

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ТУРИЗМУ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

# *Культура України*

*Збірник наукових праць*

*Випуск 17*

*Мистецтвознавство  
Філософія*

Харків, 2006

УДК [008(477)+101.1](082)  
ББК 71я54+87я54  
К90

Друкується за рішенням ученої ради  
Харківської державної академії культури  
(протокол № 14 від 21.06.2006 р.)

Затверджено постановою ВАК України  
9 лютого 2000 р. № 2-02/2 як наукове фахове видання з мистецтвознавства та  
16 вересня 2004 р. № 3-05/8 як наукове фахове видання з філософських наук

**Редакційна колегія:**

М. В. Дяченко, доктор філософських наук (відповідальний редактор);  
І. І. Польська, доктор мистецтвознавства;  
І. В. Зборовець, доктор мистецтвознавства (заступник відповідального редактора);  
В. О. Лозовой, доктор філософських наук;  
Н. П. Осипова, доктор філософських наук;  
І. З. Цехмістро, доктор філософських наук;  
О. Г. Стахевич, доктор мистецтвознавства;  
В. М. Шейко, доктор історичних наук;  
О. В. Шило, доктор мистецтвознавства;  
В. В. Шкода, доктор філософських наук;  
І. М. Юдкін, доктор мистецтвознавства;  
В. М. Щепакін, кандидат мистецтвознавства (відповідальний секретар)

К90      Культура України: 36. наук. пр. Вип. 17. Серія: Мистецтвознавство.  
Філософія / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. М. В. Дяченко. — Х.:  
ХДАК, 2006. — 290 с.

ISBN 966-7352-63-3

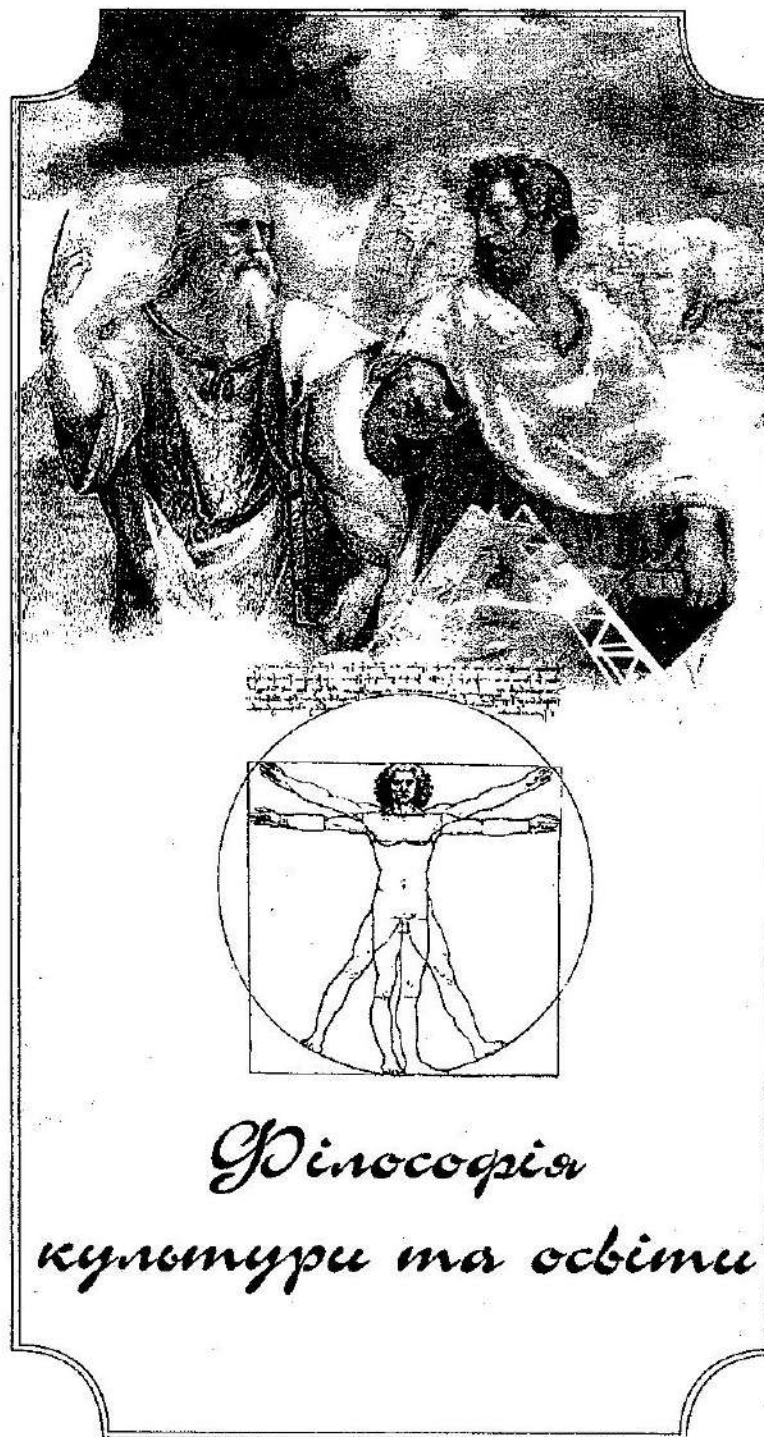
Розглядаються проблеми філософії культури та мистецтва, розвитку світової і  
національної культури, телебачення, музичного мистецтва та фольклористики.

Для науковців, викладачів, аспірантів, докторантів, працівників культурологічної,  
мистецтвознавчої та художньо-творчої сфер діяльності.

УДК [008(477)+101.1](082)  
ББК 71я54+87я54

ISBN 966-7352-63-3

© Харківська державна академія культури, 2006



---

О. А. ГРАТОВ ОСОБАЛИВОСТІ І ФОРМОТВОРНА РОЛЬ ПОЛІФОНІ К. ДЕБЮССІ.....	224
--	-----

Є. А. КОЗЕНЯШЕВ КОСТЯНТИН ГОРСЬКИЙ — ВИКОНАВЕЦЬ І КОМПОЗИТОР, ВИДАТНИЙ ГРОМАДСЬКИЙ ДІЯЧ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХАРКОВА НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	232
--	-----

#### *Розділ 4. Театральне мистецтво, кіномистецтво, хореографія*

І. О. БОРИС, В. П. ЧАЙКА ШКОЛА ЕКМАТЕДОС (НАУКОВО-ПРАКТИЧНІ РОЗДУМИ ЩОДО МЕТОДИКИ ВИХОВАННЯ ФАХІВЦІВ — РЕЖИСЕРІВ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ).....	242
---	-----

Г. В. КУРІННА ОСОБАЛИВОСТІ КАРНАВАЛЬНО-СМІХОВИХ ЕЛЕМЕНТІВ ДРАМАТУРГІЇ ЦИРКОВОЇ ВИСТАВИ.....	248
---	-----

А. В. ФІЛІПОВА МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА ДЛЯ ДИКТОРІВ ТА ВЕДУЧИХ ТЕЛЕПРОГРАМ (НОТАТКИ).....	255
---	-----

#### *Розділ 5. Фольклористика*

Н. В. ХАРЧЕНКО ПОЛЬОВІ МАТЕРІАЛИ КУПАЛЬСЬКОЇ ОБРЯДОВО-ПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ ФОНДУ ЛАБОРАТОРІЇ ФОЛЬКЛОРУ Й ЕТНОГРАФІЇ СЛОВІДСЬКОЇ УКРАЇНИ ХДАК.....	260
---	-----

Е. І. БЕЛГУЛАЄВА СУЧАСНИЙ ВЕСІЛЬНИЙ ОБРЯД КРИМСЬКИХ ТАТАР.....	268
---	-----

Т. А. ЗІНОВЄВА ДО ПРОБЛЕМИ ВИЯВЛЕННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ОЗНАК В УКРАЇНСЬКОМУ ВЕРТЕПІ.....	273
---	-----

#### *Розділ 6. Рецензії та нотатки*

З. І. АЛФЬОРОВА БОЛОНСЬКИЙ ПРОЦЕС У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ.....	282
--	-----

НАШІ АВТОРИ.....	285
------------------	-----

гостей пригощають і дарують невеликі подарунки. Через тиждень-другий батьки молодій запрошують до себе в гості дочку, зятя і його найближчих родичів. Після цього зять і його батьки запрошують до себе в гості родичів невістки. Так завершується обряд створення нової родини [4, с. 98–120].

Традиційний весільний обряд кримських татар — цілісний, внутрішньо організований системний організм, яскравий показник етнічної ідентичності кримськотатарського народу.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. М. А. Араджионі, А. Г. Герцен. *Кримські татари: Хрестоматія з етнічної історії та традиційної культури*. — Сімферополь: видавництво «Доля», 2005. — С. 576.
2. В. К. Борисенко. *Весільні звичаї та обряди на Україні*. — К.: Наук. думка, 1988.
3. Х. Карамзин. *Старинный обычай татарского обручения и свадьбы в деревнях* // *Забвено не подлежит*. — Казань, татарское книжное изд-во, 1992. — С. 227–239.
4. Р. Куртієв. *Сучасне весілля кримських татар*. — Сімферополь, 2005.
5. Р. Чубаров. *Густав Радде та його дослідження з етнографії кримських татар 19 століття* // *Кримські студії*. — 2003. — №1. — С. 124–156.

Надійшла до редколегії 07.06.2006 р.

УДК:792.97(477)

Т. А. ЗІНОВ'ЄВА

#### ДО ПРОБЛЕМИ ВИЯВЛЕННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ОЗНАК В УКРАЇНСЬКОМУ ВЕРТЕПІ

*Здійснена спроба розкрити специфіку проявів світоглядних парадигм через стилістичні особливості архітектурної організації й семантичної насиченості головних персонажів українського вертепу.*

*Осуществлена попытка раскрыть специфику проявлений мировоззренческих парадигм при помощи стилистических особенностей архитектурной организации и семантической насыщенности главных персонажей украинского вертепа.*

*The purpose of the article is attempt to open the specificity of world outlook paradigms through the stylistic features of architectural organization and semantic saturation of the main heroes ukrainian vertep.*

Проблема стилістичного вирішення вертепу (на рівні архітектури та змісту п'єси) полягає в тому, що за свою тривалу історію цей вид різдвяного лялькового

театру, ґрунтуючись на ідеологемах християнської культури, еволюціонував разом із нею й поступово набував ознак декількох стилістичних систем завдяки нашаруванню, міксації й часто вигадливій амальгамації, результатом чого став матеріал, який не завжди підлягає чіткій диференціації з урахуванням стильової специфіки. Як Середньовіччя, коли вертеп, власне, й зародився, так і ренесанс із бароко як стильові парадигми, в межах яких він набув свого поширення (наприкінці XVI — у XVII ст. театральні вистави, зокрема вертеп, знаходилися вже в стані розквіту), безумовно, визначали зовнішню атрибутику вертепу як архітектурного об'єкта (організацію вертепного простору) й семантичну насиченість, що найрельєфніше виявлялася не так у сюжетах (завжди досить традиційних), як у характерах головних персонажів вертепного дійства. Специфіка цих проявів криється, насамперед, у відповідності зазначених вище форм і характерів хронотопним вимірам тієї чи іншої епохи. Цю специфіку (в аспектах архітектури, змісту, героїв та ролі глядачів у виставі) ми й спробуємо розкрити, хоча б частково, у даній статті.

Необхідно зазначити, що український театр уже розглядався з точки зору контекстуального підходу. Так, Л. А. Софронова аналізувала український театр XVII–XVIII ст., зокрема й вертеп, у ситуації історико-культурного прикордоння, створеного особливим, відкритим станом тогочасної української культури, що трактує театр, як результат безлічі зіткнень нового й старого, високого та низького, сакрального й світського, церковного та народного, середньовічного та барокового [11, с. 5].

Одним із найяскравіших архітектурних аспектів українського вертепу є двох'ярусність його будиноків. Наявність двох поверхів вертепних скриньок можна віднести до середньовічної традиції вертикального поділу світу на сакральний верх (небо) й тілесний низ (світ глінійний). Але ж це відповідає й характерній ознаці бароко, його основному принципу — дуальності (зіставлення високого та низького) в результаті «перехідного» характеру епохи кінця XVI–XVIII ст. (від Середньовіччя до Нового часу, від «теологізму» до раціоналізму). Очевидно, стилістичну специфіку вертепу слід шукати не просто в самому факті двоповерховості, а в його змістовному навантаженні (взаємоперехідності «верху» й «низу») й у тому, яким чином внутрішній зміст архітектурної форми міг відбивати характер самої епохи — середньовічної та ренесансно-барокової.

Середньовіччя, можливо, було для вертепу не стільки материнським лоном, скільки крилом квочки, під покровом якого виникло це явище. Згадаємо, що в XV ст., досить буремній «осені» середніх віків, мало місце загострення соціальних протиріч: хрестові походи, гоніння євреїв, а процеси відьом відтоді набувають поширення. Мистецтво досить оперативно зреагувало на ці зміни стилем flamboyant (полум'янистої готики), про який німецький дослідник західноєвропейських стилів Кон-Вінер писав: «Слід думати, що пізня епоха

готики, так само як і пізня античність, були часом великого еротичного збудження... Жорстокість — характерна ознака психічно збудженої епохи» [5, с. 122]. Такий внутрішній настрій епохи, безсумнівно, відбився й на театрі: у цей період біблійні сюжети (бичування Христа, муки святих, побиття немовлят) зображалися на сцені з жорстокістю катівні. Те саме можна сказати й про вертепний сюжет побиття дитини Рахілі як маніфестації жорстокості. Як приклад, у Славутинському вертепі постійно акцентувалося, як солдат забиває дитину: «солдаты съ пикой, поднимают на пикку младенца и уходит, держа ребенка на пике ... Солдаты показывают ребенка Ирода, держа его на пике, и возвращает его матери» [8, с. 147]. На думку Д. Чижевського: «... жах, бруд, жорстокість належали до тих елементів, що в контрасті з красою та величчю сакральної (святої) сфери або історичних подій чи символічної ідеологічної тканини, що розгорталась перед глядачем на сцені, — мали викликати зворушення в глядача, привести їх до того «афективного» стану, до якого веде і суто літературними шляхами трагедія» [14, с. 19]. П. Пекарський зазначав, що в XV ст. усе, що було вище почуттів, намагалися представляти духовним, усе духовне — речовинним [9, с. 2]. Необхідно також згадати, що середньовічною мовою-інтегратором був храм, де зображення посідали не останнє, а здебільшого головне місце серед засобів, що допомагали людині одержати інформацію про світобудову та своє місце в ній. Отже, зображальність, наочність, пластичність були принципово важливими. Тому, незважаючи на той факт, що період з XV по XVI ст. був часом розквіту містеріального театру, загальний настрій епохи породжував неофіційного, профанного героя, який би ретранслював офіційні світоглядні засади в зрозумілі для пересічного носія культури форми, відзеркалював характерні для певної епохи конфлікти й образно їх вирішував. Таким героєм у період пізнього середньовіччя був блазень-трикстер (характерними особливостями котрого були хтивість, ненажерливість, тілесність, легковажність і очевидна профанація священних звичаїв та ритуалів), який представляв насичені грубою еротикою сценки, наповнені сварками, лайками та вбивствами. Цей тип героя склався вже в напівлітургійній драмі середини XII ст. (у період початку формування міської культури), коли в народі були популярними сценки з чортами, які суперечили загальному ходу релігійної вистави. Так, блазень міг висловлювати своє здивування, побачивши Діву, аплодувати її вознесенню та ховатися під престолом, висуваючи звідти голову, а в популярній драмі «Дійство про Адама» (середини XII ст.) чорти влаштовували веселий танець, коли зустрічали в пеклі Адама та Єву, а диявол нагадував середньовічного вільнодумця. Наявність у виставі героя-трикстера, який вторгається в урочисту, сакральну дію, характерна більшості храмових містерій цієї доби.

Таким чином, можна дійти висновку, що ляльковий герой-трикстер, блазень або чорт — типові герої пізньої готики, спільною ознакою котрих є втручання в процес релігійного дійства, очевидне й свідоме протистояння сакральному та акцентуванню на тілесності. Таким, наприклад, є Товстун

«Карнавал-Масниця», який після пишного бенкету веде свою армію на бій із «Постом» (його зобразив Пітер Брейгель). Таким є італійський герой Пульчинела (та його аналоги), виникнення якого відноситься до XV–XVI ст. — часу розквіту сатиричних сценок-соті (sotie — дурниця), де діяли блазні, дурні, котрі пародіювали церковні священнодійства. Такими є й побутові герої французьких крешів та лялькового театру каботенів подружжя Татуса й Матусі Кокар, Ляфльор та ін., які активно діяли в сакральній частині вистави та спілкувалися зі святим сімейством: Ляфльор дарував Христу вербове ліжечко своїх дітей, яке засиділи блохи, усією своєю поведінкою профануючи святу подію, а подружжя Кокар постійно сварилося, ідучи на уклін до Христа.

Імовірно, саме з XV ст. у біблейських персонажах з'являються побутові риси. Наприклад, у центрі вистави про Ноя (Йоркшир, XV ст.) були «фарсові взаємовідносини старого Ноя з його сварливою дружиною... Бог явно помилився, коли врятував цю смішну пару» [Браун, с. 85], а в різдвяній драмі Йосип виглядав як комічний старий чоловік молодій жінки, пастухи жартували з нього та штовхали його, а Марія кликала молодих няньок, аби колисати дитину, але ті бажали танцювати з парубками [13, с. 191]. Таке привнесення в церковну драму багато в чому пояснюється особливістю самої епохи, для якої характерний інтенсивний розвиток світських сюжетів.

Крім того, пригадаємо, що дуалізм середньовічних часів виявлявся в площині протистояння пекла та раю, земного світу та небесного. Уся історія середньовічного театру відбиває зіткнення матеріального, тілесного, народно-низового начал з релігійним світоглядом, що ґрунтувався на аскетизмі, зреченні земного життя. Не була винятком і лялькова різдвяна драма, що на початку була полем посиленої боротьби цих начал, протистояння двох основних ідейних та стилістичних тенденцій: релігійної та побутової.

Однак дуальність, яка знаходить своє вираження у вертепному поділі на поверхи та асоційовані з ними сцени, є також одним із найважливіших атрибутів стилю бароко. Є. І. Ротенберг відзначав: «В основі барокового образу закладене принципове роздвоєння: він містить у собі не одну, а дві субстанції, дві рівнозначні основи. Одна з них утілює земне, тілесне начало, інша — начало духовне, причому обидва ці начала досить часто перебувають у конфліктному протиставленні, що виявляється в контрастно загостреній формі: в першому з них підкреслюється «земна» першооснова, органічна стихія природи, в іншому — ірраціональні особливості... їхній зв'язок будується не за принципом синтезу, а за принципом антитези» [10, с. 46]. Утім, цей конфлікт першооснов може розглядатися не лише як антитеза, а як боротьба за ствердження ідеї певної тотожності земних та небесних насолод, у якій перші поступово перемагають (звідси й характерна для бароко динаміка, а не статика протистояння без зрушень у ту чи іншу сторону). Дослідник українського бароко А. М. Макаров писав з цього приводу: «Бароко бачило в красі і навіть розкоші матеріального світу відблиск краси і довершеності раю» [7, с. 23]. Така тотожність трапляється й у тексті вертепу: «Небом земля сталася, як Бога діждалася» [8, с. 41],

«Богъ отъ дѣвы раждается / Небомъ земля наповняется» [8, с. 41]. Крім того, побутова частина вистави дає деякі алюзії на створення аналогу небесного світу — райського саду: «И ставок і млынокъ / И вышневыи садокъ» [8, с. 63]. І фігура вишні тут не випадкова: згадаємо, що вишня в християнській традиції — райський фрукт, що вручається як нагорода за добродієність та символізує Небо. У християнській іконографії вишня іноді зображалася замість яблука як плід з Древа Пізнання добра та зла, а подекуди змальовувалася в руці Христа.

Барокове світовідчуття, очевидно, вплинуло на створення нового типу героя — Запорожця, який уже не є одномірним готичним трикстером. Якщо раніше герої-трикстери в західних аналогах вертепу протистояли Христу, культурному герою, то Запорожець, котрий у контексті вертепу залишається героєм культури, є разом із Христом не смисловим бінаром (антагонізм), а яскравим прикладом тотожності небесного та земного. В образі козака втілюється ідеал Бароко — аскет-філософ, взірць «людини, якій близька і зрозуміла антична любов до всього живого і земного, але чію душу переповнює водночас жага небесного, вічного, неминущого» [7, с. 23]. У Запорожці відбивається барокове визнання права кожного християнина на вибір між гедонізмом і аскетизмом, як між двома етичними системами. Він живе сьогоднішнім днем: «В Польщі ляхів оббірає / А в корчмі пропиває / В степах бобри та лисиці, / А в шинку дівки та молодіці» [8, с. 80–81], й тут же говорить про швидкоплинність життя та смерть: «Так-то бачу, що уже не добра літ наша година: / Скоро цвіте і вяне, як у полі билина. / Хоча-ж мені і не страшно не степу вмірати, / Да тільки жаль, що нікому буде поховати» [8, с. 78–79]. Запорожець — це образ вільної людини-мандрівника, характерний для України XVII–XVIII ст., оскільки «як кінь в степній волі, то так козак не без долі: куди хоче, туди скаче, за козаком ніхто не заплаче» [8, с. 78]. Образ козака є світським, але йому притаманні й релігійні риси (на що вказував С. Бушак [1, с. 9]). Він є героєм культури, який символізує собою кожного зі спільноти «ми» української культури, і «христового воїна», котрий захищає свою Батьківщину: «Бо щеж мене тягне охота / Зъ Ляхами гуляты / А хай міни що нібудь / Прикинуть для смерты / Лышь жиду або Ляху / И ще мушу носа втерты» [8, с. 79].

Особливості характеру Запорожця, на наш погляд, є результатом нової картини світу, вже відмінної від Середньовічної, але в загальних рисах характерної всім країнам доби Відродження та Нового Часу. Так, герої позбуваються хтонічних ознак трикстерів середніх віків. Наприклад, вертепний Запорожець, як і французький герой XVIII–XIX ст. Гіньоль, уже не має горбів, писклявого голосу, великого носа (властивих Пульчинелі та його аналогам), а їх одяга набуває реального прототипу — козацької в Запорожця й ліонського ткача в Гіньоля. Зміни торкаються і внутрішнього обмежується побутовими «цікавить» сакральне, сфера функціонування обмежується побутовими конфліктами, а в характерах виявляються риси спасителя: Запорожець захищає українців, а Гіньоль рятує потопаючих у річці домовласника, суддю та жандарма, тому не тільки пробачають, але й дякують йому. У цьому сенсі

вертепний козак є близьким героєві театру іспанського Відродження, його своєрідним етнокультурним аналогом. Спільним у них є те, що вони є виразниками гуманістичного ідеалу та боротьби за свободу й національне самоствердження. Тим більше, що в Україні та Іспанії того періоду спостерігаються подібні історичні ситуації: обидві країни ведуть визвольну боротьбу за незалежність. Так, Запорожець співає: «Да не буде лучше да не буде краще / Як у насъ да на Україні / Що немає жида Що немає Ляха / Да не буде изъ міны» [8, с. 76].

Барокове світовідчуття впливає навіть на вертепних чортів та Смерть: тепер вони не «конфліктують» із сакральним, а, як і Запорожець, являють собою певний механізм встановлення справедливості — заслужене покарання. Так, П. І. Житецький указував на інший мотив появи смерті: «Въ нашей вертепной драмѣ смерть есть мстительница за избієніе младенцевъ» [2, с. 4].

Отже, у наведених прикладах в українському вертепі виявляються саме барокові ознаки. Цікаво зазначити, що західне (італійське) бароко дуже близьке до українського вже тим, що на нього дуже вплинуло візантійське мистецтво. На думку дослідника еволюції стилів європейської культури М. А. Ігнатенка, в українців був «бароковий ренесанс» [3, с. 185], тобто художня думка стала бароковою раніше, ніж на Заході. Крім того, українське бароко XVII ст. дуже часто називають козацьким, оскільки «саме козацтво було носієм нового художнього смаку» [7, с. 187]; у вертепі це виявляється в тому, що центральною фігурою в побутовій частині вистави є Запорожець.

Стилі пізньої готики та бароко, за всіх відмінностей між ними, мають спільне — боротьбу. Ця подібність яскраво представлена саме у вертепі. У готиці боротьба триває між раєм та пеклом, небесним та земним, духовним та тілесним, тобто у вертикальному напрямі, а антагонізм виявлявся в пригніченні побутового та профанації сакрального.

Цікавим є той факт, що за всієї дискретності середньовічного театру західні лялькові інсценізації різдвяних подій відбуваються в рамках однієї площі, де відокремлюються частини раю чи неба, землі та Аду (близькій до кругової сценічної площадки, де різні смислові сегменти сцени розташовуються скоріше не на різних поверхах, а відповідно до частин світу); тобто їх протистояння відбувається на одній поверхні. Відтак стає зрозумілою легкість проникнення трикстерів до сакральної частини вистави, чому сприяє така організація сценічного простору — герої різних якостей існують в одному світі, де Бог та Диявол були всюдисущими спостерігачами за людським життям.

У бароко мотив боротьби переходить в інші смислові пласти, його цікавить конфлікт між православ'ям та католицизмом за аналогією боротьби західної католицької церкви з протестантською — в обох випадках у центрі уваги виявляється питання про те, хто найбільш тотожний християнській ідеї, а не про боротьбу з темними силами у світі й у собі. Протистояння відбувається вже в рамках однієї (горизонтальної) площини, тобто в побутовій частині вистави.

Так, В. Д. Кузьміна зазначає, що в процесі історичного розвитку вертепної драми «конфлікт релігійно-етичний замінився в ній соціально-політичним» [6, с. 75]. Причому цей конфлікт підкреслюється сатиричною тональністю характеристик представників обох сторін (католицизму та православ'я). Ось козак атестує уніятського попа: «Правду сказать, уніятський попів не бив, / А з них живих кожу лупив. / Бо ждуть вони над козаком смерти, / Щоб скоріше в сиру могилу заперти, / Таскають, співають, / Тільки що не танцюють, / А на поминках як нап'ються, / Ті мов коні козацькі гарцюють» [8, с. 99]. А ось і православний дяк: «Ци-ирц, ци-ирц, ферчик! / Іже, віди, аз, наш, есть, / Спіши до мні зіло! / Климій створив нам честь, / Давши свиняче тіло» [8, с. 104].

Крім того, бароковий топос тотожності земного та небесного та, у результаті цього, вимивання протиріччя першої та другої частин вистави вертепу, на нашу думку, призводить до ослаблення сюжетних зв'язків між цими частинами, вони перестають «цікавити» один одного й набувають самостійності. Так, усі східноукраїнські вертепи двоповерхові, а сакральне й профанне дійство чітко диференційовані. Це відзначав зокрема П. І. Житецький [2, с. 3–4], М. К. Йосипенко [4, с. 62].

У бароковому вертепі встановлюється динамічна рівновага, «надщерблена гармонія» в співвідношенні двох його частин, що в епоху Середньовіччя постійно перебували в стані гострого конфлікту й протистояння на межі, а подекуди й поза межею святотатства. «Низ» і «верх» тут не розбігаються, а навпаки — сходяться, віддзеркалюючи один одного, й сама собою відпадає необхідність у присутності блазня-трикстера, котрий би активно діяв (а точніше — протидіяв) у релігійній частині вистави і суперечив загальному ходу сакрального дійства. Натомість ренесансно-бароковий стиль життя висуває на перший план фігуру настільки ж вигадливу, наскільки вигадливе саме бароко — Запорожця. Запорожець — це не просто український козак, здебільшого реєстровий і тому обмежений у власних пориваннях до свободи; це водночас і маргінал, ізгой, уособлення якщо не абсолютної волі, то абсолютного прагнення до неї на тлі декларативної ідеї захисту православної (не християнської взагалі!) віри. Він перебуває водночас і у вірі, і поза будь-якими культурними обмеженнями, а тому не може надійно пристати до жодного з поверхів вертепу (який, нагадаємо, символізує собою всесвіт). Він постійно на перепутті між двома світами й саме цією маргінальністю (не крайовою, а межовою) поєднує їх у динамічне ціле.

Таким чином, дуальність вертепу й вертепного дійства, що коріниться в сукупності життєвих смислів епохи Середньовіччя (точніше, пізньої готики), де небесне протистоїть земному, все ж таки стилістично більше відповідає ренесансно-бароковій парадигмі, в якій припускається певна тотожність небесних та земних благ, де на першому плані не симетрія як протилежність, а відносна паралельність верхнього та нижнього пластів буття. Можливо навіть, що український вертеп як такий узагалі був суто бароковою формою (з огляду

на функціональну й змістовну значимість образу Запорожця) й за природою своєю не пристосований до існування в будь-якій іншій системі. У добароковий час український вертеп не міг набути остаточної досконалості форми й змісту, після бароко він уже був приречений на повільну й поступову деградацію в міру того, як фундаментальні образи перетворювалися на бліді тіні минулого.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бушак С. Народньо-мистецький образ захисника незалежності України / С. Бушак // Народна творчість та етнологія. — 2002. — № 1–2. — С. 3–13.
2. Житецький П. И. Малорусскій вертепъ. Рукопись 1875 г. Гр. П. Галагана / П. И. Житецький // Кіевская старина. Т. IV. Октябрь. 1882. — С. 1–8.
3. Ігнатенко М. А. Еволюція європейського художнього мислення / М. А. Ігнатенко. — К., 1986. — С. 185.
4. Йосипенко М. К. Народний ляльковий театр «Вертеп» / М. К. Йосипенко // Театр. — 1937. — № 1. — С. 62–63.
5. Кон-Винер. История стилей изобразительных искусств / Кон-Винер. — М.: «СВАРОГ и К», 20100. — С. 217.
6. Кузьмина В. Д. Русский драматический театр XVIII века / В. Д. Кузьмина. — М.: Изд-во АН СССР, 1958. — С. 208.
7. Макаров А. М. Світло українського бароко / А. М. Макаров. — К.: Мистецтво, 1994. — 288 с.
8. Марковський Є. М. Український вертеп: Розвідки й тексти / Є. М. Марковський. — К.: Друк. ВУАН, 1929. — Вип. 1. — IV. — 202 с.
9. Пекарский П. П. Мистерии и старинный театр в России. — САНКТПЕТЕРБУРГЪ, 1857. — 88 с.
10. Ротенберг Е. И. Западноевропейское искусство XVII в. / Е. И. Ротенберг // Памятники мирового искусства. — М., 1971. — С. 46.
11. Софронова Л. А. Старинный украинский театр / Л. А. Софронова. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 1996. — 352 с.
12. Уайлз Д. Театр в Риме и средневековой Европе / Д. Уайлз // Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна. — М.: БММ АО, 1999. — С. 49–92.
13. Франко І. Я. До історії українського вертепу XVIII ст. / І. Я. Франко // Збір. творів. В 50 т. — К.: Наук. думка, 1982. — Т. 36. — С. 170–375.
14. Чижевський Д. Поза межами краси (До естетики барокової літератури) / Д. Чижевський. — Нью-Йорк, 1952. — С. 19.

Надійшла до редколегії 16.05.2006 р.