) / О. Курочкін. – Опішне: Українське народознавство, 1995. – 392 с.
17. Давидова М.Г. Вертепный театр в русской традиционной культуре / М.Г. Давидова // Традиционная культура. – 2002. – № 1. – С. 20–37.
18. «Исповедание веры» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ancient-orthodoxy.narod.ru/vera/vera7.htm>
19. Главева Д.Г. Традиционная японская культура: специфика мировосприятия / Д.Г. Главева. – М.: Восточная литература РАН, 2003. – 264 с.
20. Шахматова Е.В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока / Е.В. Шахматова. – М.: ЛКИ, 2011. – 158 с.
21. Клековкін О.Ю. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів / О.Ю. Клековкін. – К.: КДІТМ ім. І.К. Карпенка-Карого, 2001. – 256 с.

У статті досліджено елементи вертепної драми та містерії у п'єсі В.Я. Єрошенка «Хмара Персикового Кольору». Доведено жанрову спорідненість авторської драми-містерії першої третини ХХ ст., написаної японською мовою, з російським та українським народним та сакральним театром.

*Ключові слова: Василь Єрошенко, драма, символізм, містерія, вертеп, народний театр.*

The paper deals with elements of Eastern Slavic mystery drama (vertep) in Vasiliy Eroshenko's play «The Peach-Colored Cloud». It points to the genre affinity of Eroshenko's play written in the first third of the 20th century in Japanese, with Russian and Ukrainian nativity play and sacral theater.

*Key words: Vasiliy Eroshenko, drama, symbolism, mystery, vertep, nativity play, popular theater.*

*Одержано 14.05.2014.*