

В монографії представлений новий погляд на український вертепний театр. Вертеп аналізується як культурний феномен, як модель і водночас чинник розвитку національної культури у її багатовимірних зв'язках із культурою слов'янського світу і загальноєвропейським культурним контекстом. Автор розкриває національну своєрідність вертепного театру як втілення «європейськості», зробивши це на конкретному історичному матеріалі. В книзі здійснено чимало цікавих, іноді навіть захоплюючих наукових розвідок конкретних явищ вертепа як такого. Це й аналіз персонажів (наприклад, змії), і семантика просторової будови вертепного будиночка як моделі Всесвіту, і розгляд інших архетипів, актуалізованих у вертепі. Цікавими і корисними для читача-науковця і аматора є історичні екскурси, фактичні відомості про долю різних вертепів, про спроби відродження цього явища у ХХ ст. та його трансформації на початку ХХІ ст. Власні спостереження про функціонування вертепу в Україні останніх років і навіть місяців додають книзі привабливості свіжого, незаангажованого погляду науковця на культурні явища сьогодення.

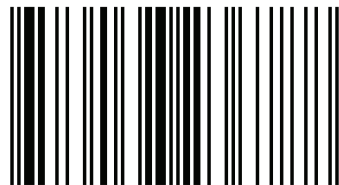


Тетяна Лугова

## Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика, динаміка



Лугова Тетяна Анатоліївна - кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інформаційної діяльності та медіа-комунікацій Одеського національного політехнічного університету, представник одеської школи культурології, експерт у галузі мистецтвознавства та культурології у межах міжнародного проекту GISAP. Автор багатьох наукових робіт.



978-613-8-23678-8

**Тетяна Лугова**

**Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика,  
динаміка**



**Тетяна Лугова**

**Український вертеп: синтактика,  
семантика, прагматика, динаміка**

**LAP LAMBERT Academic Publishing**

**Imprint**

Any brand names and product names mentioned in this book are subject to trademark, brand or patent protection and are trademarks or registered trademarks of their respective holders. The use of brand names, product names, common names, trade names, product descriptions etc. even without a particular marking in this work is in no way to be construed to mean that such names may be regarded as unrestricted in respect of trademark and brand protection legislation and could thus be used by anyone.

Cover image: [www.ingimage.com](http://www.ingimage.com)

Publisher:

LAP LAMBERT Academic Publishing

is a trademark of

International Book Market Service Ltd., member of OmniScriptum Publishing Group

17 Meldrum Street, Beau Bassin 71504, Mauritius

Printed at: see last page

**ISBN: 978-613-8-23678-8**

Zugl. / Approved by: Одеса, Одеський національний політехнічний університет, 2006

Copyright © Тетяна Лугова

Copyright © 2018 International Book Market Service Ltd., member of OmniScriptum Publishing Group

All rights reserved. Beau Bassin 2018

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	2
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВЕРТЕПУ .....	8
1.1. Наукові концепції про вертепний театр.....	8
1.2. Основні поняття у дослідженні вертепного театру як явища культури .....	21
1.3. Вертепний театр на перехресті культур: зв'язки з іншими театральними формами .....	27
Висновки до розділу 1.....	47
РОЗДІЛ 2. ДЖЕРЕЛА ТА ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ .....	48
2.1. Проблема датування часу виникнення вертепу .....	48
2.2. Народницька концепція народження українського вертепу.....	55
2.3. Церковна концепція генези вертепу.....	82
2.4. Шкільна концепція виникнення українського вертепу .....	90
2.5. Козацька концепція витоків вертепу.....	93
2.6. Міська концепція походження українського вертепного театру.....	96
Висновки до розділу 2.....	103
РОЗДІЛ 3. СИНТАКТИКА ЛЯЛЬКОВОГО ВЕРТЕПУ .....	108
3.1. Типологічні особливості східноукраїнського лялькового вертепу .....	108
3.2. Стилiстичні риси в українському вертепі .....	121
3.3. Динаміка вертепної архітектури в хронотопних вимірах середньовіччя та барокко.....	136
Висновки до розділу 3.....	151
РОЗДІЛ 4. СЕМАНТИКА ЛЯЛЬКОВОГО ВЕРТЕПНОГО ТЕАТРУ .....	153
4.1. Символіка вертепного будиночка .....	153
4.2. Архетипні риси персонажів українського вертепу .....	163
4.3. Гендерні моделі та жіночі архетипи східноукраїнського лялькового вертепу.....	183
4.4. Архетип Тіні у персонажах вертепу.....	200
4.5. Історико-культурна інтерпретація національних героїв українського вертепу .....	208
4.6. Семантика Запорожця: культурницька роль козацтва та динаміка її усвідомлення в українському вертепі.....	222
4.7. Персонажі-антагоністи вертепного театру.....	243
Висновки до розділу 4.....	258
РОЗДІЛ 5. ХУДОЖНЯ ДИНАМІКА ТА СОЦІОКУЛЬТУРНА ПРАГМАТИКА СХІДНОУКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ .....	262
5.1. Український вертеп XVIII століття – класика жанру .....	262
5.2. Художня динаміка східноукраїнського вертепу другої половини XIX століття.....	302
5.3. Мотиви вертепної драми в українській літературі XIX – початку XX століття.....	335
5.4. Вертепний театр fin-de-siecle.....	345
5.5. Різдвяний вертеп у творчості Леся Курбаса.....	362
5.6. Революційні вертепи XX століття.....	372
5.7. Нео-вертеп, пост-вертеп та мета-вертеп в інформаційну добу.....	396
Висновки до розділу 5.....	408
ВИСНОВКИ .....	410
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	414

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Вертеп є однією з найяскравіших сторінок минулого української культури. Саме тому й зберігається постійний інтерес до цього явища з боку наукової думки. Корені вивчення вертепу сягають XIX ст. – доби романтизму, коли починаються активні етнографічні розвідки (Е.Ізопольський, М.Маркевич, Г.Галаган, Олена Пчілка, О.Селіванов, М.Чалий). Вони стали підґрунтям для формування нових підходів до народної творчості, в тому числі й до вертепу. У дослідженнях кінця XIX – початку XX ст. накреслюється спроба вивчати вертеп на основі генетичного підходу (О.Веселовський, П.Морозов, П.Пекарський, В.Перетц, М.Петров, М.Тихонравов, І.Франко, М.Драгоманов, П.Житецький, Є.Марковський, О.Кисіль, М.Возняк).

Дослідження XX ст., загалом, зберігають започатковану попередниками зорієнтованість, головним чином, на історико-генетичному аспекті вивчення вертепу. За радянські часи магістральною ідеєю наукових досліджень була фольклорна природа цього явища. У такому ключі вертеп вивчали, зокрема, В.Крупянська, П.Пономарьов, С.Баранов, В.Хоменко. Вертеп аналізувався у його зв'язках із польським романтизмом (В.Гусєв), білоруською бетлейкою (Г.Баришев, П.Охріменко), розглядалася його музична природа (О.Шреєр-Ткаченко, Л.Архімович, М.Копиця), закладалися основи вивчення семантики вертепу (О.Фрейденберг). Вивчались вертепні традиції у професійному театрі (М.Грицай), простежувалася й

варіативність історії східноукраїнського вертепу (С.Смелянська).

Значущими, в контексті становлення традиції наукового вивчення вертепу, можна вважати дослідження Й.Федаса, де вперше було здійснено спробу комплексного огляду й аналізу історіографії вертепу. Але подібних за масштабом і широтою наукового підходу праць, присвячених вивченню процесів становлення та розвитку цієї форми театральної культури, її актуальності в проекції на виклики сьогодення, вочевидь недостатньо.

Незважаючи на той факт, що в історіографії накопичений основний масив інформації про вертеп та розроблено теорію його витоків, залишаються відкритими питання типології вертепу, шляхів його художньої динаміки з огляду на ті архетипи, що формували його «класичну» структуру, відсутній і культурологічний та семіотичний підхід до вивчення вертепу. Усе це зумовило вибір теми дослідження. Необхідність саме такого ракурсу вивчення вертепу доводить й відкриття достатньо повних і придатних для поглибленого аналізу автохтонних вертепних текстів східного регіону України, що у XVIII ст. уключав Київські, Чернігівські та Новгород-Сіверські землі, а також поява сучасних театральних спроб «відродження» вертепної дії.

**Мета дослідження** – виявити особливості функціонування східноукраїнського лялькового вертепу в різних історико-культурних контекстах. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:



- проаналізувати та узагальнити теоретичний досвід вивчення вертепу та визначити методологічні засади дослідження;
- виокремити типологічні особливості східноукраїнського лялькового вертепу на основі порівняння вітчизняної та західноєвропейської культурних традицій формування вертепних вистав;
- розкрити символіку лялькового вертепу та визначити архетипові риси в образних утіленнях його персонажів;
- охарактеризувати передумови постання вертепу в європейському ареалі наприкінці XVI – початку XVII ст. та формування його «українських» ознак;
- визначити художні особливості «класичного» вертепу, представленого у Сокиринській редакції кінця XVIII ст.;
- дослідити характер художніх змін східноукраїнського вертепу другої половини XIX ст.;
- виявити провідні тенденції розвитку українського вертепу XX ст. та спрогнозувати можливості подальшого його функціонування в умовах інформаційного суспільства.

**Об’єкт дослідження** – вертеп як українське культурне явище.

**Предмет дослідження** – еволюція східноукраїнського вертепу у вимірах культурологічного та семантичного аналізу.

**Методологічні основи дослідження.** Предмет, мета й завдання роботи зумовили застосування таких методів дослідження: *аналітичного* – у вивченні мистецтвознавчої, культурологічної, історіографічної наукової літератури,

етнографічних, літературознавчих досліджень, архівних матеріалів і документів для встановлення джерельної бази вивчення української вертепної традиції; *компаративного* – у зіставленні та порівнянні типологічно споріднених із вертепом явищ (бетлегемів, шопок, крешів) для визначення специфіки східноукраїнського вертепу; *семіотичного, герменевтичного та текстологічного* – у з'ясуванні смислового навантаження компонентів вертепу та виявленні їхньої семантичної варіативності у типологічних рядах, з яких складається вертепне дійство; *історичного* – для відбудови соціокультурної динаміки східноукраїнського лялькового вертепу на різних етапах його існування; *культурологічного* – у встановленні специфіки та соціокультурних функцій східноукраїнського лялькового вертепу та з'ясуванні типологічно-системних характеристик стильового, жанрового та інших вимірів його прочитання та культурологічної інтерпретації; *системного* – для узагальнення складових елементів українського вертепу; *теоретичного* – у підведенні підсумків дослідження.

**Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що:

- дістало подальшого розвитку положення про типологічні особливості східноукраїнського вертепу в проекції на систему його виразних засобів та специфіку комічного як культурно зумовленого механізму (норма, цінність, традиція, ідеал);
- обґрунтовано міську концепцію походження східноукраїнського вертепу;

- охарактеризовано функції вертепного театру в українському культурному просторі як специфічного механізму, що забезпечував діалог між рівнозначними й рівнозалежними «високою» релігійною й «низькою» народною складовими культури;
- доведено, що в межах цього діалогу релігійна частина вистави вертепу виступає як архетипова основа й запорука життєздатності цього явища в цілому на всіх етапах його існування;
- розкрито зв'язки символіки лялькового вертепу зі світоглядними концептами, що визначають модель всесвіту в українській культурній традиції;
- уточнено архетипові риси персонажів українського вертепу на рівні характерних для нього семантичних складових у процесі соціокультурної динаміки цього жанру від виникнення й до теперішнього часу;
- висунуто гіпотезу про наявність конкретних історичних прототипів таких героїв вертепного театру, як Запорожець (прототип Гнат Галаган), Дар'я Іванівна (Дар'я Іванівна Колтовська), а також Осицька Солоха як збірний образ;
- з'ясовано, що вертепна драма, як одним з вагомих та невичерпних джерел натхнення для українських письменників XIX - початку XX століть, була основою для формування не лише соціально-побутової етнографічної комедії та музичної комедії, а й сатиричної політичної

драми, історичної трагедії, ліричної експресіоністській повісті;

- до наукового обігу вперше введено ряд маловідомих джерел (тексти, спогади, повідомлення) із фондів Державного музею театального, музичного та кіно-мистецтва та Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського (Київ).

**Теоретичне та практичне значення** дослідження полягає в поглибленні та розширенні існуючих у сучасній науці поглядів на виникнення, художню специфіку та еволюцію східноукраїнського лялькового вертепу. Отримані результати сприятимуть вивченню вертепу не лише як галузі фольклористики, театрознавства та літературознавства, але й предмета культурологічних розвідок і прогнозування розвитку окремих сфер культури України.

Матеріали дослідження також можуть бути застосовані для спецкурсів з історії української культури, театру, літератури, фольклору та мистецтвознавства, для підготовки відповідних навчальних посібників, методичних матеріалів, статей тощо; для формування репертуарної політики професійних та аматорських театральних колективів.

# РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВЕРТЕПУ

## 1.1. Наукові концепції про вертепний театр

Вертепні вистави незмінно викликають жвавий інтерес з боку дослідників - фольклористів, культурологів, істориків, лінгвістів, музикознавців і театрознавців. Всю історіографію вертепу можна умовно поділити на три етапи: фольклорно-етнографічний (Е.Ізопольскій, Г.П. Галаган, О. М. Малинка, Н.А.Маркевич, Олена Пчілка, А.Селіванов, М.К.Чалий, і ін.), класичний або літературознавчий (А.І.Веселовський, М.С.Возняк, М.П.Драгоманов, П.І.Житецький, А.Г.Кисіль, Е.Марковський, П.О. Морозов, В.Н.Перетц, Н.І.Петров, П.П.Пекарський, Н.С.Тихонравов, І.Я.Франка та ін.), пострадянський (І.Ю.Федас, Л.Б.Архімовіч, М.С.Грицай, М.Г.Давидова, М.Д.Копиця, Р.Я.Пилипчук, А.Я.Шреєр-Ткаченко, Х.Юрковський та інші), новітній (Т.Зінов'єва<sup>1</sup>, І. Уварова<sup>2</sup>, Д.А.Іванова<sup>3</sup>, О.Микула<sup>4</sup>, Г.Усатенко<sup>5</sup>, В.Якубовський<sup>6</sup>, О. Курочкін<sup>7</sup>, Я. Грушецький<sup>8</sup>, Р. Свередюк<sup>9</sup>).

При цьому основним дискусійні питанням, що хвилює уми вчених, є генезис вертепних вистав: час (XVI, XVII або XVIII століття), місце (країна, де вперше зародився вертеп), характер запозичення або оригінальності, перші творці вертепу і т.д. Все це дозволило багатьом дослідникам констатувати факт формування безлічі концепцій походження різдвяного лялькового вертепу, серед них основні: церковна

(О.І.Веселовський, Л.В.Виноградова, О.М.Малинка, В.Н.Перетц, О.К.Смирнитський, І.М.Соломоник, І.Я.Франка, М.С.Грицай, Х.Юрковський та інші), народницька (М.К.Йосипенко, В.Б.Данченко, Р.Краплич, І.Ю.Федас), шкільна (Н.С.Тихонравов, П.І.Житецький, Н.І.Петров), козацька (А.Ю.Клековкін). Безперечно, всі вони мають право на існування, оскільки судити про явища культури минулого без ґрунтовної матеріальної бази можна тільки в категоріях ймовірності.

Перші дослідження вертепу відбувалися відповідно до загальної еволюціоністської тенденції XIX - початку XX ст., коли вчені підмінювали дослідження законів розвитку питанням походження явищ культури (так, зокрема, вважав англійський антрополог цього періоду А.Р.Радкліфф-Браун). Вертеп сприймався лише як явище, що вже склалося й відживає свій вік, а генетичний підхід до вивчення вертепу на довгий час визначив характер подальших наукових пошуків. Відтак, склалася традиція, коли питання еволюції вертепу асоціювалось з проблемою походження, а його історія досліджувалася відповідно до його ймовірного «місця народження»: починаючи з його містерійних коренів (О.І.Веселовський, Л.М.Виноградова, А.Н.Малинка, В.М.Перетц), або народної творчості (В.Данченко, Р.Краплич), або шкільної драми (М.С.Тихонравов, П.Г.Житецький, М.І.Петров). Названі витoki вертепу могли послідовно включатися вченими як етапи єдиної лінії його еволюції.

У генетичному ключі досліджувалися різні аспекти вертепу, наприклад, його зв'язки з народною творчістю (В.Данченко [59]), польською шопкою (В.Гусєв [58], Г.Воробйов [34], П.Морозов [141]), білоруською бетлейкою (Г.Барішев [13], В.Гусєв [57], П.Охріменко [157;159]). Слід зазначити, що дослідження останніх років і далі зберігають започатковану романтиками зорієнтованість, головним чином, на історико-генетичному аспекті. Наприклад, Р.Пилипчук продовжує полеміку щодо будиночків Е.Ізопольського, Й.Федас розглядає проблему визначення вертепу як явища, а Х.Юрковський досліджує питання генезису вертепу та шопки.

З точки зору концепції церковних джерел, вертепний будиночок із фігурками Святої Родини виник із традиції ставити в церквах ясла - перша літературна згадка про відтворення віфлеємських ясел є в життєпису Ф.Ассізького. Драма вертепу має своє коріння у ранніх церковних службах. Теорію виникнення вертепу з різдвяних ясел, що були поширені по всьому християнському світі, обстоювали В.М.Перетц [167,92,125,185], О.К.Смирницький [206,206] та І.Н.Соломонік [212,33-34]. Історію західних ясел та крешів описував і І.Я.Франко [233,186-192]. М.С.Грицай пише: «Український вертеп пройшов тривалий шлях еволюції - від вертепу як релігійного обряду до популярного народного видовища» [52,88].

Досить сміливою, на наш погляд, є гіпотеза Х.Юрковського щодо переносних вітварів - середньовічних

retablo та tabernaculum. Дослідник висловлює дещо суперечливу думку щодо джерел шопки та вертепу, вказуючи на двоповерхові переносні retablo як на прототип шопок. А от прообразом вертепів, що були поширені на сході Речі Посполитої, вважає, так званий, tabernaculum. Він, за визначенням самого Юрковського, є одноповерховим, механізованим театром, дещо меншим за retablo [294;266,s.15; 296]. Втім, немає ніяких указівок на те, що вертепи Східної України були одноповерховими або механізованими. Натомість західноукраїнські (Львівський та Гуцульський) та польські театри скоріше наближені до яселок, аніж до згадуваних ученим багатоярусних retablo. Значення «механізованого театру» термін «tabernaculum» (табернакль), очевидно, набув значно пізніше, оскільки перекладається з латинського як «шатро». В юдейській традиції - це земний трон Бога або священне місце Його явлення людям, згодом так стали зватися ніши зі встановленою в ній статуєю святого [161,178]. Крім того, в Україні, на відміну від Заходу, вертеп ніколи не був церковним обрядом, а одразу функціонував як побожне видовище «у миру». На символічну паралель між вертепом та дарохранильніцею вказувала ще О.М.Фрейденберг [239,17], проте конкретизувати та матеріалізувати цей зв'язок, на нашу думку, поки що немає підстав.

З точки зору «шкільної концепції», вертеп є етапом еволюції шкільної драми. М.І.Петров змальовує відповідну схему: вертеп є віддаленим спрощеним відгуком чи ланкою



історичного розвитку шкільної драми [170], котра сама трансформувалась з містерії у період Реформаційного руху в Європі [171,446]. З боку ж народницької теорії, ляльковий вертеп еволюціонував від паперової зірки колядників. Так вважали, зокрема, М.К.Йосипенко [97,35], В.Б.Данченко [59,65], Р.Краплич [122,82].

Згідно поширеному погляду дослідників на історичну динаміку вертепу, його містерійна частина не змінювалася (або змінювалася мало), не розвивалася [171,474;35,6], відступала на задній план [57,311;200,257]. Під впливом народної творчості, поступово позбавляючись своєї релігійності, вона дедалі більше віддалялась від звичайної ілюстрації «святого письма» [45,325], «відходила від календарного свята» та ставала лише «приводом, обов'язком» [97,36]. Вертеп став з'являтися під час осінніх ярмарок та літніх військових зборів [6,149]. Релігійна частина вистави вертепу втрачала свою значимість [101,62], скорочувалася, зменшувалася, а згодом зникла [25,389;33,130-131;158,75;159,26;177,339]. Й.Ю.Федас знаходить у секуляризації вертепу підтвердження гіпотези щодо народності його генези, оскільки «азнавши в силу історичних причин певного впливу церкви, вертеп - *духовний продукт народу* (курсив Т.Л.) - уже на ранніх етапах свого функціонування почав виходити з-під нього» [228,133]. Цінним, на нашу думку, є зауваження вченого, що «тенденція до змищення першої

частини виявлялася неодноразово на всій території його (тобто вертепу - Т.Л.) побутування» [228,133].

Побутова ж частина вертепної вистави, на думку більшості вчених, розвивалася, збільшувалася, пристосовувалася до місцевих умов, «змінювалася відповідно до смаків вертепника» [109,5]. М.С.Грицай вказував: «В історичному розвитку українська вертепна драма видозмінювалася, набирала різних сюжетних форм, втрачала окремі сцени і обирала нові», і далі: «<...> з часом заради зовнішнього ефекту, а також з огляду на історичні обставини, цензуру, часто переосмислюються окремі образи, втрачаються літературні ознаки п'єси, відбувається уніфікація діалогів та монологів» [45,330-331]. В.Є.Гусєв на підставі порівняння композиційних особливостей польського народного театру, білоруської бетлейки, російського та українського вертепу, окреслює шлях еволюції останнього: «Композиційна перебудова сприяла тому, що жартівливі та сатиричні сценки поступово розросталися. У записах текстів ХІХ - початку ХХ ст. вони значно перевершують за обсягом канонічний сюжет. При цьому відбувається змищення першої частини й насичення соціальними гострими мотивами - другої» [57,303].

Виявляється узагальнена схема розвитку вертепу: спочатку була релігійна дія, присвячена Різдву, згодом у ній з'являється та посилюється світський елемент (Веселовський [24,338-339], Виноградов [25,389], Кравцов [120,247], Малинка [134,44-49], Смелянська [205,107], Тихонравов [221,23-26] та

інші). Це стає причиною розпаду вистави на дві дії: суто священну й суто профанну (Веселовський [24,338-339], Виноградов [25,389], Малинка [134,44-49]). Подальша втрата виставою релігійного характеру призводить до злиття обох частин вистави вертепу в одну дію (Грицай [45,330-331;47,19]), яка шляхом колективної обробки [70,158] профанується, надалі втрачає первісний релігійний характер [47,19], наближується до життя [166].

В історіографії питання було вказано й на те, що в процесі свого історичного розвитку вертепна драма набула політичного забарвлення: «конфлікт релігійно-етичний змінився в ній соціально-політичним» [125,75,76]. Особливо це стосувалося інтерпретації постаті Ірода (М.К.Йосипенко [97;101], В.Д.Кузьміна [125,75], М.С.Грицай [48;52,88,89], Н.І.Смирнова [208], С.Смелянська [107]), в якому знаходять реальні прототипи [21,338-339;101,63], а головним мотивом його смерті стає відплата за вбивство дітей, тобто «соціально зло» [97,36-39]. М.С.Грицай пише: «Своєю гострою політичною тематикою вертепна драма певною мірою вплинула на визвольний рух на Україні, розширенню взаємозв'язків між східнослов'янськими народами» [52,88]. Він указував, що вистава набувала соціально-політичного забарвлення й почала виражати погляди народних мас. У зв'язку з цим духовенство забороняло поважну частину вертепної вистави [45,325], поряд із розважальною. Але причина вилучення релігійних елементів у вертепі, на наш погляд, могла

бути й дещо іншою. Наприклад, В.Кравченко в життєписі вертепника Смерди писав: «<...> житомирський поліцмайстер наказав забрати Христа з «Шопки», бо *гріх показувати Бога разом з танками* (курсив Т.Л.)» [121,57]. Це особливо показово, адже вистави Смерди гралися вже наприкінці ХІХ ст.

Вектор розвитку вертепу розцінювався по-різному: «знизу-вверх» (від народного простору до літературного адаптування) та «зверху-вниз» (як фольклоризація віршової літератури). Але загальноприйнятим був розвиток вертепу від релігійної дії до світської, навіть, політичної вистави.

Народне начало в історичній та художній динаміці вертепу оцінювалось двозначно: позитивно (збагачує виставу, робить її своєрідною) та негативно (псує, перекручує її - так, наприклад, вважав О.Воропай [35,6]). Проте більшість дослідників тією чи іншою мірою стверджували провідну роль світської частини вистави у розвитку вертепу: вона для них є більш сильною, головною, довговічною та цікавою для глядача (О.Веселовський [24,357], Б.Асєєв [8,69]). Так, на думку О.Білецького та М.Пивоварова, ««Духовна» частина драми зберігалася як данина минулому; світська - це один із зародків реалістичної української комедії ХІХ ст. Саме в елементах реалізму і полягає причина довголіття вертепної драми» [17,112]. Розважальні комічні сценки своєю життєздатністю більше привертали увагу й приваблювали глядачів [103,277], аніж релігійний бік містерії. Останній, як віджиле, «більше не являє інтересу для народу, сходить зі сцени» [134] чи стає приводом для викриття певних

супільних вад. На думку О.Шреер-Ткаченко, вертеп «перестав повністю задовольняти зростаючі вимоги демократичних кіл міського населення. Це стосувалося особливо першої дії, скутої традиційним релігійним сюжетом, з її обмеженим соціально-естетичним звучанням» [255,106;251,177].

Утім, не варто забувати, що релігійність була парадигмальною для тогочасної культури. Проф. М.Сумцов писав: «<...> людність була вельми зацікавлена усім Божим та церковним, пильно прислухувалася до того, що їй казали близькі до неї письменні дяки, пильно придивлялась до того, що було намальовано на церковних мурах» [219,10]. О.Греф висловив правильну думку: «<...> оскільки містерія розігрується не у реальному, а у міфологічному просторі, глядач повинен повернути віднесене йому слово, буде глядач байдужий до містеріальної дії, вона зруйнується» [286]. О.Воропай справедливо вважає: «Так чи інакше, а «свята» частина вертепної драми виконувалася всіма вертепниками і збереглася в усіх відомих нам текстах» [35,6]. Інші види народних вистав (наприклад, театр Петрушки) також прийшли до занепаду. Отже, причина змін - інша. Принаймні не тому, що релігійна вистава ставала менш важливою та нецікавою. На Заході народний елемент з'явився ще в церковному оточенні й органічно існував у цих межах. Якщо ж його посилення призводить до розпаду вистави на окремі частини, то, у такому разі, західні різдвяні вистави (наприклад, креші) уже давно стали б двоповерховими, та цього не відбулося. Отже, в історіографії еволюції вертепу

відчувається значна недооцінка релігійного начала у формуванні та забезпеченні життєздатності вертепу у цілому.

Щодо подальшої долі вертепу існує кілька гіпотез. За однією, його нащадком вважається райок: зміст залишився, а фігурки вертепу замінилися лубочними картинками. Таку думку висловлювали, зокрема, М.С.Тихонравов [221,26], О.І.Веселовський [24,398], П.Й.Морозов [141,88], В.М.Перетц [167,159-161], О.І.Лазарев [129,335], П.П.Охріменко [159,29]. І.Я.Франко [235,378]. Це припущення ґрунтується, переважно, на таких аргументах, як тематична близькість вертепу та райка (О.І.Лазарев [129,335]), схожість архітекτονіки цих театрів та наявність терміну «панорамний вертеп» (Й.Ю.Федас [228,134]). З цим справедливо не погоджується І.Н.Соломонік. Вертеп, на її погляд, не був єдиним джерелом для райка [211,37].

Дійсно, райок і вертеп багато в чому живилися зі спільного джерела, застосовуючи кожний для себе вже розроблені та поширені в культурі прийоми (наприклад, нанизування [152,77]), образи та теми [129,335;221,26], й, навіть, просторові форми [228,134]. Безперечним видається й їхній взаємовплив. Але між вертепом та райком існують відмінності, як тематичні, так і пластичні. Так, вертеп присвячується темі Народження Христа, а райок своїм корінням сягає жанру *Paradis*, де представлялася біблійна історія гріхопадіння Адама та Єви. Зауважимо, що й у вертепних дійствах міг гратися «райський» сюжет, але він не був основним. Єдиний простір вживання слів «вертеп» та «райок» пояснюється скоріше метонімічним збігом

(особливо він стає можливим за обставин недиференційованих жанрів лялькового театру). З погляду символіки, ці слова поєднуються через поняття «сад». Існує думка, що слово «рай» не церковного походження, не книжного, а народного, - від «ірій», «вирій», «чудесний сад» [196,276]. Проблему етимологічного зв'язку «вертепу» із «садом» розглядала В.В.Владимирська. Вона оцінювала слово «врътъ» у значенні «сад», «град» та «врътоградъ» як «факт підновлення текстів іншим підбором слів», та вважала за таке, що породжений «змішанням слів за подібністю першої частини», тому воно могло з'явитися після «врътъ» [28,32]. Тут слід згадати й ефект так званого «неповного аніконізму» (термін О.Ф.Лосєва [131,420-421]), згідно з яким етимологія слова ще не означає етимологію самого явища.

Знаковим видається й той факт, що райок у процесі свого історичного розвитку, шляхом змирщення, виробляє оригінальний стиль видовища - «панораму» чи «народну космораму» [187]. В них вже не залишилося релігійної тематики, але розгорнулося народне міфологічно-побутове оповідання зі своєрідним художнім стилем візуалізованої наративної: «Святой город Иерусалим / И святыя места./ Город Варшава, река Висла, Да в ней вода скисла./ Тут бабушка Софья / Три года на печи сохла. А как этой водицы попила,/ Еще тридцать три года прожила» [150,325], або побутова промовка з характерним «А ось»: «Вот, смотрите в оба: идет парень и его зазноба, недели платья модные, да думают, что благородны <...>» [150,323].

Тема Різдва могла представлятися в стилі балаганного райка, але це вже був не вертеп.

Ще однією гіпотезою є народження «живого» вертепу з лялькового. Її відстоювали А.Малинка [134], О.Смирницький [206], Ю.Соколов [210,стовп.553-554], О.Казимиров [105,19], О.Шреєр-Ткаченко [255,106;253,33]. Але й на це питання в історіографії відсутній усталений погляд. «Живий» вертеп, з одного боку, сприймається як більш прогресивний, близький до сучасності та вимог простого люду [255,106]. Як нова й остання форма вмираючого вертепу [206,205], що вийшла за межі свого двоповерхового будиночка на майдан [104,19] та замінила лялькових артистів живими [210,стовп.553-554].

З іншого боку, вважається, що «живий» вертеп поступився ляльковому. Так, у «Грі з Бердою» (текст виданий І.Я.Франко) живі актори виконували релігійну частину (сцени пастухів), а ляльки - світську. «І тільки пізніше обидві частини почали виконуватися ляльками» [270]. Очевидно, ляльковий та «живий» вертепи дуже близькі жанрово. Тому має право на існування інтегративний погляд Малинки, який порівнював їхні однотипні образи (сокиринський Клим та ніжинський Мужик) [134,50-51,55,56]. Утім, проблема їхньої еволюційної залежності видається схожою із ситуацією з райком. Тут також ідеться про різні види театральності. В науці, наприклад, не відомі «живі» варіанти Сокиринського, Куп'янського, Батуринського, Хорольського вертепів. Не варто також виключати вирішальний вплив стародавніх традицій рядження та народної драми



(«Коза», «Цар Максиміліан»). Й.Ю.Федас справедливо зазначає, що «живий» вертеп - це інша форма вертепу. Він пише: «Не можна погодитися з тими дослідниками, які вважають, що «живий вертеп з'явився на початку (чи в першій половині) ХІХ ст. Ця форма народного вертепу також давнього походження» [228,53]. Безсумнівною, на наш погляд, є теза, що ляльковий і «живий» вертепи - це дві близькі та одночасно відмінні «семіотичні системи театрального мистецтва» [21,131], що активно взаємодіяли.

Поширеним є погляд на вертеп як на початковий етап історичного розвитку професійного театру (О.І.Веселовський [24], М.С.Грицай [52,84,88], П.Й.Морозов [141], П.П.Пекарський [164], В.М.Перетц [167] М.С.Тихонравов [221], В.Б.Данченко [59], М.К.Йосипенко [97], Н.М.Андріанова [2,6]), як на одну з ранніх форм українського музичного театру [6;7;75;255;116;251;252;253;254].

З викладеного вище виходить: вертеп як явище та підходи до його вивчення в історіографії визначаються у межах генетичного підходу (вони так чи інакше пов'язуються з питанням характеру виникнення). У дисертації пропонується застосування семіотико-культурологічного підходу до вивчення вертепу. Останній у даному дослідженні розглядається як складний знак, що містить певну інформацію й має свою логіку адаптування та функціонування в різних знакових системах (культурних контекстах). Це надає можливість комплексного осмислення вертепу як вияву культури. Даний підхід дозволяє

визначити вертеп як синтезуюче явище (на чому наполягає Й.Ю.Федас) та диференціювати його аналіз за окремими елементами: будиночками, ляльками-персонажами, композицією сюжету, тощо. З іншого, розглядаємо вертеп не як механічну сукупність ізольованих елементів, а як складну, комплексну єдність, тому в роботі щодо нього вжито поняття «модель».

Доцільність вживання цього підходу впливає й зі специфіки цієї роботи. Її складність полягає в тому, що вертеп побутував переважно у формі усної творчості. Згадки та описи вертепу залежали від суб'єктивного ставлення дослідника та мети, яку він переслідував, тому численні тексти є неповними, уривчастими. Є.Марковський, наприклад, помічав: «Вертепна драма існувала переважно в усній традиції; записи її або виписки з неї робили тільки особливі аматори і для власних потреб» [136,6]. О.Воропай припускав: «<...> текст вертепу напевно знали всі бурсаки, дяки та співаки на тодішній Україні, а тому записувати та ще й зберігати текст вертепу не було потреби» [35,5].

## **1.2. Основні поняття у дослідженні вертепного театру як явища культури**

Категоріальний апарат роботи визначається культурологічним підходом до проблеми. Відповідно понятійною системою в дослідженні є: *універсалиї* та *механізми культури*. Припускаємо, що вертеп не тільки втілював уявлення про світобудову (як середньовічний храм), але й відображав

реалії українського соціополітичного та повсякденного буття. Він транслював *цінності* своєї культури: духовні (православ'я, національні, гендерні, виховні та інші) та матеріальні (наприклад, мед-горілка для Запорожця, свиня для Кліма як плата за навчання та інше).

Система цінностей (що зазвичай активізується у ситуації вибору) у вертепі знаходила своє вираження у сценках-сугічках та їхніх переможцях - у «народних обранцях». В останніх часто виявлялися *ідеали* української культури. Це стосувалося героя долішньої частини вертепу Запорожця та сакральних персонажів верхньої вистави. Вони втілювали колективні ідеали, тому були образами культурних героїв. У світських персонажах вертепу (як і в будь-яких героях анекдоту) показувалися найбільш характерні риси даної культури, що відповідає універсалії «*герой культури*» [145,25].

Вертепні сценки показували стереотипні для українського повсякдення моделі поведінки, що керувалися *системою культурних парадигм*. Як особливий термін «парадигма» («взірець» або «модель») був уведений американським методологом науки Т.Куном у книзі «Структура наукових революцій» (1962) для позначення впливу певної визнаної наукової теорії на пошук теоретичного та експериментального підтвердження на її користь. У даному дослідженні це поняття осмислюється як світоглядна установка певної культури, що визначає алгоритми вирішення життєвих завдань [145,55].

Питання, так би мовити, «тонкого тіла» вертепу привертало увагу багатьох видатних дослідників (В.Адріанової-Перетц [2], В.І.Крекотня та Д.С.Наливайко [153], Н.І.Смирнової [227], Л.О.Софронової [233], О.М.Фрейденберг [256] та ін.). Тож нам залишається лише систематизувати знання відповідно до вищезазначеної диференціації та дещо їх розширити.

Символіка та семантика - поняття доволі близькі. Та їхня диференціація видається корисною для аналізу смислів, що їх містить у собі вертеп. Тут варто розрізнати аспекти алюзійності, символічності та архетиповості. Так, під *символом* традиційно розуміють певну ідею (поняття, явище), художній образ. Його головною ознакою є умовність, дистанційність від реального об'єкту та багатозначність. *Алюзійність* припускає встановлення асоціативного зв'язку з явищами інших культур (систем). *Архетип* (прообраз, первинна форма) по відношенню до об'єкта дослідження є загальною основою, що дає підстави для алюзійності. Не кожний символ є архетипом, отже останній є ширшим поняттям.

*Семантика* працює «з матеріалом на поверхні». Це метасистема, в межах якої реалізуються символи, архетипи та алюзії. Вона визначає правила інтерпретування знаків і побудованих з них виразів. Такими смисловими одиницями виступають для нас, у першу чергу, поверхи та образна система вертепу. На відміну від символу, який є більш-менш дистанційованим від свого об'єкта, семантика та самий її предмет пов'язані доволі тісно. Якщо символ та архетип

читаються глядачем несвідомо й, як правило, не фіксуються словесно, то семантичне значення може бути закріплене у слові. У ширшому сенсі це поняття є синонімом «значення». Методологічною основою аналізу семантики, синтактики та прагматики вертепного театру є для нас дослідження видатних семіотиків Ч.Пірса, Ч.Морріса, Г. Фреге, Р. Якобсона та інших<sup>10</sup>.

Взявши за основу класичні визначення синтактики, семантики і прагматики Ч.Морріса, ми екстраполювали їх в галузь нашого дослідження. Синтактика передбачає вивчення композиції, морфології тексту вертепного театру для визначення його типології та особливостей. Семантика розглядає відносини елементів вертепу до зовнішнього світу, означування світу, його категоризації, статичної «картини світу». Прагматика допомагає виявити проблеми впливу вертепного театру, його культурну роль. При цьому і синтактика, і прагматика вертепного театру розглядається в постійному зв'язку з його семантикою.

Основною в даному дослідженні є категорії «динаміки», «еволюції». Стосовно вертепу вважаємо за необхідне довести доцільність широкого розуміння цього терміну (не лише як «прогресу»), себто в сенсі загальної динаміки (хід змін) цього явища. Але й тут існує загроза сплутати місцеву варіантність (тобто ті зміни, які «нашаровуються внаслідок побутування в масах у різночасових, різнотериторіальних, різнопобутових та ін. середовищах» [180,48]) із дійсно еволюційними зрушеннями (тими, що відображають зміни соціокультурного буття). Тому в аналізі художньої динаміки вертепів необхідно враховувати не

тільки географію їхнього побутування або редакційну спільність, але й звернути увагу на ті зміни, які зумовлені загальним історико-культурним контекстом.

Завданням роботи є також визначення характеру художньої динаміки вертепу. Чи була вона однолінійною або багатолінійною, екстенсивною або інтенсивною (перша припускає збільшення вже наявного, друга - виникнення якісно нового), переважно екзогенною або ендогенною (перша визначається впливами ззовні, із боку навколишнього світу, джерело останньої знаходиться всередині самого явища). На екзогенний розвиток вертепу вказував, зокрема, Й.Ю.Федас: «Народний вертеп розвивався в постійних зв'язках з реальною дійсністю, <...> взаємодіяв з багатьма явищами, що накладало на нього відбиток, визначало його долю» [228,106]. Ендогенна динаміка асоціювалась вченими з деградацією (зживання себе) вертепу. Цей процес відзначали В.Перетц [167], О.Смирницький [206], А.Малинка [134]. Аналіз історіографії показав, що усталеним поглядом на вектор еволюції вертепу є лінійний процес його поступової та неодмінної десакралізації до утворення суто світської вистави на актуальні теми буденного та політичного життя.

Завдання дослідження еволюції вертепу ускладнюється об'єктивним станом джерелознавчої бази дослідження. За відсутності редакцій різних років, що належали б одному власникові чи хоча б одній місцевості, часто важко визначити характер змін у межах однієї вертепної драми. Виключенням є

тексти Сокиринського та Куп'янського вертепів, та навряд зазначених даних цілком достатньо для того, аби на їхній базі робити впевнені узагальнюючі висновки. Не маємо також чіткої хронологічної схеми побутування вертепу. Отже, ми не можемо повністю спиратися тільки на матеріально зафіксовані факти, коли інтереси науки вимагають посилення на фактографічний матеріал. Таким чином, «частіше доводиться оперувати логічними припущеннями» [245,47]. Це, у свою чергу, часто призводить дослідника до дилеми «вірю-не вірю» та неточних висновків. У цьому разі цілком уникнути такої ситуації не можливо, але з урахуванням її «погрішності» при застосуванні семіотико-культурологічного підходу, дослідження етапів еволюції вертепу, що не висвітлені фактографічним матеріалом, набуває наукової перспективи.

Аналіз теоретичного досвіду дослідження вертепу свідчить, що, незважаючи на наявність давньої історіографічної традиції й серйозних узагальнюючих праць, інтерес до цього явища концентрувався майже виключно в площині вирішення питання про його походження, хронологічні рамки якого чітко не визначені й практично збігаються з часом побутування «традиційних» вертепних форм. Зміни ж у формі й змісті вертепних будиночків і вистав трактувалися переважно як лінійно-прогресивний процес секуляризації, «звільнення» від не зовсім органічної для народної природи вертепу сакральної складової й формуванні суто світської побутово-розважальної вистави на актуальні теми повсякденного життя.

Дослідження вертепу як явища, схарактеризованого не лише формальними ознаками й національно-культурним змістом, але й насиченого семантико-прагматичними аспектами, вимагає широкого культурологічного підходу як на рівні глибинних архетипів мислення, символічного наповнення, стильової та художньої структури українського вертепу, що виявляється в архітектоніці побудови вертепної скрині, драми, сюжетів і персонажів, так і на рівні соціокультурних ніш повсякденного побутування вертепу.

### **1.3. Вертепний театр на перехресті культур: зв'язки з іншими театральними формами**

Безсумнівно, Україна є серединної країною між Заходом і Сходом. Тісні історичні взаємини України з країнами Заходу і Сходу визначали багато особливостей її культури. По просторах нашої країни бродило безліч мандрівних акторів. Одні були зі сходу, з Азії, інші - із заходу, з Європи. Їхнє мистецтво перепліталось на слов'янському перехресті і породжувало форми, які з часом сприймалися як «свої» [212, 109]. Все це безпосередньо стосувалося і народного театру, зокрема вертепу. Вертеп - древній ляльковий театр, який представляє собою переносний театр-скринька, з двома сценами-поверхами. На верхньому поверсі лялькарі представляли містерію Різдва Христового, а на нижньому - побутові сценки за участю таких персонажів як: дід і баба, Запорожець, поляк, москаль, литовець, циган, уніатський поп, православний дяк і інші.



## **Український вертеп та західноєвропейський театр.**

Найбільш поширеною та відомою є концепція походження вертепу від західноєвропейських театралізацій (літургій, містерій, міраклей, мораліте). Цієї точки зору дотримувалися такі вчені, як: М.М.Виноградов, Н.А.Маркевич, Н.І.Петров, С.Л.Смелянська, М.С.Тихонравов, І.Я.Франко, О.Г.Кисіль, Е.Ф.Карський, І.П.Єршомін.

Відповідно до концепції західного походження вертепу, цей вид лялькового театру веде своє коріння від західних католицьких традицій. Серед джерел вертепу називають: західноєвропейську містерію (М.С.Тихонравов), релігійну різдвяні драму (М.П.Драгоманов) і звичай ставити в церквах ясла (В.М. Перетц), що представляють персонажі Різдва Христового, - Дитятка Ісуса, Богородиці, Йосипа, пастухів, трьох царів чи волхвів з дарами (цей звичай існував уже в IX столітті в Римі). З цього різдвяного обряду поступово утворюється лялькова різдвяна драма, з введенням сюди промов і сцен: Ірод, наказує побити немовлят; нещасні матері, які оплакують своїх убитих дітей; Смерть, яка карає Ірода за злочинство тощо.

Однак, вертеп, як ймовірно, і більшість артефактів культури, не є «чисто» західним феноменом, в ньому органічно присутні деякі елементи і східних традицій. Тож завданням є спроба встановлення деяких паралелей між вертепом і ляльковими театрами східних традицій.

**Український вертеп та стародавні східні театри ляльок.** Якщо почати аналіз вертепу з його класифікації, то ми побачимо, що цей вид лялькового театру належить до театру об'ємних ляльок на ціпку з ілюзорним способом показу, тобто, що створює враження самотійності життя ляльок (актори приховані від очей публіки). Такий вид театру був поширений на сході Індії в бенгальській традиції *«пугул нач»* і в Китаї, звідки поширився в Японію, Таїланд, В'єтнам, а на острові Ява оформився у театр *«ваянг голек»*.

Спільними рисами вертепу та *пугул нач* є, зокрема, прив'язка до певних свят, тому й вистави відбувалися не частіше одного-двох разів на рік. До традиції *пугул нач* належить і звичай споруди «лялькового будинку» (*пугул гхар, пугул хат*), його стіни робили з бамбука, а дах - з рисової соломи. Цей звичай з часом спростився і зник, що, на думку дослідниці традиційного театру ляльок Сходу І.М.Соломоник, є результатом руйнування традиції і відмирання цього театру [212, 48].

Найпростіші ляльки на палицях без додаткових пристосувань (наприклад, ниток або тростин) застосовувалися і в релігійних виставах Ірану і Тибету. Такий зв'язок найпростіших ляльок з релігійними культами призводить деяких дослідників вертепу, наприклад, В.Б.Данченко, до паралелі між примітивізмом вертепних ляльок з древніми слов'янськими ідолами [59, 66].

Так, ми знаходимо в індійській традиції образ саме лялькового будиночка, характерного для вертепу. В індійському театрі плоских зображень, де представлялася драма Вішакхадатта «Мудраракшаса» були такі слова: «Увійду в цей будинок, покажу там зображення Ями і заспіваю свої піснеспіви»<sup>11</sup>. Картини в санскритському тексті називаються *ямапата*. Один з коментаторів «Мудраракшаси» К.І.Теланг, висловив думку, що ямапата позначає не просто картину, а ящик зі священними картинами про діяння Ями<sup>12</sup>. Ідею лялькового будиночка вчені бачать і в маленькій сцені лялькового театру, знайденої в похованні єгипетської цариці Гагансу, дружини фараона Тутмоса II (XVI ст. до н.е.) [109, 6].

Ризикнемо провести ще одну паралель між індійським театром ляльок та вертепом - вистави присвячувались певному богу: *путул нач* - Рамі, *ямапата* - Ямі, *вертеп* - Христу. Зміст цих лялькових театрів підкреслює їхній культовий характер. Як стверджують дослідники *путул нач*, найпопулярнішу частину його репертуару складають легенди про кохання Радхі і Крішни, а також про богиню змій Моношу. Культ змій в стародавній Індії був поширений задовго до нової ери, а культ Моноші, як вважають вчені, зародився саме в Бенгалії. Пізніше ця місцева богиня змій увійшла в індуїстський пантеон як дочка Шиви. У бенгальському фольклорі й середньовічній літературі, що часто переробляла фольклорні мотиви, збереглося безліч переказів, легенд, пісень, поем, які розповідають міф про Моношу [211, 45]. Іншими словами сюжет зі змією був досить популярним.

Образ змії нам особливо цікавий, тому що цей персонаж діє у побутовій частині вистави вертепу. Хоча зв'язок не очевидний (тут можуть бути впливи образів біблійного змія або слов'янського Ящуру), проте вертепний епізод «Запорожця кусає змія» може бути деякою алюзією на сцену, коли Моноша кусає Локхіндора, одного з героїв *путул нача*, а потім вона ж і оживляє його. Одним з ликів Моноші був образ кульгавої, одноокої старої (жіночий персонаж). Запорожця ж від укусу змії рятує циганка - також жіночий образ. Вертепний епізод «Запорожця кусає змія» цікавий і тим, що тут можуть бути проведені паралелі з древнім китайським театром ляльок, де представлялася сценка заковтування головного героя (Вана або старого пастуха) тигром. Його також рятував жіночий персонаж: дружина витягала з черева звіра невдаху-героя. Сцени такого роду були досить поширені: вони представлялися і на Тайвані, і в узбецькому театрі, де дракон заковтував Палвана, а той вилазив у нього з-під хвоста.

У західній традиції Панча заковтує крокодил, але найчастіше епізод «заковтування» спрощується до «кусання»: Пульчинеллу, Панча і Петрушку кусає собака. Тут варто було б відмітити, що поява собаки у виставі має приблизно такий самий характер, що й у вертепі, - маргінальність. Спрощення «заковтування» і його перехід в «кусання» можна побачити в російському варіанті: собака в одних випадках може просто кусати Петрушку за довгий ніс, в інших - заковтувати. Загальною основою і в західному, і в східному варіанті епізоду

«кусання-заковтування» є по суті міфологемами «вмирання-воскресіння» та «ініціації». Таким чином, напрошується висновок, що вертепний епізод «Запорожця кусає змія» може бути залишком загальної універсальної моделі, що наявна і в східній, і в західній традиції, де культовий релігійно-магічний пласт - попри те, що він уже вивітрився й набув комічно-побутового характеру, відіграє не останню роль (згадаймо хтонічний характер образів змії, собаки і дракона).

Ще однією важливою паралеллю між вертепом та індійським театром є танцювальний характер пластики ляльок - не випадково латинське слово для позначення ляльки-іграшки пов'язано зі словами «шум, рух», інтенсивність руху в сценічному просторі при майже повній відсутності жесту, а також культовий характер танців: як елемент культу родючості або «задобрювання» бога, якусь спільна мова з ним. Так, практично вся побутова частина вертепної вистави побудована на танцях: танцюють Дід і Баба, Москаль і Дар'я Іванівна, Угорець і Мадьярка, Циган і Циганка, Поляк з Полькою та інші. Танець в *путул нач* неодноразово стає поворотним моментом, що наближає Моношу до її мети. Крім того, сама назва театру ляльок на ціпку *путул нач* означає «танцюючі ляльки»: *путул* - лялька, *нач* - танець.

Зіставлення українського вертепу і деяких східних варіантів театрів ляльок якщо і не підводить до відповіді на питання, звідки потрапив або як зародився вертеп, то дає привід говорити про можливий вплив східних лялькових театрів і про

те, що їхні традиції повинні були передувати західноєвропейським нашарування. Так, зіставлення дозволяє допустити, що тип ляльки на палиці, танцювальний характер пластики ляльок побутової частини вертепу, сцена «кусання змією», загальна ідея лялькового будиночка, можливо, мають якісь зв'язки зі східними театрами ляльок. Підтвердженням цієї думки може служити, як нам здається, зауваження М.І.Петрова, що вертеп як один з видів лялькового театру бере свій початок з глибокої давнини, і був широко поширений в Азії, Африці та Європі [169, 470,474].

До синтезу східних і західних традицій у вертепі можна віднести взаємовплив західної католицької церкви на східну православну традицію і їхній антагонізм в сюжеті вертепу; деякі питання архітектури вертепу: католицькі (подобу ясел) і православні (козацький собор), а також орієнтальні мотиви в польських шопка; характер Запорожця, який може бути одягнений в чоботи, які є частиною парадного вигляду візантійських василевсів і руських князів і, в той же час, він може носити східні шаровари, ґрати на інструменті східного походження (бандурі) і саме слово «козак» тюркське. Відомий український мистецтвознавець П.О. Білецький у своєму невеликому за обсягом, але цінному дослідженні «Козак Мамай»<sup>13</sup> вперше звернув увагу наукової спільноти на менш поширений варіант «мамаїв», де козак не грає на бандурі, а тримає руки на грудях у жесті ніби «воші б'є». На думку дослідника, саме ця деталь доводить запозичення композиції

картини «Козак — душа правдива» від зразків буддійської іконографії, де жест пальців рук козака повторює ритуальний жест буддійських святих «дх'яні-мудру». І одночасно цей факт свідчить про впливи на картини «Козак Мамай» вертепної драми, на її своєрідну народну інтерпретацію. Зокрема, в тексті найвідомішого Сокиринського вертепу, що аналізувався П.О. Білецьким, козак презентується як «душа правдивая», який «коли не п'є, то воші б'є».

**Античні витоки українського вертепу.** Деякі вчені пояснювали становлення лялькового вертепу в Україні впливом античної культури (С. Смелянська, В. Проскураков, Л. Архімович). Наприклад, С.Смелянська пише: «З огляду на, що в VI-V століттях до н.е. релігія, філософія, культура, мистецтво Древньої Греції, а пізніше - Рима активно проникали на територію України, Криму, припущення про те, що слов'янам Наддніпрянщини було знайоме мистецтво грецьких лялькарів, цілком закономірно і виправдане. Крім того, якщо Київська Русь у X столітті прийняла від Візантії християнство, то природно припустити, що звідти ж міг бути запозичений і ляльковий театр вертепного типу» [41,12]. В цьому питанні приймаємо погляд О.Білецького, який хоча й визнавав, що «театральні видовища влаштувалися на території теперішньої України ще з античних часів у стародавніх грецьких містах північного Причорномор'я (Ольвія, Херсонес)», а «деякі елементи цих видовищ можна знайти в народних святах епохи Київської Русі», але справедливо

вказував, що «всі ці елементи не можна вважати основою майбутнього східнослов'янського театру» [16,277].

Існує свідoctво, що вертепна скринька виникла в Стародавній Греції [207, 26]. В античну добу був поширений так званий театр автоматів, тому, мабуть, перший вертеп був пов'язаний з механікою. По Герон Олександрійський, механік, який жив приблизно у I ст. н.е., серед різних механічних пристроїв описав двоповерхову шухляду, в якій нагорі рухалися боги, внизу – люди, аргонавти. Тому думка (зокрема, С.Л. Смелянської) вертепу має право на існування [205].

Зв'язок з механікою яскраво виявився у розвитку західних крешів. І.Н.Соломонік зазначає: «Останній етап розвитку крешей характеризується надмірним захопленням механікою, показом безсюжетних сцен зі складним, але одноманітним рухом ляльок <...> Ляльки рухали руками, ногами, головою, вказували на сходи, сідали в човни, запальювали ліхтарі і т.д.» [212, 35-36]. Існують гіпотетичні паралелі вертепних ляльок з численними теракотовими ляльками-статуетками комічних акторів, які знаходять цілими «наборами», і, можливо, передбачалося компонувати їх, відтворюючи конкретні визначні сцени. Деякі з таких статуеток відомі в Афінах в IV столітті<sup>14</sup>. Хоча паралель не очевидна, такі статуетки, могли бути праобразами сантонів – ляльок, що брали участь у виставах крешів; вони також близькі стилістично примітиву ляльок українського вертепу.



У вертепі простежуються риси, близькі до традицій античного театру. Це загальний устрій сцени (скене з пародами, просценіум), визначальна коментуюча роль хору, типологічна близькість персонажів та сама ідея вмирання та народження.

У вертепних текстах, на відміну від західноєвропейських, розмовні діалоги та вірші-коляди відокремлені та оформлені саме за античною традицією діалогу між хором та корифеєм – таке чергування дії з піснями хору складає структурну основу грецької трагедії. Слов'янство також мало свою хорovu традицію, однак слов'янський хор вийшов з ігрищ хороводного характеру, зивання вінків тощо, тобто він був пов'язаний з обрядами, що відтворювали кругову модель світобудови. А грецький хор, як правило, виконував соціальну функцію – відображав суспільну думку, був показником, своєрідним індикатором справедливості. Грецький хор посідав місце громадян та не дистанціювався від часу й місця дії<sup>15</sup>.

У вертепі хор втішає Рахиль: «Не плач, Рахиле, що чадо не ціле,/ не увядають, но процвітають» [109, 35] чи характеризує та оцінює ситуацію у цілому: «Ирод не сытый велить убити/ а воинь терзаеть и убиваеть и убиваеть./ Маленькіе чада вси пребудуть рады/ Тѣмь бо съ неба платяты/ Что животь свой тратяты/ За Христа и Бога то имь мзда премнога/ Малымь отрочатамь закланым овчатамь закланым овчатамь» [136, 54], або оповіщає Ірода про прихід Смерті: «Тут смерть выходьтъ рече къ нему вину/ почто дерзнувъ пролить кровь неповинну/ За ню же реку стяжуть твою душу/ и пригласити други своя мушу/

О Ироде преокаянный» [136, 57]. При цьому, звинувачує Ірода не стільки персонаж Смерті, а хор: «Почто дерзнув пролить кров неповинну».

В. Проскуряков пише: «Ще на початку дії перед тим, як вертепники (героди) потрапляють у хату, хор має виконати спів, подібно до грецького театрального прологу. Інтермедії час від часу розділяються вступом хору, як є і в античній виставі [183, 56]. Він вказував також на подібність театральних прийомів античних і рідвяних свят: передражнювання, блазеньський сміх або плач, жартівливі бійки тощо. Вчений підкреслює також принцип мінімуму дії при величезній концентрації пристрастей, схожість фіналів: загальне гуляння, веселощі, частування і обдаровування.

Система образів українського вертепу має алюзії до грецьких міфологічних персонажів: Христос-немовля в колиці наближується до немовляти-Зевса, якого Рея сховала на острові Крит у колиці, що висіла на гілці дерева, тому Крон не зміг його знайти ні на землі, ні на морі, ні в небесах. Цікавою видається й схожість «менталітетів» героїв українського вертепу та грецького епосу. І там, і там персонажі діють за законом бінарних опозицій: «свій-чужий», «хороший-поганий», за цією логікою чужого можна одурити. У вертепі Запорожець б'є чужинців (поляка, жида), а селянин Клим одурює Дяка. У цьому сенсі стиль оцінок гомерівського хитромудрого Одисея та вертепного Кліма однакові, оскільки в обидвох випадках хитрість – позитивна риса. В.Проскуряков порівнює низовий

античний театр і український вертеп і наводить паралелі між Сатиром і Чортом, Бердою і Мімом, Смертю і богом Аїдом. Вчений помічає обов'язкова присутність Кози чи Цапа (звідси назва трагедії: «трагос» - цап, «оде» - пісня)» [183, 56].

Тому не залишають сумніву вплив античного світогляду на формування традицій рядження, образності та ритуальної ролі драми «Коза». Коза – найулюбленіший персонаж українського народного театру різдвяного періоду, традиційний тотемістичний хтонічний символ плодючості: «Де коза рогом, там жито стогом». Аналогом кози в українському фольклорі часто виступала Баба. Поводир або Дід тягнув козу, яка опиралася, він її вбивав, а потім коза оживала. Коза тут виступає богом, що вмирає та відроджується, уособлюючи перемогу життя над смертю. Античні прототипи Кози – коза Амалфея, шанована годувальниця Зевса, її ріг – ріг достатку. Козел є також неодмінним супутником Бахуса (бога, який вмирав та народжувався), багато зовнішніх рис цього тотему перейшов до Пана та сатирів. Існує, навіть, припущення, що звичай «водити козу» є одним з тих джерел, що породили український вертеп (С.Килимник [108, 55]).

У дуальному характері вертепу можна вбачати контамінацію трагедійно-аполлонічного начала (міфологічний сюжет релігійної частини вертепу) та комедійно-діонісійського (побудованого на сюжетах, присвячених актуальним питанням сьогодення – побутова вистава вертепу), відбиваючи основне розходження комедії та трагедії, яке

полягає у тому, що трагедія тяжіє до універсального, у той час як комедія – до часткового<sup>16</sup>. Так, вертеп відображав універсальне у картині народження Христа, а часткове – у побутових сценках нижнього поверху. У зв'язку з цим вертепні дії (містеріальна та світська) близькі до античного театру навіть у своєму співвіднесенні у часовому вимірі: трагедія віднесена до минулого часу, а комедія розгортається у сучасному просторі і називає актуальні імена, тобто відбиває типові риси теперішнього простору. Варто було б також згадати, що в античній комедії розроблялися побутові та соціальні маски-персонажі.

О.Фрейденберг знаходила вертепові численні алюзії у різних культурах, зокрема й античній. У його архітектурі вона бачила більш загальну ідею храмового ящика, відомого «й по античності, язичницької й біблійської, і по церковній археології» [239,17,19]. А скриньку з ляльками, зокрема, асоціювала з давньогрецькими «*ναῖσχος*», «гермочками»; давньоримськими «шкапом с *imagines*» (з образами). В «мандрівному» (переносному) характері вертепу дослідниця знаходила алюзії на давньогрецький віз-сцену Феспіда та високі підмости на колесах з тронем (кріслом).

Наявнісь у вертепному театрі багатьох рис з античної традиції, на нашу думку, могли походити не тільки із загальної обізнаності українців доби Ренесансу з античною спадщиною та культурними зв'язками (прямими або через посередництво традицій середньовічного театру), але й глобальним впливом

античного театру на формування театру взагалі, розвитком загальнокультурних міфологем.

**Вертеп та театр Петрушки.** Спільність історичного минулого і культурної спадщини двох слов'янських країн України та Росії незаперечні. Територіальна близькість, часто етнічна і мовна, протягом тривалого часу викликали інтенсивний культурний обмін. Прикладом цього може слугувати театр Петрушки і вертеп.

Відомо, що принаймні в XVII-XIX століттях і в Україні, і в Росії великою популярністю користувався народний театр ляльок. Традиційним було і закріплення його різних видів за певною територією. Так, пальцевий ляльковий театр «Петрушка» був характерний для північних і середніх російських областей, а в Україні був поширений стрижневий театр під назвою «вертеп». Вважається, що «Петрушка» для України - рідкісне явище. Однак же, відомі 10 текстів вистав цього виду лялькового театру, які були показані у Чернігові в кінці XIX - початку XX століть, а також текст вистави, що відбулася в Любечі Чернігівської губернії. В Україні «Петрушка» став називатися «Ванька-рю-тю-тю» або «Ванька-рататуй» від зіпсованого «ратуй», тобто «р'ятуй».

Якщо «Петрушка» функціонував і розвивався в Україні, то і вертеп також був відомий в Росії, особливо в Сибіру. Треба зауважити, що вертеп в Росії теж не був канонічний, а еволюціонував. Наприклад, Сибірський вертеп розвиває, наприклад, епізод з Іродіяною - донькою Ірода, що з'являється

тільки в Хорольському вертепі (записаний 1928 р.). В Іркутському тексті Сибірського вертепу крім доньки Ірода фігурує ще й його дружина. Поховавши Ірода, дочка з матір'ю повертаються на сцену. Іродова дочка танцює з кавалером, а мати, пізніше, з мудрецем в чорному вбранні.

У вертепних виставах, які бачили в Сибіру Авдєєва та Польовий, текст спрощується. Авдєєва зазначає, що в дії фігурувала тільки дочка Ірода, яка танцювала з напудреним кавалером. А Польовий згадує тільки вдову Ірода, яка йде за покійним чоловіком, а потім танцює з молодим генералом. У тексті вертепної драми, яку бачив в Духовщині Смоленської губернії О.Тарановський, дружина Ірода тільки плакала над труною чоловіка. А в тексті Романова з Вітебської губернії основний текст цієї сценки вже ускладнений новими мотивами. Дружина Ірода виходить на сцену, ніби повернувшись з похорону. До неї підходить старий дід Григорій з великим мішком. Іродіада вітається з ним, запрошує його сісти ближче і бути її чоловіком і так далі [136, 182-183].

Таке взаємопроникнення культур України і Росії пояснюється не тільки етнічною спільнотою, а й історичними причинами. У XVIII столітті доля України була тісно пов'язана з Російською імперією. Централізована Росія охоче вербувала на вищі церковні та урядові посади академічних викладачів і випускників українських навчальних закладів, зокрема Києво-Могилянської академії (яка отримала цей титул в 1701). Росія стає центром культурного життя, що викликало великий

приплив українців на її території. Слід сказати, що хвиля південноросійської освіченості, що ринула в Москву і розлилася по всій Росії (багато кафедр в другій половині XVII ст. були зайняті вихованцями Київської духовної школи), принесла з собою зразки шкільної духовної драми і ознайомила з нею росіян.

Шкільні театри і шкільна драматургія мали величезне значення для утвердження самої ідеї театру як дії не гріховної з точки зору церкви і дуже корисної для освіти юнацтва. Шкільними вони називалися тому, що писалися п'єси і ставилися вистави в духовних школах - Києва, Москви, Ростова, Ярославля та інших міст. Авторами, як правило, виступали викладачі шкіл, а виконавцями - учні та півчі місцевих храмів. В кінці XVII ст. п'єси шкільного репертуару мали строго релігійний моралізаторський характер, присвячувалися окремим церковним святам або святим і традиційно розігрувалися не менше двох разів на рік - на Різдвяному тижні й на Великдень. На початку XVIII ст. вищезгадана хвиля «досягла брегів Сибірського царства».

Переселенський рух до Сибіру активно розгортається з кінця XVI ст. У сибірський край за власною ініціативою рушила маса «охочого люду»: козаки, промисловики, селяни і посадські з центральних, північно-східних, північно-західних, південноруських земель. Легендарні багатства невідомої землі сибірської, соболі, «кои черны вельми и велики», незаймані чорноземи, - все це вабило найвідчайдушніших і сміливих, а головне, манила

воля - багато хто йшов і біг до Сибіру, «не хотя великих государей податей платить и служеб служить». Не варто забувати і те, що в XVIII ст. Сибір перетворився в місце не тільки масового кримінального, але й політичного заслання, сюди відправлялися учасники повстань, заколотів, всі неугодні царському уряду особи, багато правдо- і свободолобців. Перші поселенці несли культуру своїх регіонів того часу, тобто російського середньовіччя. У нових умовах привнесена культура повинна була і далі розвиватися в руслі російської, але в той же час і змінюватися під впливом особливостей місцевого побуту. Як відомо, переселенці, емігранти, засланці ревно зберігають все, що пов'язано з пам'яттю Батьківщини: звичаї, звичаї, перекази батьків, говір, пісні, обряди. Можливо, що українські переселенці і занесли вертеп у Росію.

Однак шляхи проникнення цього явища можуть бути іншими. Так, Петро I, намагаючись зміцнити ідеологічну роль церкви в Сибіру, запросив на місце архіпастиря місцевої духовної кафедри Філофея Лещинського. З його приїздом до Сибіру починається виняткова за масштабами на ті часи просвітницька діяльність сибірської церкви, одним з найважливіших чинників якої стало народження в Сибіру духовного театру, зокрема і вертепу. Перший в XVIII ст. митрополит Сибірський і Тобольський Філофей Лещинський (1702-1726 рр.) отримав прекрасну освіту в найкращому навчальному закладі того часу - Києво-Могилянській Братській школі (званої з 1701 г. «Академією»). У ній вивчалися



слов'янська, грецька, латинська мови, арифметика, в числі інших предметів - інструментальна музика і спів. Відомо, що хор школи мав 300 осіб, оркестр - до 100 осіб, в середовищі учнів культивувалася духовна драма і вертеп. Преосвященний Філофей був сучасником Симеона Полоцького, Дмитра Ростовського, Феофана Прокоповича та інших духовних драматургів кінця XVII - початку XVIII ст. Філофей Лещинський любив поезію, сам складав вірші настільки самовіддано, що записував їх навіть на ділових паперах.

Саме він створив у Тобольську духовну школу, першу не лише в Сибіру, й однією з перших в Росії взагалі. Він прагнув поставити Тобольську школу по типу південно-західних духовних шкіл, тому увів у число інших дисциплін обов'язкове навчання риториці і «співу по нотах». Тому вертепний театр, що практикувався в духовних школах України, ймовірно був занесений у Сибір саме таким шляхом.

Не можна забувати, що народний театр будується на народному світовідчутті, яке для слов'янських народів є загальним. Тому у нас багато спільного: образи-символи, вірування, казки, а значить і звичаї, ігри тощо.

Найбільш чітко простежується зв'язок комедії про Петрушку (особливо чернігівських варіантів) з вертепним театром, точніше, з його побутовою частиною. Можна відзначити кілька паралелей між цими театрами. Так, дослідниця театру «Петрушки» А.Ф.Некрилова [152, 77], виділяє тенденцію подовження вистави за рахунок нанизування

різноманітних, зовсім не пов'язаних між собою, сценок, що, на її думку, відбувається, найімовірніше, від вертепу. Ця особливість вертепного спектаклю стикається в театрі «Петрушки» з необхідністю присутності одного головного героя у всіх сценах. В результаті з'являються епізоди, які своїм змістом явно не відповідають загальній спрямованості комедії, але поєднувані між собою присутністю Петрушки. Такі сцени не мали свого постійного місця і навіть не завжди виконувалися. У цьому сенсі показовим є діалог Петрушки зі своєю дружиною. Фольклорист пов'язує цей епізод з вертепною традицією показувати у світській частині дії, де виступали він і вона (чоловік і жінка; персонажі однієї національності, які виконували танці). З цієї точки зору сцена сварки Петрушки з дружиною нагадує розмову цигана з циганкою, яка також лає своєї чоловіка за лінь, через що сім'я сидить голодна. Тут можна додати й те, що побутова частина вертепної вистави взагалі практично складається з принципу «він - вона». Цей сюжет ми можемо знайти і в західних аналогах театру «Петрушки», наприклад англійська драма «Панч і Джуді». До речі, цей же мотив «він - вона», ймовірно як найбільш популярний, розробляв у третій інтермедії трагікомедії «Про воскресіння з мертвих» (1747 р.) викладач Київської духовної академії Георгій Кониський.

Спільними для обох театрів є вже згадуваний нами епізод з «тваринами» так звана сценка «кусання-заковтування». У театрі Петрушки сцена з собакою часто мала характер відплати: замість неї на ширму міг з'явитися чорт. Чорти у вертепі також

виконують цю функцію, караючи Ірода за побиття немовлят або несучи Жида. Однак сприйняття образів чортів у російського й українського народів дещо відмінні. Якщо в російському варіанті чорти - втілення зла, грізна нещадна сила, з якою не слід жартувати; то в сприйнятті українців чорт - комічна фігура, з якою можна «і в карти пограти, і за стіл сісти, і обдурити його, посміявшись над ним» [108, 61], чорта можна «потягати за хвіст і поїздити на його спині». Так, у вертепі Запорожець ловить чорта за хвіст, кажучи: «Ух, херувими-серафими» [109, 62]; поганяє його булавою, змушує танцювати тощо. Мабуть, саме цей епізод послужив М.В. Гоголю прототипом для сценок з Вакулою в «Ночі перед Різдом».

Вертеп також зазнав впливу «Петрушки». Так, у вертепі виявляється петрушечна техніка гри, коли, наприклад, Запорожець ніяк не може влягтися спати: лягає на правий бік - «Так лягти не гарно»; лягає на лівий - «А так іще гірше»; лягає на спину - «А так, то напевне який дідко задушить» [109, 61] і так далі. Та й вихід Запорожця на сцену традиційно петрушечний - будується за моделлю самопрезентації та вітання.

Не можна забувати, що комедія Петрушки є найтиповішою для творчості скоморохів, що має риси антиклерикалізму, а вертеп характерний для церковно-шкільної практики. Однак, деякі риси скомороських традиції збереглися і в вертепі: діалогова форма розмови, сатиричний характер, яскраві брази. Риса культури скоморохів мають у вертепній драмі сценки з покупкою коня, діда з бабою і сценки сатири на духівництво.

Взаємодія та взаємовплив театру Петрушки й українського вертепу може служити, як нам здається, моделлю в мініатюрі культурних зв'язків двох держав.

### **Висновки до розділу 1.**

Історіографія вертепного театру не просто величезна, вона збільшується кожного року і формується у самостійну галузь вертепознавства. Це підтверджує невмирущу актуальність самого дослідження, ускладнює його аналітичними структурами й водночас стимулює наукове знання про вертеп до значного розвитку.

Характерні риси вертепного театру (ляльковість та самий вид ляльок на дроті, переносність / мандрівний характер, дискретність сцен, приурочення до свята та присвячення богу, танцювальний характер, оформлення сценічного простору у вигляді будиночку), спільні мотиви-епізоди, образи-символи, вже розроблялися у контексті світового лялькового театру. Все це свідить про те, що вертепний театр формувався та розвивався в умовах постійних міжкультурних комунікацій, являє собою універсальну театральну-ціннісну модель, яка увібрала у себе світові міфологеми, загальнолюдські символи і культурні форми.

Тож вивчення східноукраїнського вертепу має спиратися на комплексний підхід, ґрунтовний культурологічний та семіотичний аналіз та постмодерний плюралізм.

## РОЗДІЛ 2. ДЖЕРЕЛА ТА ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ

### 2.1. Проблема датування часу виникнення вертепу

Вивчення вертепу на початкових етапах розвитку ускладнюється відсутністю необхідного емпіричного матеріалу. Єдиним свідченням про вертеп цього часу є згадка польського етнографа Е.Ізопольського, який у статті під назвою «Badania podań ludu. Pamiątki Ukrainy» журналу «Atheneum» 1843 р., у третій частині «Dramat wertepowy o śmierci» («Вертепна драма про смерть») повідомив, що бачив два вертепні будиночки: один із них - у Ставищах із написом «Року Христового 1591 збудованої», а другий у Дашовщині «з року 1639». Але й ця інформація є матеріально не підтвердженою. Тож, всі наукові концепції про час імовірного виникнення вертепу зводяться до полеміки щодо істинності відомостей Е.Ізопольського. Учені, хто прийняв їхню достовірність, датували появу вертепу на території України кінцем XVI ст. Серед них були О.І.Веселовський [24,336], П.Г.Житецький [72], В.М.Перетц у праці 1895 р., а також М.О.Грінченко [53,87], Г.І.Баришев [13,80], О.А.Казимиров [105, 12], О.Я.Шреер-Ткаченко [255,102], В.Б.Данченко [59,67], та Й.Ю.Федас [228,53].

З іншого боку, інформація Е.Ізопольського зазнала суворої критики спочатку з боку польського дослідника Станіслава Естрайхера (у книжці «Szopka Krakowska, spisał, objaśnił i opracował Dr. Jan Krupski», Краків, 1904), та згодом і І.Я.Франка (у праці «До історії українського вертепу XVIII в.», Львів,

1906 р.). Сумнів викликали і текст описаної драми, і перелік сцен, і триповерховий будиночок, і самі дати на них. На думку І.Я. Франка, текст не має ніякої етнографічної цінності, оскільки, як вважав дослідник, Ізопольський не володів українською мовою та, почувши десь зміст вертепної драми і, не маючи змоги записати текст українською, «скомпонував польський текст» [233,196].

І.Я. Франко послідовно доводив, що «сам Ізопольський ніколи не бачив вертепної вистави, або як бачив, то описав її дуже недотепно» [233,197]. Він указував на відсутність деяких сцен в описаному Е. Ізопольським вертепному репертуарі [233,197-198], на те що «компанія вояків з довбишем» невідома ні в яких, знаних йому, вертепах та польських шопках; вважав наявність середнього поверху у вертепній скриньці, як складу для ляльок, вигадкою Ізопольського, адже ляльки по виставі ховали до мішка [233,197]. Стосовно ж дат учений пише, що «в руських написах на домах та будівлях ніколи не пишеться «Року Христового», а звичайно «Року божого», а «збудовані» в руській написі вже й зовсім неможливе» [233,199]. І.Я.Франко робить суворий вирок: «Думаю, що сих уваг досить, щоб раз на все вичеркнути фантазії Ізопольського з ряду матеріалів до історії українського вертепу» [233,201].

Аргументи вченого виявились на стільки переконливими, що під їхнім впливом дослідники змінювали, як В.М.Перетц [166,5,17], або формували свою думку про час народження вертепу. М.С.Возняк [31,148], О.І.Білецький [18,93,94],

В.І.Чичеров [247,415], М.С.Грицай [47,16,17], Н.М.Андріанова [2,5], - усі вони датували появу вертепу другою половиною XVII ст. та, навіть, початком XVIII ст. Так, У 1908 р. (через два роки після публікації І.Я. Франка), В.М. Перетц публікує у Записках Наукового товариства ім. Т. Шевченка чергову статтю, присвячену історії вертепної драми [165], в якій, хоча під впливом авторитету І.Я. Франка змінює свою думку про час постанови українського вертепу, але першим розпочинає полеміку з вченим, яка не стихає досі.

Згодом лінію дискутування з І.Франко в означеному питанні продовжили, зокрема, Є.Марковський [136], В.Гусєв [58], О.Казимиров [105]. Вдалою спробою «реабілітації» польського дослідника стала нещодавня стаття Ростислава Пилипчука «До питання про початок українського вертепу, або ще раз в обороні Еразма Ізопольського». Вчений послідовно спростовує аргументацію І.Я.Франка. Зокрема, він зауважив, що польський переклад Ізопольським вертепного тексту не свідчить про незнання етнографом української мови, оскільки це не підтверджують ні біографічні факти життя дослідника, ні рівень його подальших праць [172,280-281]. Крім того, як зазначає Р.Пилипчук, «у той час цей принцип (тобто літературна обробка автентичного тексту - Т.Л.) був поширений і в польській фольклористиці, і в російській: фольклористика як наука проходила період становлення» [172,275].

Деякі дослідники намагалися відійти від полеміки щодо Е.Ізопольського та обґрунтувати час появи вертепу іншими

джерелами. М.П.Драгоманов писав, що приблизно у 1470 р. львівські бернардини вже виставляли у своїм костелі яселки з домішкою живих сцен [65,205]. Ряд учених (зокрема, П.Й.Морозов, І.Я.Франко, А.Г.Баканурський) помічали, що тільки у XV ст. вітчизняні богослови познайомились із західноєвропейськими містеріями, в тому числі й з ляльковою різдвяною драмою, що бачив Авраамій [141,28;233,205-206;9,101-102]. М.С.Грицай, посилаючись на О.І.Левицького, вказував на Актові книги XVI ст., в яких говориться про лялькові вистави поблизу міста Луцька [47,17]. На думку М.Г.Давидової, вертепна драма з'явилась під час Люблінської унії 1569 р., тому що вона являє собою своєрідний синтез католицько-православних (уніатських) тенденцій, які й складають усю неповторність вертепної різдвяної п'єси [288]. В.М.Всеволодський-Гернгросс назвав 1586 р., яким датована інструкція Львівської братської школи, де згадувався вертеп [38,76]. В.М.Перетц указував на 1616 р., яким видана збірка різдвяних віршів Памви Беринди (Львів), де серед інших уміщене гравіроване зображення вертепу [166,17].

П.П.Пекарський вважав, що вертеп з'явився у XVII ст. Він посилався на текст Маркевича та вказував, що в ньому помітні сліди пізніших вставок (наприклад, солдат у виставі з'явився, на його думку, у XVIII ст.) [164,384,386,387]. М.С.Грицай писав також, що у розрахункових книгах Львівських церков середини XVII ст. повідомляється про вертеп [47,17]. Є.М.Марковський посилався на прибутково-видаткові книги Львівського



Ставропігійського братства під 1666 р., де містилось свідчення стосовно видатків на збудування вертепу й на декорації до нього [136,2-5]. М.С.Возняк наводив приклад різдвяної орації, що належить другій половині XVII та помічав, що «ходження з зізвздою в Західній Україні відоме було вже 1680 р.», - на цій підставі він припускав, що вертеп виник наприкінці XVII ст [30,142]. Натомість, якщо пригадати слова О.І.Білецького, що вже у посланні афонського ченця І.Вишенського до князя Острозького, де він, надаючи «один з найповніших переліків народних обрядів в Україні для кінця XVI ст.», згадує «Коляди з місць і з сіл» [16,279], то на рівних підставах можна припустити, що вертеп міг побутувати вже тоді. Отже, як видається, така аргументація не є певною та повною.

Існують, навіть, гіпотези про те, що вертеп був в Україні задовго до XVI ст. Так, Е.Ізопольський переказав зміст двох, так званих, «*podañ ludu*» (народних переказів), один з яких відносить появу вертепу в нас до періоду народження Ісуса Христа, якого в дитинстві бавили вертепними виставами. А в другому розповідається, як у незапам'ятні часи київський князь влаштував вертеп, аби показати своїй іноземній нареченій релігійні події сповідуваної ним віри в Христа, а також звичаї, характери, побут, танці, пісні та жарти українців [267,67-68].

Є спроби шукати витоки вертепу, починаючи з історії виникнення власне лялькового театру (І.Я.Франко [233,171], О.Г.Кисіль [109,6-7], Н.І.Смирнова [208,21], [84]). Постання вертепу в Україні окремі вчені могли пояснювати впливом

античної культури. Таку думку висловлювали, зокрема, С.Смелянська [41,12-14], В.Проскураков [183,56], Л.Архімович [7,151].

Слід зазначити, що алюзій до вертепу та його ляльок можна знайти неосяжну кількість і на цій хибкій підставі назвати їхніми джерелами найрізноманітніші явища. Наприклад, схожими до ляльок вертепу є античні теракотові ляльки-статуетки комічних акторів (їх описано [223,44]), сантони (ляльки крешів, «маленькі святі», їх виготовляли селяни та міська біднота та продавали на спеціальних ярмарках [212,34]), або давній аксесуар середньовічного блазня - марот (його було описано [60,155]), але підстав припускати, що вони були джерелами вертепної ляльки на дроті немає.

У відомостях Е.Ізопольського, на наш погляд, варто було б розмежувати кілька аспектів. По-перше, інформація з XIX ст., - це драма вертепу, яку він бачив та описав у своїй статті, - вона належить близько до 1843 року (беремо дату виданих спогадів у «Ateneum»). По-друге, інформація про кінець XVI та початок XVII ст., - це спогади про стародавні будиночки, які Е.Ізопольський бачив у Ставищах та Дашовшизні. Ростислав Пилипчук уточнює їхню географію: «<...> крім тих Ставищ, які тепер у називному відмінку - Ставище, районний центр Київської області, на Правобережній Україні є ще п'ять сіл з такою самою назвою - Ставище: Коростишівському і Попільнянському районах Житомирської області, у Млинівському районі Рівенської області, у Камінь-

Каширському районі Волинської області і в Дунаєвському районі Хмельницької області; крім того, є ще два села на території нинішньої Білорусі <...> в Дашівщині (тобто в селах, прилеглих до містечка Дашів, тепер - містечко в Іллінецькому районі Вінницької області)» [172,264]. Й.Ю.Федас та Л.Б.Архімович вважали, що згадуване Ізопольським Ставище - Київської області [228,108;6,130].

Отже, у дослідженні східноукраїнського вертепу, свідчення Е.Ізопольського є надзвичайно важливим - це єдина згадка про існування вертепу на сході нашої країни у XVI ст., оскільки всі інші відомості про вертеп належать до заходу України.

Фактографічний матеріал через свою недостатність не може дати достовірної та цілісної картини на питання часу повстання вертепу на території України. Але поки не знайдено прямого (зафіксованого матеріально) підтвердження побутування вертепу раніше за XVII ст., про час його появи можемо говорити тільки в категоріях можливості та приблизності. Й.Ю.Федас з цього приводу пише: «Досі важко точно визначити час його (вертепу – Т.Л.) появи в Україні (слід сподіватися, що відомості Ізопольського, сприйняті по-різному, будуть підтвержені іншими фактами)» [228,141]. Проте для культурологічного підходу до вивчення еволюції українського вертепу самого датування замало, необхідна реконструкція культурного середовища, в якому він функціонував, та вирішення питання його запозиченості чи самотності. В цьому

сенсі варто визначити кілька соціальних осередків, у яких первісно міг постати вертеп. А саме: народ (селянське середовище), церква, братства та духовна школа, козацтво, місто.

## **2.2. Народницька концепція народження українського вертепу**

Народницька концепція виникнення вертепу справила великий вплив на думки багатьох дослідників-фольклористів ХХ ст., зокрема, С.Ф.Баранова [11], М.С.Грица [46], В.А.Закруткіна [76], М.І.Кравцова [120], Й.Ю.Федаса [228], В.Г.Хоменко [241], В.І.Чичерова [247] та ін. Вертеп почали включати в явища народної культури й визначати як народну лялькову драму чи різновид фольклорного театру. Релігійна частина вистави трактувалася лише як «данина часу», результат впливу церковної ідеології на народний вертеп. Головна ж увага дослідників приділялася світській частині вистави, яка вважалася визначальною: «<...> саме вона, а не релігійна частина, дає підстави говорити про своєрідність вертепу як українського різновиду театру народів світу» [228,5-6]. Такий погляд вчених (Л.Б.Архімович, І.О.Волошин, В.Б.Данченко, В.Г.Хоменко, В.Ю.Крупянська) на витоки вертепу відіграв важливу роль у постановці питання про його своєрідність і незапозичений характер.

Поширеною гіпотезою є виникнення вертепу з зірки, що носили колядники. М.К.Йосипенко зазначав, що «Народний

звичай ходити на різдво колядувати мав певний вплив на виникнення вертепу, тобто спеціально зробленої двоповерхової скриньки для показу ляльок, що її разом із зіркою згодом носили колядники» [97, 35].

Таку саму думку обстоює В.Б. Данченко. Він не вбачає зв'язку між західно-католицькою статично-панорамною традицією ставити на Різдво ясла й вертепною народною видовищно-ігровою культурою українців, котрі здавна мали звичай під супровід колядних віршів-орацій носити на різдвяні святки зірку, на одному боці якої змальоване було людське обличчя або сонце, а на іншому зображалися діва Марія з немовлям на руках, волхви, що йшли на уклін, а високо в небі – сяюча зірочка. «Із зіркою ходили звичайно увечері, і висвічена зсередини картина народження Христа була виразно видна всім. На Заході ж на різдвяні свята виставляли у церквах панорами, які з часом виносили на вулицю і показували як цікаве видовище. Потім панорама поєдналася з маріонетковим театром, а євангельську легенду про народження Христа почали розігрувати ляльками, що було дохідливіше для народу. Щось подібне сталося й з українським вертепом: мальовані зображення у зірці замінюються фігурками персонажів легенди, вирізаними з картону чи шкіри, які погано вміщувалися у невеликому колі зірки. Організатори вистав вийшли за рамки обичайки і змайстрували спеціальний будиночок, якому дали назву «вертеп». І він був не просто виплодом фантазії його майстрів, а мав пряме відношення до дії, що мала в ньому

відбуватися. Адже слово «вертеп» давньослов'янською мовою означало – печера, у якій, за легендою, народився Христос» [59, 65].

Народницька концепція, з огляду на наведені вище відлуння й деривації, зберігає свою актуальність і досі, так само як залишається актуальним питання про плідність і евристичну цінність висловленої вченими ідеї про суто народні витoki вертепу. Отже ми спробуємо проаналізувати гіпотезу виникнення вертепу з зірки колядників та роль язичницьких традицій у формуванні вертепу в умовах, коли «данина часу» не передбачає обов'язкової недооцінки або ігнорування релігійного фактору формування й існування культурних явищ, їх своєрідну «атеїзацію».

*Гіпотеза автохтонності українського вертепу* ґрунтується на ідеї його еволюції з колядної зірки. Конвергентна еволюція культурних феноменів з різних джерел – процес цілком вірогідний. Але для твердження про еволюційний зв'язок «зірки» та різдвяного тіньового театру з вертепом немає належних підстав. Не ясно, яким чином відбувався перехід від плоских зображень зірки до театру об'ємних ляльок, організації сцени у вигляді саме двоповерхової скрині-будиночка та застосування традиційних з часів Середньовіччя моделей мізансцен поклоніння волхвів чи сцени Ірода (простір з тронem у центрі) та ін. Адже, якби розвиток вертепної драми йшов шляхом інсценізації колядних співів (які дійсно присутні в текстах вертепних вистав у формі уривків чи навіть цілих

варіантів), то народні творці вертепної дії в даному випадку відбирали б коляди, найбільш близькі до свого світовідчуття, а саме народні чи апокрифічні, і різдвяний сюжет передавався б у народно-низовому варіанті, а відтак композиція могла би бути зовсім іншою. Наприклад, міг бути інсценізований мотив так званого ім'янаречення новонародженого Христа, де поступово шляхом «проб та помилок» добирається ім'я Спасителя: «Даймо йому ім'я Святий Павло./ Божа Мати не злюбила,/ Від престолу відступила.../ Даймо йому ім'я Ісус Христос!/ Божа Мати возлюбила,/ До престолу приступила...» [108, 101-102]. Або ж як Діва Марія врятує своє дитя, ховаючи в темному лісі, у шовковій траві, глибоких скалах і водах і на небесах: «Пресвята Діва, де Христа діла?! Занесла Христа аж на небеса!» [108, 102-103]. Але ж у вертепних текстах в основному повторюються традиційні сюжети – поклоніння пастухів та волхвів, побиття немовлят, епізод із Рахіллю та інші.

Якщо ж вертеп у повному обсязі постав сам в народі, а сакральна сюжетика пізніше була нав'язана церковним канонам, все одно народний характер і стилізація мали б виявитися більш ясно та рельєфно не лише в побутовій частині вистави, але й у інтерпретації біблійних сюжетів. Варто звернути увагу на те, що народній поезії притаманна діалогова форма побудування сюжету й тексту, насичених відповідно діями й дієсловами, а також яскрава образність, зокрема в характеристиці персонажів. Тому не випадково найбільш частотним інсценізованим у вертепі співом є «Не плач, Рахиле» (він має нерозривний

генетичний зв'язок із європейською церковною драмою, насамперед різдвяною латинською та німецькою), адже ця старовинна пісня має діалогічний характер. До того ж герої сакрального поверху мали б змальовуватись не відсторонено, а з зимними, людськими теплотою і спочуттям. Так, наприклад, у колядці «Дивна новина» доволі яскраво й повнокровно розкривається образ Диви Марії, подається її глибока любов до свого дитяти – вона Йому співає, на руках тримає, відчуває велику гордість, що вона є «Мати», має на свого Сина надію, називає Його найкращими, найвищими іменами, просить «Правосуда» (Бога) дати їй можливість жити з Сином повік. Так Марія звертається до Христа: «Люляй, Сину, будь зо мною вину... Спи ж Ти довго, рости скоро, Младенче блаженний! Я в Тобі надію, Любимий імію» [108, 105].

Однак у вертепних текстах уся свята родина мовчазна й бездіяльна. Ці ознаки цілком можуть свідчити не лише про відчуженість персонажів сакральної частини через їх трансцендентний характер, але й про рудименти західного звичаю ставити ясла – вистави-панорами нерухомих ляльок.

Крім того, формування вертепної дії на ниві народної творчості могло б, на нашу думку, позначитись і на більш вільному доборі різдвяного матеріалу, більшою його варіативністю, у тому числі й у сакральній частині дії. Але у вертепних текстах ми можемо спостерігати певну канонічність у доборі коляд і реплік. У вертепі за кожним конкретним епізодом закріплена якась одна традиційна коляда. Наприклад, найбільш



часто у верхній дії промовляються такі церковні коляди (як повністю, так і фрагментами) як: «Возтаните отъ сна»; «Богъ отъ дѣвъ раждається»; «Возстаните Пастырїе и бдите зѣло»; «Воль и осель Христа витають»; «Слава в вишніх Богу»; «Днесь Ірод грядетъ»; «Не плач, Рахіле»; «Смерть приходе, рече йому вину»; «Шедшіє тріє царі ко Христу со дари»; «Нова рада стала»; «Ангелы снижайтеся»; «Небомъ земля сталася» та інші [110;135;136]. У цьому сенсі видається показовою історія занепаду вертепу з Духовщини, де незнання вертепних пісень та «приговорок» відіграло вирішальну роль [220,660].

Яскравим прикладом власне народного вертепну, як видається, є Різдвяний «Бетлегем» в с. Верхня Апша (Мараморощ) у записі Гіядора Стрипського (25.VI.1907 р.). Тут найвиднішою особою є горбатий дідо, а сама дія представляє комбіновану форму різдвяної вистави (лялькової й живої). Кожна дійова особа розпочинає свою промову з традиційно сталої формули-презентації. Наприклад, ангел говорить: «Триццетъ і три годуу буу йим на небесіх»; Цар: «Сімдесять і п'ять годуу, як ня покорунувалѣ»; Король: «Дваццетъ і п'ять годуу, як ня прсвѣтлий цар покорунувау і на поруку узяу»; Ватаг: «Сорок і п'ять годуу, як ватажу»; Вучар: «Дваццетъ і п'ять годуу, як вучарю»; Черемуський: «Дваццетъ і п'ять годуу, як гуляшѣу» та Дідо: «Тисяча сто годуу, як за вамѣ, дітѣ мої, хожу». А коли ходять з паперовим Віфліємом, співають (серед церковних) багато народних та апокрифічних коляд: «Ой та із-за полониньки/ Вийшла вітты біла хмаронька»; «Зайшла слава з

высока неба»; «Свята пречиста десь діла Христа?»; «Я ў чистум поли плужок ми оре четверовілний»; «Вой ходит, ходит місяць по небу»; «Я ў неділеньку все пораненьку/ Куронькê піли щи май раненько»; «Поза столове сидять панове./ Ой меже ними май старший панок» [235, 393-402].

У цьому випадку, безсумнівно, і персонажі, і характер побудування сюжету та образів, і добірка колядок засвідчують провідну роль саме народної творчості у формуванні різдвяної лялькової вистави. Проте цей яскравий приклад навряд чи можна розглядати як типовий, до того ж, з огляду на дату запису вистави, не слід виключати вірогідності того, що цей «Бетлегем» не виник унаслідок деградації канону, не є окремим випадком «художньої самодіяльності» чи не являє собою суто й вузько регіональний дериват.

Однак, незважаючи на наявність досить вразливих, на наш погляд, моментів у концепції «зіркової» ідеї про виникнення вертепу в народі на основі макета різдвяної зірки, ця теорія останнім часом знаходить нових прихильників. У 1995 році в журналі «Берегиня» вийшла публікація Романа Краплича, котрий також висловлює думку про виникнення лялькового вертепу з тінькової зірки, що вертілася, й таким чином відстоює дохристиянські корені вертепу. Автор пише: «Вертеп, відштовхуючись від народної етимології, повинен був мати рухому конструкцію, в основі якої лежить «колесо», яке обертається, чи інший механізм (принцип дії), здатний «вертітися»» [122, 82]. Так само В.А.Заруткін вважав колядну

«віфлеємську» зірку одним з різновидів вертепного театру [76, 14].

Р. Краплич посилається на знайдені тіньові вертепи Рівненської області (близької до Білорусії): у с. Городок; с. Зарічне; с. Вовчиці Зарічянського району; с. Кричильськ Сарненського району; с. Богдасів Здолбунівського р-ну. Механізми руху персонажів цих вертепів сховані всередині, назовні виходить лише «коробочка», що приводиться в коловий рух рукою вертепника, завдяки чому обертається коліщатко всередині ящика, на якому власне й розмішені «герої» вертепних вистав. За допомогою світла свічки на «екрані» відбиваються тіні статичних ляльок, що поволі рухаються одна за одною у вічному коловороті. Проаналізувавши вертепні вистави, Р.Краплич зазначає, що «принцип обертання є обов'язковим. Навіть двоповерхова скринька має причетність до «вертіння» у тому випадку, коли ляльки, які виконують ту чи ту дію, рухаються за допомогою вертикальних дротиків. Таким чином «хода» й «повернення» на своє місце ляльки справді здійснюється за допомогою колових рухів вертепника» [122, 82].

Крім цього, на думку Краплича, наявність у тіньовому вертепі героїв-тварин (Зайчика, Кози, Коня, Вовка, Півня (Птаха), Ведмеда, Кота) є виявом тотемістичних вірувань і вказує на дохристиянські корені цього театру: «Тіньовий вертеп колись містив виключно зайців, ведмедів, волів, коней, вовків, птахів. Нині ж вони залишилися з-поміж відомих дійових осіб Біблійної історії» [122, 83]. На цій підставі дослідник висуває

гіпотезу про виникнення вертепу за доби християнства, розцінюючи тіньовий тваринний вертеп за прототип лялькового.

Отже, за Р.Крапличем еволюційний шлях вертепу виглядає приблизно таким чином: зірка розвивається в одноярусний тваринний паперовий вертеп, що у свою чергу під впливом християнства перетворюється на Різдвяний паперовий вертеп, де на верхньому ярусі влаштовується Сонце з променями (утвореними палаючими свічками) чи діють герої біблійної історії, а на нижньому – тварини й подеколи Хлопець із Дівчиною (наприклад, тіньовий вертеп з с. Вовчиці та с. Кричильськ). Цей паперовий вертеп і є прототипом Різдвяного вертепу ляльок на дроті (театру об'ємних форм).

За всієї своєї привабливості таке тлумачення витоків вертепу не можна визнати ані абсолютно новаторським, ані абсолютно прийнятним.

По-перше, про «зіркові» витoki вертепу й «обертальну» етимологію писалося вже неодноразово. Так, П.О.Морозов згадував тіньовий вертеп, не пов'язуючи його з вертепом<sup>17</sup>, і зазначав при цьому, що промені зірки, яку носять разом з вертепом, «вертяться навколо своєї осі», й виводив етимологію слова вертеп від дієслова «вертїтися» [141, 76]. Такої самої думки дотримувалися Б.В.Кобилянський [114, 43], Е.Ф.Карський<sup>18</sup>; К.М.Сементовський<sup>19</sup>.

По-друге, теза про властивість вертепних ляльок вертїтися на тій підставі, що вони вже за конструкцією своєю пристосовані для вертїння, а тому можуть бути генетично

пов'язані із зіркою, що вертиться, – це скоріше справа інтерпретації. І.Н.Соломонік, наприклад, вважає, що вертепні ляльки якнайліпше створені для поклоніння, бо здатні до рухів-нахилів: «Движение кукол очень ограничено: они могут поклониться, лечь (в одном из описаний говорится, что Рахиль молит Ирода сохранить жизнь ее дитяти, лежа на полу у его трона), могут слегка подпрыгивать. Но нельзя не обратить внимание на то, как точно выполняют куклы пластические требования этого театра, как безупречно решают его задачи, как точно соответствуют его нуждам. Ведь главное действие религиозной части – поклонение: и куклы выполняют его замечательно, в буквальном смысле этого слова. Основное действие второй части сводится к танцам разных народов, и куклы великолепно передают ритм танца, подпрыгивая и скользя вдоль сцены» [212, 128]. Чому ж ми маємо зосереджуватися лише на вертепні, якщо в традиційному вертепні ляльки дійсно ще й нахилиються, лежать і підстрибують, і *вся сукупність* цих рухів збагачує сценічну динаміку вистави?

По-третє, при тому, що тіньовий вертеп має більш архаїчний вигляд, ніж вертеп ляльок на дроті, вплив християнства на тіньовий вертеп сумнівів не викликає – зберігаючи первісну форму та головних героїв, вистава набуває різдвяного приурочення, нових символів і персонажів з Біблії, – прямих залишків тіньового театру у вертепні не помічаємо. Якщо розвиток і формування вертепу ляльок на дроті проходили саме зазначеним Крапличем шляхом, то в ньому, очевидно, мали б

залишитися бодай якісь рудименти тваринної сюжетики, наприклад, у вигляді мізансцен в антрактах, як у Новгород-Сіверському вертепі, де в перервах виходили воїни Ірода [243, 28]. Що ж до тварин, які фігурували у виставах побутової частини вертепу, вони прямо пов'язані із широко розповсюдженими святочними іграми-рядженнями, зокрема «водінням кози» чи «водінням барана», що можуть мати певні тотемістичні витоки, але не менш пов'язані з семантикою образу Божественного агня.

Більш того, саме різдвяний вертеп об'ємних ляльок міг справляти вплив на вистави тіней, через який у останньому з'явилися два поверхи й семантично прив'язані до них сюжети. Не слід виключати й можливість взаємовпливу цих різновидів різдвяних вистав, що приурочувалися до одного свята й, відповідно до цього, представляли однакові сюжети. Якщо зважити на вище зазначене, стає зрозумілою етимологічна варіативність слова «вертеп», як результат омонімічного збігу звучання назв та метонімічного переносу ознак за їх суміжністю (обидві вистави відбувалися під час Різдва).

Втім, варто визнати, що українська вертепна драма виникла не на порожньому місці: для неї був підготовлений ґрунт: народні колядні обряди і пісні, свято Сатурналій або свято зимового сонцестояння «Коляда» (так вважали, зокрема, М.І. Петров, Й.Ю. Федас, П.О. Морозов та інші). Створити своє, писав П.О. Морозов, було простіше, ніж узяти готове чуже, що не відповідало поняттям і смакам народу особливо в епоху

боротьби між православною і католицькою церквою чи унією, коли, ймовірно, і виник вертеп<sup>20</sup>.

Народні дохристиянські традиції складають значний пласт слов'янської культури, який зберігся у свідомості народу і після прийняття християнства. Він функціонував ніби на підсвідомому рівні, створюючи таке своєрідне становище української культури як двовірство. Бінарна структура вертепу стає причиною для якнайкращого втілення цього двовірства. Не викликає сумніву той факт, що побутова частина є яскравим прикладом функціонування народних дохристиянських смислів, бо репрезентує не тільки актуальні проблеми того часу та соціальні типи, але й вбирає в себе давні народні традиції, наприклад, ряження, ігрища і таке інше.

Однак, якщо розуміти народне начало як загальний ґрунт, на якому формувався та розвивався вертеп, то дохристиянські смисли повинні були б втілитися і на містеріальному рівні вертепної дії, хоча вона репрезентує суто християнську історію народження Христа. З цієї точки зору, як нам видається, в першій частині вертепної вистави треба шукати образи-символи язичеської культури, які трансформувало і містифікувало Християнство.

Згадаємо, що вертеп був ледве не обов'язковим дійством на перший день Різдва, що припадає на давнє свято Корочуна – найголовніше у зимовому циклі дохристиянських слов'янських свят. Воно починалося з перших чисел грудня («Андрій-Калита», «Катерина» тощо) і активно святкувалося з 24 грудня

по 7 січня, тобто відповідало грецьким та римським Сатурналіям, що відзначалися від 17 до 24 грудня та «Вотам» – від 24 грудня по перше січня. Свято Корочуна мало анімістичний, хліборобський характер, а час зимового сонцестояння, як народження нового землеробського року, коли день починає перемагати ніч, і відповідно до цього, добро перемагає зло, було дуже значним в народі.

Як зазначає професор С. Килимник, *дохристиянська віра* цілком була наближена до однобожжя, адже вірили, головне у Вищу Творчу Силу – у Небо та його Сонце [108]. Тому й назви головного божества були пов'язані насамперед з Сонцем: Коляда – від Ко-Ладу<sup>21</sup>, тобто до Сонця - є й інше тлумачення цієї назви – від назви Нового Року в греків та римлян (24 грудня), тобто латинського *Calendae*, що означає «перший день місяця»; Корочун - бога Сонця-Лада, що скорочував ніч, і збільшував день. Так, вірили, що на Вілію (24 грудня за старим стилем), що входила до складу Корочуна, бог-сонце посилає перші промені тепла-світа до весни, а з цими проміннями сходить невидимо бог багатства, врожаю, здоров'я, бог захисту від усього злого. Тож головне слов'янське божество Сонця трансформувалось в постать Христа.

Саме у час зимового сонцестояння Христос-Сонце приходять до кожної людини в домівку. У зв'язку з цим традиційними стають коляди про зшестя Бога на землю: «Бог Предвічний народився,/ Зійшов днесь із небес...» [156, 1], «Цвіт мисленний/ Цвіт-надія в полі цвіте,/ Бог на землю в цю ніч іде./



Що його нам небес Цариця,/ Породила Чиста Дівиця»<sup>22</sup>. Христос порівнюється з Сонцем: «І днесь воспрієм Віфлеєм/ Сидящого днесь сонцу» [136, 190]. Яскравим прикладом «матеріального» напластування постаті Христа на образ Сонця можна побачити в звичай, про який згадував В.Б. Данченко, носити зірку, з якою ходили на різдвяні святки, співаючи вірші-орації. В цій зірці на одному боці малювали людське обличчя або сонце, а на другому – діву Марію з «народженим» на руках, волхвів, що йшли на уклін, а високо в небі – сіяючу зірочку.

У цю ніч було прийнято прохати врожаю та добробуту у бога Сонця. Так, у текстах вертепу з'являються вкраплення коляд-прохань добробуту, особливо це видно, як нам видається, у мовах пастухів та волхвів. Пастухи говорять: «Ось и ягнятко принесли/ Изъ сільского стада/ Нехай буде здорова/ Вся наша громада» [136, 44]; «То бувай же ти паньчу здоровь/ Да и намь/ Шобь и мы таки булы здоровы» [136, 45], «Прошу тебе Царю/ Небесскій Шапарю/ По шли Боже многи Лита/ Сёму Пану Господарю» [136, 45]. А так промовляють Волхви: «Се къ тебѣ Христе/ Царю норожденный/ Да будемь силою/ Твоею огражденны» [136, 49].

У цей же час було традиційним прибирання та прикрашання хати, щоб бог добробуту міг туди увійти, та його зустріч. Так, в одній з коляд співається: «Пане-господарю, вставай з постелі,/ Вставай з постелі, застеляй столи,/ Бо буде в тебе троє гостоньків./ Перший гостонько – ясне сонечко.../ Другий гостонько – ясний місяцю.../ Третій гостонько – дрібень

дощику» [108, 43]. У вертепі ж читаємо, як видається, трансформацію цієї колядки: «Возстаните отъ сна/ И да благо сотворите/ Рождшагося Христа/ По всюду возвѣстите» [136, 40]; і ще: «Возстаните Пастыріе и бдите зѣло./ Возстаните и радуйтеся яко се приспѣло/ Рождество Спасово міру Пророками изреченно» [136, 42]. Тож, справедлива теза, що перша містеріальна частина вертепної вистави напластувалася на давній звичай зустрічати Сонце у день зимового сонцестояння.

Корочун-Різдво складалося з цілої низки свят, ритуалів, дійств-ігрищ, що включали ігри, ряження, маскування, танці, пісні, гру на музичних інструментах. До цього періоду належить і звичай вносити у хату «Рай-Дідуха» – обжинковий сніп. Сніп-Дідух – це місце перебування духів дідів-прадідів, опікунів свого дому. У давнину вірили, що всі духи (души) померлих є святими, благодійниками роду та родини - улітку вони перебувають на полях, сприяючи врожаю. Разом з цим вони є посередниками між богом-сонця й людьми. Ці духи приходять з Неба й вселяються в людину, а по смерть вони знову відходять у край сонця та духів. Тож, коли вижата нива, то духи-Лада вселяються в останній почесний «сніп-Дідух» або «Рай» і переселяються до господаря в клуню на зиму. Тож сніп-Дідух відбиває культ предків (з ним же напевно пов'язаний звичай носити бабусі та дідусі святу вечерю з першого дня Різдва), а так як усі душі померлих вважалися святими і перебували в раю, тому сніп ніс ще й семантику раю – таким чином, локус раю у різдвяну ніч переноситься у кожну хату. З огляду на це, стають

зрозумілими постаті діда та баби у побутовій частині вертепу, які танцюють та співають про вишневенький садок – образ раю. Так проявляються у вертепі стародавній культ предків.

Постаті Діда з Бабою належать до тих фольклорних образів, що були досить міцними та близькими народу протягом століть (треба також зазначити, що вони є універсальними для багатьох культур, не тільки слов'янських, але й східних, наприклад, у традиції Улан-Батор) та первісно мали магічну функцію. Так, Старий був однією з іпостасей Ярила (у значенні кінця весни) та зображувався у лохмітті та у високому паперовому дурному ковпаку, прикрашеному стрічками, з бубенцями в руках, п'яний і забавний. Старий з бабою не рідко були уособленням і масниці. В народі існував також і образ польового діда ростом у височину зростаючого хліба влітку й у ріст недожатих стебел восени. Часто персонажі діда та баби замінювали відповідно ведмедя та козу у святочних комедіях «Водіння кози» і «Водіння ведмедя» – ігрища, як відомо, пов'язані з культом родючості: «Де коза ходить,/ Там жито родить;/ Де не буває,/ Там жито вилягає;/ Де коза туп-туп,/ Там жита сім куп; Де коза рогом,/ Там жито стогом;/ Де коза хвостом,/ Там жито кустом» [108, 55] Отже, ми можемо побачити, що ці персонажі завжди мали семантику тепла, весни, добра та були тісно пов'язані з силами природи, це ще раз підтверджує їх статус у вертепі, як показників повороту року на весну, та репрезентували культ родючості.

У *ряженні*, традиція якого відноситься до перших віків після прийняття християнства, поширення набули різноманітні побутові, етнографічні і станові маски (пан, поп, гусар, лікарь та інші). Практично всі постаті побутової частини вертепу є давніми традиційними образами-масками для ряження та учасниками святочної гри «Коза». Тому у функціональному розподілі вертепу на містеріальну та побутову частини, як нам видається, можна вбачати і традиційні розподіли ролей учасників різдвяних дій: «серйозні» колядники, які співали про Різдво та учасники народної ігри «Коза» (які не брали участі у «серйозному» колядуванні).

Характер рядження, що, як зазначалось вище, мало безпосередній вплив на формування другої частини вертепної вистави, зумовив, на наш погляд, і особливість її побудування – уривчастість та танцювальний характер пластики ляльок, бо ходіння ряджених представляло собою хаотичну процесію, яка «колобродила» по сільським вулицям, коячи великий гам, танцюючи, співаючи і таке інше. Призначення цього гаму також має язичеські корені – відганяння злих духів, а танці – запурака родючості. Християнство ж дає таке призначення танцям та співам: «Грають, співають українські села,/ Щоб та Дитина була все весела:/...Щоб те Дитятко щиро нас любило,/ Ми Його нині забавимо мило:/... Бо ця Дитина то вам Бог правдивий,/ Кого полюбить, той буде щасливий» [156, 12].

У межах цієї концепції висловлювались припущення, зокрема, про те, що вертепниками могли бути *скоморохи*

(О.І.Веселовський [24,310], М.К.Йосипенко [97,35]). Ця гіпотеза, загалом, аргументується тим, що скоморохи були «найдавнішими українськими акторами» [29,149], або те, що саме вони культивували лялькові вистави [45,332] і вертеп був у їхньому репертуарі [29,149]. Дійсно, ряження та ігри значною мірою пов'язані з активною участю скоморохів у різноманітних народних святах, зокрема у святочних ігрищах, що давали широкий простір драматичній творчості. Святки поступово перетворювалися у своєрідні «ігрищні свята». Тому багато скоморошеських традицій збереглося зокрема і у вертепі: діалогова форма розмови, сатиричним характером, яскраві образи. Деякі святочні ігрища увійшли в народні драми як інтермедії. У вертепній драмі скоморошеськими є сценки, наприклад, з покупкою коня, діда з бабою та сценки з Мацеєм. А також скоморошеські «прологи», в яких учасники запитували в хазяїнів дозволу увійти в будинок і грати «гру», подібно тому як це потім буде практикуватися при представленні народних драм і зокрема вертепу. Одним з видів скоморошеської вистави була і сатира на духівництво, що мотивує вертепний сюжет сатири на попів і дяків.

Втім, той факт, що скоморохи були «найдавнішими» акторами та були поширеними, ще не свідчить на користь тієї тези, ніби вони були першими вертепниками. Відомо, що скомороство брало активну участь у різноманітних народних святах, у тому числі й у святочних ігрищах. Тому, мабуть, багато рис їхньої творчості збереглося й у вертепі. Проте, І.Я.Франко

справедливо вважав, що «скоморохи і їхні лялькові гри цинічного та сатиричного характеру не мали нічого спільного з вертепом, який і у нас походив з іншого джерела і, мабуть, ніколи не був у руках скоморохів» [233,195]. Вертеп іманентно транслиував релігійні цінності, церковну ідеологію. Він визначається терміном, яким користувалися в церковній та церковно-шкільній практиці – «дійство». На відміну він вертепа, культура «веселих» мала антиклерикальний характер (на це, зокрема, було вказано в таких джерелах: [10,107;38,22;233,195]). Мирське мистецтво скоморохів було вороже церкві та клерикальній ідеології і пов'язувалося з такими термінами, як: «потіха», «позорище», «ігрище» та синонімічними їм визначеннями – «бесівські» чи «сатанинські». Участь скоморохів у виставах вертепу надавало цьому явищу антиклерикальні риси. Тому патріарх Іоаким викриває «бесовские действия и игрыща в навечерие рождества Христова».

*Розуміння традиції коляд*, безперечно, дуже важливе для уточнення витоків вертепу, що практично складається з них. До речі, й самі церковні коляди вбирають в себе деякі язичеські смисли, адже, по-перше, колядування – це співання на честь бога Ладу, а по-друге, в них є опосередковане звернення до сил природи: «Слово Отчеє взяло ся на тіло,/ В темряві земній сонце засвітило!» [156, 17].

Відомо, що існують коляди філософські (вони найдавніші), апокрифічні, біблійні, релігійно-національні та інші [108, 68]. Так, філософські світоглядно-мітологічні коляди, як

нам видається, близькі деяким текстам побутової частини Батуринського вертепу – вони оперують однаковими поняттями та символами: дерево - Світове Древо, пташки - Птах-деміург, море та долина – космічний простір. Порівняймо коляду та текст. Коляда: «Коли не було з нащада світа,/ Тогди не було неба й землі,/ Ано лем було синєє море./ А серед моря зелений явір./ На явороньку три голубоньки» [108, 69] І текст вертепу: «Шелесть, шелесть по долини,/ Шырокій лысть на ялыни,/ А ще шыршій на дубочку. Клыче голуб голубочку» [136, 175-176]. Та ж коляда: «Та пустемося на дно моря,/ Та дістанемо дрібного піску - / Дрібний пісочок посіємо ми,/ Та нам ся стане чорна земляця» [108, 69] І в тексті того ж вертепу циганка говорить: «А я баба – шепетуха/ Одъ святого духа./ По горамъ, по пискамъ/ Писокъ на вылахъ носыла,/ Скилько на вылахъ писку,/ Стильки въ тоби, козаче, духу» [136, 178]. Образ піску в обох випадках має креативну функцію: у коляді пісок – космічний чинник, у тексті вертепу – духовний.

Після прийняття християнства свято Корочуна перекрилося Різдом, а землеробські свята зимового циклу стали називатися «святками» (25 грудня – 6 січня ст.ст.) – це найбільш універсальне свято, що увібрало в себе всі види народно-драматичної творчості. Якщо ж врахувати, що до цього ж періоду приурочувалися і вистави народного театру, то святки можна вважати свого роду театральним сезоном в побуті слов'янського народу<sup>23</sup>. В умовах двовірства дохристиянське народне світовідчуття, хоча б й опосередковано, не могло не

відбитися на семантиці вертепу, який був прив'язаний до Різдва, а тим самим і до народних звичаїв Корочуна.

Зважаючи на вище згадане, можна сказати, що і перша містеріальна, і друга побутова частини мають культовий характер: сакральна частина вертепу репрезентує пошану богові родючості, який спускається у різдвяну ніч та дарує благо; а друга присвячена пошані предків та продовжує традицію культу родючості. На останнє зокрема вказує комічно-деміургічний характер сценок, танцювальний характер вистави, а також постать кози - носія родючості (цей образ, поряд з іншими героями побутової частини, прийшов у вертеп з народної гри «Коза»). Тож, якщо обидві частини вертепного дійства маєть в собі залишки дохристиянського світогляду, можна дійти висновку, що народне джерело є саме ґрунтом на якому розвивалася українська вертепна драма.

Теорію місцевого характеру виникнення вертепу можна розглядати також із боку його *соціально-культурної можливості*. В.Б.Данченко зазначає, що в Україні не було історичних умов для укріплення звичаю театралізації богослужіння в церквах, оскільки в православ'ї це не прийнято. А «загарбання польсько-литовськими феодалами українських земель, насаджування католицизму згубно відбилося на економічному та культурному розвиткові України» [59,65]. Приблизно таку думку висловив й П.Й.Морозов: український вертепний текст не обов'язково має бути перекладом з чужої



мови, він може бути самостійним твором на загальнопоширену тему [141].

При цьому, висновки вчені роблять різні. Якщо В.Б. Данченко схиляється до концепції самостійного виникнення вертепу в народній звичаєвості: «Якраз у народному вертепі, а не в церкві, народилася й духовна драма та відбувалася театралізація легенди про народження Христа» [59, 65]; - то П.Й. Морозов називає український вертеп «оригінальним варіантом загальноєвропейської вертепної вистави» [141, 80]. Вчений висуває припущення, за яким українська вертепна драма є уже дальшим кроком у самостійному розвитку елементів шкільного дійства на ґрунті народного побуту і народного гумору [141, 87].

Висновки вчених ґрунтуються на тому, що, по-перше, православному богослужінню не була притаманна театралізація й, по-друге, українці вороже ставилися до католицизму, для якого театралізація була якраз дуже типовим явищем (театральні твори західного типу не відповідали поняттям і смакам українського народу).

Дійсно, навіть після першого знайомства православних церковників на Ферраро-Флорентійському соборі (1437-1439) з виставами на сюжет поклоніння волхвів, містеріями Благовіщення та Вознесіння [9,101] наміри єпископа Авраамія впровадити подібні театралізовані дійства в культову практику православ'я не були здійснені, і «канал проникнення

католицької видовищної культури в простір православного храму виявився перекритим» [9,102].

Проте не варто забувати, що цей канал католицької видовищної традиції перекритий був лише в офіційний православний простір, що, на нашу думку, й обумовило своєрідність українського вертепу, його відносну незалежність від західноєвропейських взірців. П.Й.Морозов зазначав, що розповіді, приписувані Авраамію, вочевидь цікавили руських освічених людей XVI – XVII ст., оскільки списки цих описів доволі часто знаходили в тогочасних рукописах. «Незвичайність цього «чудного видіння», наочність і простота опису, докладне пояснення ходу дії і всього устрою сцени, - усе це, звичайно, мало подобатися читачам і збуджувати їхню цікавість, тим більше, що іншої подібної розповіді у всій нашій старій писемності не було» [141,28].

Щодо другої тези про неприйнятність католицької культури, варто згадати, що Україна XV-XVI ст. в економічному, політичному й культурному відношенні була складовою частиною Європи. Нею цікавились, до неї охоче навідувались, у ній вільно мешкали відомі іноземці, зокрема, й визначні представники ренесансної культури, більшість яких осідала у Львові та Острозі [130,29]. «Політичне становище на західноукраїнських землях, попри соціальний і національний гніт, було набагато стабільніше, ніж на решті території України, знекровленої постійними нападами татарських і турецьких лиходіїв. Тому саме в західноукраїнських містах

зосереджувалось на той час науково-культурне життя» [130,13]. Я.Дашкевич наголошує: «Україна не була такою глухою провінцією», як здавалося б» [61,155]. І.Я.Франко писав, що Україна зазнавала «потужніші впливи науки і мистецтва Заходу <...>, які проходили через торговельні стосунки, через подорожі шляхетських синів за кордон на навчання, через приїзд до краю зарубіжних учених і митців» [238,345]. Р.Радишевський зазначає, що Італія була зацікавлена слов'янським світом, зокрема, у контактах з Річчю Посполитою, Великим князівством Литовським, до складу яких із XIV ст. входили українські землі. І хоча «із хрещенням 988 р. Україна-Русь прийняла візантійську ортодоксію, її народ, залишаючись толерантним до інших конфесій, не ігнорував романським латинським елементом, що знайшло відбиття в архітектурі, живописі, художній літературі, усній народній творчості, науковому житті» [186,172]. Такі саме погляди висловлюють Я.Гординський [43,1-69], М.А.Ігнатенко [95,177] та О.Є.-Я.Пахльовська [162].

На регулярні торговельні та культурні контакти України з країнами Заходу кінця XV-XVII ст. вказували такі вчені як: Я.Дашкевич (україно-іспансько-португальські зв'язки) [61,158-162], Р.Радишевський (українсько-польсько-італійські стосунки) [186,185], Д.Наливайко (Україна-Венеція) [147,34;148]. Значну роль в обміні культурним досвідом грали на українських землях італійські міста-республіки [147,34]. Причому важливими пунктами україно-італійських взаємовідносин були Київ та Львів, де створювалися італійські факторії [147,35].

Чимало українських гуманістів того періоду водночас входили у коло діячів інших культур, насамперед, польської, створюючи своєрідну синкретичну україно-польську культуру. Багато хто з них навчався, жив і займав високі посади за кордоном і, вочевидь, мав великі можливості для ознайомлення не лише з творами мислителів Європи, але й з театральними традиціями західних країн. Тож, цілком імовірно, що українські гуманісти могли десь бачити різдвяні лялькові вистави й привезти ці ідеї до батьківщини. Або, навпаки, західні взірці театральної творчості могли бути занесені іноземцями, які приїздили до України. Наприклад, в середині XV ст. у Львові освічена молодь гуртувалася навколо відомого гуманіста Григорія Саноцького (із Санока) - тогочасного українсько-польського церковного й політичного діяча, архієпископа Львівського, котрий заснував перший гуманістичний гурток в Україні. Сюди входив і відомий італійський гуманіст Каллімах (1437-1496). Саме він згадував про львівських бернардинців, які вже приблизно у 1470 році виставляли у своєму костелі яселки з показом живих сцен, відмінних від українських кларисок [233,205-206].

Близькість культур Польщі та України виявляється й на вербальному рівні. Так, І.Я.Франко на основі вживання в текстах різних мов, де «основа (релігійна драма) була польська, а в другій часті домінувала українська мова, та обік неї значне місце займала білоруська» [233,206], робить висновок: «<...> первісний вертеп постав не в центральній Польщі, а, власне, на

території, де стикаються три національності, польська, українська і білоруська» [233,206]. Утім, якщо І.Я.Франко знаходив підтвердження польського запозичення в застосуванні польської мови в тексті вертепної драми: «<...> наш текст уже тим виявляє старшу традицію, що мішає руські сцени з польськими» [233,210], то П.Й.Морозов обстоював іншу позицію: «<...> у південній Русі не тільки у XVII, але навіть і в XVIII сторіччі польська мова нерідко називалася вітчизняною і поряд з латинською панувала у школах <...> і що південноруська літературна мова являла у цей час змішання польщизни з українським чи білоруським народним говором. Авторами багатьох інтермедій могли бути руські учні польських шкіл, які прекрасно володіли народною мовою, як це видно з їхніх творів; нарешті, і зміст цих інтермедій узято з народного життя не польського, а українського, так що ми насилу маємо підставу виключати їх з історії руської драматичної літератури» [141,63]. Приблизно ту ж думку висловив М.І.Петров [169,6]. Отже, під «територією зіткнення» національностей, де, ймовірно, виник перший вертеп, слід скоріше розуміти кордон не так географічний, скільки культурний, адже в умовах Речі Посполитої польсько-україно-білоруська мова була загальноживаною.

Як бачимо, українці були добре обізнані із західною культурою, зокрема, із традиціями середньовічного театру. Релігійні мотиви та канон були доволі мобільними в християнському світі, тому видається можливим, що ідеї (саме

ідеї, а не готові вистави) лялькової різдвяної драми могли бути привезені до нашої країни українськими чи західноєвропейськими гуманістами. Тут, певно, можна заперечити: якби це сталося саме так, то залишилися б якісь згадки чи записи про них, однак і їхня відсутність не є повним доказом невірності такого припущення. Спираючись на викладені міркування, приходимо до гіпотези про запозичення різдвяної моделі вистави безпосередньо з Центральної Європи. Можливо, і без вирішального посередництва Польщі, хоча вплив останньої значний. Якщо не ставити виникнення східноукраїнських вертепних вистав в еволюційну залежність від польських шопок, то стає ймовірним факт їхнього одночасного виникнення. На це вказують, зокрема, і художні особливості вистав: прямо запозичене явище часто копіює свого попередника. Наприклад, російський вертеп типологічно успадковує східноукраїнський взірець і на драматичному, і на архітектурному рівні. Йельненська бетлейка бере архітектуру Сокиринського вертепу. Натомість східноукраїнські вертепи значно відрізняються від шопок, особливо в характері будови сюжету та образній системі.

Таким чином, немає твердих підстав для твердження про еволюційний зв'язок тіньового паперового вертепу з різдвяним театром ляльок на дроті. Скоріше можна припустити, що вертеп плоских зображень та вертеп об'ємних форм являли собою різні види театральних видовищ, що належали різним культурним колам у часовому та географічному вимірі. Вони функціонували

паралельно й не були послідовними етапами лінійного генезису, але обидва зазнали впливу християнського світовідчуття.

Український ляльковий вертеп з його специфічною образністю, архітектурною організацією та сюжетною конструкцією не міг виникнути в суто народному середовищі, хоча народні уявлення, безперечно, відігравали значну роль у його формуванні.

### **2.3. Церковна концепція генези вертепу**

Вертеп - це старовинний переносний ляльковий театр, що являє собою коробку-будиночок, розділену на кілька поверхів. На першому поверсі представлялася історія Різдва Христового, на другому - різні побутові сценки. З цього функціонального розподілу вертепної драми на дві частини більшість дослідників і виводить його джерела. Вважається, що перша, містеріальна, частина вистави, пов'язана з біблейським сюжетом, має церковне походження, а друга, що представляє побутові сценки, - народне. Такої диференціації дотримувалася, наприклад, С.Л. Смелянська [205].

Однак стосовно співвідношення ролі вказаних джерел вертепу думки дослідників розходяться. Якщо з одного боку, віддається перевага народній традиції (М.К.Йосипенко [8], В.Б.Данченко [59], Й.Ю.Федас [228], П.П.Пономарьов [179] та інші), то з іншого - відстоюється пріоритет церковних джерел вертепу (М.А.Маркевич [135, 30], П.П.Пекарський [164, 384], А.К.Смирницький [206, 206] та інші).

В католицькому світі були всі культурні передумови для появи вистав вертепного типу. Вони були пов'язані з церковною традицією ставити ясла та театралізації містерій, які в країнах Заходу в XIV-XV ст. були у стані розквіту. Легенда відносить виникнення звичаю відтворювати сцену Різдва до II сторіччя та пов'язує зі святом Франциском Ассизським, який 1223 року він реалізував в Греччо перший різдвяний вертеп.

Вже у IX ст. встановлюється канонічний взірець каплиці з яслами, а з XII ст. походить найстаріша драма трьох царів, написана латиною в Орлеані (Південній Франції). В ній представлялися епізоди поклоніння волхвів Немовляті, їхня зустріч з Іродом, побиття дітей, втеча до Єгипту, смерть Ірода. В цій культурі активно функціонували священики, які ходили по домівках, показували дійства, співали та коментували їх. Відтак, різдвяні вистави ставали «духовним здобутком народної маси» [72,2], а дії ляльок, які рухалися за допомогою прихованих двигунів, стали супроводжувались не одним переказом євангельської історії Різдва, а народними та гумористичними промовками про поточні явища життя [72,2;206,206].

Тож, саме на Заході відбувся прямий перехід церковної різдвяної традиції в народний контекст. Поштовхом до цього могли бути заборони на храмові містерії, у тому числі й за участю ляльок. В Англії остання така вистава гралася в 1538 р. - за часів Генріха VII. У Франції це відбулося за Людовика XIV у 1647 р., в Іспанії та Італії - у 1600 р., а в Польщі у 1603 р., коли «краківський єпископ Берnard Мацієвський остаточно



заборонив виконання містерій у церквах» [16,301]. Ймовірно, в цей період перейшли з церковної обстановки у приватні оселі людей, на що вже вказував І.Я.Франко [233,188]. Заборони давали привід для пошуку інших, поза церквою місць для театральних видовищ [171,441] і могли стати точкою появи своєрідного народного «андеграунду». Однак, справедливою видається думка про те, що народні різдвяні вистави побутували в період популярності містерій (тобто існували «незалежно й поряд з ними» [72,2;206,206;272]), оскільки в часи їхнього утиску, народні креші також могли зазнати гонінь. І.Я.Франко пише, що «майже рівночасно з «жолобком» та зв'язаними з ним народними забавами була витіснена з церкви, а далі й з церковної огорожі також церковна драма, спеціально та, що представляла головні події різдвя Ісусового» [233,188]. Тобто, якщо західний вертеп за часів поширеності містерій не був вже сформований, то міг бути вбитий у зародку.

Відомо, що український вертеп міг з'являтися під дирекцією дяків та паламарів, як у Новгород-Сіверську [243] або на Вінниччині (вертеп М.Словачевського) [203], та це відбувалось вже наприкінці XVIII та у XIX ст. І.В.Іваньо вказував, що догматизм «православної естетики» ніколи не мирився з народним театром, пов'язуючи його походження з язичництвом [94,82]. Й.Ю.Федас слушно помічає: в церковних довідкових виданнях слово «вертеп» зустрічається, але «про нього як театр - жодної згадки» [228,88]. Те саме було й в лексиконі П.Беринди [19,15,262]. Православна церква часто

санкціонувала заборони на ігрища, у тому числі й вертеп (про це писав, зокрема, М.С.Грицай [48,90-91]) і хоча, на думку О.І.Білецького, ці «викриття» в Україні до XVIII ст. «не переходили в заходи реального припинення» [16,277], православна церква, в якій не було театралізацій західного кшталту, вочевидь, не могла бути першим творцем та ініціатором вертепної справи. Отже, в цьому питанні погоджуємося з Й.Ю.Федасом, що «усі ці факти не вписуються в концепцію церковного походження народного вертепу» [228,88]. Але уточнимо, - походження саме східноукраїнського вертепу в православному контексті.

З церковною концепцією джерел українського вертепу пов'язана **проблема його запозичення як культурно-мистецької форми**. Це у свою чергу, ставить питання шляхів розповсюдження цієї форми театру, тобто про те, яким чином і через яку країну вертепні вистави могли потрапити на територію України. Серед країн-ретрансляторів вертепу називали Візантію, Німеччину та Польщу.

В наукових колах (зокрема, й на луцькій конференції «Різдвяна містерія», 1993 р.) було поставлено проблему щодо характеру впливу візантійської культури на культуру Київської Русі, де з візантійської традиції переносних олтарів (тобто паралельно з розвитком лялькових містерій на Заході) міг розвинутися вертеп.

Візантійська церква культивувала літургійні драми, які духівництво з метою релігійної пропаганди ще в IV ст.н.е. стало

створювати й представляти в храмах, і якщо все ж таки український вертеп мав східні православні корені, то в нас була б наявна церковна традиція різдвяної містерії, хоча б на рівні тих літургійних драм, що прийшли до нас саме з Візантії. Але в православній церкві не виставлялися різдвяні містерії візантійського походження, на що, зокрема, може вказувати реакція самих отців церкви на західну різдвяну виставу на Ферраро-Флорентійському соборі в XV ст. М.І.Петров писав, що «в православній церкві <...> прагнення популяризувати богослужіння не пішло далі п'яти-шести обрядів, що мали загалом драматичний характер. Цього було занадто недостатньо для зародження драми в самій церкві» [171,456]. П.Й.Морозов вказував, що візантійська церква, переживши ціле тисячоріччя важкої внутрішньої боротьби з усілякими єретичними вченнями й «самою цією боротьбою була викликана на негативне ставлення до старих поетичних традицій, і якщо останні, час від часу, ніби знову оживали, то незабаром знову і падали під вагою строгої церковної проскрипції і, нарешті, зовсім стихли» [141,32].

Тому, як вказує вчений, цілком імовірно, що в час появи християнства на Русі у візантійській церкві залишався лише один обряд, пов'язаний з богослужінням та деякою драматичністю – обряд чи дійство «умовіння ніг» [141,32]. Таку думку висловлював й О.Білецький, який вважав, що «пещное дійство», «шествие на осляти», «умовіння ніг» відомі тільки на Московській Русі і не спостерігалися в Україні, крім останнього.

Вчений пише: «<...> при відокремленості великоруської півночі від українського півдня у XIV-XVI ст. про вплив і навіть знайомство з ними на Україні говорити не випадає» [16,298-299]. Крім того, незважаючи на той факт, що Україна прийняла візантійську ортодоксію, її вплив був значно послабленим з XV ст., коли турки завоювали Константинополь, а православний світ втратив свій духовний центр [238,345].

Гіпотезу, що посередниками в засвоєнні тексту української вертепної драми могли бути німці, висловив М.П.Драгоманов, посилаючись на той факт, що «у Львові здавна була німецька колонія, яка, звичайно, жила своїм культурним життям і повинна була мати безпосередній вплив на українське населення цього найважливішого у XVI ст. культурного центра на Україні. Крім того, німецький вплив мав проходити на Україну через Литву і Білорусію з Пруссії й Риги» [65,549]. Це припущення відхилили В.М.Перетц, І.Я.Франко, П.П.Пономарьов. На думку В.М. Перетца, вертепна драма, запозичена з Німеччини, не могла б одразу виробити такі яскраві національні типи, що відрізняються навіть від своїх найближчих родичів — героїв польської шопки [167,152-153].

П.П.Пономарьов відхиляє концепцію запозичення вертепу, зокрема й М.П.Драгоманова, на підставі відсутності, на його думку, в Західній Європі лялькового театру, який би відповідав українському вертепу [179,717-718]. Схожими були й погляди Йосипенка [98,40,45]. І.Я.Франко вважав, що «вплив львівських німців тут ні при чім <...> в XVI в. німці не знали й самі

вертепу, який у них ніколи не виробився в ту форму, яка б докладно відповідала українському вертепові і польській шопці» [233,205]. Однак, враховуючи той факт, що прихильники ордену блаженного Франциска приваблювали до себе народ пишними церемоніями, а в Різдво виставляли в костьолі вола, осла й часто Богородицю з Новонародженим, Франко влучно розцінив вплив німців як «імпульс до дальшого розвитку театрального елемента» [233,205-206].

Концепції західного, зокрема, польського запозичення вертепу поділяло багато дослідників: О.І.Веселовський [24,214,391], М.А.Маркевич [135,30], П.П.Пекарський [164,384], О.К.Смирницький [206,206], М.С.Тихонравов [221], Г.Юрковський [294] та ін. При цьому ступінь запозиченості вчені визначають різний. Наприклад, якщо І.П.Єрьомін вважав запозиченою тільки шухляду-Віфлеєм з фігурками, то М.С.Тихонравов доводив, що Польща мала свою долю впливу й на походження та розвиток вертепної драми, точніше її першої частини [221,20-21,22,23]. М.С.Грицай писав, що польська шопка мала лише «історичні зв'язки» з вертепом [51,17]. П.Й.Морозов вважав, що польський вплив на Україні був сильнішим за німецький, та «якщо припускати для українського вертепу чужий оригінал, то його необхідно шукати в польській писемності», однак «пошуки дотепер виявляються безуспішними, і, навпроти, змушують вважати український вертеп оригінальним варіантом загальноєвропейської вертепної

вистави» [141,80]. За польське посередництво в появі вертепу на території України висловився О.Г.Кисіль [110,61].

Зіставляючи дати, вчені відзначали той факт, що вертепні вистави на території України та Польщі з'явилися практично одночасно, бо найстарші відомості про польський вертеп належать до тих же часів, що й свідчення про український, тобто до кінця XVII й початку XVIII ст. Такої думки були О.І.Білецький [18,94], О.Г.Кисіль [109,10], І.Я.Франко [233,206]. Були спроби розглянути й питання польського впливу на текстуальному рівні (О.Г.Кисіль, П.Г.Житецький, П.Й.Морозов, М.І.Перетц, І.Я.Франко), але й тут спостерігається приблизно та ж ситуація, що в історіографічному аспекті. Вчені знаходять спільні риси між шопкою та вертепом (О.І.Білецький [18,94], П.Й.Морозов [141,80]), але вказують і на їхню принципову відмінність (П.Г.Житецький [72,2,3-4], М.К.Йосипенко [97,45;100,135-137;102,12], П.Й.Морозов [141,76], М.І.Перетц [167,157], І.Я.Франко [237,301]). Отже, схожі риси у вертепах та шопках скоріше свідчать про використання єдиної іконографічної моделі (не виключні й їхні взаємовпливи), коли ймовірність самостійного формування вистав вертепного типу дуже велика.

#### **2.4. Шкільна концепція виникнення українського вертепу**

Поширеною є гіпотеза, що український вертеп вперше постав у шкільному театрі. Для аналізу цієї гіпотези доречно розглянути це соціальне середовище. П.Й.Морозов писав: «Наприкінці XV століття в західноєвропейській драматичній літературі з'являється нова форма, зумовлена особливими обставинами розумового життя того часу, яка розвивалася винятково в стінах навчальних закладів, від чого вона й отримала назву шкільної драми» [141,41]. М.І.Петров писав, що містерії, у зв'язку з їхньою заборонаю у церквах, були перейняті польськими академіями (колегіями) та нижчими (початковими) школами, в яких вони набули вигляду духовних драм. Якщо в перших вона зазнала впливу єзуїтського театру та підкорювалася класичним взірцям, то в других ще втримувала близькість до народного середовища та нерідко припускалася переваги світського елемента [171,450]. В Польщі шкільна драма побутувала вже з XVI ст. [213,27], наприкінці цього ж століття вона отримала розповсюдження і в Україні та Білорусії [38,55].

Багато хто з вчених вважали, що школяри (мандровані дяки, спудеї, бурсаки, бакаляри, пиворізи, миркачі, комедіанти) були авторами та популяризаторами вертепу. Так, наприклад, вважали П.Морозов [141,382,79], М.Петров [170,472-473], П.Житецький [142], В.Перетц [167,136,139], М.Маркевич [135,28], О.Смирницький [206,207,195] О.Мишанич [227,20], О.Білецький та М.Пивоваров [17,112], Б.Асєєв [8,70]. Існує

гіпотеза й про те, що деякі канти Г.С.Сковороди (1722-94), вихованця Києво-Могилянської колегії, були взяті в текст Сокиринського вертепу, зокрема, «Ангели, снижайтеся» [256,20,60-61], імовірно те саме походження має уривок з вертепного діалогу Запорожця та попа про «Бездна бездну призывает».

Мандрівні школярі займали те своєрідне перехідне становище, що парадигмально притаманне вертепу як культурному феномену: одночасну близькість і до церкви, і до народу [71,23-60]. Світський елемент, близький колам семінаристів, активно позначався в їхній театральній практиці. Бурсаки були добре обізнані з надбаннями західної культури, зокрема, і зі згадуваними схемами-шаблонами західних інтермедій, що сформувалися на ґрунті середньовічних фарсів та були поширені на Заході вже на початку XVI ст. Школярський вплив на вертеп відчутний в традиційності образів, іконографічності та, водночас, у бурлескній естетиці вистави. В цьому сенсі видається не зайвою паралель між вертепними діями та сучасним конкурсом веселих та кмітливих (КВК) або ж студентським «капусником», як явищами, безсумнівно, дуже відмінними (характерними для своїх епох). Але одночасно й спорідненими єдиним середовищем студентської «творчої лабораторії». Одразу впадають в око їхні спільні риси: уривчастість, епізодичність, легкий іронічно-сатирично-еротичний характер та актуальна проблематика.



Постає питання: чи була школа тією вихідною «творчою лабораторією» для українського вертепу? Адже вертеп своїм невігядливим характером значно відрізнявся від шкільних драм. Таку специфіку вертепної вистави можна було б пояснити з декількох боків. По-перше, драми єзуїтських шкільних театрів, хоча й інсценізували різдвяний сюжет, в основному приурочувалися до Масниці, Страсного тижня й кінця навчального року (дня отримання нагород), а також із приводу ушанування місцевого панства. Вистави іншим часом улаштовувалися зрідка [191,86]. По-друге, як справедливо вказували П.Й.Морозов та М.С.Тихонравов, київська шкільна драма, «хоча й зазнавала впливу однорідних творів польської літератури, не була так міцно прив'язана до церкви чи академічної зали урочистих зборів, як це відбувалося в Польщі». «Вона вільно розвивалася під відкритим небом», як середньовічна західноєвропейська містерія з того часу, як вийшла з-під опіки церкви [Цит. за: 141,96]. По-третє, вертепні вистави могли побутувати поряд із шкільною драмою (ця думка була висловлена П.Й.Морозовим [141,394]), тобто певною мірою незалежно від неї, як її демократичний варіант.

Природно припустити, що «епіцентрами» поширення вертепів в Україні були братства, але хронологічне зіставлення дат заснування київського братства (не пізніше 1615 року) та свідчення про «найдавнішу» скриньку вертепу в селі Ставищах, що знаходиться в Київській області та датується 1591 роком, не дає прямого підтвердження цієї гіпотези. Коли згадати, що у

Львівському братстві, заснованому наприкінці 1585 року, вже побутував вертеп, то видається природним занесення вертепу в Київ саме звідти. Тим більше, що в січні 1591 року київський митрополит відвідав Львівську братську школу й серед інших вистав міг бачити вертеп. Будиночок вертепу із Ставищ (поблизу Києва), за описом Е.Ізопольського, мав три (функціонально два поверхи), що, імовірно, свідчить про наявність розвиненої драми, відмінної від західних варіантів, тобто про характерний для східноукраїнського вертепу розподіл за сюжетом на сакральну та профанну частини вистави, що вже був сформований у 1591 році. В такому разі, щоб вертеп міг сформувати своєрідний характер вистави, мав існувати якийсь соціально-культурний прошарок його носіїв, дещо відмінний від школярства, та надто близький йому.

### **2.5. Козацька концепція витоків вертепу**

Відомо, що школярству була близькою козацька культура. Так, О.А.Казимиров вважав, що авторами картинок «Козака Мамає» були спудеї Київської академії [105,11], а ці картинки, у свою чергу, були своєрідними ілюстраціями до сцен вертепної інтермедії. І далі: «Беручи до уваги <...> напис на зображенні Мамає, датованім 5 травня 1642 року, можна тепер вважати доведеним, що Вертеп уже в першій половині XVII ст. побутував в Україні. Однак є підстави гадати, що світська частина Вертепу й образ Мамає народилися ще раніше. Гострота політичної спрямованості вчинків Запорожця, в яких відбито

протест народу проти національного і соціального гніту, а також волелюбні, патріотичні ідеї - все це дозволяє нам датувати виникнення світської частини вертепу і образу Запорожця в обох видах мистецтва періодом кінця XVI - початком XVII ст.», тобто часом утворення Петром Сагайдачним Києво-Братської школи (1615) [104,12-13]. М.С.Грицай також припускав, що автором усіх варіантів картини «Козак-Мамай», і вертепного Запорожця був воїн-козак, вихованець Києво-Могилянського колегіуму [46,56].

На підставі, що «найголовніший сюжет вертепу, попри містерійне оздоблення, полягає в тому, що усіх ворогів перемагає й розганяє свободолюбивий Запорожець», О.Клековкін висловив надзвичайно цікаву гіпотезу, що першими носіями вертепу були запорожці. Він пише: «<...> саме серед степового лицарства, його кобзарів, бандуристів, характерників і постав цей пересувний театр на возі - січовий *carus navalis*» [113,163]. Але те, що Запорожець є одним із центральних персонажів українського вертепу, зумовлюється не лише інтересами певної соціальної верстви, причини цього полягають, скоріше, у той культурній ролі, яку виконували запорожці в тогочасному суспільстві.

Документально зафіксовані згадки про функціонування вертепу на Січі належать лише до XVIII ст. (1758-1768 роки), а осередками розповсюдження вертепу на Січі були школи, що поділялися на січові, монастирські та церковнопарафіяльні школи [104,10,11; 265,311]. Так, О.А.Казимиров вказував на

архівний документ від 26 грудня 1755 р., щодо судової справи, де згадувався вертеп школи Глинської Успенської [105, 11]. Значну роль в створенні та будівництві Козацько-Гетьманської держави відігравало міщанство. Гетьманський уряд користувався відповідною допомогою в організації державного господарства та фінансів, послуговувався їхніми зв'язками в торгових центрах чужих країн для дипломатичної служби. Міщани масово брали участь і у козацьких війнах XVI-XVII ст. Тож, вірогіднішим видається те, що вертеп був занесений у козацькі кола, що приймали усіх бажаючих, освіченими людьми - школярами.

Відомо, що oprіч кількох шкіл вищого типу, впродовж XVI-XVIII ст. у містах і селах України при церквах та монастирях діяли численні початкові школи. Навколо них концентрувався розвиток культури за часів литовської та польської експансії. Про поширеність та цінність грамотності серед тогочасного простого народу свідчать численні згадки мандрівників, які перебували на території України. Так, наприклад, відоме свідчення, що сягає середини XVII ст., про подорож антіохійського патріарха Макарія, яку описав його син архідиякон Павло Алепський. Він був вражений поширеністю грамотності «козацького народу». За його словами, більшість козаків та багато жінок приходили до церкви з молитовниками, а на хорах усі співали з нот [29,20;23,575]. Вже пізніше братства перейняли провідну роль у цьому процесі.

## **2.6. Міська концепція походження українського вертепного театру**

На наш погляд, залишається ще одна «творча лабораторія» генезису вертепних вистав, - міщанство і міські музичні цехи XVI-XVII ст., лише побіжно згадані в деяких дослідженнях [41; 53; 141; 202; 232; 251; 295], проте не формалізовані в єдину систему знань.

Театр взагалі є породженням міста, самодіяльного життя міських корпорацій (на цьому, зокрема, зауважував П.Й.Морозов [141,46-47]). Це утворило на Заході багату, оригінальну та живу літературу. На цій підставі вчені доходять висновку, що в Польщі театр не мав ґрунту для самостійного розвитку, оскільки польські міста не відігравали такої великої ролі, як західноєвропейські. В них мешкало торгове та ремісниче населення, часто іноземне, а шляхта жила по селах і в містах бувала зрідка, приїжджаючи лише на сейми та вибори. Тому театр міг тулитися тільки при дворі чи під прикриттям церкви та школи [141,46-47].

У нас головними центрами наукового й культурного життя XV - початку XVII ст. були Львів, Київ, Острог, Перемишль, Замостя. Саме тут, насамперед, зароджувався й формувався новий «гуманістичний рух» і організовувалися школи [130,26]. В цей же період (XVI-XVII ст.) багато українських міст користалися так званим Магдебурзьким правом, з поширенням якого міщанство стає окремою верствою. Згідно з ним утворилися різнопрофільні ремісничі цехи (добре зорганізовані

на німецький кшталт), у тому числі, музичні [41,111]. У цих корпораціях були свої прапори, ікони та свята. В.Скуратівський (щоправда, не посилаючись на певне джерело) пише, що в XVII ст. кожне цехове товариство в Києві мало за честь показати вертепну виставу та проспівати свій професійний гімн на вересневому «Весіллі свічки» («Свято свічки»). Такі дійства тривали усю ніч, а далі учасники розходилися по місту, щоб привітати киян із Новим роком, оскільки рік починався саме у вересні [202,78-79].

Б.М.Фільц вказує, що музиканти київського музичного цеху брали участь «у народних театральних дійствах, і, мабуть, не без впливу їхнього мистецтва виникла інструментальна музика у вертепних виставах, що набули величезної популярності серед найширших верств міського й сільського населення України того часу. Адже музичний цех був тоді одним із головних осередків інструментальної музики в Києві, тому в цій галузі, без сумніву, існували якісь творчі зв'язки і контакти. Цехові музиканти були учасниками всіх важливих подій, що відбувалися в Києві та його околицях <...> Крім цього, до репертуару цехових музикантів напевно входили розповсюджені в Україні танці інших народів, - полька, краков'як, бариня, чардаш, полонез, кадрили тощо, які, до речі, звучали також у виставах «Вертепу»» [232,11,12].

О.Шреєр-Ткаченко наголошувала на міському характері канта, на якому побудована музична сторона вертепного дійства: «Кант - явище нового типу, характерне для музичного побуту

українського міста, де схрещувалися й трансформувалися елементи фольклорної пісенної традиції й професійної музики» [254,10]. М.О.Грінченко вказував на міщан серед можливих вертепників [53,87]. Про роль міського соціального прошарку у формуванні вистав вертепного типу в Європі говорить Г.Юрковський [294].

Магдебурзьке право сприяло економічному розвитку міст та міжнародним культурним взаємовідносинам (про це писала Н.Полонська-Василенко [178,352]). Завдяки цьому, міщани були обізнані із західноєвропейською культурою і певною мірою через торгівлю включені до неї. Б.М.Фільц пише: «<...> у Києві схрещувалось багато торгових шляхів <...> Відомо, що українські музиканти славились також за межами України» й наприкінці XIV-XV ст. служили при дворі польських королів у Кракові [232,9].

На протигагу закріпаченому селянству, що зазнавало великого особистого, національного та релігійного гніту з боку панівних верств, в містах мешкало багато заможних українців, велика кількість з яких була грамотною. «Незважаючи на соціальний і національно-релігійний тиск з польського боку, а також на економічну конкуренцію шляхти й чужих етнічних груп міської людності, українські міщани 16-17 вв. являли собою провідну верству тогочасного міста» [68,1618].

Українське міщанство організовувалось у братства, в яких об'єднувалась православна людність, та з православним духівництвом. Над останнім вони здійснювали контроль і

стежили, «щоб воно життям та освітою відповідало своєму високому званню» [67,439]. Міщани брали на себе провідну роль в охороні православної віри та відстоювали національні інтереси [232,13;67,439]. «Передові сили мистецької громадськості», створюючи опір чужоземному засиллю, дбали про розвиток національних тенденцій [44,124-125]. Тож і на змістовно-ідейному рівні існування міщанства спостерігається медіаторність між духовністю та світськістю братств, традиційністю церкви та демократичністю школи (до якої йдуть не тільки діти заможних старшин-землевласників, але й простих козаків, міщан та селян).

На роль братств у формуванні національного театру вказував Д.Антонович: Відколя ми знаємо свій театр, це було мистецтво, принесене отцями-єзуїтами для скатоличення та спольщення України. Українські братства та українські школи сприйняли це театральне мистецтво, щоб проти єзуїтів боротися їхньою ж зброєю, відстоюючи православ'я й українську народність» [1, 446]. На те, що братства ставили вертепні вистави вказують деякі свідчення. Так, В.Н.Всеволодській-Гернграсс звертав увагу на інструкцію Львівської братської школи (датовану 1586 роком), де згадувався вертеп [38, 76]. Е.Марковський посилався на прибутково-видаткові книги Львівського Ставропігійського братства під 1666 р містять дані про витрати на будівництво вертепу і на декорації до нього [136, 2-5].



На міське походження вертепу непрямо вказує й сама його історія. Так, до маєтку Галаганів він був занесений бурсаками з Києва, звідти ж він потрапив у Куп'янськ [199,515]. О.Тарнавський вказував, що «вертеп існував у Духовщині ще в 30-х роках і знаходився в руках міщан» [220,660]. Отже, якщо вже говорити про шкільне походження українського вертепу, то вірогідність його формування в міщанському середовищі дуже велика. Тобто не школяри могли передати вертеп цеховим майстрам, а навпаки – цехові майстри школярам. Напевно, саме в містах міг бути сформований східний тип вертепного дійства, коли ідея різдвяної католицької вистави могла бути взята як сировина для нової театральної форми. Це й міг бути адаптований пізніше шкільною драмою перший, власне східноукраїнський, вертеп, будиночок якого бачив Е.Ізопольський.

З огляду на вищезазначене, питання фольклорного характеру вертепу змальовується саме у світлі його народної адаптації. Так, М.Т.Рильський вказував, що чимало літературних творів фольклоризувалися в процесі поширення серед народу, оскільки взаємозв'язок і взаємодія літератури та фольклору - характерна закономірність процесу їхнього розвитку [193,13]. Про адаптацію церковних текстів у народному середовищі писала й Л.М.Виноградова [26,10]. О.І.Дей писав: «Вже на XVIII ст. припадає серйозний вплив українського фольклору на такі жанри тогочасної літератури, як інтермедії, жартівливі різдвяні та великодні вірші, вертепна драма, сатирична поезія. Поява в

цих творах персонажів з народу (селянин, козак, солдат) супроводжувались введенням чималого фольклорного матеріалу. В той же час ряд літературних жартівливих і любовних віршів переходить у фольклорне побутування» [63,23].

Стосовно питання, яке соціальне середовище було першим творцем українського вертепу, варто окреслити деякі риси організації вертепної справи. Певно, має сенс аргумент П.Й.Морозова та О.Г.Кисіля про те, що лялькове дійство не потребувало людей-акторів, бо лялькар – водночас і «режисер», і актор [141,74;110,21]. Втім, часто вертеп показувала не лише одна людина. У виставі брали участь музиканти, співаки, помічники [206,195-207;136,161,188;228,99], потрібні були й «вантажники», й навіть охоронці [220,661]. Улаштування вертепу потребувало зусиль багатьох людей: ремісників-умільців для створення скриньки та ляльок, лялькарів, музик та хору - людей, які знали ноти та слова кантичок. Це було принципово важливо для життєздатності вистави. В цьому сенсі показова історія вертепу з Куп'янщини. В ній кріпак пана В.С.Розаліон-Сошальського мав намір, але не міг улаштувати вертеп, тому що не вмів зробити ляльок [199,515]. Якщо ж вертепник і робив будиночок та ляльки самостійно, то тільки за «прейскурантом», як селянин І.А.Воловик з міста Хорол [136,187].

Цілком справедливим є подив О.Клековкіна щодо комфортності для заробітків та влаштування вертепної справи:

«Про які зручності йдеться у процесі пересування похідного театру з розміром у середньому 110 см заввишки, 80 см завширшки, 45 см углиб? Як довго і як далеко можна нести цю зручну шафу взимку у пошуку засобів «легко здобувати кусок хліба та чарку горілки»?! А ще й ляльки із собою нести, і якесь таке-сяке майно: кубометр дров!» [113,161]. Крім того, на матеріали, устрій самого вертепу та на його підтримку-ремонт чи викуп потрібна була доволі значна кількість грошей. Так, наприклад, О.Тарнавський пише, що Духовщинський вертеп «переходив з рук у руки за посередництвом купівлі й продажу, спочатку, - ймовірно в ту пору, коли ляльки були цілі, - за дорогу ціну, так що для покупки його утворилася ледве не артіль, а потім – за дешево» [220,660].

Отже, вертепна справа – результат не лише індивідуальної волі однієї людини. Одна людина не могла, попри усю свою талановитість та зацікавленість, організувати таку складну виставу. Тут можна заперечити: а як же славетна колективність тодішнього селянського суспільства. Дійсно, це допомагало організувати вертеп, але для його винаходу необхідні були значно специфічніші знання за «загальну писемність» українців. Занепад вертепної справи також має тут свої корені: з адаптуванням вертепної драми у селянських колах включається людський фактор, зокрема, втрачаються та загублюються знання. Так, в Духовщині «справа не пішла на лад; бажаючі «ходити з вертепом» знайшлись було, але ніхто з них не знав вертепних пісень» [220,660].

Все вищесказане дає нам підставу вважати міське середовище XVI-XVII ст. однією з можливих творчих колисок, де зародилася національна форма лялькового вертепного театру.

## Висновки до розділу 2.

З огляду на синтетичний медіаторний характер українського вертепу, не можна стверджувати про винятковість якої-небудь однієї з названих концепцій. Найімовірніше і церква, і школа, і народ (селяни), і поміщицька середовище, і міські цехи і братства внесли свій вагомий внесок у створення неповторної своєрідності, національного колориту та життєздатною адаптується форми українського лялькового вертепу (Рис.1).



Рис.1. Концепції походження українського вертепу

Вертеп – явище багатогранне, тож розв’язання проблеми витоків вертепної драми неможливе без комплексного підходу з урахуванням ролі церковної культури, традицій західноєвропейського середньовічного театру й шкільної науки у формуванні вертепу. Більш того, сам комплексний характер витоків, а також хронологічні й структурні варіації у їх співвідношенні й взаємодії (неодночасність і різна інтенсивність включення в контекст вертепного дійства), очевидно, мали наслідком кристалізацію декількох різновидів вертепних вистав, що необов’язково складають єдину лінію еволюції: західних різдвяних лялькових вистав *церковного походження*, що були витіснені за церковну огорожу на площу й у формі польських шопок сприйнятті нижчими школами; українського вертепу ляльок на дроті *шкільного походження*, але генетично пов’язаного з західною церковною моделлю різдвяного дійства й народними звичаями; *народних театрів* (тіньового вертепу й близького до нього Бетлегему, де носять паперовий Віфлеєм і співають коляди), для яких різдвяна тематика й семантика є результатом пізнішого впливу християнської культури.

Проблема походження вертепу в Україні невід’ємно пов’язана з питанням його культурної функції: у відповідь на яку суспільну потребу він виник. Чи була його мета лише розважальною, або ж він виконував певне «суспільне замовлення».

З одного боку, вертеп, очевидно, виступав не лише механізмом задоволення естетичних потреб, але виконував

певну психологічну роль: через висміювання й ментальне вирішення проблем знімалися соціально-політичні протиріччя; апробувалися моделі поведінки, зокрема гендерні [92]. Вертепні сценки певною мірою підвищували престиж героїв української культури і тим самим сприяли формуванню національної самосвідомості. Так, вертеп був певним чинником, що формував, інтерпретував, оцінював і передавав кожному носію культури різнобічну інформацію. У тому числі про світобудову (втілював уявлення про макрокосм), стан української культури (політичний, економічний, побутовий). Як мова-інтегратор він забезпечував культурну комунікацію та інтеграцію між різними прошарками суспільства, а як ціннісний детермінант виражав причетність кожної окремої людини до культурної спільноти («ми»), був певним мотиватором культурної нормативно-ролевої поведінки людини, виступав стимулом для досягнення ідеалів.

Д. Антонович справедливо вважав театральне мистецтво галуззю, що найбільш пов'язане із суспільством, адже воно потребує бути «постійно сприйнятим суспільством», тож і «виникає стремління засобами театального мистецтва впливати на суспільство, обертати театральне мистецтво в агітаційний засіб». Особливо це виявилось в Україні. Тут, як пише вчений, «театральне мистецтво не могло емансипуватися від призначення бути агітаційним засобом, знярядям суспільної боротьби!» [1,446]. О. Білецький висловив приблизно таку ж думку: «Єзуїтській агітації з театральних підмостків Україна не

мала що протиставити. Але не стільки сама агітація, скільки її реальні наслідки розбудили, як ми знаємо, національний геній українського народу. Друга половина XVI ст. і більша частина XVII - час пошавлення в Україні національної творчості в усіх галузях. Разом з тим це епоха зачатків і розвитку нашого старовинного театру» [16,306]. Зважимо й на те, що у католицькому світі первісна роль вертепних вистав була пропагандисткою. Те саме, мабуть, відбувалося й в Україні доби козаччини. О.Клековкін, навіть, висловлює цікаву гіпотезу, що українські вертепи відігравали «роль первісних агітпотягів, котрі, використовуючи релігійну форму, й створили козацьку містерію» [113,163].

Й.Федас справедливо вказує: «Навряд чи можна пояснювати виникнення народного вертепу необхідністю боротьби українського народу з польсько-шляхетським поневоленням. Народний вертеп використовувався як ефективний засіб цієї боротьби, але причини його появи інші. Переконливий доказ правильності цього міркування дає нам Болгарія. Відомо, який час був у рабстві мужній болгарський народ. А власне фольклорного театру у болгар немає <...> український, білоруський народи упродовж тривалого часу також були поневолені, а фольклорний театр у них виник і розвивався» [228,105].

Втім, на наш погляд, східноукраїнський вертеп не міг функціонувати поза загальним драматичним процесом. В умовах тісних культурних зв'язків України того часу з Європою, він міг

бути лише результатом загального «віяння театральної моди» з Заходу, що захоплювали своєю яскравістю та незвичністю. З іншого боку, вертеп не міг «ігнорувати» тогочасні українські настрої, тому став використовуватись як агітаційний засіб. З огляду на це, можна прийти до висновку, що вертеп згодом став непрямо виконувати функцію соціальної регуляції української спільноти: відобразити її головні проблеми, сприяти розповсюдженню нових соціальних та політичних ідей, бути певним механізмом створення суспільної думки, національного та релігійного самоідентифікування. Все це реалізувалося адекватною культурі мовою міфу (вертепних персонажів, архетипів, міфологем) та народного анекдоту.



## РОЗДІЛ 3.

### СИНТАКТИКА ЛЯЛЬКОВОГО ВЕРТЕПУ

#### 3.1. Типологічні особливості східноукраїнського лялькового вертепу

На перший погляд вистави вертепу видаються однотипними - усі вони представляють історію Різдва Христова, усі замикають свою драматичну дію у межі будиночка-сцени, усі показують сценки з життя простого люду. Так. П.Й.Морозов писав: «Канва повсюдно та сама, - це загальна канва Різдвяної містерії; але візерунки на ній вишиті різні й один на одного не схожі» [141,79]. Утім, вертепний театр є надзвичайно різноманітним, кожна вистава своєрідна й неповторна в межах загальної традиції, навіть «канва» не завжди є однаковою. Постає питання: чи маємо право аналізувати всі наявні тексти вертепних вистав разом, або в них можна виокремити якусь внутрішню типологію? Метою даного підрозділу є спроба встановити типологію вертепів, критеріями якої виступатимуть художні особливості, що зумовлені спільністю походження вистав. Запропонований типологічний підхід до вивчення вертепу буде покладено в основу аналізу його еволюції.

Справедливим є зауваження Й.Ю.Федаса, що до вертепу навряд чи правомірно вживати термін «редакція»: «За наявності достатньої кількості текстів вистав можна було б говорити про редакції п'єс, так само як цілком можливе (і доцільне) окреме вивчення драматургії вертепу (і фольклорного театру загалом)»

[228,27]. Але залишається питання, які тексти можна включати до єдиної лінії еволюційного процесу, а які ні.

Й.Ю.Федас у своїй праці «Український народний вертеп (у дослідженнях XIX-XX ст.)» указував на розходження у поглядах дослідників щодо класифікації вертепних текстів. Так, на думку Ф.М.Поліщука, «усталеного тексту вертепної драми не існує, а є кілька» [177,338]. Проблематичним виявилось питання художньої специфіки Новгород-Сіверської та Славутинської вертепних драм. Є.М.Марковський та П.П.Охріменко вважали їх своєрідними [136,127;159,27,28], а П.П.Пономарьов відстоював протилежну думку [179,720,723-725]. До списків українського вертепу часто включають також смоленсько-білоруський, новгородський та сибірський тексти [170,473;192,51;30,164]. М.С.Возняк указував на сибірський вертеп як найстарішу редакцію українського [30,164;270,арк.16]. Учені вирізняють також волинську редакцію [170,473;192,51;270,арк.16;35] - вона ж «північна-західно-українська» [30,145], яку опублікував І.Я.Франко [233,210-259]. А також список гушинського дяка Івана Даниловича (1771 або 1776 р.) та Житомирський вертеп у записі В.Кравченка 1927 р. [35]. Отже, єдиного погляду на класифікацію вертепу в історіографії не склалося. На групу «східноукраїнських вертепів» вказували Ф.М.Поліщук [177,338], П.П.Пономарьов [179], Й.Ю.Федас [228] та Х.Юрковський [263; 296].

Цілком слушною є думка Й.Ю.Федаса, що вертепні дії, які вийшли за межі України, можна вважати українськими лише в одному випадку – при вивченні їхнього походження, але не при класифікації українського вертепу: «Білоруські варіанти вивчаються як явище білоруського фольклору, українські – українського. Це повною мірою повинно стосуватися і вертепу» [228,27]. На погляд ученого, територіальний принцип групування вертепних списків (як у збірці Є.Марковського «Український вертеп») не відповідає вимогам наукової класифікації фольклору [228,26]. Він погоджується з думкою Лазутіна, що в основу класифікації повинні бути покладені якості, що становлять внутрішню сутність самих творів, а не чинники поза їхніми межами (тобто географію їхнього поширення, умови побутування, форми виконання тощо) [228,26]. Однак, на наш погляд, територіальний принцип класифікації вертепу є правомірним, оскільки кожний регіон характеризується окремою соціокультурною ситуацією (що визначає, наприклад, специфіку глядача), а це, у свою чергу, зумовлює характер будь-якого культурного явища, зокрема, й художні особливості вертепу.

З огляду на зазначену строкатість вертепних вистав, класифікація повинна будуватися на декількох сталих моделях, що мали не лише різні шляхи формування та, відповідно, відмінні ознаки, а й несхожі шляхи еволюції. Усе це дає певні підстави для виокремлення групи вертепів сходу України, до складу якої наприкінці XVII ст. входили такі регіони, як:

Стародубський, Чернігівський, Ніжинський, Прилуцький, Київський, Гадячський, Лубенський, Переяславський, Миргородський і Полтавський, а у XVIII ст. у результаті всеімперської адміністративної реорганізації ці регіони були скасовані в три намісництва: Київське, Чернігівське та Новгород-Сіверське. Тут функціонував полтавсько-київський мовний діалект, який пізніше склав основу української літературної мови.

Такими вертепами є Сокиринський (XVIII ст.), Дегтярівський (XVIII ст.), Турівський (XIX ст.), Новгород-Сіверський (XIX ст.), Куп'янський (XIX та XX ст.), Батуринський (кінець XIX ст.) та Хорольський (початок XX ст.). Усі вони мають спільні риси: двоповерхову архітектуру будиночків та сюжету, чітке семантичне розмежування сакральної та профанної (не біблійної та мирської) частин вистави та їхнє семантичне закріплення за поверхами. На таку сюжетну своєрідність українського вертепу вказували, зокрема, П.Г.Житецький [74,2-4], П.Й.Морозов [141,76], І.Я.Франко [233,301], М.Г.Давидова [288]. Так, дія першого акту відбувалася на обох поверхах: на верхньому - тільки сакральні події (Різдво та поклоніння), а на нижньому - епізоди з Іродом. Верхня вистава характеризувалася простотою та канонічністю, в неї практично відсутня профанація, лише сюжет із поклонінням пастухів виконувався в традиційно народному стилі. Світська частина вистави була своєрідним продовженням різдвяного святкування в народі, тому й побутово-соціальна проблематика

не розгорталася в цілісний сюжет, не займала місце більше, ніж потрібно, нагадуючи своєрідний калейдоскоп життя.

Такий чіткий розподіл дії, де персонажі різних «якостей» грали виключно у своєму просторі, не втручаючись в інший, є, як видається, однією з найголовніших ознак, яка різнить східний вертеп від його західних аналогів (крешів, шопок, західноукраїнських вертепів). Там побутові сценки могли вклинюватися в основний хід дії у вигляді інтермедій.

Відмінності в сюжетній будові вертепної драми східного варіанта від західного можна вбачати в культурних традиціях європейського Сходу та Заходу, себто «візантійсько-слов'янській» та «латинській». Д.С.Наливайко та В.І.Крекотень наголошують, що в межах цих спільнот «культурний і, зокрема, літературний розвиток багато в чому розходився, що було зумовлено специфікою в структурі феодального ладу, церковного й суспільно-державного устрою у відповідних регіонах. Важлива роль належала віросповідному чинникові, розколові християнської церкви на православну та католицьку <...> Внаслідок цього у «візантійсько-слов'янському» регіоні склалася література, істотно відмінна від літератури західноєвропейського регіону, із специфічними рисами у своїх функціях, а отже, і в своїй жанрово-стильовій системі. Однак специфічність кожної з цих регіональних літератур Європи не перекривала їхньої стадіальної («середньовічність»), етнографічної («європейскість») і релігійно-філософської («християнскість») однотипності» [149,30-31].

А.Я.Гуревич указує, що у середньовічних «прикладках» (exempla) сакральним постатям приписувалися несподівані якості: якщо в церковній іконографії носії сакрального начала сповнені «милостивості», перебувають у спокійних, величних позах, занурені в споглядання чи в «священну співбесіду», то в «прикладках» вони рухливі та енергійні. «Наявність християнських чеснот не позбавляє їх уразливості, злопам'ятності, мстивості, гнівливості <...> Вони здатні до дуже різких жестів, нерідко забіякуваті, б'ють і навіть убивають своїх кривдників чи непокірливих» [56,28-29]. Те саме відбувалося в театрі. Наприклад, на Заході були поширені діалоги між Марією та Йосипом. У виставах у Зальцбурзі Марія озивалася до нього: «Йосипе, любий мій,/ Допоможи мені колисати дитиноньку!». А він відповідав: «Охоче, моя люба,/ Я допоможу тобі колисати дитиноньку» [233,186].

Свято Weihnachten, що описав І.Я.Франко, відбувалося також вельми «демократично»: «<...> до церкви сходилися поперебирані за жінок, за царів, за пастухів, з козами, вівцями та іншою худобою; діти скакали довкола святої колиски і плескали в долоні; <...> декуди під час богослужіння спускали з-під церковного склепіння на шнурі хлопчика, перебраного за ангела, з хрестом у руці, що уносячися над громадою, мав співати пісню «Vom Himmel hoch, da komm ich her» (З високого неба я прийшов сюди – нім.). А по богослужінні вся та весела публіка розсідалася біля церкви, їла, пила і забавлялася, причім молодіж скакала, танцювала та робила всякі штуки» [233,187]. Франко

вказував, що народ співав колискові Немовляті Христу разом з Марією та Йосипом, танцював хороводи навколо ясел-колиски, і кожний присутній у церкві міг торкнутися колиски й погойдати її [233,186].

Якщо ж сакральні герої самі не профанувалися, то поряд з ними обов'язково діяли низові постаті. Наприклад, трікстер на ім'я Мак міг приєднатися до пастухів, які йшли на уклін до Христа, викрасти найкращого барана та сховати його в яслах у своєї жінки, яка імітувала пологи [171,445]. Такого характеру був епізод з пастухами в західних містеріях та варіантах вертепу. Так, у містерії XV ст. «La Nativité N.S.Jhesucrist», що навів В.Резанов, пастухів було «виставлено як-найреальніш, - вони гомонять поміж себе, сваряться» [190,8]. У виданому І.Я.Франком тексті польсько-української вертепної драми Бартош (один з пастухів) лякається ангела й говорить: «Ой-ой-ой, який же він страшний! Які він великі зуби має, я боюся, щоб він мене не вкусив», а Куба продовжує: «Він не дав нам спати,/ Бодай йому здохла мати!» [233,235].

В польській різдвяній драмі з рукопису Ягайлонського, «з Йосипа глузують, що він, дідусь, має молоденьку жінку; вони приміщуються у шопці в якогось поляка» [190,36]. Те саме спостерігається й у сучасних крешах, як, наприклад, у театрі Менше а Бале з Безансона. Тут притулок Йосипу та Марії дає веселий юнак Барбез'є в сучасному одязі. Христос народжується у його гаражі, де стоїть автобус, а поздоровити Народженого поспішає на дирижаблі мер міста. Так, сакральний простір

переносився на конкретну місцевість (на що вказувало безліч натяків). У всіх варіантах крешів виявлялося, що Свята Дитина народилася саме там, де безпосередньо гралися вистава, а Віфлеєм є селищем Провансу чи якогось іншого графства. У такий спосіб універсальна подія «привласнювалася», ставала максимально конкретною. Ідея Різдва була загальною для всіх вистав (Святе Сімейство й Королі незмінні), але кожен регіон настільки по-своєму інтерпретував сюжет, що вистава в інших місцевостях Франції була б незрозумілою. Віфлеєм ставав у крешах певним французьким містечком, а його мешканці - співучасниками сакрального дійства. Таке зниження сакральних героїв припускало можливість діалогу між ними та профанними, народними фігурами, встановлення карнавального «особливого ідеально-реального типу спілкування» (термін М.М.Бахтіна [14,20]).

Театралізації у католицькому світі виконували функцію пропаганди та реклами, це надавало можливість діячам церкви вдаватися до багатьох прийомів психологічного впливу на парафіян. А.Я.Гуревич (на матеріалі *exempli*) акцентує, зокрема, на ефектах присутності, несподіванки, цікавості, конкретності й знайомості, що підсилювали ілюзію справжності, правди [56,20-74]. Тому характерно, що хронотоп західних вертепних вистав, стародавніх містерій з інтерлюдіями (що «міждіями» вклинювалися в хід богослужіння) та *exempli* однаковий. Спільним та принциповим є «вторгнення мешканців одного світу в гушавину світу іншого; сакральний простір на момент



накладається на простір профанний» [56,24-25] - це «парадоксальне об'єднання світу земного і світу іншого» [56,26]. Тому серйозні й комічні сценки гралися в одній площині.

Існує думка, що комічне та релігійне - це несумісні елементи. До прикладу, В.Я.Пропп зазначав, що: «Галузь релігії і галузь сміху взаємовиключаються... Сміх у церкві під час богослужіння був би сприйнятий як блюзнірство» [182, 22]. О.І.Білецький писав, що в українському вертепі, як і у польських аналогах, «маємо єдиний випадок злиття лялькової п'єси з церковною драмою - двох різнорідних елементів, що ніколи не змішувалися один з одним протягом усієї своєї історії аж до XVII ст.» [18, 94]

Втім ці твердження стосуються скоріше до православної культури, ніж до західної. Характер походження західних різдвяних вистав (тобто прямий перехід з церкви у народний контекст), обумовив їхню специфіку: одноповерховість (одна площа вистави – усі герої «ходять під єдиним Богом»), вторгнення профанних героїв у сакральну частину вистави й відповідно з цим розпливчата диференціація релігійної та побутової дії, а також народна інтерпретація та зниження усієї вистави.

Отже, час тут історичний - недалеке минуле, простір - реальна знайома територія. А євангельська історія - наочна подія, конкретна життєва ситуація, яка може трапитися з будь-якою людиною. Усе справжнє, достовірне, близьке. Втручання профанних персонажів у сакральну частину вистав (або,

навпаки) зумовило розпливчату диференціацію релігійної та побутової дій, народну інтерпретацію та зниження усієї вистави. Французька дослідниця лялькових театрів К.Меріскот зазначає, що сюжет поклоніння в крешах міг перетворюватися на простакувату народну молитву або, навіть, «книгу скарг», коли різні популярні герої вільно зверталися до Немовляти зі своїми проблемами [268,77-78].

На відміну від західної, східна традиція була більш стриманою. Так, П.Й.Морозов писав: «Строго-духовний характер нашої стародавньої літератури не допускав можливості спілкування між книжною та народною словесністю <...> навпаки, повчальна література завжди ставилася до народної потіхи тільки негативно <...>. Здійснюючи богослужіння мовою, зрозумілою народу, наша церква, точно так само, як і візантійська, не мала потребу в драматизованих коментарях до нього, що були необхідністю на Заході, і дивилася на них підозріло, як на винахід еретичного латинства» [141,393]. Подібну думку висловив О.І.Білецький [16,299]. Р.Я.Пилипчук указував, що православний культ відзначався консерватизмом, не допускав гіпертрофії видовищних елементів та вільної інтерпретації релігійних сюжетів, властивої не тільки католицькій, але й протестантській обрядовості [174,149]. Так саме вважає й Н.М.Молева [140,147].

Характер православного богослужіння та неофіційність театралізацій у релігійному житті України зумовили специфіку й місце комічного елемента у вертепі (докладно про це в окремій

статті [80]). П.Г.Житецький зазначав: «У першій частині нашої вертепної драми немає тих грайливих подробиць, якими супроводжувалося іноді вертепне зображення Ірода в католицьких приходах <...> У нашій вертепній драмі <...> всі елементи жартівливі, простонародні відсунуті до 2-ої дії <...> Трагічні моменти дії відділені від комічних, при чому останні дуже слабо пов'язані з першими. Простонародні сцени представляють низку веселих інтерлюдій, але вони поставлені зовсім не так, як у стародавній містерії, тобто не у виді «міждій», на яких відпочивав глядач, стомлений тривалим спогляданням важливих подій, що складали звичайний зміст містерій» [72,3-4]. О.Шреер-Ткаченко помітила: «На верхньому поверсі йшла «божественна» дія, а внизу - побутова, в якій брали участь також негативні персонажі з першої дії (Ірод, Смерть, Чорт, римський солдат), що не допускалися на вищій поверх» [255,103].

Для православних вертепів недоторканність сакрального кола була принциповою. З цього приводу О.Греф помічає: «Це дуже важлива властивість містеріальної сценографії: життя верхнього й нижнього поверхів ніколи не перетинаються» [286]. На відміну від західної традиції, у східноукраїнських вертепах «нікому не спало на думку вкласти текст у уста Пресвятої Богородиці чи дитини Христа» [287]. Тому, імовірно, їхній хронотоп більш тяжів до універсальності. Через це Різдво представлялося канонічно та практично не зазнавало народної інтерпретації і трікстеризації. До того ж, порівняно із західними

виставами, у східноукраїнських дуже послаблений акцент на тілесність: «жести тілесного низу» тут були практично відсутні.

«Західний» комізм у бінарній опозиції до сакрального мав характер тілесності та трікстеризації. Саме до нього видається правомірним застосування терміну М.М.Бахтіна «тілесний низ» (проти «сакрального верху») [14,26]. У східноукраїнському варіанті комізм переходить у площину, паралельну сакральній, відтворюючи її знижений, але якісно тотожний світ. Це вже не «тілесний низ», а «низ духовний», що не має на меті трікстеризацію сакрального, а набуває суспільно-політичного забарвлення. Українці сміються над собою, своїми сусідами, соціальними та національними негараздами, не порушуючи загального релігійного контексту. Якщо в західних варіантах комічне протидіяло сакральному, то в східноукраїнських - вони були у гармонії (паралельних площинах). Це питання було висвітлено нами в окремій статті [80].

Показовим критерієм для диференціації західних та східних вертепів є, на нашу думку, характер поклоніння й дарунків Новонародженому. У крешах та шопках на поклін до Христа йшли не лише пастухи та волхви, але й побутові персонажі. Вони не були визначені біблійним сюжетом. Наприклад, в чеських віфлеємах зображувались навіть творці та замовники вертепів, їхні сусіди та родичі [289]. Дарунки ж конкретизувались відповідно до місцевих речей і продуктів: вино, ковбаса та ін. Наприклад, Ляфльор дарував Христу «вербове ліжечко своїх дітей, яке засиділи блохи» [212,32].

Такий само характер дарів був й у західноєвропейських містеріях, що були описані В.І.Резановим [190,8,10], й у Краківській шопці [34,253]. У східноукраїнських виставах мотив дарування був обумовлений біблійною історією (канонічною та неканонічною). Лише в Сокиринському вертепі є рудимент цього західного звичаю (пастухи дарували Христу сап'янові «чижмачки», тобто постолі, плетені з липової кори), але він не розвинувся до окремої теми.

Походження різдвяних вистав, тобто процес їхнього становлення у певному соціокультурному осередку (що включає, зокрема, специфіку церковного культу) зумовило художню специфіку вертепу, вплинуло на особливості організації та прив'язки сюжетів у просторі. Це дає підстави припускати, що тісний зв'язок двоповерхової архітектоніки будиночків та сакральньо-профанної диференціації сюжету є типологічною рисою східноукраїнських вертепів, що, у свою чергу, визначало характер та темп їхньої еволюції.

Матеріали східноукраїнських вертепів характеризуються чіткими типологічними ознаками, що вирізняють їх з-поміж інших форм театралізації (різдвяних містерій, крешів, шопок, західноукраїнських вертепів) насамперед двоповерховою структурою архітектури будиночка, у функціонально-прагматичному аспекті невід'ємно пов'язаною із сакральньо-профанною дихотомією вертепної драми з її підкресленою увагою й повагою до канонічних структурних рис сакральньої частини, що, у свою чергу, зумовила специфіку комізму

вертепних вистав. Релігійно-біблійна складова не є необов'язковим, нав'язаним зверху чи неприродним нашаруванням, а являє собою життєво необхідний компонент діалектичної дуалістичної моделі всесвіту, втілений у вертепі.

### **3.2. Стилiстичнi риси в українському вертепi**

Проблема вияву стилістичного вирішення вертепу (на рівні архітектури та змісту п'єси) полягає в тому, що за свою довгу історію цей вид різдвяного лялькового театру, ґрунтуючись на ідеологемах християнської культури, еволюціонував разом із нею й поступово набував рис декількох стилістичних систем шляхом нашарування, міксації й нерідко вигадливої амальгамації, результатом чого став матеріал, який не завжди піддається чіткій диференціації з огляду на стильову специфіку. 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 століттях театральні вистави, у тому числі й вертеп, знаходилися вже у стані розквіту), безумовно, визначали зовнішню атрибутику вертепу як архітектурного об'єкту (організацію вертепного простору) й семантичну насиченість, що найбільш рельєфно 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  
почасти, у даній статті.

Треба зазначити, що український театр вже розглядався з  
точки зору контекстуального підходу. Так, наприклад,  
Л.А.Софронова аналізувала український театр XVII-XVIII  
століть, зокрема й вертеп, у ситуації історико-культурного  
прикордоння, створеного особливим, відкритим станом  
української культури XVII-XVIII століть, що припускає підхід  
до театру, як до результату безлічі зіткнень нового й старого,  
високого та низького, сакрального й світського, церковного та  
народного, середньовічного та барокового [213, 5].

Одним із найяскравіших архітектурних аспектів  
українського вертепу є двохярусність його будиночків.  
Наявність двох поверхів вертепних скриньок можна віднести до  
середньовічної традиції вертикального розподілу світу на  
сакральний верх (небо) й тілесний низ (світ тлінний). Але ж це  
відповідає й характерній рисі бароко, його основному принципу  
– дуальності (зіставлення високого та низького) внаслідок  
«перехідного» характеру епохи кінця XVI-XVIII століть (від  
Середньовіччя до Нового часу, від «теологізму» до раціоналізму,  
від християнізації до секуляризації). Тобто за однаковою  
підставою цей аспект можна віднести до обох епох. Очевидно,  
стилістичну специфіку вертепу слід шукати не просто в самому  
факті двоповерховості, а у 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.

Якщо казати про Середньовіччя, то воно, можливо, було для вертепу не стільки материнським лоном, скільки крилом насідки, під покровом якого виникло це явище. Згадаємо, що у XV столітті, досить буремної «осені» середніх віків, має місце загострення соціальних протиріч, відбуваються хрестові походи, гоніння євреїв, а процеси відьом саме тепер набувають широкого поширення. Мистецтво досить оперативно зреагувало на ці зміни стилем *flamboyant* (полум'яніючої 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»<sup>24</sup>. Такий внутрішній настрій епохи, безсумнівно, відбився й на театрі: у цей період біблійні сюжети (бичування Христа, муки святих, побиття немовлят) зображаються на сцені з жорстокістю катівні. Те саме можна сказати й про вертепний сюжет побиття дитини Рахілі як маніфестації жорстокості. До прикладу, у Славутинському вертепі постійно акцентувалося, як солдат забиває дитину: «солдаты съ пикой, поднимают на пику <...> младенца и уходит, держа ребенка на пике <... Солдаты показывают ребенка Ирода, держа его на пике, и возвращает его матери» [136, 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, струсити їх, привести їх до того «афективного» стану, до якого веде і суто літературними шляхами трагедія»<sup>25</sup>. П.Пекарський зазначав, що у XV столітті усе, що було вище почуттів, намагалися представляти відчутним, усе духовне - речовинним [163, 2]. Тут варто також згадати, що середньовічним язиком-інтегратором був храм, де зображення займали не останнє, а те й головне, місце в ряді засобів, що допомагали людині одержати інформацію про світобудову та місце самого себе у ній. Отже зображальність, наочність, пластичність була принципово важливою. Тому, незважаючи на той факт, що період із XV по XVI століття був часом розквіту містеріального театру, загальний настрій епохи породжував неофіційного, профанного героя, який би висловлював її потреби, відношення до світу, ретранслював офіційні світоглядні засади у зрозумілі для пересічного носія культури форми, віддзеркалював характерні для даної епохи конфлікти й образно їх вирішував. Таким героєм у період пізнього середньовіччя був блазень-трикстер (характерною особливістю котрого була хтивість, ненажерливість, тілесність, легковажність і явна профанація священних звичаїв та ритуалів), який представляв насичені грубою еротикою сценки, наповнені сварками, лайками та вбивствами. Цей тим героя склався вже в напівлітургійній драмі сер. XII століття (у час початку формування міської культури), коли в народі були популярні сценки з чортами, так званими

«д'яблерами», які вступали у протиріччя із загальним ходом релігійної вистави. Так, блазень міг виражати своє здивування, побачивши Діву, аплодувати її вознесінню та ховатися під престолом, висуваючи звідти голову, а у популярній драмі «Дійство про Адама» (сер. 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, притаманна більшості храмових містерій цієї доби.

Таким чином, можна дійти висновку, що ляльковий герой-трикстер, блазень або чорт є одним із типових героїв пізньої готики, спільною рисою котрого є втручання у хід релігійного дійства, явне й свідоме протистояння сакральному та акцентування на тілесності. Таким, наприклад, є Товстун «Карнавал-Масниця», який після рясного бенкету веде свою армію на бій з «Постом» (його зобразив Пітер Брейгель). Таким є італійський герой Пульчинела (та його аналоги), поява якого відноситься до XV-XVI століть - 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 Татуся й Матуся Кокар, Ляфльор та інші, які активно діяли у сакральній частині вистави та спілкувалися зі святим сімейством: Ляфльор дарував Христу вербове ліжечко своїх дітей, яке засиділи блохи, усією своєю поведінкою профануючи

святую подію, а подружжя Кокар постійно сварилося, ідучи на уклін до Христа.

Ймовірно, саме з XV ст. в біблійській героїці стали з'являтися побутові риси. До прикладу, у центрі вистави про Ноя (Йоркшир, XV ст.), були «фарсові взаємовідносини старика Ноя з його сварливою дружиною <...> Бог явно помилися, коли врятував <...> цю смішну пару» [223,с.85], а в різдвяній драмі під час базилейського собору (1416 р.) Йосип трактувався як комічний старий муж молодій жінці, пастухи жартували з нього та поштуркували його, а Марія кликала молодих няньок, аби колисати дитину, але ті бажали танцювати з парубками [233,с.191]. Таке привнесення у церковну драму багато в чому пояснюється особливістю самої епохи, для якої був характерний інтенсивний розвиток світських сюжетів.

Крім того, пригадаємо, що дуалізм середньовічних часів проявлявся в площині протистояння неба та раю, земного світу та небесного. Вся історія середньовічного театру відбиває зіткнення матеріального, тілесного, народно-низового начала з релігійним світоглядом, що відкидав усе земне, життєрадісне й ґрунтувався на аскетизмі, зреченні земного життя. Не була виключенням і лялькова різдвяна драма, що на самому своєму початку була полем зростаючої боротьби цих начал, протистояння двох основних ідейних та стилістичних тенденцій: релігійної та побутової.

Однак не слід забувати, що 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 пише: «в основі барокового образу закладене принципове роздвоєння: він містить в 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 проявляється в контрастно загостреній формі: в першому з них підкреслюється «земна» першооснова, органічна стихія природи, в іншому – ірраціональні риси... їхній зв'язок будується не за принципом синтезу, а за принципом антитези» [193, 46]. Утім, треба зазначити, що цей конфлікт першооснов може розглядатись 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 той чи інший бік). Дослідник українського бароко А.М. Макаров пише з цього приводу: «Бароко бачило в красі і навіть розкоші матеріального світу відблиск краси і довершеності раю» [133, 23]. Таку тотожність ми можемо зустріти й у тексті вертепу: «Небом земля сталася, як Бога діждалася» [136, 41], «Богъ отъ дввы раждается/ Небомъ земля наповняется» [136, 41]. Крім того побутова частина вистави дає деякі алюзії на створення аналогу небесного світу – райського саду: «И ставок і млынокъ/ И вышневыи садокъ» [136, 63]. І фігура вишні тут не випадкова: згадаємо, що вишня в християнській традиції - райський фрукт, що вручається в

нагороду 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.

Згідно з бароковою парадигмою тотожності небесного та земного навіть тексти культури, зіткані з «високих матерій», забарвлюються мирськими, світськими відтінками форми, а релігійні сцени того періоду набувають яскраво вираженого побутового характеру (наприклад, осмислення апостольських зображень через народний типаж у живописі Миколи Петраховича). Але разом із цим таке спрощення має й зворотний ефект: побутові народні типи набувають рис духовності. Яскравим прикладом такого амбівалентного «духовно-народного» образу доби бароко є вертепний Запорожець. З одного боку, Запорожець – безшабашний вояка й гуляка, такий собі «стихийний гедоніст», що й сам не розбере, що йому більше до вподоби – ляхів бити чи в шинку сидіти: «Козак Іван Виногура – у його добра натура: в Польщі ляхів оббірає, а в корчмі пропиває» [109, 52]. Але це лише поверховий семантичний шар образу. Запорожцю зовсім не далекі й роздуми про швидкоплинність життя та смерть: «Хоча-ж мені і не страшно у степу вмірати, да тільки жаль, що нікому буде поховати...» [109, 51].

Тож, барокове світовідчуття, очевидно, вплинуло на появу нового типу героя - Запорожця, який вже 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, являє разом із Христом не смисловий бінар (антагонізм), а яскравий приклад тотожності небесного та земного. В образі козака втілюється ідеал Бароко – аскет-філософ, візирець «людини, якій близька і зрозуміла антична любов до всього живого і земного, але чю душу переповнює водночас жага небесного, вічного, неминущого» [133, 23], а барокове визнання права кожного християнина на вибір між гедонізмом і аскетизмом як між двома етичними системами відбивається, відповідно до характеру й природи вертепу, у своєрідному типажі «народного філософа» (хай ілюзорна, але все ж таки паралель стереотипному сприйняттю образів певного кшталту мислителів від Сократа до Сковороди): так, у тексті XVIII століття Козак з'являється перед нами в образі мандрівника, вільної людини: «Правда, як кінь в степній волі, то так козак не без долі: куди хоче, туди скаче, за козаком ніхто не заплаче» [109, 51; 136, 78].

Такий стиль життя дуже нагадує життєвий принцип Сковороди «світ ловив, та не спіймав». Барокова дуальність вертепного Запорожця виявляється навіть у тому, як неоднозначно його оцінюють вчені, які, у своєї більшості, схилиються до однієї з двох протилежних точок зору: згідно з першою, запорожець розглядається як захисник православної віри, глибоко релігійна людина (А. Скальковський, Ф. Макарієвський, Д. Яворницький, О. Апанович); згідно з

другою – козак розцінюється як «людина без віри», «еретичний син» (П. Куліш).

Образ козака є світським, але в ньому проступають риси й релігійної природи (на що вже вказував С. Бушак<sup>26</sup>). Він є героєм культури, який символізує собою кожного зі спільноти «ми» української культури, і «христовим воїном», котрий захищає свою Батьківщину: «Бо щежь мене тягне охота/ Зь Ляхами гуляты/ А хай міни що нибудь/ Прикинуть для смерты/ Лышь жиду або Ляху/ И ще мушу носа втерты» [136, 79].

Універсальність, «всюдисущість», всепроникливість образу вертепного Запорожця, його статус культурного героя в контексті барокової парадигми, в якій на першому плані не симетрія як протилежність, а відносна паралельність верхнього та нижнього пластів буття, дозволяє говорити про певну тотожність козака головній фігурі сакральної частини вертепної вистави – Христу, з котрим перший, репрезентуючи десакралізований варіант останнього, формує пару, що й уособлює бароковий ідеал тотожності небесного та земного. З огляду на це, видається логічним та органічним, що саме Запорожець стає одним із центральних персонажів українського вертепу, дуальність якого очевидна: він просто не може існувати поза станом постійного обміну між його профанним і сакральним рівнями (відзеркаленими і в архітектурній композиції), тобто без переходу з одного стану світу в інший, про бінарний характер його структури свідчить також і наявність профанних елементів навіть у сакральній частині.

Особливості характеру Запорожця, як нам видається, є результатом нової картини світу, вже відмінної від Середньовічної, але у загальних рисах властивій всім країнам доби Відродження та Нового Часу. Так, герої позбуваються явно хтонічних ознак трикстерів середніх віків. До прикладу, вертепний Запорожець, як і французький герой XVIII – XIX століть Гіньоль, вже не має горбів, писклявого голосу, великого носа (властивих Пульчинелі та його аналогам), а одяг набуває реального прототипу – козацької у Запорожця й ліонського ткача у Гіньоля. Зміни торкаються і внутрішнього світу героїв: їх вже не «цікавить» сакральне, галузь функціонування обмежується побутовими конфліктами, а в характері з'являються риси спасителя: Запорожець захищає українців, а Гіньоль врятовує потопаючих у річці домовласника, суддю та жандарма, тому його не тільки пробачають, але й дякують. У цьому сенсі вертепний козак видається близьким героєм театру іспанського Відродження, його своєрідним етнокультурним аналогом. Спільним у них є те, що вони є виразниками гуманістичного ідеалу та боротьби за свободу та національне самоствердження. Тим більше, що у 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 краше/ Якъ у насъ да на Україні/ Що немає жида Що немає Ляха/ Да не буде изъ міны» [136, 76].



Барокове світовідчуття впливає навіть на вертепних чортів та Смерть: тепер вони не «конфліктують» із сакральним, а, за подобою Запорожця, представляють собою певний механізм встановлення справедливості - заслужене покарання. Так, П.І.Житецький вказував на інший мотив появи смерті: «Въ нашей вертепной драмѣ смерть есть мстительница за избіеніе младенцев» [70, 4]

Як бачимо, в наведених прикладах з українського вертепу проявляються саме барокові риси. Цікаво також зазначити, що західне (італійське) бароко дуже близько до українського вже тим, що на нього сильно вплинуло візантійське мистецтво. На думку дослідника еволюції стилів європейської культури М.А. Ігнатенка, в українців був «бароковий ренесанс»<sup>27</sup>, тобто художня думка стала бароковою раніше, ніж на Заході. Крім того, українське бароко XVII століття дуже часто називають козацьким, оскільки «саме козацтво було носієм нового художнього смаку» [133, 187]; у вертепі це видно вже з того, що центральною фігурою у побутовій частині вистави є Запорожець.

Стили пізньої готики та бароко, за всіх розходжень між ними, мають спільну рису - боротьбу. Ця схожість яскраво представлена саме у вертепі. У готиці боротьба йде між раєм та пеклом, небесним та земним, духовним та тілесним, тобто у вертикальному напрямку, а самий антагонізм виражався у пригніченні побутового та профанації сакрального.

Цікавим видається той факт, що за усієї дискретності середньовічного театру, західні лялькові інсценізації різдвяних подій відбуваються у межах 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 частинам світу); тобто їх протистояння йде на одній поверхні. Тож стає зрозумілою легкість проникнення трикстерів до сакральної частини вистави, чому сприяє така організація сценічного простору – герої різних якостей зіштовхуються 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 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» [125, 75]. При чому цей конфлікт підкреслюється сатиричною тональністю характеристик представників обох сторін (католицизму та православ'я). Ось козак атестує уніатського попа: «Правду сказати, уніатський 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 напюються./ Ті мов коні козацькі гарцюють»  
[136, 99]. А ось і православний дяк: ««Ци-ирц, ци-ирц, ферчик!/  
Іже, віди, аз, наш, єсть./ Спіши до мні зіло!/ Климій створив нам  
честь./ Давши свиняче тіло.» [136, 104]

Крім того, бароковий топос тотожності земного та небесного та, внаслідок цього, вимивання протиріччя першої та другої частини вистав вертепу, як нам видається, 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. На це вказували, зокрема, П.І.Житецький [70, 3-4], М.К.Йосипенко [101, 62].

У бароковому вертепі встановлюється динамічна рівновага, «надщерблена гармонія» у співвідношенні двох його частин, що в епоху Середньовіччя постійно перебували у 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 вступав у протиріччя із загальним ходом 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, і 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 (див. наведені вище цитати з вертепного тексту Галагана), а тому не може надійно пристати до жодного з поверхів вертепу (який, не забудемо, символізує собою всесвіт). Він постійно на перепутті між двома світами й саме цією маргінальністю (не крайовою, а межовою) зв'язує їх у єдине 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 у стилістичному відношенні більше відповідає ренесансно-бароковій парадигмі, в якій припускається певна тотожність небесних та земних благ, в якій 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 вагомість образу Запорожця) й за природою своєю не пристосований був до існування в будь-якій іншій системі. Як у добароковий час український вертеп не міг набути остаточну зрілість форми й змісту, так після бароко він уже був приречений на повільну й поступову деградацію по мірі того, як фундаментальні образи перетворювались на бліді тіні минулого.

### **3.3. Динаміка вертепної архітектури в хронотопних вимірах середновіччя та барокко**

Під художньою динамікою архітектури вертепного театру ми маємо на увазі зміни в організації простору вертепних будиночків, що їх можна простежити в кількості поверхів, їхній семантиці та стилістичним вирішенням зовнішнього оздоблення. Для аналізу еволюції вертепних скриньок вживаємо категорію *хронотопу*, як засіб формування уявлень про світ.

Більшість дослідників вертепу згадували про архітектуру вже тому, що вертепні будиночки тісно пов'язані з виставою. Питання ж специфіки та еволюції вертепних скриньок торкалося практично більшість дослідників вертепу.

Залишається полемічним шерег питань щодо архітектури українського вертепу. По-перше, проблема своєрідності архітектури українського вертепу - чи є двоповерховість суто його рисою (так, О.І.Веселовський вказував, що поділ на поверхи властивий вертепу як на Україні, так і в Польщі [24, 338-339], але ряд дослідників вважали двоповерховість українських вертепів самобутньою: М.К.Йосипенко [101, 62; 97, 36], О.Кисіль [109, 3], П.Й.Морозов [141, 76], Н.І.Смирнова [208, 41-42], І.Я.Франко [236, 301]). По-друге, - аспект еволюції поверхів вертепу: що вважати первинним, а що вторинним (багатоповерховість чи одноповерховість), та яким чином утворився саме двоповерховий вертеп. Думки вчених щодо цього питання обумовлюються вже зазначеними вище

загальними концепціями, яких вони тримаються: церковної, шкільної та народницької.

Згідно з церковною концепцією, двоповерхова вертепна архітектура утворилася з ускладнення яселок [206, 206; 166, 125,92,185]. Дійсно, якщо звернути увагу на вертепні будиночки зі Львова та Гуцульщини, легко помітити, що вони організовані за схемою ранньохристиянських ясел, яка була дуже поширеною в образотворчому мистецтві й розроблялася в ньому. Так, у них ми бачимо традиційно підкреслений дах, нагорі ангела й зірку, а також іконографічну мізансцену: ясла з Христом, поряд - Діву Марію та Йосипа, волхвів, пастухів, осла та вола. Тож побудування сцени підкорювалося тим процесам, що відбувалися й у візуальному мистецтві (на це вказувала, зокрема, Л.О.Софронова [214, 219,220]). Як і в іконописі, на сцені втілювалися пряма та зворотна перспективи, що визначали окремі частини простору. Варто згадати, що гравюра (друкована графіка) була мобільною формою трансляції художніх мотивів - зображальних кліше, які уречевлювалися у вертепі й набували реалістичності. Як можна помітити, основу вертепної організації верхнього поверху та й усієї скрині взагалі є іконний інтер'єр. А умовність зворотної перспективи у вертепі трансформується в більш зрозумілі, конкретні форми - хатки з віконцями.

Існує думка, що двоповерховий вертеп прийняв на себе характер містеріальної сцени [24,338-339,393; 26,85; 36,85;184,стовп.543]. Наприклад, В.М. Всеволодський-Гернгросс також знаходить відповідність вертепної скриньки до сцени

містеріального театру. Він виокремлює так звану ренесансну, однарусну, сцену-коробку та містеріальну багаторусну. Вчений вважав, що двоярусна сцена лялькового театру могла народитися тільки в пору, коли була в ходу подібна до неї сцена живого театру чи, принаймні, коли пам'ять про неї була ще жива. Тому вчений вважає неправдоподібним припущення, що вертепна коробка утворилася із ускладнення католицьких яселок та шопок, оскільки вертепна сцена набагато старша [36, 85]. І.Я. Франко висловив цікаву думку, що «дуалізм тих складових елементів проявляється тим способом, що тільки часть драми, власне та, що основана на євангельських переказах, відіграється при допомозі ляльок, або навіть і вона не вся, бо трьох царів, пастухів, жидів грають живі люди; та швидко для упрощення діла всі ролі переходять на ляльки, й дуалізм між дерев'яними й живими акторами переноситься в нутро самого вертепу: повстає вертеп двоповерховий» [233, 191]. З точки зору шкільної концепції, вертеп набув двоповерховості під впливом шкільних драм [236; 47,18; 166,57; 3,25].

Народницьку концепцію в питанні архітектури вертепу відстоює Й.Ю.Федас. Він наголошує, що, на відміну від мімодрами та живого вертепу, «сценою (лялькового вертепу - Т.Л.) виступає функціонально активний будиночок» [229, 28]. Вчений заперечує й шкільну, й церковну концепцію вертепної архітектури [228, 93,84] й вказує на традиції народного зодчества східних слов'ян, оскільки «є всі підстави стверджувати про відсутність якоїсь єдиної, уніфікованої,

застиглої моделі архітектури вертепу. Двох однакових будиночків ніде й ніколи не було <...> будиночки вертепу не скрізь мали вигляд церкви, й навіть у тих випадках, коли вони були такими, питання народного походження вертепу не знімається», крім того створювали ці скриньки майстри з народу, що будували й хати, й церкви, керуючись стародавніми будівельними традиціями [228, 84]. Погляди народницької концепції поділяє й В.Б. Данченко, згідно з яким еволюція будиночків йшла від одноповерхового до двоповерхового, оскільки спочатку гралася тільки духовна драма, а другий поверх виник, коли виникла потреба відокремити побутові сценки від духовного сюжету [59, 65,66].

Близькою за стилем «еволюційності» є гіпотеза Х.Юрковського про виникнення та розвиток будиночків шопки та вертепу: «Спочатку шопки були або механічними театрами <...> склалися з декількох поверхів, а кожен поверх з самостійних відділень (сценок). Перші зміни торкнулися середнього поверху. Його закрили, щоб отримати місце для складування ляльок, а також місце, звідки можна було б прямо рукою приводити в рух ляльок, які перебувають на третьому поверсі <...> Наступна зміна полягала в тому, що були ліквідовані поперечні стінки між окремими сценками і створені дві подовжені сцени на першому і третьому поверхах. І в шопці, й у вертепі залишки цих стінок існують у вигляді колонок, які, немов, підпирають дах, створований наступним вищерозташованим поверхом. В результаті змін були усунені



прості механізми (деякі з них в шопці залишилися, як, наприклад, Краківська весілля) і ляльки механічні поступилися місцем лялькам «індивідуалізованим» <...> Завдяки цьому з'явилися на світ шопкові ляльки <...> Польський, російський і білоруський народи отримали сценку подібної конструкції з рук церковних слуг і студентів у ХУІІІ столітті, і на протязі всього ХІХ століття формували її відповідно до своїх потреб і фантазії. Однак конструкції її не змінили, концентруючи увагу радше на зовнішньому оздобленні (а саме на декоративному оздобленні її вежами)» [295; 262].

Дослідник розрізняє декілька типів Різдяних лялькових містерій: переносні, що показуються на симультанній сцені (шопки, вертепи, батлейки); стаціонарні, що представляються на сексесивній сцені (з послідовною зміною місця дії), що обмежена сценічною рамою (містерії бельгійські та французькі); та стаціонарні, які за своїм сценічним оформленням межують з театром та церковними яселками, не обмежені сценічною рамою (містерії чеські та польські).

При розгляді художньої еволюції вертепних будиночків видається потрібним уточнення критеріїв їх описів. Так, наприклад, найважливішим аспектом аналізу вертепних будиночків є кількість їх поверхів. Відомі одноповерхові, двоповерхові та триповерхові вертепні скриньки. Але часто двоповерхові описують як триповерхові. Таким, наприклад, є опис польсько-українського етнографа Е.Ізопольського, який описав три поверхи вертепного будиночка [267]. І.Я.Франко

піддав сумніву опис Ізопольським третього поверху - складу для ляльок [233, 197].

Є.Марковський, полемізуючи з І.Франком, порівнював цей будиночок з описами Романова<sup>28</sup> та Шейна<sup>29</sup>. Він зазначив: «Виходячи з тих даних про устрій старої матеріальної сцени, якими на сьогоднішній день маємо, цей тип вертепної скриньки ми повинні будемо визнати за старіший супроти загальновідомих двоповерхових вертепів» [136,4]. На думку вченого, в самому описі Романова вже нібито накреслено шлях такої еволюції. А саме: третій поверх будиночка являє собою рай містерійної сцени, оформленої іконами Спасителя, Діви Марії, Івана Хрестителя та Хрещення Господня. Тут гралась сцена вигнання Адама та Єви. Другий поверх (середній) - це печера, в якій народився Христос. Та перший (нижній) поверх - палац Ірода, а також «решта місць земної кулі», де діяли побутові герої. Подальший крок вертепної еволюції, на думку Є.Марковського, представлений у другому тексті білоруського збірника Романова. Тут епізод вигнання Адама та Єви з раю представлявся поруч з привітанням пастухів та волхвів, тобто на другому поверсі двоповерхового вертепу [136,4]. Опис Шейна вчений вважав «повною аналогією до опису Ізопольського [136,5].

Втім, будиночок Е.Ізопольського має не три, а два яруси, де середній поверх являв собою склад маріонеток, тобто не виконував сценічну та явну семантичну функції, а думка, що цей поверх колись був сценою, є тільки припущенням. На це було

вказано М.С.Грицаєм: «Безпідставно <...> точилися суперечки <...> щодо кількості поверхів вертепної скриньки й порівняння їх з триповерховими вертепами, описаними Є.Романовим та Єремичем. Адже фактично вертеп за Є.Ізопольським мав два поверхи для гри, а третій - правив сховищем для ляльок та різних приладь для вистав. Про це ясно говорить сам Є.Ізопольський <...> А у вертепах, про які говорили Є.Романов і Єремич, гра відбувається на всіх трьох поверхах. Це, виходить, різні за типом вертепи й співставлення їх показує лише недостатнє ознайомлення учених із свідченнями цих трьох фольклористів» [47, 17].

Таким чином, у історіографії не склалося однозначного погляду на еволюцію вертепних будиночків: з одного боку стверджується, що первісною є одноповерховість - від народницької зірки чи західних яселок, що ускладнюються; з іншого - містеріальна багатоповерховість, яка постійно спрощується.

Дискусія викликає потребу в уточненні поняття містеріальної сцени. Пригадаймо, що у середньовічному театрі сценічний простір являв собою водночас кілька локусів, де можна було синхронно грати кілька епізодів, що відповідало принципу симультанної декорації, впровадженому в театральну практику ще з XII століття [223, 66,73]. Так, в дійстві про Ноя (сценах-воз, Англії, Н'юкасл-на-Тайні, день Тіла Господня) були: площа Раю; кін, де на початку п'єси спав Ной; та ігрова площадка на рівні бруківки, де знаходилася юрба зглядачів та

діяли дружина Ноя та Диявол. А у сценах Страстей Господніх угорі зображувалося Бичування й Розп'яття Христа, а внизу показувалося, як цар Ірод спостерігає за побиттям немовлят, а потім дізнається, що смерть власного сина [223, 78].

Як бачимо, середньовічний театр розробив такі схеми організації сценічної площини, як: дискретні верхній, середній та нижній площини-світи, між якими могли переміщуватися певні персонажі; переносний характер вистави та іконографічні сюжети й пов'язані з ними моделі організації кону (мізансцени Різдва, поклоніння пастухів та волхвів - сцена з яслами, сюжет Ірод-Імператор - сцена з тронем).

Однак існує певна розбіжність й у поглядах щодо кількості ярусів містеріальної сцени. Три вертикальні поверхи (верхній рай, середня земля та внизу пекло) називали, зокрема Л.О.Софронова [214, 219], М.І.Петров [171, 442-443].

В.Адріанова-Перетц посилається на дослідника середньовічного французького театру Когена (Cohen), який категорично заперечував традиційну схему трьох поверхів [3,26]. На його думку, містерійній сцені західного типу (починаючи з часів літургійної драми) притаманне розташування «Le paradis» та Пекла на узвишші, у протилежних боках. На землі ж, згідно з принципом симультанної декорації, одночасно зображувалося кілька місць. Отже, сценічні площадки раю, пекла й землі могли не знаходитись у вертикальному підпорядкуванні. Так, стає зрозумілим видимий «одноповерховий» устрій крешів, праворуч розташовувалися

ясла та рай, ліворуч – пекло, в центрі – земля. Як бачимо, варіативність у визначенні кількості ярусів обумовлюється розходженнями в трактуванні їхнього розташування: підпорядкованості чи не підпорядкованості ярусів (тобто тут набуває значення не тільки наявність певних ярусів, але й спосіб місцеположення).

Не слід виключати й того факту, що містерія розробляла кілька варіантів сцени: кільцевий, пересувний та альтанковий. В першому дія відбувалася одночасно на розділеному на сектори високому коловому помості й унизу - на землі, під помостом (глядачі стояли біля його стовпів). Згідно з другим, повз глядачів проїжджали воза, з яких показували епізоди містерії. Відповідно до третього, на прямокутному помості на міській площі вибудовувалися «альтанки» - місця, що зображували палац імператора, міські ворота, рай, чистилище, пекло та інше [96,91]. Очевидно, схему останньої перейняла та містерійна сцена, яку описав Коген. Близьким до цього був й опис В.Адріанової-Перетц. Вона пише, що аналіз драм українського шкільного театру «приводить нас не до триярусної сцени, про яку звичайно говорять наші історики театру, а лише до двох поверхів» [3,25]. Українська шкільна сцена поділялася на три частини: по боках улаштовували «рай» і «пекло», центральною частиною була «земля», де могло знаходитися одразу кілька місць, «пунктів на землі». Кілька сходинок вели на узвишся досить значних розмірів, де містилося небо. Рай і пекло могли за необхідності прибиратися [3,25]. Й далі: «<...> немає ніяких даних

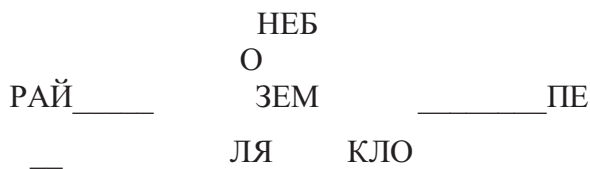
стверджувати, що пекло містилося нижче сцени: прірва, у яку провалюються Ірод і Пиролубець, ніколи не ототожнюється текстами п'єс з пеклом. Імовірно, пекло займало частину сцени, протилежну тієї, де знаходився рай» [3,25].

Варто згадати, що в сцені шкільного українського театру, що відповідала єзуїтським пійтикам, небо та рай як частини сцени не були тотожними – кожна з них відіграла особливу роль у розвитку дійства й мала свої декорації [3, 23], а от середньовічний європейський театр небо та рай не розрізняв – тут вони були злиті в одній декорації [3, 25,26]. Це, головним чином, пов'язано з хронотопними уявленнями про світ. Середньовічний топос характеризується цілісністю та добре зорганізованою вертикальністю, що тяжіє до одного центра – Бога. Райські ж насолоди чекали людину тільки після її смерті, тож і рай не міг бути на землі. Тож одноплщинна сцена «Le paradis» скоріше втілює естетику католицького бароко.

Сліди середньовічного універсалізму у вертепі можемо бачити вже в тому, що модель світу не створювалася кожного разу знов і знов різними засобами, а збігалася з будівлею сцени, що була універсальною й незмінною. Крім того, український вертеп переймає середньовічну модель, де небо та рай злиті у верхньому поверсі. Проте, як явище барокове, вертеп по-новому трактує ці сегменти – не підпорядкованість одне до іншого, а віддзеркалення. Л.Софрова вказує, що середньовічний принцип сценічної організації залишився незмінним, а вплив бароко виявився тільки в тому, що «сцена населялась по-новому

сконструйованими персонажами. Вони прописані уже по барочним правилам» [214, 219-220]. До того ж, на відміну від середньовічного універсалізму, український бароковий вертеп сегментує світ, підкреслюючи в ньому окремі частини, що втілює у поділі не тільки на вищу та нижчу площини, але й на універсальну та конкретну. Звідси чітке розмежування й прив'язка сюжетів до поверхів. Це видно яскравіше, якщо порівняти двоповерхову вертепну конструкцію з одноповерховою західною, де частки картини, як шматочки мозаїки, складають єдине ціле й самостійно існувати не спроможні, а створюють єдиний простір для протистояння вищих і нижчих сил – семантична дискретність тут простежувалася саме в рамках однієї площини.

Тому стає зрозумілим видимий «одноповерховий» устрій крешів західного бароко, де рай, пекло й земля розташовувалися на одній площині, але відокремлювалися по боках коробки: праворуч – ясла, рай; ліворуч – пекло; в центрі – земля. Небо символізували зірка й ангели, що спускалися.



Важливо підкреслити, що такий устрій рельєфно втілює принцип симультанності - тип сценічного оформлення, при якому встановлюються водночас по прямій лінії всі декорації, що необхідні по ходу дії, принциповою тут є риса саме

*одночасності* показуваних місць дії. Отже, східноукраїнська двоповерховість та сюжетне розмежування вказують скоріше на руйнування цього принципу, оскільки місця дії показуються тут не лінійно, а час стає дискретним. З цього випливає, що одноповерховість крешів є давнішою за двоповерховість східноукраїнських вертепів.

З метою прояснення питання взаємовпливів західних та східних вертепних моделей, варто розглянути специфіку шопки. Характер її вистав указує на генетичну близькість до західноєвропейських драм, де світські сценки гралися в інтерлюдіях. Тому, ймовірно, вони із самого свого початку вийшли з яселок, й, напевно, були одноповерховими, а другий поверх не був первісно характерним і виправданим. Характерно, що в західних варіантах другий поверх міг з'являтися як декорація і не мати сценічно-дійового призначення. І сакральні, і профанні події відбувалися на нижньому ярусі, як, наприклад, у краківській шопці (XIX ст., макет зберігається в музеї ГАЦТК) [207,28].

Функціонально одноповерховим є вертеп В.І.Шагали (село Ніжанковичи Старосамборського району, Західна Україна, згадка 1988 р.). Хоча будиночок виглядає триповерховим, вистава (тільки релігійна) відбувалася лише на першому поверсі. За словами лялькаря, «саме такий тип вертеп був традиційно прийнятий у цій місцевості» [138,17]. У старопольській шопці, яку подає Z.Raszewski [269,s.38], ясла розташовувались у правому кутку сцени, а після завершення картин поклоніння їх



засмикували фіранкою. Саме західна модель вистав розробляє систему завіс, зручних для змішаного сюжету та одноплщинної архітектури.

Одноповерховими були Плоцька шопка, описана Г.А.Воробйовим [34], а також шопка, про яку згадувала Ванда Хородович [274]. На жаль, у рукописному джерелі В. Ходорович дата не вказана, але судячи з характеру орфографії та написання літер, спогад відноситься не пізніше ХІХ ст.): «Вотъ поднимаются занавѣски всѣ видятъ сцену. Она состоитъ изъ одной комнаты <...>; по обѣимъ сторонамъ - двери, закрытыхъ красными занавѣсами [274, 1-2].

Тут необхідно розмежувати поняття «шопка, що рухається» та «переносна шопка». Під першим розуміють вистави з рухомими ляльками, що відбувалися в костьолах та були заборонені єпископом Теодором Чарторийським у 1711 році, - саме з цього періоду, на думку Г.А.Воробйова, шопка перейшла в приватні домівки. А от переносні шопки з'явилися дещо пізніше, їхнім родоначальником вважається паризький дантист Жан Броше, який з 1680 р. влаштував портативний вертеп і подався мандрувати з ним Європою [34, 252].

Отже, характер вистав шопок вказує на їх генетичну близькість до західноєвропейських драм (де світські сценки гралися в інтерлюдіях), тому другий поверх тут, як видається, не є характерним і виправданим (один простір був більш зручним для вторгнення профанних героїв-трікстерів у сакральний локус,

що було притаманно сюжетам західних вистав). Ризикнемо припустити, що верхній поверх у шопці з'явився якщо не в результаті самостійної трансформації, то, не виключено, завдяки впливу київського вертепу. Близькими до східноукраїнського вертепу є, наприклад, двоповерхові шопки з Кракова та Варшави (XIX ст.) [141,76; 34,252-258], але але й у них низові персонажі діяли нагорі. Г.А. Воробйов, звертаючи увагу на десакралізацію шопок, підкреслює їхню трансформацію відносно первинного прототипу [34, 258].

Знаковим видається й той факт, що в західних варіантах другий поверх міг з'являтися як декорація й не мати сценічно-дійового призначення, - і сакральні, й профанні події відбувалися на нижньому ярусі, як, наприклад, у краківській шопці (XIX ст., макет зберігається в музеї ГАЦТК) [207, 28]. З огляду ж на дату появи шопок (XVI ст.) можна дійти висновку, що шопка якщо й не давніша за український вертеп, та в умовах релігійної єдності зі західним театром відтворювала більш традиційні канонічні форми. Крім того, низка джерел вказує на те, що переносна шопка з рухомими фігурками з'явилася в побуті лише на початку XIX ст.<sup>30</sup>, а всі відомі двоповерхові шопки (наприклад, шопка Смерди, Краківська шопка) датуються цим же періодом.

Слід відзначити, що західноукраїнські вертепи могли прийняти одноповерхову західну форму чи двоповерхову модель східних вертепів у залежності від носія.

Західноукраїнські вертепи, на відміну від східних, могли бути «змішаними», тобто й одноповерховими (зі Львівщини, Галичини, с. Скала, Дрогобича), й двоповерховими (наприклад, з села Настасів (1980,1984 р.) [271] та Луцька (1881 р.) [185] у залежності від носія або соціально-культурних обставин. Житомирська шопка Смерди була двоповерховою, але після наказу поліцейським убрати поважну частину («забрати Христа», бо «гріх показувати Бога разом з танками») стала одноповерховою. Будиночок з Гуцульщини - двоповерховий і «дуже зручний для розміщення і руху ляльок», але не діяв, а лише використовувався як ілюстрація до колядок [242, 74-75]. Утім, поміж названими будиночками важко, навіть неможливо, встановити еволюційний ланцюжок, оскільки кожен з них відтворював ту модель, яку первісно прийняв.

Існує думка, що з посиленням комічного елементу релігійна вистава повинна скоротитися й зникнути, а в результаті утвориться одноповерхова скринька, де б представлялися тільки побутові сценки. Але на заході України одноповерхові будиночки існували поряд з двоповерховими й не були результатом деградації останніх (наприклад, вилучення релігійної вистави), оскільки в межах одного поверху представлялися і церковні, і мирські сюжети. Це стосується вертепів зі Львівщини, Галичини [236,357] та с. Скала [233,327-328]. Функціонально одноповерховим є вертеп В.І.Шагали (село Ніжанковичи Старосамборського району, Західна Україна, згадка 1988 р.): хоча будиночок виглядає триповерховим, але

вистава (тільки релігійна) відбувалася лише на першому поверсі, а другий та третій лише намальовані. За словами вертепника «саме такий тип вертеп був традиційно прийнято прийнятий в цій місцевості» [138, 17].

Побутували й первісно двоповерхові будиночки, які з часом не спростилися. Так, вертеп з Луцька побутував у такому вигляді й у XIX столітті, а Славутинський вертеп як був двоповерховим у 1897 році, таким і залишився в 1928 році.

З відомих нам, зазнали спрощення вертеп з Дрогобича, де представлялися тільки побутові сценки; та шопка Смерди, що стала одноповерховою через уже згадувані нами зовнішні обставини. Та в цілому це не дає підстав стверджувати тенденцію до спрощення вертепної архітектури. Дуальна архітектура східноукраїнських вертепів зберігається аж до початку XX століття.

### **Висновки до розділу 3.**

Усе вище сказане дозволяє дійти такого висновку: шкільний театр, креші та шопки формувалися в єдиній парадигмі католицького бароко, що використовував одноплощинну дискретність, а вертеп перейняв середньовічну православну двоповерхову естетику, але прописав її за принципами бароко. Якщо польська шопка, що утворилась на загальній з крешами католицькій основі, первісно перейняла їх традиційну одноплощинну форму; то український вертеп формувався самостійно на ґрунті західноєвропейських моделей та місцевих народних звичаїв, займаючи в православній культурі

специфічну маргінальну позицію – а це, в свою чергу, обумовило вільне втілення нового світогляду в загальну конструкцію вертепу.

Ми вважаємо, що двоповерховість є принциповою рисою східноукраїнського вертепу, оскільки, з одного боку, відповідала хронотопним вимірам та естетиці православного середньовіччя та козацького бароко, а з іншого, вписувалася в соціальний простір українського суспільства з його бінарними опозиціями: православ'я – католицтво, православ'я – язичництво, українець – чужинець-загарбник. Крім того, двоповерховість українського вертепу, за якою дія чітко розмежовується не тільки просторово, а й за часом, скоріше вказує на руйнування середньовічного принципу симультанності, ніж калькування західної містеріальної сцени. Якщо в польських шопках з часом з'являються другий і третій поверхи, а креші збагачуються за рахунок механіки та зміни декорацій, то бінарна структура вертепу залишається цілком стійкою (спрощення вертеп зазнав тільки з настанням «атеїстичної» епохи, тобто за «вимогою» соціально-політичних обставин).

Вивчення синтактики вертепу є важливою запорукою визначення його типології, особливостей художньої динаміки, стилістичного наповнення. Яскравим прикладом саме синтактичного підходу до вивчення вертепу вважаємо роботу Є. Марковського, який ґрунтовно та детально аналізував всі елементи вертепної драми у порівняльному аспекті. Ця праця є однією з базових у нашому дослідженні.

## РОЗДІЛ 4.

### СЕМАНТИКА ЛЯЛЬКОВОГО ВЕРТЕПНОГО ТЕАТРУ

#### 4.1. Символіка вертепного будиночка

Мета підрозділу - порушити питання про причини виникнення, популярності, занепаду та відродження вертепу, на підставі вивчення специфіки проявів культурних архетипів в архітектурі та персонажах східноукраїнських вертепів.

Вертепний театр - надзвичайно багатогранне явище, що буквально пройняте великим розмаїттям символів. Кожна з його складових (самий звичай грати виставу, його скринька-будиночок, драма, музика та персонажі) розкриває величезний семантичний простір, що потребує окремого розгляду. В цьому підрозділі роботи ми надамо увагу його найяскравішому аспекту - архітектурі.

Науковою стратегією у дослідженні семантики вертепу є теорія міфу, що висвітлюється у працях М.Еліаде, О.Ф.Лосєва, Є.М.Мелетинського, В.Я.Проппа, О.М.Фрейдєнберг та інших видатних науковців. У роботі апріорно прийнято тезу про міфологічну свідомість. А саме: міф не є казкове чи трансцендентне буття, - це жива, природна, почуттєва реальність [132, 41]. Це - «справжня, реальна подія», «подія сакральна, значна, яка є прикладом для наслідування» [137, 11]. Вертеп у цьому випадку можна розцінювати як форму існування міфу, оскільки він не тільки розповідав про сакральну історію Різдва, а й предметно втілював печеру, де народився Христос.

Найтрадиційнішим тлумаченням символічної природи вертепу є Всесвіт, Світобудова (на це, зокрема, вказували О.М.Фрейденберг, Н.І.Смирнова та Л.О.Софронова). Як відомо, архетипами структури світу є Світове Яйце та Світове Древо. Постає питання: яким чином вони виявляються у вертепі.

Архетип Світового Яйця фігурує у величезній кількості міфів про створення світу. Стосовно вертепу, цей архетип, що організує круговий міфологічний простір, утілюється в образах печери та ясел - сакральних точок вертепного хронотопу. Останні представлені у вертепі як складний знак «вертеп-печера-утроба» (де народжується чудова дитина), що близький до образу «колиски-гнізда-човна». На це вказує й той факт, що мотив колісання божої дитини використовувався в Різдвяних обрядах західних церков. Наприклад, у південній Німеччині й Польщі в XIV-XVI ст. під час свят Weihnachten (ніч колісання) [233,186]. Такий само обряд колісання був розповсюдженим і в церквах Литви [171,448].

В організації вертепних вистав (вертепи возили по домівках на санях або на возі, а будиночок під час вистави зазвичай влаштовули на столі) можна вбачати семантичну модель «віз [сані, стіл], на ньому храм, а в храмі - божество») можна вбачати семантичну модель, коли «щось укладає у собі щось». О.М.Фрейденберг, наприклад, асоціювала вертеп з ідеєю кімнати-ніші, як місця перебування божества. Таким чином, вертеп утілював фундаментальний семантичний закон, який Ю.С.Степанов називає «око - сонце» [215,137].

Цікаво, що архетип Світового Яйця, що виявлявся у вертепі, не суперечить його кубічній формі, оскільки вона також утілювала уявлення про Світ. А.Паєвський та О.Хворова вказують: «З точки зору архітектури, ще язичницькими зодчими був зроблений один важливий крок - перехід від зорово видимого круглого світу і круглої форми капища як образа світу до більш уможливної прямокутної форми, що бере початок у єгипетській теорії «ящикової» будівлі Землі і юдейських традицій» [160,95]. Не випадково в архітектурі вертепу О.Фрейденберг писала: «Біблійний ковчег, що шанувався ще до перебування в ньому скрижалей: таке житло божества зі статуєю його чи фетишем є той же зародковий вертеп з лялькою» [239,19]. У християнській традиції ковчег виявляється також в ідеї дарохранильниці з божеством, що символізується вином та хлібом. А ковчег Ноя у християнському світі - це метафора Церкви та алегорія Гроба Господня (на це, зокрема, вказував Д.Уайлз [223,81]). Подібність самого ковчега та вертепу підкреслюється певною схожістю їхніх мешканців: в них кожна національність представлена парами.

Архетип Світового Древа знаходить своє втілення у поверхах східноукраїнського вертепу, конструкція якого якнайліпше відповідає принципу бінарних опозицій: «верх-низ» (вертикальна двоповерховість) та «праворуч-ліворуч» (горизонтальні площі, на яких розгорталася дія). Отже, образ вертепної скриньки поєднує в собі кругову та хрестоподібну модель світу.



Існує ще один архетип, що виявлявся у вертепі - це архетип Руху або Переходу. Вертеп є переносним театром - його носили або перевозили на санчатах з однієї домівки до іншої. Н.Смирнова та Ю.Слонімска вказували, що в давнину рух ототожнювався з поняттям «життя», тому сакралізувався [207,20;204,6]. О.М.Фрейденберг знаходила паралель між вертепом та катафалком: «Ідея шухляди - шафи - труни йде в паралелізмі з ідеєю житла - воза - храму - підмостків - ложа чи столу», а «ідея ляльки рівнобіжна ідеї божества - актора - небіжчика» [239,19]. Так, вона вбачала в «мандрівному» (переносному) характері вертепу алюзії на давньогрецький віз-сцену Феспіда, християнський «образ небесного чертога-судилища у базиліці», середньовічну англійську рухому колісну естраду з двох поверхів «pageant», іспанське свято «тіла Господня» («la Fiesta de los Carros») [239,25], хресні ходи [239,22], корабель як храм божества під час його подорожі [239,24], міфологічний хід Сонця на небесній колісниці [239,24]. Вчена робить цікаве припущення, що пересувний характер вертепу символізує, зокрема, земні втілення небесних явищ та ідею «інкарнації божества в переходах з будинку в будинок» [239,23]. Таким чином, можна дійти висновку про символічну й архетипову природу «переносності», як риси вертепу, - це символ коловорота Сонця, аспект архетипу вічного руху, ініціації та відродження, втілення аграрного культу. Його відтворювала й Віфлеємська зірка, яку носили вертепники та колядники.

Вертепна архітектура оформлювалася частіше за все як храм, навіть ті, що були схожі на хатинки, мали форму трибанної церкви. Храм був традиційним середньовічним символом Всесвіту. А.Я.Гуревич указував, що структура собору мислилася в усьому подібною до космічного порядку: «Огляд його внутрішнього плану, купола, вітваря, бокових вітварів повинно було дати повне уявлення про устрій світу. Кожна його деталь, як і планування в цілому, була повна символічного змісту. Людина, яка молилася у храмі споглядала красу і гармонію божественного витвору» [55,64-65]. І далі: «У часи, коли неписьменні маси населення були далекі від мислення словесними абстракціями, символізм архітектурних образів був природним способом усвідомлення світового устрою» [55,65]. Не випадково О.М.Фрейденберг знаходила повну смислову тотожність між храмовою архітектурою та будиночком вертепу: «<...> ми маємо в ньому (тобто у вертепі - Т.Л.) дорогоцінне свідчення церковного генезису, і в простій наочній формі бачимо перед собою театр, який ще вчора був храмом <...> вертеп виявляється тим же мініатюрним театром чи храмом: подібно вітварю, що складається з крипти, висоти і покрову, він поділяється на три семантичні поверхи, на яруси «низинної землі, видимого світу і небесної обителі». Його два побічних флігелі - параскенії, його балкони - проскенії і логейон» [239,17,26]. Таку ж думку висловила й Л.О.Софронова [214,235].

У вертепі місце дії та її зміст пов'язані. Так виявляється ще один аспект аналізу вертепної архітектури: її зв'язок із

драмою (внутрішня структура). Таку особливість цього театру помічала О.М.Фрейденберг: «<...> дивовижно, що така закрита, чисто зовнішня будівля потрібна для лялькового театру, і що дія його розігрується не на відкритій сцені, а ззовні будиночка, у невідгдній вузькій площі балконів, замкнутої двома бічними флігелями й обведеною зовні ґратами. Будівля починає інтригувати ще більше, коли виявляється, що місце дії і зміст дії строго з'єднані між собою, і в цьому зв'язку, як канон, нерухомі <...> дії ляльок розігруються на вузькому, замкнутому внутрішньому просторі, - безглуздо з погляду «здорового глузду», але семантично закономірно» [239,16,26]. Такий вертепний устрій виявляється цілком органічним, коли згадати, що літургійна драма «зароджувалась в замкнутому архітектурному просторі собору» [77,134].

Вертеп символізував не просто світобудову, а християнський космос, який «відтворював будівлю світу й одночасно символізував вертеп, сакральний локус, що завжди відзначався шкільною драмою» [214,235]. Це й обумовило значення його структурних елементів Семантика сценічних майданчиків у західноєвропейському театрі часто фіксувалася в написах, що точно їх називали [3,26]. Зображення кожної частини сценічного простору було закріплено в численних пійтиках - популярних езуїтських посібниках, що були добре знайомі діячам шкільного театру як на Заході, так і в нас [3,9]. В цих своєрідних «методиках» для режисерів була закріплена

семантика сцени, що, у свою чергу, визначало її функції та декоративне оформлення.

Середньовічна сцена потребувала таких складових, як «небо», «рай», «пекло» та «земля» з одночасним зображенням на ній кількох місць [3,23-24;214,221]. В українському шкільному театрі «небо» й «рай» як частини сцени не були тотожними: кожна з них відігравала свою особливу роль у розвитку дійства і мала відповідні декорації [3,23]. А от середньовічний європейський театр «небо» та «рай» не розрізняв. Тут вони були злиті в одній декорації [3,25,26]. Очевидно, модель останнього перейняв східноукраїнський вертеп. Це, головним чином, визначалося середньовічними хронотопними уявленнями про світ, частини якого, за вказівкою А.Я.Гуревича, співвідносились з певною міфологією [55,46] та різнились ступенем своєї сакральності [55,69]. Середньовічний топос характеризувався цілісністю та добре зорганізованою вертикальністю, що тяжів до одного центра - Бога. Райські ж насолоди чекали людину тільки після її смерті, тож і рай не міг бути на землі.

Основні риси семантизації простору в містеріях та шкільному театрі простежуються й у вертепі [214,235]. Вертепна архітектура відповідала середньовічній топографії. «Храмову систему координат» у вертепі розглядає М.Г.Давидова: «верхній ярус буде асоціюватися зі сходом, іконостасом, раєм; нижній регістр - із заходом, притвором, Страшним судом; права частина сцени (якщо дивитися з простору театру) - місце праведних, ліва - сфера появи і дії грішних» [288], наліво, тобто в пекло, несли

свою жертву Чорт та Смерть. Значення поверхів у вертепі візуально фіксувалося: верхній ярус вистилася білим хутром, а нижній - чорним. На думку Л.О.Софронової, нижній поверх, «де панували сили зла» [214,235], являв собою Пекло. Так вважає й О.Греф [285;286;287]. Однак, у середньовічному театрі пекло часто було невидимим або знаходилося не знизу, а навпроти Раю. Наприклад, Ірод не провалювався в нижній поверх, а діяв там. Тож, долішній вертепний поверх являв собою Землю, а чорний колір був не лише кольором «зла», але й самої землі. Пекло ж в українському вертепі знаходилося за кулісами - саме туди чорти забирали тіло Ірода.

Вельми цікавою видається семантика трону Ірода. Модель «сцени з тронном» була відомою та поширеною в середньовічному театрі [223,79]. Її зустрічаємо, наприклад, в алегоричній п'єсі «Дійство про Антихриста» (Баварія, XII ст., часи правління імператора Священної Римської імперії Фрідріха Барбароси) [223,77,79,69]). Велика сцена та трон на західному боці представляли Римську імперію (й, відповідно, трон римського імператора). «Храм» на східному боці становив аналогію до цієї сцени. Тут трон був скоріше втіленням не стільки антагонізму Раю та Пекла, скільки соціалізації, реального політичного протистояння Церкви та Держави. Перед нами готова модель організації Іродової сцени нижнього поверху вертепу - простір з тронном у центрі, як оплот соціальної, земної влади. Л.О.Софронова пише: «Престол - може бути, найбільш розповсюджений елемент у світі театральних речей.

Про нього згадують дуже часто не як про річ, а як про символ влади» [214,271]. Втім, трон може виступати й символом слави, божественної присутності, центра Всесвіту, істини [222,379]. У вертепі він може належати не лише Іродові, але й Запорожцю, під трон залазить і коза - традиційний символ плодючості. Не виключно, що це був лише комічний прийом, але в семантичному плані виявляється, що, незважаючи на негативне ставлення до земної влади (яку персоніфікує Ірод), освячення добром й процвітанням її не обминає. Це стає зрозумілим, якщо згадати первісну функцію архаїчного вождя, який був запорукою добробуту племені (звідси традиція бажати «многая літа» царю чи хазяїну будинку).

У добу бароко подобою світу став театр (на це вказував, зокрема М.І.Найдорф [146,68-69]). Л.О.Софронова пише: «Як світ був театром, так і театр - світом. Його стосунки зі світом були відношенням зразка і копії, він пропонував побачити його будівлю й усвідомити сітку змістів, накинутих на нього, аж ніяк не через складну систему подоб» [214,218]. Як явище барокове, вертеп по-новому трактує свої сегменти – не у підпорядкованості одного до іншого, а у віддзеркаленні. Л.Софронова вказує, що середньовічний принцип сценічної організації залишився незмінним, а вплив бароко виявився тільки в тому, що «сцена населялася по-новому сконструйованими персонажами. Вони прописані вже за барочними правилами» [214,219-220]. На відміну від середньовічного універсалізму український бароковий вертеп

сегментує світ, підкреслюючи в ньому окремі частини. Звідси чітке розмежування й прив'язка сюжетів до поверхів. Це видно яскравіше, якщо порівняти двоповерхову вертепну конструкцію з одноповерховою західною, в якій частинки картини, як шматочки мозаїки, складають одне ціле. Вони не спроможні існувати самостійно, тому створюють єдиний простір для протистояння вищих і нижчих сил. Семантична дискретність тут простежувалася саме у межах однієї площини.

Таким чином, вертеп можна розглядати, як своєрідний текст культури. М.Г.Давидова пише: «<...> вербальний план драми може бути сприйнятий як простір (декламуючий чи співаючий іконостас або храм), а пластичний план (вигляд шухляди і декорації) прочитаний як текст» [288]. Вертепний розподіл дії за поверхами, а також його смислова дихотомія може бути рудиментом загального середньовічного принципу організації простору. Символіка лялькового вертепу виконує структуроутворюючу роль і є базовою для цього жанру. Релігійно-біблійна складова вертепу являє собою життєво необхідний компонент діалектичної дуалістичної моделі всесвіту, втіленій у «синкретичній конкретиці» протонародного за формою й змістом видовища. Сакральний поверх вертепу спирається на фундамент не лише біблійних образів, але й дохристиянських (чи надхристиянських) міфологічних архетипів, завдяки чому вертеп органічно поєднує в собі язичницьке й християнське, «високе» й «низьке» й забезпечує

сталість свого існування в різних історико-культурних та соціально-побутових контекстах.

#### **4.2. Архетипні риси персонажів українського вертепу**

Мета підрозділу – на основі базових концептів теорії архетипів К.-Г.Юнга проаналізувати підстави виникнення, популярності, занепаду та відродження вертепної вистави як актуального явища народної культури.

К.-Г. Юнг у своїй лекції про відношення аналітичної психології до поезії відзначав, що творчий процес – це психологічна «діяльність... Несвідомий план не є повністю пасивним, він викриває себе характерним впливом на зміст свідомості» [258,9,14]. Будь-яка свідомість, індивідуальна чи колективна, значною мірою визначена архетипами колективного несвідомого, які забезпечують її цілісність та обумовлюють її потреби. Якщо в художньому творі відображаються архетипи, то цей твір є стійким, тому що, збігаючись з матрицею образів, існуючих у свідомості кожної конкретної людини (К.-Г. Юнг вважав, що, оскільки архетипи універсальні, вони усі наявні у несвідомому кожної людини), буде привертати до себе постійний інтерес. Тобто наявність архетипів є, з одного боку, засновком, з іншого ж – фактором, своєрідним «гарантом» довговічності феноменів культури. Архетипічна структура «просвічує» в образах народного мистецтва, будучи основою їхньої стійкої трансляції. Усе сказане повною мірою стосується



сфери традиційного мистецтва – народного театру, у тому числі лялькового.

Завдання вертепного образу – передавати пізнані, найтипівіші, стереотипізовані риси – сприяє втіленню спрощених універсальних психологічних структур, що, у свою чергу, якнайкраще виконується за умов лялькового театру. М.М.Корольов пише: «<...> театральна лялька призначена не для спокійного, тривалого розглядання, а для участі в стрімкій дії, отже вона повинна справити враження на глядачів одночасно, тобто викликати масову реакцію в дуже короткий часовий момент, іноді миттєво, тому все головне, вирішальне повинне упадати в око, а другорядне, несуттєве для образу - не заважати. Все повинно бути відібране й укрупнено, залишено тільки саме необхідне для дії й образного змісту» [118,38]. Вертеп, як комунікативний засіб, не міг не спиратись насамперед на глибинні архетипи свідомості, зрозумілі й присутні в кожному без винятку глядачеві й співучасникові дійства, хоча на цьому рівні успішно й ефективно могли діяти лише спрощені психологічні схеми.

Всі персонажі релігійної вистави вертепу мають біблійне коріння. Пастухи та Ангел, котрий сповістив їх про народження Спасителя, фігурують у Євангелії від Луки [Лк 2:7]. Волхви та Ангел, який попередив їх про наміри Ірода, він самий та його воїни описуються в Євангелії від Матвія [Мв 2:1-23]. Вважається, що Рахіль прийшла зі старозавітного пророцтва Ієремії, де вона як праматір Ізраїлю плаче про свій народ [4,104].

Але в Євангелії від Матвія є слова, що прямо згадують її ім'я [Мв 2:18]. Тварини віл та осел згадуються в неканонічних джерелах: у Євангелії псевдо-Матвія (VIII ст.), а також у словах Ісаї, що виступали пророцтвом про неприйняття іудеями Христа-Месії: «Вол знає владетеля свого, и осел ясли господина свого; а Израиль не знає Мене, народ Мой не розумєєт» [Іс 1:3]. Вертеп оперував цими універсальними образами, це надає підстави для аналізу специфіки їхніх проявів у вертепній ляльці.

Осмилення багатовікової історії різдвяних лялькових містерій взагалі й українського вертепу зокрема у його генезисі, розвитку й занепаді, на нашу думку, неможливе без урахування фактів і факторів архетиповості форм, стилістики, героїв і сюжетної основи вертепного театру. Вертеп був одним із істотних елементів мови-інтегратора середньовічної та ренесансної культур, оскільки разом із храмом і асоційованими з ним різновидами майданних видовищ формував і ретранслював інформаційне поле культури, допомагаючи світській частині суспільства долучатися до цінностей християнської цивілізації. На цьому рівні успішно й ефективно можуть діяти лише спрощені психологічні схеми й структури, тож вертеп як комунікативний засіб не міг не спиратись насамперед на глибинні архетипи свідомості, зрозумілі й присутні в кожному без винятку глядачеві й співучасникові дійства.

Одним з визначних дослідників проблематики архетипів узагалі й семантики героїв вертепу зокрема була О.М.

Фрейденберг. На основі розгляду міфологем персонажів Marión та Петрушки і поєднання їх у своєрідний бінар жіночого й чоловічого божеств вона проводила паралелі між Мадонною й слов'янськими міфологічними істотами, асоційованими з родючістю: Марою, Мариною, Мараною, Мораною; Петрушку ж розглядала як модифікацію Діоніса [239, 27-28]. Як структурно аналогічні дослідниця розглядала образи Петрушки й вертепного Запорожця; вони не були належним чином диференційовані, хоча несхожість цих персонажів, незважаючи на їхню глибинну спорідненість, досить очевидна, якщо розглядати їх не з погляду міфологічної морфології, а з огляду на архетиповість. По суті, Фрейденберг уперше порушує дуже важливе питання про ступінь близькості Запорожця та Петрушки. Але, як нам видається, тут можна дещо уточнити та доповнити.

За К.-Г. Юнгом, кількість архетипів дорівнює кількості типових життєвих ситуацій. У його працях, окрім архетипів структури особистості (Персона, Тінь, Аніма, Анімус, Самість), подаються також і культурні архетипи Великої Матері, Старого Мудреця, Тварини (Звіра), Дитини (Вічного Дитяти), Трікстера, Діви (Кори), Духа, Відродження (Трансформації), Священного Шлюбу (Ієрогамоса) та деякі інші. Вони близькі до універсальних культурних архетипів - приборкування вогню, хаосу, творення, шлюбного союзу чоловічого та жіночого начал, зміни поколінь, «золотого століття» й ін.

Дуальна природа вертепу й наявність профанних елементів навіть у сакральній частині досить красномовно свідчать про вертеп як про бінарну структуру, що не може існувати поза станом постійного обміну між його частинами, тобто без переходу з одного стану світу в інший. Цей перехід може мислитися як прояв архетипу Трансформації (Ініціації, Відродження), нерозривно пов'язаного із самим сюжетом міфологічної у своїй основі містеріальної частини вертепної вистави. Цей архетип найбільш яскраво проявляється в народженні Бога, що символізує створення нового світу. З народженням Христа світ переходить в інший стан (християнський), відмінний від старого (язичницького). Так у вертепі хор співає: «Нова рада стала <...> Увесь світ осіяла» [136,45]. Центральною ідеєю трансформації у всіх випадках є офірування. Хоча зв'язок не очевидний, ризикнемо розцінити вертепний сюжет побиття немовлят як прояв невід'ємного елемента архетипу Ініціації - смерті. Вертепний хор співає: «Не їми за шкоду/ Видя, яко воду,/ Кров ізливаємих/ І убиваємих./ К життя неперемінной,/ Ко смерті нетлінной;/ За живота страту/ Приємлють заплату» [109,34]; і ще: «Маленькії чади/ Всі прибудуть ради:/ Тим-бо з неба платять,/ Що живіт свій тратять/ За Христа і Бога;/ То їм мзда премнога,/ Малим отрочатам,/ Закланним овчатам» [109,35].

З іншого боку, святкування Різдва, що збігається зі святом зимового сонцестояння, символізує перехід у новий річний цикл. Це позначається на побутовій частині вертепу з її численними

танцями, які, за язичницькими повір'ями, дають світові енергію. Так, у світській частині вертепу чи не кожна пара танцює: Дід та Баба, Москаль та Дар'я Іванівна, Угорець та Мадярка, Циган та Циганка, Поляк з Полькою, Жид з Жидівкою. Зазначена язичницька традиція танку як запоруки родючості, здається, яскраво віддзеркалена у словах дружини Кліма: «... Тепер потанцюймо, як колись водилось,/ Щоб конопельки більш уродилось» [109, 66]. Момент трансформації й відповідно її архетип у вертепній виставі дублюється, що підкреслює його змістову вагомість.

Архетип Трансформації неминуче приводить до діалогу між Его та Самістю. Центральною лінією сюжету містеріальної частини вертепної вистави є конфлікт між Іродом та Христом. У цих персонажах легко пізнавані архетипи Персони та Самості. За Юнгом<sup>31</sup>, архетип Самості втілюється в таких поняттях, як Шлях (Дао), Золота Квітка, Філософський камінь, Бог (Брахма, Будда, Митра, Христос), Боже Немовля. У мотиві Різдва Христос виступає в образі Божественного Дитяти, - символу чистоти, істини, цілісності, повноти, точки концентрації всього космосу. Христос - «предвічне немовля в предвічні часи» [105,145]. Тому, за визначенням Юнга, Христос є символом Самості, універсуму, жертви, Логосу - «миротворчого принципу» [105,108;257].

Одночасно постать Христа взагалі втілює в собі культурного героя: він приходить у земний світ і дарує людям порятунок і вічне життя. З його народженням активізується й

новий хронотоп: починаються нова історична хронологія (до або з Різдва Христова), а в просторовому плані з'являється християнський світ, відмінний від язичницького. Христос є не лише сином Бога-Творця, але й є творцем нового світу. Він, як і будь-який культурний герой, виступає виразником колективного начала, жертвуючи собою заради всіх людей. Як бачимо, в його постаті культурний герой поєднується з юнгівською Самістю.

При цьому, якщо Христу, як культурному герою, протистоїть Іуда Іскаріот, то Христу-Самості - Ірод, що винищує дітей. Останній є представником, власне персоніфікацією влади, утіленням соціальної актуалізації; в його образі акцентовані елементи зовнішнього вигляду: пишне вбрання, корона. Зовнішні атрибути царя юдейського характерні саме для Персони, до того ж дуже амбітної. Про це свідчить самохарактеристика Ірода: «Аз єсмь багат і славен,/ І несть ніхто мні рaven» [109,37]. Дзеркальність Ірода по відношенню до Христа підкреслюється його руйнівною інструментальністю: він фактично виступає як знаряддя Смерті. Водночас в Іроді яскраво виражена індивідуальна мотивація: його дії спрямовані на збереження власної й суто індивідуальної влади, оскільки влада земного царя з християнської точки зору ніщо перед владою царя небесного.

Загалом, опозиція «Христос-Ірод» розроблялася ще з часів Середньовіччя. М.Л.Андреев пише: «Ірод бачить у віфлеємській новонародженій дитині насамперед суперника своєму всевладдю» [4,99]. Протистояння Христа та Ірода висвітлюється

яскравіше, якщо згадати, що останній, як зауважує вчений, асоціювався з «лідером» дурнів на карнавалі, що приходив під час різдвяних свят. Таким чином «у ролі Ірода, безумовно, віддзеркалилась ритуальна антиповедінка, за якою відомі різдвяні свята духівництва <...> розвінчання блазнівського царя <...> у дійстві про волхвів іде від головного сюжету всіх обрядів карнавального типу - до встановлення святкового правителя і його скинення» [4,100-101].

Архетип Духа об'єднує цілий ряд вертепних персонажів, втілюючись у волхвах, пастухах, ангелах, іконографічних тваринах, а також практично в кожній побутовій парі, яка танцює (найбільш сильно в Старому та Молодиці). Це пояснюється великим спектром його проявів. Дух здебільшого зображується як стара людина, іноді юнак, мудрець, дарувальник, чарівний помічник. Видається показовим, що перелічені іпостасі цього архетипу функціонально та вербально споріднюють вертепних волхвів та пастухів. Їхніми основними діями є поклоніння Христові та принесення йому дарів: «Воль и осель Христа витають/ Пастыріе его прославляють/ И Цари Государи/ От персь и Индіи/ Принесоша ему дари» [136, 43]. Мова волхвів і пастухів побудована за однією моделлю, але в різних стилях: високому та зниженому. Наприклад, Пастух мовить: «Отцежь и мы Паныченьку/ До Вашои таки мости/ Алежь бачишь Грицько съ Прицькомъ/ Припхалься въ гости./ Ось и ягнятко принесли/ Изъ сільского стада/ Нехай буде здорова/ Вся наша громада» [136,44]. Й волхви: «Се къ тебъ

Христе/ Царю народжений/ Да будемъ силою/ Твоею  
огражденны./ Пріймы трудъ нашъ/ Ми бо прійдохомъ тя витати/  
И смиренный поклонъ свой/ Тебъ отдати» [136,49]. Таке  
зіставлення дає підставу вважати, що вони являють собою  
смыслову пару у високому та зниженому варіантах прояву  
одного архетипу.

Дух може бути представлений чарівними помічниками-  
тваринами, - у вертепі це віл та осел. Хоча вони у вертепі  
активно не діють (їх часто описують як елементи вертепної  
декорації), змістовна насиченість цих образів указує на їхній  
повноцінний статус у системі вертепних персонажів: вони не  
лише вклонялися Христу «Воль и осель Христа витають»  
[136,43], а й одночасно виконували неявну допоміжну роль (як  
виразники волі небес). Так, український письменник і церковний  
діяч XVII – поч. XVIII ст. Данило Туптало (Димитрій  
Ростовський) зазначав, що вола й осла привів Йосиф з Назарету:  
на ослі сиділа Діва Марія, а віл був потрібен для продажу, аби  
заплатити податок. Таким чином ці тварини були не тільки  
символами, але й активними учасниками історії Різдва (утечі до  
Єгипту). Саме такими вони виступали у Новгород-Сіверському  
вертепі. Таке міркування ще раз підкреслює допоміжну роль цих  
тварин (як виразників волі небес) та їхню спорідненість з  
архетипом Духу.

Дух часто дає пораду і вказує шлях. У вертепі таким  
порадником виступає персонаж-ангел: «Ангель къ нимъ  
(волхвам) вѣщаает на путь наставляеть/ Инымъ путемъ идите ко



Ироду нейдите» [136, 50]. А як уособлення творчого потенціалу, «натхнення», динамічності, спонтанності, вічного руху, Дух проявляється у вертепних парах, що танцюють.

В усіх відомих східноукраїнських вертепах персонажі Святої Родини мовчазні та пасивні (виключенням є лише Новгород-Сіверська вистава, де Діва Марія виїжджала на сцену на ослу, а Йосип закликав її тікати до Єгипту). Ці риси, як видається, є надзвичайно семантичними. Згадаймо, що мовчання («Silentium») практикувалося в індійській йозі, піфагорійській школі, у більшості християнських орденів (францисканському, кармелітському, домініканському, єзуїтському, в ченців-траппістів). Воно виступало знаком концентрації, потенційної можливості, що передував стану «знати-могти-насмілитися». У християнському світогляді мовчазність складала бінарну опозицію з балакучістю мешканців пекла - чортів. У такій спосіб підкреслювалася відмінність сакрального від усього іншого. У фольклорі мовчання є знаком вторинного народження, повернення зі світу мертвих, причетність до іншого, трансцендентного світу, а «тиша ніби формувала особливий простір, у якому розгортався сюжет магічної гри» [10,51,52]. Єдиним, хто здатний говорити у Святій Родині, є Йосип, більш близький до матеріального світу. Мовчання (як глибинна ознака сакральності) виявляється самою стійкою рисою сакральних персонажів східноукраїнських вертепів.

Персонаж Діви Марії, виходячи з визначення Юнга, сприймаємо як класичний приклад втілення архетипу позитивної

Аніми і спорідненої з ним Великої Матері. В аспекті непорочності, чистоти вона одночасно і Мати, і Діва. Втіленням же Анімуса є Йосип – мудрий учитель, порадник, духовний провідник. У містеріальній частині вертепу Аніма та Анімус репрезентовані в метафоричній інтеграції, зображеній за допомогою ієрогамії – священного шлюбу. Плодом його є божественна Самість, а втіленням – немовля Христос. У деяких вертепних сюжетах діяли Адам і Єва, у яких відображалися ті самі архетипи Аніми та Анімуса, однак нижчого (за Юнгом, першого) ступеня розвитку, які уособлювали стихійний природний початок, не здатний до рефлексії та моральних розмірковувань. Так, у Славутинському вертепі (у запису В. Пруса) [136, 155] в XII яві на сцену виходили ляльки Адама і Єви, які цілувалися, тим самим репрезентуючи просте природне почуття любові.

На наш погляд, архетип Анімуса втілюється й у персонажі Запорожця - незмінного народного героя. Тут необхідно зазначити, що ми посилаємося на тексти XVIII ст. (у пізніших записах Маркевича чи Галагана) тому, що образ і поведінка козака залежали від того, яким на той момент було політичне становище в Україні. Так, у Сокиринському вертепі він – хоробрий воїн, майже билинний богатир, котрий, незважаючи на старість, долає супостатів віри християнської (ще одна деталь, яка вказує на духовність, тобто зв'язок з архетипом Анімуса, як основу його подвигів): «Да якъ и лукъ натягну/ Брязну тетивою/ То мусыть съ поля втикать/ Ханъ Крымскій зь ордою» [136, 80].

Разом із тим він і чорта не боїться, а на дозвіллі хвацько танцює. У цьому сенсі персонаж Запорожця наближається до романтичного образу Робіна Гуда й відрізняється від Петрушки. Хоча між персонажами Запорожця й Петрушки чимало спільного (обоє були виразниками колективної думки, установлювали справедливість, перемагали чорта і Смерть), вони, однак, дуже різняться. Запорожець виконував зовсім іншу функцію: він не є трикстером, як Петрушка, в якому втілювався архетип шахрая-бешкетника – «зниженого» двійника богатворця, постаті одночасно і комічної, і демонічної. Запорожцеві не були притаманні атрибути трикстера: його хтивість, ненажерливість, легкодумство, схильність до профанації священних звичаїв та ритуалів. Якщо у Петрушки (Пульчинелло) було конкретне завдання – він «знімав» суперечність між високою мудрістю та невибагливою простотою повсякденного життя [105, 97, 98], то козак не вирішував цього конфлікту, він не вдирався у містеріальну частину вертепної вистави, як це робили герої французьких крешів – подружня пара Татусь та Мамуся Кокар та герой ам'єнського театру каботенів Ляфльор.

Вертепний персонаж Запорожця характеризується загалом своєрідною «стереоскопічністю». Якщо Петрушку можна порівняти з наївною дитиною, яка відверто маніфестує ірраціональну природу, стихійність, то Запорожець, навпаки, є своєрідним типом народного філософа (хай ілюзорна, але все ж таки паралель до стереотипного сприйняття образів певного

кшталту мислителів від Сократа до Сковороди): так, у тексті, виданому О.Кисілем, Козак з'являється перед нами в образі мандрівника, вільної людини, бо «як кінь в степній волі, то так козак не без долі: куди хоче, туди скаче, за козаком ніхто не заплаче» [109, 51]. Такий образ дуже нагадує життєвий принцип Сковороди «світ ловив мене, та не спіймав». Образ козака цілісніший, врівноваженіший, піднесеніший порівняно з Петрушкою (Пульчинеллою чи Полішинелем), що позначається на зовнішньому вигляді – у Запорожця немає довгого носа і такої хтонічної ознаки як горб. На вербальному рівні теж помітна різниця: тексти Петрушки побудовані на діалозі, а Запорожця – переважно на монологі. До того ж, мовна характеристика підсилена звуковою (характерний писклявий голос Петрушки). Видається особливо значущим моральний аспект: Петрушку ніколи не мучить сумління, а Запорожець піклується про свою душу: «І справді: пристарівшись на Русь піти мушу. Бо там одпоминають попи мою душу» [109, 51]. Духовний світ Запорожця аж ніяк не одновимірний; досить згадати його сприйняття музики; подамо для прикладу просякнуті особливою поетичністю слова, звернені до бандури: «Гей, бандуро, моя золотая! Коли-б до тебе жінка молодая, скакала-б і плясала-б до лиха, що не один-би чумак одцурався-б солі й міха. Або, як заграю, то не один поскаче, а подождавши, від того весілля то ще й заплаче» [109, 52]. Крім того, персонажеві Запорожця властиві риси історичності та реалістичності, це певний історично вагомий соціальний тип,

архетипове уособлення ідеалу українського чоловіка [133, 185], який не може бути байдужим до долі рідного краю: «Да не буде лучше да не буде краще/ Якъ у насъ да на Україні/ Що немає жиди що немає Ляха/ Да не буде изъміны» [136, 76].

Таким чином, цей образ – не лише втілення архетипу Анімуса, але й проекція в народну свідомість архетипу вищого гатунку – Самості. Опосередковано про це може свідчити епізод зі змією, яка кусає козака. Цей епізод символічного «вмирання та відродження» героя ще раз підтверджує думку О.М.Фрейденберг про те, що Запорожець та Петрушка є структурно аналогічними в аспекті модифікації Діоніса. Однак, з позиції архетиповості, змії, за Юнгом, розцінюється як фігура, що може належати як до Самості, так до Тіні, адже це і символ божественної мудрості, вічності, циклічності, трансформації, і водночас – спокуси, Смерті, іпостасі Диявола.

Усе згадане дає підстави вважати, що персонаж Запорожця в аспекті прояву архетипу Анімуса (на різних ступенях розвитку архетипу) постає в одному ряді з Йосипом та Адамом, а з боку втілення архетипу Самості, як це не парадоксально, з Христом. Тут виникає питання: чи Запорожець втілює деякий «подвійний» архетип, чи перед нами – своєрідне «розмивання» чистоти архетипу через введення історичних та побутових рис, закономірних для мистецтва Нового часу, тобто часу розпаду міфологічної цілісності образу? Розглянемо багатоархетиповість персонажа Запорожця як порушення цілісності архетипу. Якщо Пульчинелла та його аналоги – це чистий архетип трикстера,

витворений потребами середньовічного суспільства, то Запорожець – це початок розладу архетипічної схеми персонажа. Тож поява у вертепі цього героя, як видається, веде до руйнування вертепної традиції у цілому. Напрошується висновок, що наявність у виставі саме деструкції національного героя є знаком вимивання цілісності архетипу персонажа та усієї вистави взагалі. На користь цієї гіпотези може свідчити факт, що саме Запорожець на початку ХХ ст. втрачає своє героїчне амплуа – для прикладу згадаймо Хорольський вертеп [136, 190-196].

Другорядні персонажі вертепу - Паламар та Савочка - також мали своє смислове та функціональне навантаження. Паламар, на перший погляд, виконував лише службову роль: починав дію, вітав глядача з Різдом, запальовав свічки (що виконувало практичну функцію освітлення вистави) й дзвонив у дзвіночок (під спів хору). Проте значення цієї постаті не можна применшувати. По-перше, своїми діями він створював своєрідну містерійну, сакральну атмосферу, обстановку таїнства (те саме робили й ангели), необхідну для успіху всієї вистави. По-друге, він, як і будь-який священнослужитель, являв собою медіатора, що пов'язує земний та небесний світи (у вертепах він діяв на обох поверхах), тим самим забезпечуючи єдність першої та другої дій вертепу. Такі ж функції (практичну та символічно-медіаторну) виконував й Савочка-жалібник (або Касир). Він не лише збирав гроші за виставу, а й відтворював образ юродивого, убогої людини, котра традиційно вважалася близькою до Бога.

За словами А.Г.Баканурського, «юродство - зайняття ніші в маргінальному світі, за допомогою свідомого виключення себе із соціального простору» [9,83]. Не випадково у вертепі Савочка з'являвся лише раз - наприкінці вистави.

Навряд чи комусь спаде на думку, що актори й глядачі вертепного дійства «діяли за Юнгом», а сам вертеп відтворював лише містерію Різдва Христового. Персонажі вертепу, що виникли в колективному несвідомому й формувалися ним, із плином часу обростали, неначе корабель черепашками, привнесеними та інноваціями. Вони трансформували «незаймані» архетипи в тимчасові стереотипні образи, які відбивали навколишню дійсність і хронотопні уявлення відповідної епохи. Особливо чітко це виявляється в побутовій частині лялькової різдвяної вистави. Тут діяли герої, в яких глядачі впізнавали себе, своїх сусідів, друзів та недругів, героїв та кривдників. Вони репрезентували проблеми, зрозумілі кожному й актуальні для свого часу. Відбиваючи типові риси людей і будучи узагальненими образами певних національностей, ці персонажі демонстрували стереотипізовані, передбачувані моделі поведінки, зовнішнього вигляду та манери мови через їхні найпростіші структури.

У вертепних веселощах, в уривчастих сценках побутової частини вистави, у танцях, що виконували більшість героїв вертепу, віддзеркалювалось святочне «колобродіння» сільськими вулицями, хаос, галас, танці, співи. У зв'язку з цим побутова вистава набувала кілька сенсів: гам виганяв злих духів,

танки були запорукою родючості, а веселощі - розважанням Дитини-Бога, аби вона була веселою та любила людей, адже «кого полюбить, той буде щасливий» [156,12]. Не випадково в деяких колядках закладено танцювальний ритм [201,6]. Так, П.Й.Морозов вважав, що саме в сценці танків та радощів діда з бабою з приводу смерті Ірода виявляється зв'язок другого акту вертепної вистави з першим [141,80].

Персонажі Діда та Баби є знаковими у вертепному театрі. Ці образи, як указує В.Є. Гусев, генетично пов'язані з найдавнішими ритуальними персонажами й обрядовим еротизмом [58,18]. Їїго значення, як запоруки родючості, добре відомо. Така характеристика пасує практично усім вертепним сценкам побутової частини, адже більшість із них містять танці та загравання. Ці маски були особливо популярними у рядженні, в аграрній обрядовості. Їхніми аналогами могли бути ведмідь та коза, пов'язані з культом родючості та тотемістичним світоглядом (Дід часто виступав поводитирем кози). Незважаючи на хтонічну атрибутику, вони мали семантику тепла, весни і добра. Таким чином, підтверджується їхній статус у вертепі, як своєрідних покажчиків повороту року на весну, трансляторів культу родючості.

Зв'язок із сакральними народними культами, причетність до потойбічного світу, світу духів підкреслює їхній перехідний, медіаторний, характер. Не випадково саме Дід та Баба першими виступали у другій дії вертепу. В західноєвропейських карнавальних процесіях маски старих - типові образи мертвих



пращурів. У слов'янстві їхній культ виявлявся під час святкувань у звичаї носити вечерю та ставити в хаті обжинковий сніп «Рай-Дідух». Вважалося, що в ньому живуть душі померлих родичів (духи-Лада), які «прийшли з краю сонця». Саме такими є Дід та Баба в сучасному київському вертепі В.С.Завальнюка. Тут вони - пращури всього світу, втілення «нижньої», підсвідомої архаїчної космогонії. Якщо, з одного боку, Дід та Баба були виразами святих сил природи, духів предків, то, з іншого, - виступали носіями комічного начала. У цьому вони асоціювалися з хтонічними силами. Цікаво, що навіть фонетично слова «дід» та «дідько» (чорт) доволі близькі. У побуті їх могли плутати, тому у «Лексиконі» Памви Беринди їх свідомо розмежовано [19,152].

У вертепі яскраво виявлялися й українські етнокультурні архетипи, зокрема, ідеал українського чоловіка – Запорожець – достеменно відтворення вигляду тодішнього козака. Ці архетипи виразно виявилися в зовнішньому вигляді вертепних ляльок.

Одяг ляльок, як «їхнє тіло, яке має форму та життя» [200,256], є одним із найголовніших засобів передачі образу в театральному мистецтві. П.Г.Богатирьов зазначає: «У народному театрі костюм - це знак, що характеризує діючу особу» [20,115]. Одяг є знаком, що вказує на приналежність персонажа до певного соціокультурного середовища. Він, на думку Т.О.Ніколаєвої, віддзеркалює рівень життя, світогляд, естетичні уподобання, психологію українського народу [153,5]. В.І.Наулко вважає, що джерела одягу ляльок вертепу взагалі знаходяться в традиційному народному вбранні, де відображаються процеси

формування етнічного складу [151,228]. У Й.Ю.Федаса знаходимо продовження цієї думки: «Звідси зрозуміло, що знакові функції одягу несуть у вертепі особливе навантаження, глядач сприймав персонажа спочатку по одягу» [228,87].

Так, сакральні персонажі вдягались у вбрання духівництва, етнічні - в національне, а побутові та соціальні дійові особи - в типовий одяг відповідно до своєї епохи та класу. У Батуринському вертепі кінця XIX ст. всі лялькові фігури дають уявлення про моду 1899 р., а в Хорольському вертепі бачимо ознаки, властиві 1918 р.

Символіка убрання давала глядачеві додаткову інформацію про характер персонажа. Український національний одяг, як відомо, зберігає давні примітивні, архаїчні риси.

Зовнішній вигляд - не єдиний засіб створення образу персонажа. Як пише М.М.Корольов, «лялька не повинна розповідати про себе все як про образ. Якщо самим зображенням усе сказано - актор стає зайвим <...>. Тому лялька повинна бути ніби «байдужою». Виключення - ляльки для дуже коротких епізодів із єдиною, однозначною психологічною характеристикою. Доля актора - виразити пантомімічними й іншими засобами те, що мінливо, швидкоплинно, протікає й розвивається в часі. Натомість лялька відмінно може зафіксувати усе, що нерухомо, незмінно, поширюється на всю роль. Це може бути «кістяк» характеру, чи тип, чи загальний зміст образу» [118,37]. Вертепні персонажі діяли саме в «коротеньких епізодах з однією чіткою психологічною

характеристикою», але не менш значною була гра лялькаря, яка створювала ментальний образ героя, його психологію (способу організації емоцій та мислення).

Духовний світ вертепних персонажів утілювався через мовну характеристику, демонстрацію стереотипних, передбачуваних моделей поведінки та добірку характерного для кожного етносу музичного репертуару (пісенного та танцювального). Мовна характеристика була тут принципово важливою: саме завдяки їй акцентувалося народне сприйняття етнічних персонажів. Їхні «промови вирізняються прагненням зібрати в декількох побіжних рисах найбільш різко видатні властивості кожного характеру <...> утворюючи немовби оригінальну панораму «племен, говірок, станів»» [171,451].

У тексті вербальний рівень дається із застосуванням прийомів звуконаслідування та запозичень - укралень характерних слів національних мов, наявністю чи відсутністю реплік. Так, мовна манера Москаля дається із застосуванням фактично лише одного прийому - звуконаслідування. Він увесь «акає»: «Я салдат прастой, не богослов, не знаю красных слов <...> Читать і писать не вмею, а гавару, што разумею» [109,42]. У мові ж поляка передаються характерні звуки [дз] і [ц]: «А цо тут за галаце? Нех дзембло везьме гайдамаце! Ідзь, хлопку, ведзь до мене кохану! Я тут краковяку витанцьовать стану» [109,48]. Те саме стосувалось й Угорця (Гусара): «Терентенбасса, маленька басса, велика басса, мой по'ля, мо'я во'да, мо'є блато, мо'є в блаті, мо'є все» [109,43;136,66]. Стереотипи народного

сприйняття представників різних етносів віддзеркалюються й у пісеньках, що співають самі герої. Скажімо, Циган із Циганкою співають: «Дежь Цигане ты живешь, яжь не маю хаты. Що выкую та выдурю тыльки міні платы... Дежь Циганко ти живешь, ой я живу в шатри. Я ни кую ни дурю тыльки знаю Ачхи дри...» [136, 72].

Таким чином, побутові персонажі вертепу символізували собою «кожного зі спільноти «ми» даної культури» [145,25], втілювали найбільш її характерні (не ідеальні) риси, тому вільно могли ставати героями тогочасних анекдотів. Натомість релігійна частина вертепної вистави, на нашу думку, повинна осмислюватися саме як запорука існування вертепу в цілому, на що вказує її провідна роль у відродженні цього виду лялькового театру. 1993 р. в Луцьку відбувся фестиваль «Різдвяна містерія» [259], де показували сучасні вертепи не тільки з України, але й з Іспанії, Франції, Німеччини, Канади, Польщі та Білорусі. Метою організаторів фестивалю було насамперед відродження релігійної традиції.

#### **4.3. Гендерні моделі та жіночі архетипи східноукраїнського лялькового вертепу**

За всю багатовікову історію людства питання про взаємини між чоловіком та жінкою викликав інтерес і залишається актуальним й донині. На яких принципах ґрунтуються ці стосунки, що в них є найбільш природнім та гармонійним. Тут варто було б звернутися до взірців фольклору

як генетичних скарбниць народної мудрості, зокрема до українського вертепу, який був популярним у народі протягом кількох століть.

Вертепна вистава подає цікаві приклади моделей гендерних взаємовідносин, що, як нам видається, спираються не лише на тогочасні усталені уявлення про суспільну роль жінки та образ сім'ї, а й на архетипи колективного несвідомого. Найцікавішим є те, що практично усі персонажі світської вистави діяли не поодинокі, а по парах, ніби ця парність була зведена до загального принципу: дерев'яний короб вертепу з парними персонажами різних національностей відсилає нас до рятівного носія ковчега.

Дослідники вертпу помічали таку особливість «парності» та пояснювали її специфікою вертепної механіки та монологів. Так, І.Я.Франко вважав, що характерне групування дійових фігур по парі «відповідає техніці вертепної драми, яка задля цього навіть із «законних» трьох царів іноді робить двох, зв'язаних дротом у одну групу» [233, 285]. М.С.Грицай зазначає: «Те, що герої виступають на сцені попарно при постановці вертепних драм, зумовлюється самою формою діалогу. Драматична ситуація вимагає щонайменше двох персонажів, які ведуть бесіди на різні теми. Серед українських ліричних пісень багать таких, де герої виступають попарно - мати і син, сестра і брат, двоє закоханих тощо. Загалом парний виступ героїв характерний для народнопоетичної творчості. А оскільки українська вертепна драма користувалася здобутками

народнопоетичної творчості, то тут і слід шукати коріння згаданого явища» [51, 170]. Н.І.Савушкина стосовно народної драми пише: «Специфіка народної драми вимагала також обов'язкової парності персонажів для ведення діалогу, особливо при прагненні «розгорнути» комічні сцени. Тому збільшення числа персонажів зазвичай відбувалося шляхом подвоєння героїв з подібними або однаковими функціями» [197, 119].

Втім, й вертепна функціональність парування персонажів видається не єдиним його засновком, оскільки діалоги не завжди обмежуються двома персонажами, а в західних аналогах вертепу, наприклад польських шопках, парність не була принциповою, в них, окрім парних (краков'як з жінкою, чоловік з жінкою, старий з бабою та єврей з єврейкою), могли з'являтися одинарні герої, такі як: пожежник, хохол, куховарочка, мисливець, вчителька, казаняр та інші [34, 258,262]. А от в східноукраїнському вертепі групування героїв по парах мають явно виражений гендерний характер. Так, в Сокиренському вертепі (XVIII ст.) дід виступав з бабою, Москаль-Солдат з красунею Дарією Іванівною, Запорожець з Феською Шинкаркою, Поляк з Полькою, Угорець з Угоркою, Циган з Циганкою, Єврей з Єврейкою, Клим з дружиною й, навіть, такий здавалося б одинока Циганка-Ворожка танцювала з Запорожцем; в Новгород-Сіверському вертепі (1874 р. запису), крім традиційних постатей, діяли Служивий та його дружина Хвеська; в Куп'янському вертепі (1880 р.) танцювали руський мужик та його баба; в Батуринському (к.ХІХ ст.) - дві пари

парубків та дівчат, монах та молодиця, козак та молодиця Солоха; в Хорольському вертепі (1928 р.) - українець та українка, польський генерал та жінка, донський козак та жінка та інші [136; 243;6].

Спроби осмислити жінку шляхом її класифікації не є новими, більш того вони вельми розповсюджені, цікаві та різноманітні (починаючи від побутово-жартівливих «за кольорами», «за порами року», «білочки, риби-пілки, піраньї» і т.п., та завершуючи науковими трактуваннями З. Фрейда, К.-Г. Юнга та інших). Відомі й такі образи-характеристики, як «жінка-вамп», «нова жінка» та «жінка-мати, і за кожною з цих дефініцій закріплюється її стереотипна оцінка: «жінка-вамп» холодна, довершена, відверто агресивна, сексуально приваблива, хитра та підступна; «нова жінка» сильна, дієва, вольова та інтелектуальна, поєднує в себе холодну «вампіричність» та материнську ніжність, жіночу зовнішність та чоловічу «внутрішність»; «жінка-мати» через народження є володаркою майбутнього, вона є продовженням християнського образу Діви Марії, язичеської Плодючості, але вона ж самиця та «скотячий потяг»<sup>32</sup>.

Наслідуючи означений шлях осмислення жінки, пропонуємо дещо новий погляд на жіночу типологію, а отже й на проблему фемінізму, на матеріалі східноукраїнських вертепів, казок, міфології, а також теорії архетипів К.-Г.Юнга.

Зосередимося, головним чином, на тих характерах, в яких, на нашу думку, ретранслюються архетипи «Жінки-деміурга»

(Великої Матері), «Єви» та «Ліліт». Саме ці образи знайшли своє втілення в жіночих персонажах східноукраїнських вертепних вистав.

Дія вертепу, як правило, починається з різдвяної мізансцени: «Прямо передь зрителями, въ углубленіи, сидить Дѣва Марія съ младенцемъ на рукахъ; возлѣ нея, съ одной стороны - праведный Іосифъ, съ другой, по обыкновенію, нѣсколько домашнихъ животныхъ» [39, 10]. Персонаж Діви Марії, за визначенням Юнга, - класичний приклад утілення архетипу позитивної Аніми й спорідненої з ним Великої Матері<sup>33</sup>. В аспекті непорочності, чистоти вона одночасно й Мати, й Діва. Утіленням же Анімуса є Йосип - мудрий учитель, порадник, духовний керівник. В містеріальній частині вертепу Аніма й Анімус репрезентовані в метафоричній інтеграції, зображеній за допомогою ієрогамії, - священного шлюбу. Плодом його є божественна Самість, а втіленням - немовля Христос.

Як бачимо, Жінка-деміург незмінно виступає в святому союзі з Чоловіком, - хоча народження дитини тут «чудесне» й, здавалося б, не потребує чоловічого втручання, проте акт творіння без чоловічого бінару не відбувається. Така сама модель ідеальних стосунків між Жінкою та Чоловіком простежується у величезній кількості слов'янських казок, коли дід та баба створюють першу людину (круглого андрогіна Колобка, Телесика та інших), причому в цьому сюжеті дід є виразником креативної волі (спонукання), а баба - власне



началом, що створює (в інших мотивах дід може виконувати волю баби).

Ця диференціація діяльності є принципово важливою, оскільки при зміні ролей, результат дії стає якісно іншим: народжується не «живе-розумне», а «механічне-бездуховне» (як, наприклад, у казці «Глиняний хлопець»); створюється не людина, а тварина («Солом'яний бичок»). Архетип Жінки-деміурга, на нашу думку, виявляється й в жіночих аграрних образах. В цьому сенсі показовим видається зрушення в архетипу «Бога, що вмирає та воскресє»: загальновідомі його чоловічі втілення: починаючи з Осиріса, Діоніса й до Христа, а от у слов'янстві, як зазначав В.Е. Гусев<sup>34</sup>, були розповсюджені й жіночі варіанти: це Морана, Маланка, Русалка, це й жіночі версії Масниці та Костроми, це й Коза, аналогом якої була Баба. Слід помітити, що ознака парності зберігається й тут: часто «жінку, що вмирає та воскресає» супроводжує Дід.

За логікою міфу, якщо є перша людина, то є й спокусник - Змій, чи спокусниця - Ліліт. Вона - негативна Аніма, фатальна жінка (*femme fatale*), в ній концентрується те саме нумінозне «таємниче-жахливе-манливе», про яке писав К.Г.Юнг<sup>35</sup>, вона активна, самостійна, незалежна, впевнена в собі, вона не потребує для себе чоловічого бінару, - це феміністичний ідеал. Природно, що така жінка не може втілювати стереотипно зафіксований ідеал жіночої поведінки: родина, діти, чоловік, кухня (домашня локалізація). Цей тип жінки часто асоціюється з такими рисами, як хитрість, підступність, агресивна

сексуальність, саме вона порушує незайману цілісність чоловіка: Лисиця з'їдає Колобка, відьма Чувиліха викрадає Терешечку, а Змія - Телесика, у казці Г.-Х.Андерсона Сніжна королева забирає Кая, авестійська Блудниця (Перша Жінка) опоганює Гайомарда (Першого Чоловіка), а вертепна Солоха спокушає монаха. Як бачимо, Жінки-Ліліт перевертають стереотипну модель гендерних ролей, переймаючи ініціативу на себе, тепер - вона є активною стороною: в традиційній грі «мисливець-жертва» чи «кішки-мишки» вона грає першу роль.

В патріархальному суспільстві така жінка, безперечно, не вписувалась у загальний культурний контекст і руйнувала його, отже вона була небезпечною, тому й відносилася до негативного: вона є слугою Диявола. Однак, у східноукраїнських вертепних виставах Молодиця, яка звабила Монаха оцінюється позитивно, а от Монах осуджується. Так, Козак говорить: «Де тут у чорта монахи набрались. У Крупецькій монастирь Богу мольтьця! Туть тилько козакамъ гулять! А ну, Осицька Солоха, потанцюй по козацьки зо мною, а то ты тильки съ ченцями гуляти, а съ козакамы ни! (*Танцуютъ*)» [136,с.180].

Позитивно змальовується й красуня Дар'я Іванівна, яка вільно зустрічається й розстається з Солдатом-Москалем. Дар'я Іванівна - молода жінка, вдягнена у керсетку з квітковим візерунком, намисто, на голові - червона хустка. Характерно, що хустка Дар'ї Іванівни закривала всю голову - так у давнину ходили заміжні жінки. Юнки ж хустку пов'язували так, аби тім'я

залишалося відкритим [154,172]. Якщо ж додати, що червоні хусточки були не тільки ознакою святковості та багатства, але й легковажної поведінки (їх носили молоді дружини козацької старшини - часто літніх чоловіків), то виходить образ веселої, привабливої заміжньої або розлученої жінки-вітрогонки. На це вказує й колір стрічок красуні - блакитний - символ переходу, межового стану.

У вертепній дії Дар'я Іванівна зустрілася із солдатом (Москалем) й легко розлучилася з ним. Цікаво, що саме в той час (XVIII ст.) громадськість познайомилася зі скандальним європейським нововведенням - офіційним громадянським шлюбом. Дар'я Іванівна Колтовська, дружина севського воєводи Г.А.Колтовського, створила нову родину з піддячим Максимом Пархомовим [225,167]. Ймовірно, якраз цей прецедент послужив ґрунтом для даної вертепної сценки. Дружина Клима - старша жінка, простенько вдягнена в зелену керсетку та синю запаску, на голові - очіпок. Як відомо, зелений колір є символом вірності, оновлення життя [222,108], а синій - інтуїції, істини, відданості [222,334]. Названі риси характеру є ключовими для цього персонажа. Звісно, творці вертепу свідомо не добирали кольору одягу ляльок за символікою. Її обумовила сама традиція національного вбрання, просякненого архетипами «колективного несвідомого».

Протилежною Ліліт за характером є Єва - дружина Адама, створена з чоловічого ребра. Цей тип жінки не мислить себе без чоловіка, без нього вона є неповноцінною, тому незмінно

виступає з чоловіком у парі, де займає підлегле становище. Вона є ідеальною дружиною, досконалою жінкою в патріархальному суспільстві. Така жінка обмежується функціями матері, дружини і домогосподарки. З точки зору фемінізму така модель жіночого існування «робить її буття неповноцінним, позбавляє можливостей впливати на прийняття життєво важливих суспільних рішень»<sup>36</sup>. Утім, це працює тільки в ситуації, коли в такі рамки намагаються втиснути жінку-Деміурга чи жінку-Ліліт, психічна організація яких є більш складною, ніж у Єви. Так, К.Г.Юнг вважав, що Єва уособлює «стихийное природное начало, не способное к рефлексии и моральным размышлениям, недальновидное, находящееся в рабстве у чувственных впечатлений <...> Анима-Єва - это природная биологическая жизнь в ее тотальности»<sup>37</sup>. Саме такі Адам та Єва (Пан та Пані) виступали в Славутинських вертепах, - усі їхні дії зводилися до поцілунку та танців [136, 149,150]. Проте в східноукраїнських вертепах архетип Єви трансліювався й в образах вертепної Баби, яка танцювала з Дідом, та дружини Кліма, яких, на нашу думку, не можна описувати визначеннями Юнга.

Дружина Кліма, - сама назва персонажу фіксує соціальне становище цієї жінки, - помічниця свого чоловіка, хазяйка; вона не конфліктує з Климом, який, як-ні-як, піклується про неї: загубивши козу, у розпачі він тужить: «козу убив понесу жь до дому/ Да отдамь собакамь шкуру/ Изъ мяса жь шью жинци кожухъ» [136, 110], і побоюється її: «То то заколупывь/ Мого серденька въ край/ Що теперь мини ни до *жинки* (курсив - Т.Л.)/

Ни въ пекло ни въ рай» [136, 109]. Саме вона піклується про врожай, а її танець з чоловіком сприймався як запука плодючості, - вона звертається до Кліма: «Теперь мій мыленькій/ По танцюймо хоть мало./ Якъ въ старину водылось/ Щобъ и въ насъ по больше/ Конопель родылось» [136, 106-107].

Баба також виступала з чоловіком у нерозривній єдності, вона й залежала від нього, й, водночас, була самостійною: Дід мав право не відпускати її від себе: «И просылася и моылася/ Пусты мене старый диду/ На улыцю погулять/ Ой я самъ непйду/ И тебе не пушу» [136, 62], а вона могла відстоювати свої інтереси: «Ой не хочу хатки, а ни синожатки./ Ни ставка, ни млинка, ни вышневаго садка» [135, 45]. Більш того, самий Дід виказував певну залежність від жінки: «Хочешъ мене старенького/ Дай покинуты/ Ой некидай мене/ Моя бабусенько/ На чужій сторони/ При лыхій години» [136, 62]. Цікаво, що ніде не фіксується, що Баба є дружиною Діда.

Ця пара репрезентувала своєрідну гендерну модель взаємовідносин старого чоловіка та молодої жінки, що трансливалася аж до початку ХХ століття. Так, Дід та Баба діяли у Сокиренському (XVIII ст.), Турівському (1848 р.) та Новгород-Сіверському (1874 р.) вертепах, у Куп'янському вертепі (1880 р.) їх називали старим та молодичею: «Появляется старикъ, который шамкаетъ губами (як й в Новгород-Сіверському вертепі [243, 33] - Т.Л.) и топчется на одномъ мѣстѣ, и довольно молодая женщина. Старикъ ухаживаетъ за ней, они танцуютъ и затѣмъ старикъ поцѣловалъ свою даму,

уходить съ ней» [199, 514], крім того вони дублювались парою руського мужика та баби, що танцювали під козачок. У Батурицькому вертепі (к.ХІХ ст.) горбатий сивий Дід з палицею танцював з дівчиною й співав традиційну «Під вишенькою, під черешенькою». М.С.Грицай зазначає: «Ця вікова невідповідність - особливо поширений прийом у народнопоетичній творчості» [51, 170].

Дід – старий, горбатий та кульгавий, що вказує на його хтонічний характер, а Баба - молода, весела, красива - уособлення плідності. Вони водночас протилежні та єдині. Ця пара незмінно подає нам алузії на таких традиційних персонажів, як Аїд та Персефона, Гефест та Афродіта.

Дід та Баба являли собою єдність протилежностей не тільки зовнішньо (за віком), але й за характером та бажаннями: він старий «кахи, кахи!», а вона молода «хихи, хихи!» [135, 45]; він бажає, щоб вона залишилась, а вона воліє гуляти; він обіцяє їй й хатку, й «синожатку», «и ставок и млинок/ и вишневы садокъ» [136, 62-63], а вона обирає волю. В характері Баби знаковою видається риса волелюбності та вміння «конфліктної поведінки» - вона й свариться з Дідом, і фліртує з ним. Такі гендерні стосунки між чоловіком та жінкою (з'єднання несумісного у гармонійне неподільне єдине) було визначено ще у Біблії: «оставит человек отца своего и мать свою, и прилепится к жене своей; и будут одна плоть» (Буття,гл.2:24) й у той же час: «И вражду положу между тобою и между женою, и между

семенем твоим и между семенем ее; оно будет поражать тебя в голову, а ты будешь жалить его в пяту» (Буття, гл.3: 15).

Крім того, в цій парі виявляється збій стереотипного сприйняття «фемінного» й «маскулінного». Н.Чухим пише: «Аналіз культурно-символічних аспектів гендеру дозволив виявити знакові ряди, в яких чоловіче асоціюється з раціональним, духовним, божественним, культурним, а жіноче - з чуттєвим, тілесним, гріховним, природним. На відміну від біологічного аспекту статі, символічний аспект містить неявні ціннісні орієнтації, установки, сформовані таким чином, що все чоловіче вважається позитивним, значним, доміантним, а все жіноче - негативним, вторинним, підпорядкованим»<sup>38</sup>. В східноукраїнському вертепі раціональність виявляє саме Баба. Якщо Дід піддається стихійному почуттю радості, то баба думає про наслідки цієї радості: «Щобъ нашій танци/ Да не ввелы насъ въ лыхо/ Дебъ забралися въ тісныи кутокъ/ Да илы бъ хлибъ соби тыхо» [136, 61].

Варто також зазначити, що оцінка жінки в західних та східних варіантах вистав також різнилась. Якщо стосунки усіх персонажів вертепу східноукраїнської моделі незмінно зводилися до танців та загравання, то в західних варіантах гендерні взаємовідношення фіксувалися скоріше у моралізаторсько-повчальному аспекті. У польських шопках можуть зустрітися повчання жінкам, якими вони повинні бути, отже жінка тут повинна була пристосовуватись до смаків чоловіків та загальноприйнятих патріархальних канонів. Так,

польська куховарочка промовляла наставляння молодим панночкам про те, якими повинні вони бути, щоб сподобатися та вийти заміж за чоловіків: скромними та чемними [34, 259]. Різниця й становище жінки: в Плоцькій шопці старий ніс на своїх плечах корзину, в якій сиділа Баба, а хор співав мораль: «Ой, мой дѣдушка, что ты выдумываешь? Первый день что ли живешь на свѣтѣ? Молодымъ надо учиться, хорошо себя вести, чтобы подѣ старость, вотъ такъ, не бѣдствовать. <...> Чего человекъ дождался! На этомъ еще свѣтѣ долженъ носить бабу на спинѣ!» [34, 259]. Якщо польська Баба сиділа в чоловіка на спині й сприймалася як тягар, то українська Баба з Дідом танцювала. А танець - це вже зародок партнерських стосунків.

На те, що українським представницям прекрасної статі надавалося великого значення вказують й такі зовнішні ознаки, як розмір вертепних ляльок та їх одяг. Так, у Сокиренському вертепі практично усі ляльки жінок були значно вищими за ляльок чоловіків, а лялька Діви Марії сама велика (27 см) - вона поступалася у розмірах тільки Запорожцю (32 см) – головному персонажу побутової частини вистави, народному герою. (Видається не зайвою паралель з іконами, де сакральні персонажі теж вирізнялися за розміром. Наприклад, в середньовічній українській іконі XVI століття з Труневич Богоматір з Христом зростом перевищують усіх інших персонажів, включаючи ангелів. Те саме семантичне навантаження мав розмір у зображеннях єгипетських фараонів). Утім, треба помітити, що з впливом російської культури, розмір



вертепних ляльок змінюється, як, наприклад, в Хорольському вертепі (1928 р.), де чоловіки вже є крупнішими за жінок.

Ставлення до української жінки як до Берегині віддзеркалювалося й в одязі вертепних ляльок. Так, Баба, красуня Дар'я Іванівна та дружина Клима в Сокиренському вертепі були одягнені в національне жіноче вбрання: сорочки, плаhti, запаски, керсетки, очіпки. Й кожна з них створювала свій образ: Баба втілювала образ нестарої чорнявої молодиці, Дар'я Іванівна репрезентувала більш молоду жінку, на що вказував квітковий узор її керсетки, намисто та червона хустка на голові, а дружина Клима представляла старшу жінку, простенько вдягнену у зелену керсетку, синю запаску, на голові - очіпок. Навіть Рахіль була одягнена як українська молодиця. Особливо це стосується жіночого костюма, що створює образ жінки-Берегині.

А.А.Кікоть вказує: «Сучасний образ Берегині відображає саму сутність материнства й підноситься до ролі матері та хранительниці нації. Це також є метасимволом української жіночості <...> Образ жінки-Берегині досить яскраво відбивається в українському національному жіночому одязі» [111, 274,277]. Знаковою була й індивідуальна характеристика. Наприклад, Баба - молодиця у жовтій керсетці, червоній запасці та волічці. Як відомо, червоний колір - традиційний символ молодості, життя, емоцій, енергії, любові [222,167] та весілля. А жовтий - сонця та легкості [222,96-97]. Це підкреслювало обрядово-медіаторний характер героїні. А.А.Кікоть відмічає

«гендерний здвиг у напрямку фемінінності в українському національному костюмі» [111, 278] й робить припущення, що «гендерна ідентичність українців побудована не на взаємовиключенності, а на взаємоподібності та взаємодоповненості» [111, 278].

Вважається, що фіксація категорій «фемінного» та «маскулінного», їх поляризація та діалектична конфронтація стають полем відкритої боротьби або принаймні холодної війни<sup>39</sup>. В східноукраїнських вертепах вона вирішується принципом взаємодоповнюваності та перехідності, що автоматично знімає питання відмінності за статтю, а отже й проблему знаку нижчості та гноблення. Вважається, що фактор статі грає істотну роль у посиленні проявів соціальної нерівності, пов'язаної, зокрема, з такою характеристикою, як вік. У вертепі ця проблема вирішується принципом поєднання протилежностей.

Кожний жіночий архетип вимагає свого варіанту взаємодоповнюваності та поєднання: Жінка-деміург формує взаємовідносини з чоловіком за принципом ієрогамії, мовчазної домовленості, метою її контактів з протилежною статтю є акт творіння, де креативним началом виступає саме вона (це творчі пари Кюрі, Орлової та Александрова та інші). Ліліт не потребує чоловічого бінару, а якщо й потребує, так тільки для зваблення (чи конкуренції), - проте чоловік для неї є об'єктом спокуси (такий архетип часто транслюється жінками шоу-бізнесу). Єва (в українському розумінні) реалізує себе тільки в парі з чоловіком,

будуючи з ним стосунки не через «покору», а через «танці» (в буквальному й алегоричному смислі), сварки та флірт. Тож, видається не можливим підтягування всіх жінок до якогось одного архетипу (установка на уніфікацію ідеальної моделі жіночої поведінки та образу): як патріархального, так і феміністичного.

Саме таке взаємодоповнення чоловіка та жінки, на нашу думку, відтворюється й у межах однієї сценки, й на загально архітектурно-сюжетному рівні вертепу. Так, О.М.Фрейденберг ставила всю верхню виставу (та поверх) під жіночий знак Маріон (кімната жінки, місця перебування жіночого божества), а нижню - чоловічий, що уособлював у собі Петрушка (Запорожець, Діоніс). Вчена пише: «По линии женщины они (тобто ляльки - Т.Л.) раскрывают фаллическую сторону плодородия и связанную с ней obscenity, по линии смерти - хтонический характер культа кукол <...> Петрушка как божество мужское, модификация Диониса подвержен смерти и кончает тем, что смертью уносится; но Марион - понятие более широкое, куда смерть входит только одной из «сторон»» [239, 28].

Східноукраїнський вертеп подає нам модель гармонійних гендерних взаємовідносин на усіх рівнях: на сюжетному - від архетипного образу ідеальної Святої родини - священного Шлюбу (Ієрогамоса) до побутових і комічних танцюючих пар, при цьому кожний жіночий архетип будує свій тип стосунків з чоловіками (у кожної своя «біблейська смаковниця»); а також на

архітектурно-символічному рівні - взаємодію начал Маріон та Діоніса.

Як бачимо, жінка в усіх її іпостасях архетипу оцінюється в східноукраїнському вертепі вельми позитивно: вона напрочуд активна, ініціативна, раціональна, духовна, божественна, вона ж самостійна та волелюбна, вона не боїться йти на конфлікт, шляхом «відстоювання своїх інтересів», вона формує свій простір, у якому чоловік займає значне, але не вирішальне місце. Крім того, інтерпретація української жінки відзначається розмаїтістю та багатогранністю. В цьому сенсі вельми влучним видається вислів Сімони де Бовуар: жінка «легковажна й покладлива, безжурна й замислена, ніжна й зібрана в сталевий кулачок, молоденька й водночас віками старезна, солодка, терпка, зрадлива й вірна, земна й небесна»<sup>40</sup>.

О.Смерек пише: «Українська свідомість ще довго не сприйматиме фемінізм у його чистому вигляді, європеїзованому чи американізованому, а втім «чистий вигляд» припускає ряд специфічних відозмін аж до появи питомого фемінізму, себто українського. Національне маркування цього феномену є продуктом і політичної системи, і фольклорних традицій, і релігійного світоосягання»<sup>41</sup>. Погоджуючись з цим, треба підкреслити, що український фемінізм, на нашу думку, не може бути радикально-войовничим, оскільки будь-який архетип жінки в слов'янському фольклорі, зокрема й у східноукраїнському вертепі, оцінювався досить позитивно - жінка з давніх-давен сприймалася сизигією «фемінного» та «маскулінного» (інь-ян),

тому й не ставилася у жорстоку залежність від чоловіків: кожний архетип (Деміург, Ліліт та Єва) є по-своєму сильним, самостійним та повноцінним, і ні одна з них не обминає сильну стать.

#### **4.4. Архетип Тіні у персонажах вертепу**

Архетип Тіні найрельєфніше втілюється у сцені вбивства дитини Рахілі. Семантика Тіні корениться у примітивних інстинктах та маніфестує все те, чого людина боїться, але жагуче прагне: «звірине», жорстоке, низьке, підступне, деструктивне, антисоціальне. Вищеназвані ознаки Тіні у вертепі багато в чому збігаються з емоційним навантаженням зазначеної вертепної сцени – почуттям жаху. Тінь, що виражає несвідомі страхи, зображується у вертепі за допомогою темних, похмурих фігур. Персонажі, що втілюють Тінь, позначені негативними властивостями та якостями, роблять мерзенні вчинки, від їхніх фігур, дій і слів віє ірраціональним жахом. У контексті вертепу такими фігурами є солдати, які чинять страшний кривавий злочин супроти матері й дитини: «Иродъ не сытый велить убити/ а воинъ терзаеть и убиваетъ и убиваетъ» [136, 54]. Д.Чижевський підкреслює: «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, струсити їх, привести їх до

того «афективного» стану, до якого веде і суто літературними шляхами трагедія»<sup>42</sup>.

Не слід забувати, що солдати за сюжетом виконують наказ Ірода, тобто виконують не самостійну, а механічну функцію; вони ляльки не лише в руках вертепника-ляльководи, але й Ірода, і тому навіть на словах показують себе як бездумні роботи: «Государь нашъ/ По что требуешь насъ/ Мы сдъсь/ Всегда предстояли/ И обязанность свою/ Предъ тобою/ Въ точності выполняли» [136, 51]. У центрі ж і тут, хоч і підспудно, стоїть Ірод – свідчення того, що Персона, яка уособлює владу (а ширше – соціальне зло), у свідомості народу також набуває характеристики Тіні.

Тінь може виглядати могутньою, жорстокою, володіти надприродними здібностями. Це з особливою силою проявляється в таких вертепних персонажах, як змії (семантика цього вертепного персонажу була розглянута в окремих статтях [79;90]), чорти й Смерть. Ось як характеризується остання у Славутинському тексті вертепу (запис В. Мошкова): «Отужь до тебе идеть смерть барзо сухая, возъмьть тебе, понесеть, ннмая, глухая. Возъмьть тебе на руки, отдаст аду на муки, будешь тамъ жити, смолу горку пити, смолу горку пити» [136,147]. З цієї строфи бачимо, що Смерть не просто безжалісна, вона може обійтись і без вертепної риторики там, де їй належить здійснити свою мовчазну й невблаганну, як доля, руйнівну функцію. В цьому вона типологічно споріднюється з присутнім у багатьох народних іграх та обрядах мовчазним персонажем, що насилає

безпричинний жах. Вертепна Смерть в образі кістяка з косою не є характерною для слов'ян. У нас уявлення про неї інше, що пов'язане з культом предків, - це стара жінка в білому савані з великими зубами, кошавими руками та ногами, із заступом (граблями, пилою або косою) за плечима. Саме така Смерть діє в сучасному вертепі В.С.Завальнюка. Її представляє лялька у білому балахоні-сіточці та чорному плащі з каптуром. У давньому вертепі спостерігаємо традиційний для західних середньовічних містерій та шкільних драм образ.

Кістяки, що танцюють чи кохаються, часто зображувалися як сатира на людей, які віддавались задоволенням. Але у вертепі Смерть - сувора постать, що не танцює. П.Й.Морозов вказував, що між східнослов'янським та західним уявленнями Смерті є розбіжності: «У західних «танцях» протилежність між життям і смертю підсилюється тим, що остання з'являється завжди з більш-менш блазнівським відтінком і тріумфує перемогу, безжалісно знущаючись над своїми жертвами; це, якщо можна так сказати, смерть жива, весела, яка жахає саме цією своєю веселістю, саме тим, що вона всіх безжалісно примушує танцювати під свою музику. У нас нічого цього немає. Наша Смерть - строга, суха, візантійськи-безпристрасна, завжди однакова; вона робить свою справу без усякого задоволення, без усякого знуцання над жертвами; її голі щелепи ніколи не викривляються в уїдливу посмішку; у її фігурі немає нічого комічного; вона ніколи не виряджається в маскарадні костюми і не знає танцю. Словом, це - справжня мертва Смерть,

іконописне втілення сухої абстрактної ідеї. Вигляд її збуджує містично-похмурий настрій. Західний танець Смерті представляє фінал життєвої трагікомедії; наші зображення нагадують про початок страшного, невідомого майбутнього» [141,307].

Поряд із Смертю часто діяв Чорт. В.Перетц писав: «Діюча сила цього персонажа пережила всіх богів <...> Поява його завжди ефектна, хоча він і звичайний гість шкільного театру» [167,87,84]. Чорти були незмінними носіями комічного елемента. На думку П.Пекарського, демон стародавніх містерій може вважатися прототипом усіх карикатур і смішних зображень наступних часів, джерелом комічного: «Тілесні недоліки, каліцтво й неподобство - ось предмети, що сама природа надала глузуванню. Передражнювання цих недоліків, мавпування їх - складає вже спробу ввести в мистецтво комічний елемент» [163,3]. П.П.Пекарський указував, що комізму, за самою своєю природою, необхідна розмовна форма - жарти, дотепи й глузування. Тому, якщо врахувати, що Смерть типологічно близька мовчазним персонажам, то чорт - навпаки, говірким (цю рису було вдало передано у вертепі Л.Курбаса (1918 р.): Сатана (Чорт), на відміну від усіх інших міфічних героїв, що говорили механічно, розмовляв нормальною людською мовою, кидав сатиричні репліки й імпровізував злободенні жарти) [22,224]. Цікаво, персонаж мав особливості етнічного тлумачення. На це, зокрема, вказував професор С.Килимник: «<...> супротивні (демонологія) були в уяві наших пращурів не такі жорстокі й злобні, як, скажімо, чорт у росіян,



який топить кораблі, знищує людей, робить зло безмежне, він є пострахом людей <...> А в уяві українців - чорт - це сміхотворець, з яким можна й у карти грати, і за стіл сісти, і обдурити його, посміятись з нього, пожартувати» [108,61].

Трікстерські риси Диявола або чорта (тілесні недоліки, неподобство, комізм) входили у християнський світогляд, посідаючи відповідне місце в опозиції до Бога (досконалості, краси, аскетизму). Характерно, що образ чорта часто асоціювався зі своєрідним знаряддям покарання. Так, в середньовічній Європі обов'язки ката покладалися іноді на блазнів із метою посилення ганьби страти, майданним знущанням над засудженим (про це писав П.Й.Морозов [141,38-39]). Функції блазня й ката поєднує в собі й вертепний Чорт.

У деяких текстах побутової частини вертепних вистав зустрічається епізод, коли Запорожця кусає змія. У тексті ця сценка сюжетно ніяк не виправдана: звідкіль раптом з'являється змія, чому вона кусає козака? Цей епізод у виставі займає дуже мале місце й несе суто розважальний характер, тож і здається маргінальним, випадковим. Тому, як видається, в історіографії, присвяченій українському вертепові, цьому питанню приділено мало уваги. Втім, сценка зі зміями повторюється в багатьох текстах східноукраїнських вертепів: Сокиренському (запис XVIII ст.), Батуринському (запис кінця XIX ст.) та Новгород-Сіверському (запис 1874 р.). Якщо ж цей епізод згадується, то тільки в контексті аналізу персонажу Запорожця: його стосунків з Хвеською, яка напустила на нього змію у помсту за недбайливе

ставлення до неї [141, 82], результату зв'язків з «лихими» циганами [136, 178]; «козакування» [243, 36], а також в аспекті покарання циганки за її ворожіння та шахрайство. Проте персонаж змії, на нашу думку, заслуговує на більшу увагу, оскільки самий цей образ є вельми інформативним з точки зору його семантики та символіки.

У вертепах епізод зі змією розвивається приблизно однаково: дві чи одна змія кусає Запорожця. Той кличе циганку (знахарку), щоб вона поворожила. Циганка рятує козака, але просить за роботу гроші, Запорожець не хоче платити, починається сварка, він б'є циганку і проганяє її.

Появу у вертепі сюжету зі зміями можна пояснити шкільними впливами, де символічна атрибутика відігравала важливу роль. Найпростішим значенням образу вертепної змії є Біблійний Змій - символ підземного світу, пекла (так, у середньовічних містеріях та шкільних дійствах був популярний образ змії чи риби як паші пекла, що поглинає грішників) та спокуси. У Хорольському вертепі (запис 1928 р.), наприклад, гадюка виступає в ролі пекельної істоти, слуги диявола чи месниці - вона повзе по сцені в той час, коли чорти забирають Ірода. А у Славутинському вертепі в записі В. Пруса 1928 р. хор співає до Ірода: «Отак до тебе ідьот смерть суха, лихая,/ Возьмоут тебя на руки,/ Оддасть *гаду* (курсив - Т.Л.) на муки./ Будеш там жити,/ Смолу горку пити» [136, 153]. Утім, у вертепі змія нікого не спокушає, тобто алюзія на біблійний сюжет тут

досить слабка. Тому постає питання про наявність залишків більш древнього світогляду.

Привертають увагу власне образ «змій, що кусає,» та сама характеристика «кусання». Саме такий образ був розповсюджений у східних традиціях (зокрема, індійський культ богині змій Моноші), які ми описали у підрозділі 1.3. Нагадаємо лише, що мотив «кусання-заковтування» є міфологемою «вмирання-воскресіння» та «ініціації-переходу», що часто пов'язані з аграрним культом.

Зазначимо, що змія, дракон, крокодил та собака є типологічно близькими образами. Автор словника символів Дж. Тресіддер споріднює ці образи за емоційною характеристикою: «Якщо розглядати лякаючу частину її (тобто змій - Т.Л.) іміджу - вона явний прообраз драконів і морських змій з західного фольклору і змієподібних гібридів, таких, як у грецькій міфології діти Єхидни - Гідра, Химера і змієхвост собака з пекла - Цербер» [222, 117]. Так, згідно з міфологією Стародавнього Єгипту, барці, на якій кожен ніч по царству мертвих подорожував Ра, загрожує змія Апоп (Алеп), й тому необхідна допомога ще однієї змій, щоб барка Ра мала змогу з'явитися над горизонтом вранці. В Південній Америці затьмарення пояснювали тим, що сонце чи місяць заковтував величезний змій. А от у шумерів небесну барку, на якій подорожував Місяць, переслідував гігантський кабан Дуат. Він приблизно 17-го дня кожного місяця надкушував його, після чого повний Місяць бліднув та, у агонії, вмирав.

У міфах та легендах змія та дракон часто були синонімами, як у Китаї та Греції, де великі змії називалися dracones. Одкровення Іоанна Богослова (12:9) говорить про дракона: «Древний змий, называемый диаволом». Дракон іноді зустрічається й у вигляді морського змія, як у деяких зображеннях святого Георгія, що дослідники традиційно співвідносять з шумеро-семітським образом богині хаосу Тіамат. Не випадковим є й образ кита, який за біблійною історією, проковтнув та згодом викинув Іону. Кит - стародавній символ відродження (ковчег та матка), його черево - це таємничий морок посвяти, що веде до нового, просвітленого образу життя. В Євангелії від Матфія (12:40) Христос проводить паралель між випадком з Іоною та Власною неминучою смертю та воскресінням. Крім того, три дня та три ночі полону Іони в утробі кита припускає й символізм «темного місяця», після чого він з'являється у вигляді молодого місяця. З іншого боку, образ кита є спорідненим з образом змії у іпостасі пекла, що втілювалися в середньовічних виставах, де ворота пекла представлялися у вигляді пащі кита чи змії. До цієї іпостасі наближується й символічне значення Крокодила, що уособлював собою руйнівну ненажерливість, виконавця кари Божої, володаря води і землі, життя та смерті. Так, у єгипетській міфології Амамет відкушував голови грішників крокодилячими щелепами, а бог Сет приймав вигляд крокодила перед щорічним пожиранням свого брата Осиріса. А у американських індіанців крокодил з'являється з розкритою пащею, в яку кожен ніч уходить сонце

(саме такий образ використав К.І.Чуковський у творі «Крадене сонце»).

В грецькій міфології змія кусає Еврідіку, дружину Орфея, через що вона потрапляє у загробний світ, а у слов'янській традиції знаходимо сказання про Віщого Олега, де змія відіграла вирішальну роль у його погибелі. Цікавою видається й постать коня, як носія смерті. Через свого коня Олег знаходить свою смерть, а от у Батуринському вертепі лоша вбиває Козака [136, 181].

#### **4.5. Історико-культурна інтерпретація національних героїв українського вертепу**

Як відомо, характерною рисою східноукраїнського вертепу був розподіл на два яруси-сцени. На верхньому представлялася біблейська історія народження Христа, а на долішньому – мирські сюжети. Ця мирська вистава включала сценки не лише насичені танками та заграваннями, але й побутовою та національною проблематикою. Тому серед численних персонажів другої вистави вертепу значне місце займали типи національно-етнічного характеру, а саме: Запорожець, Москаль, Поляк, Жид, Угорець, Німець, Циган та інші. Світська вертепна дія показувала «характерні зображення, а також типи найближчих національностей, з якими життя зводило український народ» [115, 668].

Питання національного характеру українського вертепу розглядали багато дослідників (Л.Б.Архимович, О.І.Білецький,

В.Є.Гусєв, М.К.Йосипенко, О.А.Казимиров, В.М.Перетц, Й.Ю.Федас та інші). Так, Йосипенко підкреслює «цілком оригінальний зміст інтермедій, національні типи ляльок-персонажів, яскраву патріотичну, волелюбну спрямованість усієї української вистави» [97, .36]. На гостроту політичної спрямованості вчинків Запорожця, в яких «відбито протест народу проти національного і соціального гніту, а також волелюбні, патріотичні ідеї» вказує Казимиров [105, 12-13]. Перетц писав про «яскраві національні типи, що відрізняються навіть від своїх найближчих родичів — героїв польської шопки» [167, 152-153]. На думку Алфьорова, лялькова біблійна драма саме з набуттям «національного, народного характеру <...> з додатком комічних народних сцен» одержує назву «Вертеп»<sup>43</sup>. Білецький в описі другої частини вертепної вистави робить акцент саме на представниках різних націй, що радіють з народження спасителя й смерті Ірода, а Запорожця вважає за «щось подібне до славетного Мамає, постаті, улюбленої безіменними живописцями XVIII—XIX ст.» Учений підкреслює зв'язок вертепу з народними піснями, гумористичними анекдотами й промовками [19, 95,97]. А на думку Л.Б. Архимович національна спрямованість вертепу визначила «його демократичний, іноді навіть антифеодальний і антиклерикальний характер, зміст і порядок сцен, типаж, зовнішній вигляд і мову персонажів, особливості музичного супроводу» [8,с.149,150].

Як бачимо, національний характер вертепу пов'язується з доволі широким колом понять: своєрідністю, антифеодальністю та антиклерикальністю, політичністю та соціальністю, патріотичністю,

волелюбністю та демократичністю. Ці ознаки повною мірою стосуються національних персонажів вертепу.

Національне забарвлення було властиве всім діючим особам світської вистави й навіть деяким персонажам релігійної частини вертепної дії, як, наприклад, Рахлі та пастухам. Так, Г.П.Галаган писав: «Узагалі слід помітити, що в малоруському вертепі, навіть у священній історичній його частині, особи другорядні, як: пастирі, Рахіль та інші зберігають у костюмах цілком місцевий народний характер» [39, 13]. П.Г.Житецький стосовно Рахлі зазначав: «У вертепній драмі ми бачимо справжню матір, убиту горем про загибле чадо: по суті це проста сільська жінка» [72, 6].

Проте кожний персонаж вертепу виконував своє завдання відповідно до своєї категорії: сакральної (свята родина), біблійної (пастухи, Рахіль, Ірод та інші), побутової (Клим із Дружиною, п'яничка Хома та інші), соціальної (селянин, Уніатський піп, Дяк, Солдат, Жандарм, Лікар, Господар, Наймит та інші), фольклорно-обрядової (Дід та Баба), національно-етнічної (Запорожець, Москаль, Поляк, Жид, Циган, Угорець та інші).

Тут варто було б зауважити, що межа між цими групами була доволі прозора, оскільки той чи інший персонаж водночас міг бути представником усіх названих типів. Приміром, побутовий персонаж Клим у соціальному плані був представником селянства, а в етнічно-національному – українцем; соціальний персонаж Солдата міг набувати яскравих етнічних характеристик Москаля, взаємозамінними були також Гусар та Угорець (оскільки першими гусарами були саме угорці). Проте типологічна приналежність

вертепного персонажа до однієї з груп акцентується в його імені: побутові герої носять власні імена, а національно-етнічні та соціальні персонажі – узагальнені назви. Наприклад, Запорожець має власне ім'я – Іван Виногура, але як персонаж ототожнюється саме з національною характеристикою. Так само й Солдат мав ім'я в Сокиринському вертепі - Іван Петрович, а в тексті Маркевича - Ігнатій Парамонович. Але персонаж фіксується у соціальному образі. Отже, внутрішня природа та сценічне завдання персонажа визначали характер його імені.

Вертепний персонаж характеризувався не тільки ім'ям, але й діями. Останнє реалізувалося у сценках-сугічках та сценках-презентаціях. Саме в них розкривалося ставлення вертепників та глядачів до представників різних національностей.

Сценки-презентації вертепних персонажів (разом із зовнішнім образом ляльки) показували типові риси людей, будуючи узагальнені образи певних національностей і віддзеркалюючи стереотипи народного сприйняття представників різних етносів: як герой поводить, що і як мислить, його спосіб життя та проблеми. Це той самий «соціально-етнографічний калейдоскоп», про який писав В.Е.Гусев [58, 312]. Побутові особи представляли типові сценки з повсякденного життя, соціальні - відтворювали епізоди соціальної проблематики, а національно-етнічні герої вистави відповідно підіймали питання етнічного характеру й взаємовідносин, а також національного самоствердження. Саме ці персонажі демонстрували стереотипи народного сприйняття представників різних етносів, як указують Кисіль та Давидова,



пов'язані з іконографічною традицією зображення різних народів [109, 14; 9]. І.Я.Франко вважав презентантів різних народностей та суспільних верств одним з «віковічних характеристичних прикмет людської комедії взагалі, а лялькового театру спеціально» [233, 285]. Загальні образи ляльок були спрямовані на передачу таких усіма пізнаваних типів.

В сутичках оцінка героїв будувалася на основі бінарних опозицій «поганий» – «добрий», де кращим був той, хто перемагав. У презентаціях маємо справу з описовою оцінкою якості персонажа, коли часто важко сказати, що добре, а що погано. Отже, характер сцен-сுтичок указував скоріше за все на соціальну оцінку героїв, а сценок-презентацій – на етнічну специфіку.

Позитивність чи негативність амплуа персонажів вертепу у повній мірі залежали від його авторів. Останні, як відомо, відстоювали позиції народно-національної свідомості. Крім того, трактування героїв вистави визначалося й специфікою самої епохи.

Культура XVII-XVIII століть ґрунтувалася на різноманітних опозиціях, укорінених з часів Середньовіччя: життя та смерті, блага та мучення, раю та пекла, багатства та бідності, свого та чужого, високого та низького. Доказом цього можуть служити популярні теми численних духовних віршів та шкільних драм єзуїтського кшталту, де протиставлялися ці поняття (наприклад, в «Комедии на Рождество Христово» Д.Ростовського «Любов» була протиставлена «Ненависті» і таке інше), а також численні народні повір'я, де діяли добра та лиха Доля. Тому й герої вказаної епохи повинні були мати чітку бінарну оцінку: наш – добрий, чужий – злий. Таким чином,

персонажів вертепу можна диференціювати на позитивних (плюс-героїв) та негативних (мінус-героїв). Так, слово «козацькій» у культурі XVI-XVIII ст. було тотожне словам «рідний», «свій» й часто вживалося для розмежування свого від чужого: козацька земля, віра, душа, голова, козацьке тіло, козацькі церкви, шляхи, торги, ріки [70, 56].

Відповідно до цього всі недоліки та пороки плюс-героя оцінювалися позитивно (наприклад, залежність козаків від меду-горілки чи неприйнятна з точки зору сучасних ринкових взаємовідношень його неплатоспроможність, так би мовити, «злісного не сплачування»). А представники інших етносів автоматично попадали в категорію мінус-героїв: поляк, москаль, жид, циган, угорець та німець.

Бінарна опозиція «свій» – «чужий» незмінно проявлялися в численних сценках із Запорожцем: Запорожець та Поляк, Запорожець та Циганка-ворожка, Запорожець та Жид, Запорожець та Уніатський піп, Запорожець і Чорти, навіть Феська «негарна». Запорожець – центральний герой світської вистави вертепу - незмінно оцінювався як герой, захисник, лицар, «своя людина». У цьому сенсі стає зрозумілим, чому забіякуватий Петрушка був народним героєм.

Той же принцип поширюється й на сценки з Климом, який віддає свиню, що хотіла вже «іздохать», дяку як сплату за навчання свого сина. З позицій сучасної етики Клим – шахрай чи, принаймні, некультурна людина, котра діє за правилом «на тобі небоже, що мені не гоже». Але у вертепі трікстерська поведінка Клима не

тільки не засуджується, а, навпаки, подається як позитивна винахідливість, практичність, хитрість – споконвічні риси слов'янського типу. І якщо Дяк таки пошився в дурні, то це його лихо.

В.Я.Пропп указує, що обдурювання є традиційним прийомом фольклорного та літературного комізму, «обдурений може виявитися осоромленим по власній провині. Його антагоніст користується якими-небудь його недоліками чи недоглядами і тим виводить ці недоліки на чисту воду, на загальне посміховище» [182, 77]. Видається сумнівним пояснення Галаганом комічності Кліма тим, що «укладачі вертепної вистави того часу почували себе за розвитком своїм незмірно вище за посполитого мужика, на якого дивилися скоріше з почуттям полегкості, чим з яким-небудь іншим почуттям» [39, 37], .

Оцінка народного героя протягом історичного часу не була однорідною й залежала від тимчасового політичного становища України та статусу реального прототипу. Так, щодо Запорожця, П.Й.Морозов зазначав: «За характером своїм, цей (тобто вертепний – Т.Л.) запорожець, очевидно, належить уже до часів занепаду «славетного товариства», коли Січ висилала із себе більш гайдамак, ніж воїнів зі строгим обличчям старих січовиків. Від такого часу занепаду Запорожжя залишалися в Малоросії сліди досить довго: ще у двадцятих і на початку тридцятих років нинішнього сторіччя малоруси нерідко вживали слово «запорожець» у значенні брутальності і навіть злості» [141, 82]. Учений робить припущення, що саме цим пояснюється характер вертепного запорожця,

«молодецьтво якого виражається в дуже грубій формі: він б'є всіх, не виключаючи і самого чорта, якого він не ставить ні в що, однаково не розуміючи ні почуття поваги до когось-небудь, ні почуття страху перед будь-ким» [141, 82]. Погіршення оцінки Запорожця, про яке згадував Морозов, на нашу думку, треба асоціювати з дещо пізнішими часами, коли в характері козака дійсно зникають геройські риси, а всі дії обмежуються «побиттям». Таким, наприклад, є Запорожець з Хорольського вертепу в записі 1928 року, де його називають прудиусом-розбійником, «найбільшим гультіпакою» [136, 188], а поряд з ним діє Гайдамака [136, 194]. Однак, чим більше проходить часу й більш віддаленим від нас стає реальний прототип персонажа Запорожця, тим більше він піддається стилізованій героїзації. Так, у вертепах, що представлялися на фестивалі 1993 року, «Запорожець є націоналістом і має на меті моральне піднесення українських глядачів» [259, 3].

Циган - образ вічно голодного бурлаки, що живе ковальською справою й не займається землеробством, «бо не має плужка». «Такежъ мое счастье – співає він - Якъ украду да продамъ/ Охъ щобъ ёму трястця/ Ачхи дри ачхи дри/ Будемъ житы у шатри» [136, 73]. Його дружина-ворожка не пряде, «бо невміє прясты./ Изъ загаю виглядає./ Щобъ сорочку вкрасты» [136, 73] А її діти «у шатри/ До кавчять до писчять/ Якъ щенята» [136, 72-73]. У вертепі ключовими словами до характеристики цигана були: видурити, украсти, міняти, продати, їсти, голод, бідність. П.Г.Житецький зазначав, що при всіх вадах цигана селянин ставився до нього без особливого озлоблення,

«він бачить у ньому дитя природи, що кориться її сліпим інстинктам, - зло, настільки ж неминуче в житті, як і руйнівні стихії природи» [70, 163].

Утім, на постать цигана можна подивитися й з іншого боку: відношення до нього як до «стихійного лиха» може вказувати не лише на етнічну специфіку, але й на вихолощення першовитоків цього досить архетипового образу – циган – коваль – чорт, який міг би в іншому разі підкреслювати розходження між верхнім і долішнім поверхами. Циган та Циганка відносяться до тих персонажів, позитивне чи негативне амплуа яких варіює відносно сюжетного контексту: в різних сценках вони можуть відігравати ролі «по різні сторони барикади» – в одному епізоді вони погані, в іншому – добрі. Це в повній мірі залежало від того, з ким ці персонажі виступали. Якщо з козаком, то перевага симпатій глядачів та самих вертепників була на боці козака - і за бінарною логікою циган попадав до категорії «мінус-героя». Якщо ж поряд з циганом діяв жид, литвин чи москаль, то перевага віддавалася цигану. До прикладу, циган перемагав юдея у п'ятій різдвяній інтерлюдії М.Довгалевського [70, 163-165], а у тексті польсько-руської вертепної драми (приблизно 1788-1791 рр.), що його опублікував І.Франко, цигани били Литвина, який тікав [233, 256-257].

Інтерпретація постаті Москаля залежала також і від характеру територіального побутування вертепу: у західній моделі вистави Москаль часто виступав як негативний образ, а у східній – скоріше як позитивний. Так, у тексті Сокиринського вертепу XVIII ст.

Москаль-Солдат оцінюється набагато краще, ніж у польсько-українському варіанті, поданому Франком. «Я Солдаты простой не Богословъ – говоритъ цей персонаж - И незнаю красныхъ словъ./ Хотя жъ я/ Отечеству защита/ Затожъ спина у меня/ Всегда избита/ На Парнасъ же я/ Летать не умѣю/ А говорю я/ Что разумѣю» [136, 64].

Ставлення до москалів у східній Україні було двояким, у залежності від офіційної політики, виразником якої виступала шкільна драма. Так, П.Г.Житецький описував персонаж Москаля як вельми позитивний, посилаючись на четверту різдвяну інтерлюдію Довгалевського та першу інтерлюдію Конисьського. Дослідник пише: «Це якась всемогутня і бурхлива сила. Лях перед нею упокорюється, мужик стає упевненим у власній силі» [70, 169]. При чому характер визначення пріоритетів тут залишається такий самий: хто перемагає – той кращий. У четвертій різдвяній інтерлюдії Довгалевського Москаль перемагає ксьондзів, а в першій інтерлюдії Конисьського він усіх розганяє – і мужиків, і бабу, й самого вїйта [70, 169]. Народне ставлення до москалів було дещо інакшим. Наприклад, О.Левшин, мандрівник по Малоросії кінця XVIII - початку XIX століття, підкреслював «неприхильність їхню (тобто українців) до великоросів», й писав, що дітей лякали москалями й «при сем імені злякане дитя перестає кричати», а також чув відгуки: «Добрий чоловік, але москаль»<sup>44</sup>. О.Воропай пов'язує появу персонажа Москаля з подіями XVIII століття - після поразки під Полтавою 1709 року на Україні були «постої» російських військ, що «дуже допікали нашому населенню». Однак

дослідник підкреслює, що «хоч населення москалями було незадоволене, все ж у Сокиринському вертепі ми не зустрічаємо такого гостро негативного ставлення персонажів до москаля, як до поляка. Це, очевидно, тому, що москалі, як окупанти України, могли контролювати публічні виступи. Крім того, відігравали тут певну роль і віросповідні мотиви» [35, 6].

Таким чином, стає обґрунтованою неоднозначна оцінка вертепного Москаля: з одного боку, він - окупант України, який проганяє Діда та Бабу, а з іншого - «Отечеству защита» [136, 64], представник православ'я. Не варто виключати й вплив шкільної оцінки москалів на вертепну. А от у тексті Славутинського вертепу, що являє собою західну модель вистави, в записі В.Пруса 1928 року негативна оцінка Москаля залишається. Тут він фігурує в ролі солдата Ірода, який заколює дитину Рахілі [136, 153]. Однак треба зазначити, що поява Москаля в такому амплуа є пізнішою, бо в ранній редакції цього вертепу в записі В.Мошкова 1897 року в зазначеній сцені вказується тільки солдат без згадки про його національність [136, 147].

Якщо оцінювання вертепних Цигана та Москаля вирізняється динамікою, то Поляк та Жид – негативною статикою. Поляк та Жид утілювали у виставах «соціальне зло» (на відміну від цигана), панівних верств у часи польської експансії. Тим більше, що текст Сокиринського вертепу був сформований у часи великого повстання населення Правобережної України проти поляків.

Вертепний Поляк представляв характер, упоєний ідеєю свого шляхетського походження, власної сили і хоробрості [70, 168-169]:

«А цо Панове!/ Я ізъ дядя и прадыда/ Уродзоный естемъ шляхтичъ/  
Я быломъ во Львовѣ/ Быломъ въ Краковѣ и Кіевѣ/ Быломъ въ  
Варшавѣ и Платавѣ» [136, 74-75]. О.Воропай з цього приводу  
пише: «Негативне ставлення Запорозжя до поляків (а тому й до  
«католиків», під якими розумілися «ляхи») - річ самозрозуміла» [35,  
6]. У такому разі Поляк представляв собою не тільки соціальну, але  
й релігійну опозицію до корінного населення України.

Приблизно у такому ж становищі знаходився вертепний Жид.  
П.Г.Житецького пише: «<...> це хижак свідомий, тому в зображенні  
його помітна добра частка сатиричної жовчі». Це, на думку вченого,  
виявляється в сценах зіткнення цигана з євреєм, де завжди давалася  
перевага торжеству першого над останнім, а не навпаки, причому  
«посоромлення єврея підкреслюється з особливим задоволенням»  
[70, 163]. П.Й.Морозов вважав, що «глузування над циганом»  
поступалося «тільки жиду в антипатії до нього народу» [141, 80].  
Так, у Сокиринському вертепі він співав: «Я зидоцокъ змирный/  
Худенькій не зирный/ Но зато моя дуса/ Якъ царвончикъ хороса» та  
«Хоть велите меня драть/ Хоть велите наказать/ Но позвольте Вамъ  
сказать/ Дайте лысь процентикъ взять» [136, 88]. На думку  
Воропая, негативне ставлення до жида-шинкаря та цигана-торговця  
кіними зовсім не свідчить про національну нетерпимість, а є лише  
реакцією на соціальні відносини [35, 7].

Як видається, оцінка вертепних героїв залежала й від  
особливостей колективної свідомості того часу - українська  
культура, як й будь яка інша культура, що стверджує себе, була  
шовіністською й підкорювалася бінарній схемі побудування образів



та їхніх взаємовідносин. Про толерантність українців говорить й Н.Полонська-Василенко, але при цьому відзначає, що разом з полонізацією з'являється й нове для українців почуття шовінізму [178, 375]. М.С.Грицай пише: «Зображення негативних типів зумовлено не тільки прагненням чітко відтінити їх на соціальному фоні, а й затаврувати той прошарок суспільства, який вони представляють» і розкриваються вони «оригінально, з допомогою засобів сатири» [52, 89].

Зауважимо й на те, що в часи, коли внутрішній, змістовний розвиток персонажів Поляка та Жида припинився чи навіть зазнав деградації (XIX-XX ст.), ці образи хоча й відігравали суто службову роль, все ж таки зберігали негативне забарвлення. Так, наприклад, у Куп'янському вертепі в записі О.Селіванова 1880 року сценка з юдеями обмежувалася танками-залицаннями, традиційними для всієї побутової частини вистави вертепу: Жид намагався спокусити свою жінку грошима, яка, нарешті, погоджувалася. Вони цілувалися й виходили [199, 514], а поляка як такого не було, як і в Батуринському вертепі кінця XIX століття.

З плином часу герої вертепу, віддаляючись від своїх реальних прототипів, набувають позитивності й утрачають старовинні етнічні риси. Так, в Хорольському вертепі в записі 1928 року панський генерал тільки танцював з жінкою «Бичечки» [136, 194], а Жид ішов «у райком за пайком» [136, 195], і ніхто з ними не сварився, а у вертепах, представлених на Луцькому фестивалі «Різдвяна містерія» 1993 року, польський Пан і його кохана повертаються до

своїх первісних амплуа, але вже без гострого негативу, а Жид трактується «лагідніше» [259, 3].

Певна канонічність трактування позитивного чи негативного образу героїв з часом закріплюється. Прикладом цього є сучасні вертепи, які були представлені на вже згадуваному луцькому міжнародному фестивалі. Інтермедійна частина всіх трьох представлених вертепів (із Києва, Луцька та Івана-Франківська) розвивалася довкола Запорожця. «Чи не найпершими постатями інтермедій були польський Пан і його кохана. Вони зупиняли свої розваги, як тільки чули наближення Козака <...> Запорожець виганяє також ксьондза, має конфлікт з Жидом, якого у виставі (на противагу традиційному тексту) трактують лагідніше <...> Запорожець є націоналістом і має на меті моральне піднесення українських глядачів» [259, 3].

Проблема інтерпретації оцінки національних персонажів, що діяли в українському вертепі, полягає в неадекватності культурної парадигми XVI-XVII століть сучасній, тобто парадигмі дослідника. Адекватне розуміння тексту вертепу потребує його деконструкції, яка у свою чергу здатна реконструювати ментальність узагальненого «творця-глядача» вертепу. Цікавим видається й той факт, що оцінка персонажів українського вертепу відрізняється певною канонічністю. Зміна ментальності глядача спричинює незначні зміни у вертепі, прикладом чого може служити тільки полегшене, а не змінене трактування Жида у виставах на фестивалі в Луцьку.

Таким чином, оцінка вертепних персонажів віддзеркалює не так історико-соціальні ситуації, як сприйняття цих ситуацій на рівні повсякденної свідомості чи на рівні національного самоствердження, а тепер уже й на рівні традиції.

#### **4.6. Семантика Запорожця: культурницька роль козацтва та динаміка її усвідомлення в українському вертепі**

Зважаючи на ґрунтовну роль Запорожця у вертепній драмі (він не тільки головний персонаж побутової вистави, але й важливий архетиповий та художній елемент, що зв'язує виставу в єдине ціле) вважаємо за доцільним розглянути його більш детально за інших персонажів вертепу.

Важко переоцінити вагомість козацької доби й роль козацтва в історії українського народу. Важко, мабуть, знайти в історії української суспільної свідомості більш популярного національного героя, ніж козак, що цілком природно став одним із центральних персонажів українського фольклору, зокрема традиційного лялькового театру – вертепу. Аналіз образу козака, його змісту й місця в структурі вертепного театру може кинути промінь зворотного світла як на культурно-історичний контекст формування вертепу, так і на особливості рефлексії народної свідомості пізніших часів на добу Козаччини, а відтак і на роль феномену козацтва у формуванні ментальності українського народу. Це, в свою чергу, дозволить порушити питання (слідом за П.О. Білецьким, Д.І. Яворницьким, А.М. Макаровим, С. Бишаком та ін.) про місце образу козака в процесі

національно-культурного відродження у контексті історії українського вертепу.

Як відомо, час поширення вертепних вистав на території України припадає на період українського бароко (XVII-XVIII ст.), що відзначилось безперервними війнами, Руїною, поступовим занепадом українсько-козацької державності, нестабільністю політичного становища. І все це - в контрасті з потужним імпульсом національно-державницької ідеї. Саме в цей час (з кінця XVI, головним чином у XVII ст.) нашу землю починають називати Україною, а козацтво стає могутньою військовою та суспільно-політичною силою. Воно привертає до себе увагу всієї Європи, відіграючи помітну роль не лише в боротьбі за волю й незалежність власного народу, але й у захисті народів Європи від експансії Оттоманської Порти й мусульманського світу в цілому. Боротьба козацтва з «бусурманами» знаходить своє відбиття в словах Запорожця.

Природно, що українське суспільство вбачало в козаках не лише борців із мусульманською загрозою, але й своїх захисників від релігійних утисків та соціально-економічного гноблення з боку польської шляхти. Отже, козацтво із самого початку свого існування декларувало себе як захисника саме православної віри, а не християнської віри в цілому. Оскільки українці однаково потерпали як від мусульманської, так і католицької держав. Запорожець у свідомості українського народу був лицарем, що захищає свою Батьківщину, служить високій ідеї, громаді, стає на захист гнаного, слабкого, переслідуваного.

Самі козаки називали себе лицарським братством, що бореться за справу народу, й цілком усвідомлювали себе в ролі захисників віри. Як зазначає О. Субтельний, «козаки цілком серйозно входили в цей ними ж самими створений піднесений образ» [217, 146]. Все це дає підстави вважати козака-запорожця справжнім культурним героєм українського етносу або принаймні однією з найважливіших складових цього образу. Адже саме козак-запорожець поєднував у собі риси світськості й релігійності (на що вже вказував С. Бушак<sup>45</sup>), він був водночас своїм і якщо не «чужинцем», то хоча б почасти «потоїбичним», оскільки, з одного боку, відбивав суцільну суспільну палітуру українського народу («До народження цього неповторного для всього слов'янського світу типу людини» – пише А. Макаров – «мали причетність найрізноманітніші верстви українського народу (починаючи від чернецтва і кінчаючи селянством)» [133, 185]), а з іншого - набував статусу вільного козака у «дикому полі», у просторі «іншого світу», асоційованому настільки ж із поняттям абсолютної волі, наскільки з уявленнями про небезпеку ба навіть смерть. Так, від'їзд козака з дому оплакувався його рідними і близькими як прощання покійника, при цьому підкреслювалося, що від'їжджаючий вже належить не до світу людей, а до царства мертвих<sup>46</sup>. Це саме той перехідний статус «свого серед чужих, чужого серед своїх», що притаманний архетипним рисам будь-якого культурного герою з первісних часів до Прометея й Христа. А головне – саме козак, навіть у найскрутніші для України часи, плекав у своїм «гуляй-

полі» ідею самостійності, без якої неможливе було повноцінне формування українського етносу, закладав наріжний камінь у фундамент української ідеї. Недивно, що козацтво, злетівши на гребінь національної історії й навіть етногенезу, було свідоме щодо своєї ролі в житті українського суспільства й визначало не лише лінію політичного розвою, але й нові художні смаки, завдяки чому українське бароко XVII століття нерідко називають козацьким. «Козацтво справді-таки виявляло собою значну культурну силу, причетну до складних, а часом і драматичних духовних шукань своєї доби» [133, 187].

Незважаючи на те, що образ козака обумовлювався характером і змістом епохи, він був насправді універсальним з огляду на місце в українській суспільній свідомості. Але ця універсальність була обумовлена не просто глибиною образу, а його своєрідною «стереоскопічністю», амбівалентним, дуальним характером, що дозволяв козацтву перебувати водночас по обидва боки української проблеми, а на світоглядному рівні балансувати між двома світами – життя та смерті

Так, Запорожець – центральний герой світської вистави вертепу - незмінно оцінюється як герой, захисник, лицар, «своя людина». Поряд із героїчними рисами, що виявляються в усіх сценках-сுтичках, змальовується характер та специфіка життя-буття козаків Запорожців. У своїй думі він співає про себе: «Хоть дывысь на мене/ Та ба невгадаешь/ Видь киль родомь/ И якь зовуть/ Ни чичиркь незнаешь <...> А вь мене имя не одно/ А есть ихь до ката/ <...> А ты якь хочь назовы/ Навсе позволяю/

Аби лишь не назвавь крамаремь/ За те то полаю» [136, 78]. Дійсно, часто тільки прізвище, а не ім'я, козака було відомо людям, хоча й до останнього він був байдужим. Підкреслюється лише відраза козака до крамарства, головного ремесла євреїв [70, 170].

Показовим, на нашу думку, є той факт, що в словах Запорожця про ім'я віддзеркалюється звичай брати народні прізвиська, - це робили, навіть, ті іноземці, які вступали у козацькі ряди, змінюючи на них свої блискучі родові прізвиська [61, 164]. У вертепі є й опис способу життя козака: «Дыкіє кони/ Намь сосиды/ Да Днипрове сремя/ То то наше племя/ Правда якь кинь вь степній воли/ До такь козакь не безь доли/ Куды хоче туды скаче/ За козакомь ниhto незаплаче» [136, 78].

Оцінка народного героя протягом історичного часу не була однородною й залежала від тимчасового політичного становища України та статусу реального прототипу. Поступовий занепад української автономії та козацтва у XVIII столітті не міг не позначитись на змісті одного з найулюбленіших образів, породжених народною культурою. Так, у вертепі козак виступає в образі похилого чоловіка, котрий живиться вже не актуальною героїкою, а славним героїчним минулим: «Гай-гай, як я молод бував, що-то в мене була за сила!/ Було, ляхів борючи і рука не мліла./ А тепер і вош сильніша від ляхів здається,/ Плечі й нігті болять, як день попобешся» [109, 51]. Але так само наявні й слова, що характеризують козака як героя: «Хоч вже мало ізледащів, однако чують плечи:/ Здається поборовся-б ще з

ляхами гречи» [109, 51]; «Да ще не заржавіла і шабля, моя сваха./ Хоча вона і не раз паюхою вмилаь,/ Таки тепер як-би розізлилась» [109, 52]. Разом із тим він і чорта не боїться, а на дозвіллі хвацько танцює.

Образ козака у вертепних текстах XVIII століття відрізняється від інших народних героїв типу Петрушки: він більш цілісний, врівноважений, піднесений, що виявляється й на вербальному рівні – мови Запорожця побудовані в основному на монолозі з характерним риторичним піднесенням та застосуванням поетичних тропів. Духовний світ Запорожця зовсім не одномірний, що зайвий раз підкреслюється його сприйняттям музики, особливо поетичним ставленням до своєї бандури: «Гей, бандуро, моя золотая! Коли-б до тебе жінка молодая, скакала-б і плясала-б до лиха, що не один-би чумака одцурався-б солі й міха» [136, 52]. Видається особливо значущим моральний аспект: Запорожець піклується про свою душу: «І справді: пристарівшись на Русь піти мушу. Бо там одпоминають попи мою душу» [136, 51].

Є підстави припустити, що сокиринський Запорожець міг уособлювати не лише узагальнений образ козака, а й вбирати у себе риси конкретних історичних осіб. Так, П.О. Білецький у своєму фундаментальному дослідженні українського мистецтва другої половини XVII-XVIII ст., де особливу увагу приділив аналізу картин «Козак-Мамай», підкреслював риси «ляльковості» у портреті Василя Гамалії, «кумедної застиглості» та типовості образу Семена Сулими. Вчений виділив три групи



облич «мамаїв», які дають «узагальнення характерних національних типів» — горбоносого, прямо- і бульбоносого (їм відповідають портрети Семена Сулими, Олександра Безбородька та Гната Галагана). Відомо, що Галагани — дворянський рід козацької старшини, який володів у XVIII—XIX ст. садибою Сокиринці (звідти походить найвідоміший вертепний ляльковий театр). Гнат Іванович Галаган — чигиринський (1709-1714) і прилуцький (1714-1739) полковник Війська Запорізького. Мав складну життєву долю (брав участь у Північній війні, з 1706 року — полковник Запорізький, воював разом з російською армією проти шведів. Пізніше служив у І. Мазепи і разом з ним виступив спільно з Карлом XII проти Петра I, проте незабаром був Петром I прощений. У 1709 році брав участь у розгромі Запорізької Січі, яка виступила на боці гетьмана Мазепи). Ось як описує П.О. Білецький портрет Гната Галагана: «Портрет Гната Галагана погрудний, зовсім невеликого розміру, він і не міг бути більшим, оскільки мешкав полковник у будинку, що мало відрізнявся від селянської хати, хоч коштів мав досить і на палац, не гірший гетьманського. В обличчі сивобородого старого нема шляхетської пихи і гонористості. Незабутнє враження справляють його очі, у погляді яких поєднані сум, впертість, недобррозичливість, жовчність. Живописець старанно відтворив глибокі зморшки на лобі старого, міцно стулені губи, ніс, далеко не гарної форми, широкі, похилені віком, рамена. Метод українського майстра був протилежний тому, що

рекомендувався в посібнику для художників, виданому в Петербурзі того часу Архипом Івановим»<sup>47</sup>.

На відміну від описів портретів Семена Сулими та Василя Гамалії, які наводить П.О. Білецький, образ Гната Галагана найбільш гармонізує з характером вертепного Запорожця. Не випадковим є й той факт, що саме Галагани були володарями найвідомішого вертепу, що для української культури став класичним. *Тож, не виключно, що вертепний образ сокиринського Запорожця міг показувати відомого предка Гр.П. Галагана - Гната Галагана.*

Проте вчені помічають ознаки деградації персонажу Запорожця. П.Й.Морозов з цього приводу зазначає: «По характеру своєму, зотъ (тобто вертепний – Т.Л.) запорожець, видимо, принадлежит уже ко временамъ упадка «славнаго товариства», когда Сѣчь высылала изъ себя болѣе гайдамаковъ, чѣмъ воиновъ съ строгимъ обликомъ старыхъ сѣчевиковъ. Отъ такого времени упадка Запорожья оставались въ Малороссіи слѣды довольно долго: еще въ двадцатыхъ и въ началѣ тридцатыхъ годовъ нынѣшняго столѣтія малороссы нерѣдко употребляли слово «запорожець» для выраженія понятія о грубости и даже злости» [141, 82]. Вчений робить припущення, що саме цим пряснюється характер вертепного запорожця, «удаль котораго выражается въ очень грубой формѣ: онъ колотить всѣхъ, не исключая и самого чорта, котораго онъ не ставитъ ни во что, одинаково не понимая ни чувства уваженія къ

кому-либo, ни чувства страха передь кѣмъ бы то ни было» [141, 82].

З огляду на бінарний характер вертепних персонажів така форма поведінки не була для творців і глядачів Галаганівського вертепу негативною, оскільки все ж таки в сокиринському Запорожці притамані героїчні риси та патріотизм – «черты еще недавняго въ то время прошлаго, воспоминанія о которомъ возбуждали въ зрителяхъ живое сочувствіе и уваженіе къ силѣ народнаго героя» [141,82], а назва «Гайдамака», звучить з вуст вертепного Жида (негативного героя) з семантичним відтінком образу: «Бизи Сюрo до хаты/ Гросей ховаты./ А то бизить Гайдамака/ Буде грабоваты» [136, 88].

До того ж героїчне амплуа Запорожця в Сокиринському вертепі закріплюється й прямою вказівкою на реальний прототип. М.С.Грицай слушно помічає, що не випадково єврей-лихвар називає його Максимом, оскільки в часи «Коліївщини» відомим був креївник повстання запорожець Максим Залізняк [47, 19].

Образ вертепного Запорожця зберігає близькість й з школярською культурою: в його монолозі присутні алюзії (а, можливо, й свідомо паралель?) на поезію вагантів. Так, Запорожець жаліється: «Не бійсь якъ бувъ богать/ До казали Иванъ братъ/ А теперъ якъ ничего не мае/ До нихто й незнае/ А якъ розживется голота/ Дой загуляе/ Тогда до чорта роду/ И всякій пизнае/ Видкиль родомъ/ Я на світи» [136, 77], - а в «Большой попрошайне» є такі слова: «Где богатство -/ Там и

братство,/ Все тебя приветствуют,/ Сказ твой ценят,/ Вина пенят,/ Поздорову чествуют./ Всем ты нужен,/ Всем заслужен,/ Друг и недруг/ Любят щедрых,/ От которых кормятся./ А без денег/ Ты - мошенник,/ Всяк тебя сторонится»<sup>48</sup>.

Якщо в XVII-XVIII столітті вертепний Запорожець втілював реальний образ культурного героя доби українського бароко, то вже у XIX - вкладався у романтичну парадигму – презентуючи усі риси романтичного ідеалу: мрійність, пристрасність, двомірність устремлінь, невизначеність і в той же час повна конкретність, безкомпромисність, протиставленість усьому іншому світу, самотність, винятковість, трагічна доля (це підтверджується архетиповою природою Запорожця [78]), а типізація та реалістична спрямованість вертепу гармонізувала з головними течіями другої половини XIX століття - реалізмом та натуралізмом.

Рубіж XIX-XX століть, що позначається бурхливими соціально-культурними змінами й актуалізацією національних проблем та переломним характером культурної парадигми, характеризується поверненням до традиції, коли складається нова система уявлень про світ, а мистецтво, у тому числі й театр, що завжди прагне віддзеркалити реальність, яка змінилася, шукає нову мову опису світу. Ці пошуки втілюються у виникненні модерних течій, які поновлюють інтерес до світу першоджерел, примітивного мистецтва. На жаль, записи автентичних вертепних текстів цього часу відсутні, однак показовою є постановка Лесем Курбасом «Різдяного вертепу»

(1918 р.). Незважаючи на те, що спектакль був вирішений у формі «живого вертепу», однак підкреслювався основний підхід до реалізації ідеї саме лялькового театру, тому ми розглядаємо цю постановку Курбаса у ряді традиційних лялькових вертепних вистав. У Курбаса Запорожець виступає в традиційному амплу народного захисника, який виконував на бандурі героїчні думи і розповідав про славу України. Такий образ Запорожця пояснюється тим, що постановка вертепу здійснювалася Курбасом за текстом, виданим О. Кисілем, що у свою чергу являє собою «зведений текст двох варіантів» у записах Маркевича та Галагана. Образ козака, який був у «авангарді» українського суспільства XVII с. [217, 136] відроджується у вертепі Курбаса в часи авангардних течій рубежу XIX-XX століття. Героїчне амплу Запорожця у період Гетьманщини та Анархії стає актуальним, коли серед селян з'явилися сотні отаманів і партизанських угруповань, перейнятих духом анархічного козацького романтизму.

Погіршення оцінки Запорожця, про яке згадував П.О. Морозов, на нашу думку, треба асоціювати з дещо пізнішими часами, коли в характері козака (внаслідок часткової деградації міфу) дійсно зникають геройські риси, а всі дії обмежуються «побиттям». Таким є Запорожець вертепів XIX століття, коли Україна була в складі Російської та Австрійської імперій. Він починає втрачати героїчне амплу: не співає патріотичних пісень та й образ вже не так об'ємно та глибоко розроблений, як у текстах XVIII століття. Втім Козак зберігає й

позитивні риси: в Батурицькому вертепі (к. XIX ст.) його ще називають козаком-лицарем [136, 177], він «самь себе може справити», та «по турецьки, по немецьки,/ по латынськи, та багацько» знає [136, 175]. Як відомо, вміння розмовляти на дванадцяти мовах є характеристикою магічно-шаманських здібностей героя як фігури, що відіграє роль медіатора між двома світами [181,169]. Щоправда тут виявляється й ознака деградації міфу про запорожця, оскільки в залежності від інтонації (а за загальною будовою фрази це видно), слова освіченості могли бути сатиричного характеру. Втім, тут не варто забувати, що даний вертеп представлявся селянином, отже зазначені риси могли й зовсім не нести будь-якої семантики чи обов'язково свідомо брати на себе алюзійну функцію, або всі ці алюзії могли мати підсвідомий характер. А от у вертепі з Новгород-Сіверського 1874 року Запорожець явно подає алюзії на Христа. Так, він називає себе «авловержителем» [243, 34] (авлос - духовий інструмент, що нагадує сопілку з роздвоєною тростиною), тим самим асоціюючи себе з пастухом, а також обіцяє дати від риби, прозоро натякаючи на епізод насичення п'яти (чотирьох) тисяч з нагорної проповіді Христа [Мв гл.14: 15-21; гл.15: 32-38; Мк гл.6: 36-44; від Лк гл.9: 12-17; Ін гл.6: 1-14], крім того риба є одним з символів Христа.

Цікаво відзначити, що образ Запорожця міг також осучаснюватися: так, у Куп'янському вертепі (запис 1880 року) поряд з традиційними атрибутами козацтва (чуб, булава) він наділяється великими баками, що були модними в той час.

На рубежі XIX-XX століть, що позначається бурхливими соціально-культурними змінами й актуалізацією національних проблем та переломним характером культурної парадигми, спостерігаємо повернення до традиції, коли складається нова система уявлень про світ, а мистецтво, у тому числі й театр, що завжди прагне відбити реальність, яка змінилася, шукає нову мову опису світу. Ці пошуки втілюються у виникненні модерних течій, які поновлюють інтерес до світу першоджерел, примітивного мистецтва. До того ж цей інтерес в Україні синтезується з народним піднесенням, зокрема доби Гетьманщини (1918 р.) та Анархії (1919 р.).

Показовою для цього часу ми вважаємо постановку Леся Курбаса «Різдвяного вертепу» (1918 р.) [276]. Незважаючи на те, що спектакль був вирішений у формі «живого вертепу», однак підкреслювався основний підхід до реалізації ідеї саме лялькового театру, тому ми розглядаємо цю постановку Курбаса в ряді традиційних лялькових вертепних вистав. У Курбаса Запорожець виступає в традиційному амплуа народного захисника, який виконував на бандурі героїчні думи і розповідав про славу України. Такий образ Запорожця пояснюється тим, що постановка вертепу здійснювалася Курбасом за текстом, виданим О. Кисілем. Образ козака, який був у «авангарді» українського суспільства XVII с. [194,136] відроджується у вертепі Курбаса в часи авангардних течій рубежу XIX-XX століття. Героїчне амплуа Запорожця в період Гетьманщини та Анархії стає актуальним, коли серед селян з'явилися сотні

отаманів і партизанських угруповань, перейнятих духом анархічного козацького романтизму.

Проте, вже в часи Радянського союзу, виходи Запорожця на кін вертепу набувають петрушковий характер. У цей же час відзначається, що він стає базікою, гулякою, тобто перетворюється на самопародію: в Хорольському вертепі в записі 1928 року його називають прудиусом-розбійником, «найбільшим гультіпакою» [10,с.188], а поряд з ним діє Гайдамака [136,194].

На наш погляд, трансформація козака у подобу Петрушки не означає, що козак набуває ознак типового трікстера, оскільки він нічого не профанує, його петрушечна техніка гри не має смислу. З огляду на це ризикнемо зробити висновок, що вертепний козак початку ХХ століття не є ступенем еволюції, а скоріше результатом розпаду його архетипності й загальної деградації, що врешті-решт призводить до зникнення персонажу. Утім варто відмітити той факт, що персонаж Запорожця проіснував у контексті вертепної вистави аж до ХХ століття, що певним чином може пояснюватися й живучістю образу, й деякою його канонічністю – «прийнято грати у вертепі Запорожця».

В постановці І.Стешенко 1905 року Запорожець традиційно виступає героєм, хоча й сприймається дещо відсторонено-скептично: «Запорожець, *чомусь* (курсив - Т.Л.) більший за всі ляльки, мовляв герой і своїм зовнішнім виглядом мусить бути більшим за всіх» [275, 2]. Вже в 1960 році в своїй



книжці «Джерела народного театру на Україні» І.О.Волошин інтерпретує образ Запорожця через категорії свого контексту: як героїчний, у якому «втїлено кращі риси національного характеру волелюбного українського народу <...> виступає месником за кривду поневоленого народу, борцем проти визискувачів. Він у гострій сатиричній формі висміює *«брюхатих панів»* (курсив - Т.Л.)» [33, 134]. Хоча в Куп'янському вертепі 1936 року спостерігається повернення Запорожця до героїчного взірця Сокиринського вертепу, образ козака вже не відзначається колишньою цілісністю. В Г.Панасенка відома дума сегментується на епізоди, а найбільш патріотичні її частини опущені, що знімає давню опозицію козак - поляк.

Це виявляється більш рельєфно, якщо порівняти появу Запорожця в Сокиринському вертепі та у вертепі Панасенка. В першому Запорожець з'являвся тільки після хвосточів поляка й співав «Та не буде лучше,/ Та не буде краще». Цей епізод високо цінував Г.П.Галаган: «Можетъ быть, составители вертепнаго представления и не задавались глубокими соображениями о значені этой сцены, въ которой вслѣдъ за рѣчами самонадѣяннаго поляка является запорожець съ своею величавою, знаменательною пѣснью; но довольно того, что они брали сцены съ натуры, подъ живымъ впечатлѣніемъ недавнихъ тогда событій, и великое даетъ себя чувствовать даже въ мелкомъ кукольномъ представленіи» [39, 21-22]. В Панасенка поляк виходить на сцену після сутички Запорожця з невісткою, причому сцени поляка ніяк не пов'язані з виступами козака.

П.Рулін оцінює цей текст, як «позбавлений будь яких шовіністичних ознак», але поряд з цим текст втрачає й свою патріотичну спрямованість. Видається знаковою й оцінка Руліним Запорожця, який «за *традицією*, б'є винного і *невинного*» (курсив - Т.Л.) [194, 4].

Необхідно відзначити, що в тексті Панасенка «оригінальна» дума Запорожця профанується. Так, аудіально асоціюються слова Запорожця Сокиринського вертепу: «Гай гай якъ я молодъ бувавъ/ Ще то въ мене була за сыла/ Було Ляхивъ борючи и рука не млила « [136,78] з словами Запорожця в про невістку в Панасенко: «Гай, гай, оце то та що мого сына з ума звыла, сын утик <...> все з мого сына поживала» [280, 7].

Спираючись на вище викладене, можемо констатувати: образ Запорожця, його інтерпретація з боку вертепників та оцінка з боку глядачів, у вертепі змінювалися згідно культурній ситуації, в якій побутував самий вертеп та залежав від культурних парадигм, конкретного прототипу. А динаміка образу йшла через деградацію (вимивання його архетиповості) до абстраговано-емблематичного; від історичного героя, крізь негативне ставлення й до національного символу України.

Зміни образу Запорожця, як нам видається, значною мірою пояснюються тим, що він не є просто абстрактним народним духом (як Пульчинела), а має риси історичності й реалістичності, репрезентує певний історично значимий соціальний тип. В результаті цього образ і поведінка козака залежали від тимчасового політичного становища України та

статусу реального прототипу. Тому в кризові моменти історії української державницько-самостійницької ідеї образ козака (Запорожця) як культурного героя стає «вразливим», нестійким: з культурного герою він перетворюється на одного з героїв культури (іноді навіть другорядних), котрі символізують собою кожного зі спільності «ми» української культури, а далі й зовсім зникає. Однак у той же час стаючи надбанням минулого, постать Запорожця може набути властивостей вільного абстрактного образу, що, як нам видається, надає йому можливість тривалого існування. Прикладом цього може послугувати вище зазначена постановка Леся Курбаса, де вертепну виставу взагалі сприймали як факт минулого.

У нашому сьогоденні ми переживаємо непростий і суперечливий період нового національного піднесення на основі державницької ідеї – процесу, носії якого підсвідомо використовують символіку, асоційовану з найбільш славетними часами в історії українського народу, у тому числі, звичайно ж, і образ козака, бодай у примітивному «шароварному» варіанті. Наскільки це виправдано, наскільки це допомагає відродженню колективної народної пам'яті, а наскільки може скривдити її? Для відповіді на ці нериторичні питання треба, на наш погляд, враховувати дві обставини: по-перше, козак був водночас універсальним культурним символом і конкретним соціально-історичним явищем епохи, що вже давно закінчилася; та по-друге, вразливість і слабкість образу національного героя в тій мірі, в якій він залежить від соціально-політичного стану свого

народу й статусу свого реального прототипу. За цих обставин спробуймо відповісти на таке питання: чи може образ козака допомогти у пошуках героя культури сучасної України? Зберігає він свою значущість чи є просто жертвою кон'юктурної експлуатації колишньої всенародної популярності? Відповідь, на наш погляд, слід шукати у суперечливій природі цього образу, у його архетипності, з одного боку, й виключності, унікальності, з іншого.

Унікальність полягає в тому, що, незважаючи на типовість для багатьох країн Східної Європи такого явища, як вільне життя на прикордонні, тільки в Україні цей «периферійний» стан зіграв таку важливу роль у розвитку суспільства, адже зростання ролі козацтва супроводжувалося могутнім відновленням українського релігійного й культурного життя, Київ знову ставав центром православ'я в Україні; козацтво перетворилося на ключовий компонент історії й культури України, її національний міф, що й досі надихає державотворчі зусилля в Україні, а Запорожець – на один із символів персональної волі й політичної самостійності. Так, у вертепі Курбаса Запорожець виступає в амплуа народного захисника. У такому образі козак залишається у свідомості народу й понині.

Разом із цим образ козака зіграв визначну роль у формуванні ментальності українського народу, будучи українським архетипом чоловіка [133, 185], зведеним на фундаменті єдності народного й духовного у національному характері й підкріпленим постійною готовністю до небезпеки з

будь-якого боку. Архетипність узагалі є показником живучості того чи іншого явища, його вкоріненості у глибинних шарах суспільної свідомості, а значить, культуротворчі ресурси образу Запорожця теж поки що далеко не вичерпані. Не в останню чергу слід прийняти до уваги, що останнім часом у суспільстві збуджується зацікавленість релігійним аспектом індивідуального й суспільного життя, що дозволяє розширити межі сьогоdnішнього сприйняття цього образу до змісту, що український народ надавав вертепному Запорожцеві у барокові часи, до образу того Запорожця, котрий постійно перебував на перепутті між двома світами й саме своєю маргіальністю (не крайовою, а межовою) зв'язував їх у єдине динамічне ціле. Цей перехідний характер як самої епохи, так і її народного героя дуже близький сучасному стану українського народу.

Як бачимо, український вертеп спирався на цілу низку глибинних і потужних архетипів, які забезпечували йому живучість та популярність у народній свідомості і повсякденній культурі. Чому ж він, попри усю свою архетиповість і разом із тим гнучкість та адаптивність, зник у ХХ столітті? Якщо прийняти концепцію про поступову десакралізацію вертепної вистави, то результатом такої трансформації, «ідеальної» формули еволюції-десакралізації, є Межигірський вертеп. Проте подальшого розвитку ця драма не набула. Чому ж інтермедійний пласт вертепу не став еволюціонувати в такому ж напрямку далі? Вище ми намагалися показати, що й містерійна, й профанна частини вертепу були своєрідними стереотипізованими проєкціями основних архетипів колективного несвідомого. Це, начебто, мало забезпечити довговічність вертепу. Згідно з Юнгом, Самість, Персона, Аніма, Анімус та Тінь посідають головне місце в структурі колективної свідомості. Саме ці архетипи відтворювала релігійна частина вертепу. Навіть спрофановані народною стилістикою вистави, вони забезпечували абсолютну універсальність мови вертепу та зумовлювали його цілісність і здатність до міграцій крізь кордони та існування крізь століття.

Характерно й те, що вертеп будувався за законами міфу. Так, Є.М.Мелетинський пише, що «міфологічна логіка широко оперує бінарними (двоїчними) опозиціями» [137,168], антиномії

якої долаються за допомогою прогресуючого посередництва, тобто послідовного перебування міфологічних медіаторів (героїв і об'єктів), які символічно сполучають ознаки полюсів та виконують функцію гармонізації навколишнього світу [137,168,169]. Саме так були зорганізовані персонажі вертепу, а роль медіаторів виконували Паламар, Запорожець, Дід, Баба та Савочка.

Є.Мелетинський указує й на те, що міфологічні символи, звернені до індивідуальної психіки людини в плані вирішення психологічних кризових станів, адаптації людини до соціуму, узгоджують особисту та соціальну поведінку людини та світогляд (аксиологічно орієнтовану модель світу), роз'яснюють та санкціонують соціальний та космічний порядок даної культури [137,169-170]. Мабуть, саме такий вплив на глядача мав й вертеп, включений у загальний міфологічний контекст святкування Різдва. За М.Еліаде, святкування міфу мало магічну релігійну силу, тому що це актуалізує міфологічну свідомість, створює сакральну атмосферу, повертає людину до сакрального хронотопу, тим самим відновлює цілісність забутого часу і робить глядача співучасником сакральної історії [66,24,25,27,28]. Цю роль виконувала релігійна частина вертепу. Але все це було можливе лише за умов наявності загального культурного контексту загальновідомої фабули Святого писання - саме тоді вертеп міг існувати «повнокровно та природно» [284].

#### 4.7. Персонажі-антагоністи вертепного театру

Українські вертепні вистави традиційно склалися з двох частин: релігійної та світської. Відповідно й герої вистави належали до двох груп: сакральної та профанної. Сакральні герої (свята родина, волхви та інші) діяли на верхньому поверсі вертепної скрині, а профанні (Клим із дружиною, Москаль, Дар'я Іванівна, Поляк та інші), відповідно, на долішньому. Саме у профанних героях, котрі грали в мирських сценках, глядачі впізнавали себе, своїх сусідів, друзів та недругів, героїв та кривдників. Тут діяли персонажі, що втілювали типові риси людей, соціальні типи, а також представляли національно-етнічні образи. Власне про такий, національно-етнічний, персонаж – вертепного Жида – йтиметься в цьому підрозділі.

Питання характеру вертепних персонажів вельми розроблене в науковій думці, їх розглядали чи не кожний з дослідників цього виду лялькового театру: О.І.Білецький [18]; М.С.Грицай [45]; М.П.Драгоманов [65]; О.Г.Кисіль [109]; А.Н.Малинка [134]; П.О.Морозов [141], І.Я.Франко [233] та інші. Загалом, значна увага науковців приділялася центральному герою побутової частини вертепної вистави – Запорожцю, а аналіз характеру персонажів зосереджувався на коментуванні вертепних текстів та порівнянні їх із персонажами шкільної драми. Питання специфіки та еволюції вертепного Жида окремо не досліджувалися. Можливо, це пов'язано з тим, що цей персонаж традиційно вважається негативним, а тема, пов'язана з ним дещо табуованою. Утім, на нашу думку, вертепний Жид



заслуговує на увагу вже тому, що він зустрічається в більшості вертепних текстів і дожив у вертепі аж до нашого часу, зберігаючи свою актуальність та значну зацікавленість глядача до себе. Очікування цього персонажу на сцені часто було пов'язане з емоцією піднесення, підвищеною увагою, як, наприклад у вертепі з Духовщини: «Сколько помнится, послѣ козла сцена стоит некоторое время пустою. Внимание зрителей возбуждается. Видѣвшіе вертепъ шепчуть: «жидъ». Дѣйствительно, является характерная фигурка, прекрасно исполненная кукла, изображающая жидка, съ пейсиками, въ ермолкѣ, въ длинномъ черномъ лапсердакѣ, и съ... боченочкомъ водки въ рукахъ» [220, 665]. Простежити механізми, що дозволяли цьому вертепному герою бути вертепним довгожителем, залишатись популярним, хай навіть у своєму негативному значенні, та еволюціонувати, становить завдання цієї статті.

З огляду на те, що друга частина вертепної вистави, своєрідно віддзеркалюючи реальність, представляла відомі стереотипізовані постаті свого часу, поява юдейського персонажу у вертепі не викликає подиву, адже він з часів польської експансії був, разом із поляком, литовцем та уніатом, вельми актуальним. Так, П. Ковалько зазначає, що «украинская народная словесность «отпечатлѣла въ себѣ, въ видѣ характерныхъ изображеній, также типы ближайшихъ національностей, съ которыми жизнь сводила украинскій народъ» [115, 668]. Вертепний Жид, як і решта персонажів

побутової частини вистави, передавав очікуваний, пізнаваний образ через зовнішність, манеру мови й поведінки. Є.Марковський стосовно Жиди та його дружини писав так: «<...> ці ляльки настільки характерні, що пізнати їх не трудно» [136, 19]. Наприклад, у Сокиренському вертепі Жид був одягнений у довге жидівське убрання, пошите з чорної матерії, а Жидівка – в довгу жовту спідницю й рожеву кофтину з широким червоним поясом, з голови спускались дві білі намітки з мережива [136, 19-20]. Яскраве колоритне вбрання вказує, як видається, на далеко не останню роль цих персонажів у вертепній виставі.

Внутрішній світ вертепного персонажу виявлявся через сценки-самопрезентації та сценки-сутички, де віддзеркалювалася сфера його зацікавлень та проблем, образ мови та мислення, а також його стосунки з іншими героями. Так, у тексті Галагана (XVIII століття) Жид співає про себе: «Я зидоцьк змирный/ Худенькій не зирный/ Но зато моя дуса/ Якъ царвонцьк хороса»; «Хоть велите меня драть/ Хоть велите наказать/ Но позвольте Вамъ сказать/ Дайте лысь процентикъ взять» [136, 88].

У пізнішому тексті вертепу з м. Батурина, записаному Ю. Жалковським наприкінці XIX століття, Жид співає про себе так: «Якъ богатымъ бувъ купцомъ,/ Тургувавъ я лавками/ Серными спицьками безъ концу/ И пахущыми травками./ Якъ поиду на празныкъ гулять, - / У кармани руки,/ У нанковомъ сюртукh,/ И трикови брюки» [136, 178].

Значне місце в образі Жида займала його релігійність. В цьому сенсі цей образ видається вельми цікавим в текстах Галагана та Маркевича, де акцентується ідея вибраності: «Явреевъ самъ Богъ заспысцае» [136, 86; 10, 54]. Тут юдей промовляє доволі великий монолог про своє біблійне минуле: вихід євреїв з Єгипту та прихід Месії. Наведемо кілька рядків: «Озыдалы зъ Мысіяса и тїи/ Винъ пакъ якъ прїйде/ Кругомъ насъ обїйде/ И сказе такъ:/ Цесный Явреи/ Я Царь Васъ/ Теперь и свїтъ/ Увесъ насъ» [136, 87; 135, 54]. У редакції Іоана Щербина до цих слів є такий коментарій: «Царствование ихъ Мессїи клонїтся болше къ Земному, нежели къ Небесному, то я [І.Щербин] весьма сожалѣлъ о ихъ великой ошибкѣ. Жидаы восхищаются тѣмъ, что Мессїя покоритъ всѣ земные Царства, и здѣлаетъ ихъ князьями. Ежегодно послѣ праздниковъ своихъ Судныхъ дней поють, скачутъ, какъ ума лишенные и привѣтствуютъ другъ друга такъ, какъ мы Христїане въ День С. Пасхи, по сему то я [І.Щербин - Т.Л.] при Вертепѣ помѣстїлъ слова, какїе имъ скажетъ Господинъ ихъ Мессїя» [136, 23]. М.Петров припускає, що зазначена сценка була чимось на зразок інтермедій, сюжетно знижених та паралельних основним діям шкільних драм, що зазнали єзуїтського впливу. Тобто поява у другій частині вертепної вистави Жида, котрий згадує найважливіші події з історії єврейського народу та висловлює надію на скоріше пришестя Месії, відповідає першому акту вертепної містерії, коли виходить Паламар та розповідає про народження Христа [171, 474]. Але тут можна вбачати й іншу

сторону образу Жида: коріння оцінки юдеїв не тільки з боку історичної ситуації часу польської експансії, але й з боку християнського світогляду. За логікою християнської бінарної свідомості, усі нехристияни – від диявола, тож не дивно, що Жида у вертепі забирають чорти.

Таким чином, уже в співанках-презентаціях постійно підкреслюється смислова опозиційність образу вертепного Жида по відношенню до християнського контексту вистави – його зв'язок із неприйнятними для правовірного християнина справами – крамарством і особливо лихварством та релігійну «несвійскість». Саме цей персонаж виступає у вертепній виставі як атагоніст Запорожця – українського культурного героя, захисника християнського світу. В цьому, на нашу думку, і полягає структуроутворююче значення персонажа Жида в контексті вертепної вистави. К.-Г.Юнг вказує на функцію трікстера: «<...> перетворення безглузлого в осмислене відкриває нам компенсаторне відношення, в якому фігура Трікстера знаходиться по відношенню до фігури святого»<sup>49</sup>.

Цікаво відзначити, що оцінка образу Жида в західних та східних варіантах вертепу неоднозначна. Якщо в західних варіантах зустрічається юдей, який поганяє козаком, то в східних вертепах він уже не такий самовпевнений та задиристий. Якщо в шопці Смерди Лейба відкрито штовхає Козака, а в польсько-руському вертепному тексті, опублікованому І.Франко, жид вирізняється доволі безбоязним ставленням до козаків, відчуттям своєї влади – він хвалиться та поганяє козака

(ця сценка, як зазначає І.Франко, нагадує початкові часи козацтва, кінця XVI і початку XVII століття) [233, 274], – то в Сокиренському вертепі Жид тремтить лише від одного його імені й перелякано кричить: «Бизи Суро до хаты/ Гросей ховаты./ А то бизить Гайдамака/ Буде грабоваты» [136, 88] та душить Запорожця тільки, коли він непритомний. Не виключно, така динаміка розвитку вертепного Жида була пов'язана з прагненням посилити його трікстерські властивості.

Видається необхідним підкреслити деякі розбіжності у використанні стійких образів Жида в західних та східних варіантах вертепу, що гралися у дещо різних контекстах: якщо в західних виставах були наявні стійкі образи жида-орендаря, який «ходить ходором» перед паном, та жида-вояки, то в східних виставах був розповсюджений образ жида-крамаря, торговця горілкою, якого б'є козак. Так, наприклад, у польсько-руському тексті вертепної драми, що його опублікував І. Франко<sup>50</sup>, Мошка-орендаре сперечається з мужиком Іваном за гроші, а Пан чинить суд [233, 251]. Та сама тема суперечки між жидом та мужиком, яку вирішує вже не пан, а жандарм, який захищає мужика, зберігається в шопці з села Скала [233, 326-330]. В тексті Франка спостерігаємо й своєрідний «перевертиш» історичних подій під час козацьких повстань, певну пародію на козаків: юдеї, скликаючи військо, кричать козацьке «Гей!»: «Гей цмей а Суреле!» (від німецького *Zu mir – до мене*) [233, 244]; стають у шеренги та обирають Старшину; б'ють у бубон, тим самим нагадуючи турецький вислів, що його перейняли козаки:

«Сурмите в труби, бийте в бубни». Франко зазначає, що ця сценка – відгук давнішої гумористичної поеми, джерелом якої була «аверсія» юдеїв до зброї та воєнної служби. Вчений наводить згадку Вишневського про польську поемку «Wurgała żydowska na wojnę», приблизно 1606 року. Подібний до неї польсько-руський вірш «O wojni żydowskiej», який опублікував Грушевський з рукописного співаника 1719 р. [233, 275].

Для східних моделей вертепу поширеним є образ Жида, який продає горілку, тому постійним його атрибутом є барильце з цією рідиною. Сюжет розгортається приблизно в такому ключі: Запорожець просить у Жида горілки. Останній не дає, бо Запорожець не платить: «Ты зъ у мене/ Козаценьку буфъ/ Медь и горилоцку пыфъ/ И гросей не заплатыфъ» [136, 89]. Але Козак грозиться булавою й, отримуючи бажане, п'є. Коли ж він падає п'яним, Жид намагається його душити. Запорожець прокидається, б'є та віддає його чортам. Таку сценку грали у вертепах XVIII століття, що описували Галаган та Маркевич. У Славутинському вертепі Жид намагається відкупитися від побоїв Мужика чаркою горілки. Імовірно, така сценка мала бути зниженою паралеллю торгу Ірода із Смертю.

У вертепній виставі, що її згадував Ізопольський, Жид глузує над п'яним. Сюжет цей стає настільки популярним, що вкорінюється у вертепних виставах наступних століть – традиційно представляється цей епізод у Новгород-Сіверському вертепі XIX століття й у Батурицькому вертепі кінця XIX

століття. Коріння мотиву «як жид продавав козаку горілку» сягають тих часів, коли євреї торгували корчемною горілкою.

Не варто забувати й факт взаємовпливу західних та східних варіантів вертепних вистав. Можливо, саме зі заходу походить пісенька Жида у тексті Маркевича (1848 р.): «Було у насъ війка/ Потыри тысіонцы;/ На тымъ війску сапки. Усе изъ заіонцы» [135, 55]. Хоча сама тема ця давня, але для східної України не властива. На пізніший вплив західних мотивів вказує вже те, що у старішому записі, поданому Галаганом, такої пісеньки нема. І, навпаки, образ Жида – торговця горілкою – поширюється з Малоросії на вистави західних та російських варіантів вертепу. Так, наприклад, у шопці Смерди Козак вимагає у Лейби «вотки», останній його не слухає й пильно молиться. Козак б'є жида нагаєм, той відштовхує Козака й говорить, що «воткі німа!». Козак продовжує побої, й, коли Лейба падає непритомним, виходить Чорт й забирає його. У Краківському вертепі в записі Конопки близько 1840 року зображалася сценка (що відбувалася на долішньому поверсі), як пастух, котрий повинен йти вклонитися Христу, зустрівся з жидом-шинкарем й попросив його на дорогу горілки. Суперечка переходить у бійку, жид втікає, а пастух, разом з іншими, переходить на верхній поверх і вклоняється Новонародженому. А далі представлялася добре відома східноукраїнським вертепам сценка, як козак віддає Жида чортам, але в даному випадку замість козака діє герой польської легенди – пан Твардовський [141, 76-77]. Хоча самий мотив, коли чорти забирають

персонажа, який втілює зло (Ірода, Іуду чи грішника), відомий ще з середньовічних містерій і був популярним у польських інтермедіях, все ж таки антитеза жид – козак більш близька східноукраїнському вертепу, ніж західному, а суперечка між паном Твардовським та жидом є, ймовірно, польською редакцією східноукраїнської сценки. У такий же спосіб, вірогідно, була сформована сценка у вертепі з Духовщини смоленської губернії, де з Жидом сперечається не Запорожець, а поліцейський, і забирають його не чорти, а квартальний. В цьому, на нашу думку, виявляється процес вимивання архетиповості персонажа, втрати його коннотативних значень, зокрема, трікстерських рис.

І.Я.Франко згадував, що в старій польській літературі є твори, що малюють страждання юдеїв від польської самоволі [233, 323], де висміювалися порядки шляхетської Польщі, «при яких шляхтич-воjak без уйми для свого шляхетського гонору може в часі супкою, без ніякої рації, так собі для капризу обідрати єврея, знасилувати його жінку, змусити його до послуг і накінці пригрозити, щоб забирався з насидженого і, певно, ж на якійсь законній підставі («арендар») зайнятого місця. При всій мимовільній і форсованій коміції, якою наділив автор «Розмови» (мається на увазі друга сцена у співанику Дронжевського-Скібінського «Rosmowa między żołnierzem i Żydem») роль безталанного жида, цілий фарс робить страшенно прикре враження і заставляє нас пережити хоч кілька хвилин у тій атмосфері повної безправності та шляхетської анархії, в якій



жила Польща XVIII в.» [233, 311]. Ця розмова розгортається приблизно так: Жовнір приїжджає до жида й вимагає у нього заспівати, принести горілки, дати швейцарського сира, вівсяного пива, міцного меду, привести (а згодом і забрати назад) вродливу Суру, віддати гроші й забиратися геть. Кожного разу жид намагається відмовити, але після побиття погоджується та жаліється [233, 311-322].

Таку саму схему сюжету, коли сперечаються пан та жид, перший кличе третього для бійки і жид відразу змінює своє рішення на протилежне, спостерігаємо у вертепі з Дрогобича (на польській границі) в записі В.Левінського 1903 року. Тут пан Невідальський торгується з жидом за соболі. І коли юдей не хоче продавати пану соболі за нижчу ціну, Невідальський кличе Гайдуки, щоб той його побив. Тоді юдей говорить: «Слухай, ти, старий Гольда, я дам тобі два дукати на горілку, не бий так сильно» [233, 338]. Ця розмова калькується у вертепній виставі, описаній М.К.Чалим (що належить до тієї самої групи східнослов'янських вертепів, що й списки Галагана та Маркевича), але замість жовніра діє гетьман та оцінка Жида вже інша. Тут він виступає підлабузником гетьмана. У польському варіанті розмова починається так: «Гей приїхав жовнір/ До жида на шабаш! Як ся маєш, жеде,/ Що тут поробляєш?/ Заспівай мені-но,/ Але тільки гарно!/>» [233, 317]. У вертепі Чалого - так: «Ой у пана, пана,/ У пана Гетмана/ Въ пятницу нерано/ Як поихавъ панъ Гетманъ/ До жида на шабашъ:/ «Здоровъ, здоровъ, жыде,/ Прескурвый ты сыну/ Ой сказаны про жыда,/ Що въ

жыда грошей богато» [243, 36]. І далі гетьман вимагає від єврея коней та жінку. А коли той говорить, що в нього «еднисенька копієчка, та й та шербата, валяється у столовці» [243, 36], «кони – слһпые, хромые, кривые, для вась негодные», а «жинка, слипая, поганая, та й та за печкой сыдыть, дурно хлеба исть», хор грозиться й кличе козачка: «Ой ты мальчикь маленькій!/ Подай лучокь тугенькій,/ Пробьемь, пробьемь жида,/ Прескурваго сына!» [243, 37]. Жид одразу робить усе, як йому наказували: «Ой вей мирь! За щожь намь, пане, битьця, лучше намь помиритьця» [243, 37]. Далі виходить Жидівка з дочкою і гетьман наказує всім танцювати, а Жид запрошує гетьмана «на чай, на водку!» [243, 38].

Як бачимо, ореол мученика у східному варіанті зникає. Крім того, постать гетьмана в цьому епізоді вже не відповідала реальності - гетьманат був ліквідований ще у 1764 році. Тож у контексті даної вистави слово «гетьман», втративши свою первісну семантику й не позначаючи якусь історичну постать, перетворилось на загальний іменник з іронічно-улесливим забарвленням, що скоріше за все позначає якогось узагальненого місцевого начальника.

Своєрідність персонажу вертепного Жида полягає й у тому, що він, на відміну від більшості персонажів світської вистави вертепу, припускає інновації в рамках свого стереотипу, чутливо реагуючи на обставини культурно-історичного контексту. Так, наприклад, якщо в Славутинському вертепі в записі В.Мошкова 1897 року «Жид плює на Різдво» [136, 147-

148], втручаючись у сакральну частину вистави (що є характерною рисою західних моделей вертепних вистав), то вже у записі В.Пруса 1928 року він молиться Богу, християнському чи іудейському, не вказується. Якщо порівнювати запис В.Пруса із записом В.Мошкова, то, мабуть, Жид у даному випадку виходив на верхньому поверсі, як і раніше. До того ж чорт, забираючи жида наприкінці сценки, говорить: «Іді-ж тепер до гадів навіки забраний,/ Будеш жити недостойно жив ти с християнми» [136, 155]. В шопці Смерди, вистави якої належать приблизно до періоду з 1882 року [121, 51], Лейба також молиться Богу. Визначити, кому він молиться в даному випадку, теж проблематично, оскільки в першій частині вистави він проголошує Іроду, що народилося «боже дітьо» [121, 49], а в другій частині спектаклю промовляє: «После нашого покойного Короля нада Богу помоліца» [121, 51]. Утім, якщо припустити, що Жид молиться християнському Богу, то зміна характеру дії персонажу може пояснюватись об'єктивними причинами, що, мабуть якимось чином, зачіпляла мешканців того регіону, де побутував даний вертеп (північно-західна Україна, недалеко від Острога). Отже, якщо в першій редакції мається на увазі факт невизнання іудеями Христа, то з появою серед іудеїв вихрестів вертепний Жид починає молитися Різду. Але передчасних висновків у даному випадку робити ще рано. Так чи інакше, в релігійному аспекті, образ юдея підкреслював вертепну дихотомію християнського й нехристиянського світів, тобто «своїх» і «чужих».

У процесі історичного розвитку вертепної драми, змінюються засоби ситуативної характеристики Жида: якщо в XVIII столітті (Сокиренський вертеп) Жид продає горілку, то вже на початку XX століття (Хорольський вертеп, запис 1928 р.) він йде у Райком за пайком: «Жидівка: Ой, куда ж ти ідьош,/ Куда шкандибаєш?! Жид: У райком за пайком,/ Разве ти не знаєш!» [136, 195-196].

Як і саме життя, спрощується стереотипізована форма подачі образу. Якщо у вертепах XVIII століття (Галагана та Маркевича) значна увага приділялася релігійності Жида, то вже у XIX столітті він маніфестує свою відразу до християнства пльовком, як у Славутинському вертепі 1897 року, чи, подібно до інших персонажів вертепу, обмежується танками-залицаннями, традиційними для всієї побутової частини вистави вертепу. Наприклад, у Куп'янському вертепі в записі О. Селіванова 1880 року Жид намагається спокусити грішми свою жінку, котра врешті-решт погоджується [199, 514]. Крім того, якщо в первинних знайомих нам варіантах вертепу в поданні кожного героя, зокрема й Жида, акцентувалися етнічні риси, зафіксовані в характері мовлення, тепер ця характеристика зникає, а герої поетично уніфікуються – всі однаково розмовляють і мислять, і вся вистава та характери персонажів тяжіють до позитиву (юдеї і навіть солдати Ірода), порушуючи бінарний принцип побудування вертепу. Такими вони є у вертепному тексті В.І.Круковської [123, 47-48, 52-53].

Якщо у виданій І.Я. Франком польсько-руської вертепній драмі XVIII ст. новину про народження Месії сповіщають Іроду рабини, то в зазначених вище сценаріях Круковської (XX ст.) цю роль виконує Книжник, позбавлений етнічного забарвлення [123, 46], а Мошко та Сара представляють собою простих торговців без прославленого етнічного забарвлення, за характером скоріше наближених до циган [123, 48]. Тож, у XX столітті з переходом вертепу у статус професійного чи навіть дитячо-аматорського в умовах сучасного цивілізованого суспільства з його толерантністю та етикою, вертепні герої, зокрема Жид, втрачають свої етнічні риси й етичні характеристики, фактично нейтралізуються, тобто йдуть шляхом деградації, як, наприклад, герой народного лялькового театру Петрушка. Утім, не варто робити передчасних висновків щодо остаточної деградації чи зупинки в еволюції вертепного Жида. З огляду на характерну лабільність та адаптивність до нового контексту в стереотипному образі цього яскравого персонажу, не можна виключати можливості подальшого його розвитку.

Ставлення до персонажа Жида авторів текстів і виконавців вертепу XVIII-XIX століть було гостро негативним, але вже у XX столітті оцінка його пом'якшується. Наприклад, П.Г.Житецький охарактеризував Жида з Сокиренського вертепу так: це «хищникъ сознательный, поэтому въ изображеніи его замѣтна добрая доля сатирической желчи», «посрамленіе еврея подчеркивается съ особеннымъ удовольствіемъ» [70, 163]. П.О.Морозов зазначав, що «насмѣшка надъ цыганомъ»

поступалась «только жиду въ антипатіи къ нему народа» [141, 80]. А от у сучасних вертепах, що представлялися на Луцькому фестивалі «Різдяна Містерія» в 1993 році, постать Жида «на противагу традиційному тексту трактували лагідніше» [259, 3]. Загалом, у вертепах XIX – початку XX століття простежується тенденція до закріплення за стародавніми персонажами основної схеми традиційної інтерпретації й появи нових персонажів.

Засновуючись на вище викладеному, можна підкреслити такі тези: персонаж Жида – один із найпопулярніших та частотних у вертепних виставах, як західної так і східнослов'янської моделей, де використовувались свої стійкі образи, обумовлені культурно-історичною ситуацією регіону. Постать вертепного Жида представляла стереотипний образ (з яким були пов'язані стійкі сюжети), який чутливо й гостро реагував на зміни соціально-історичного контексту, внаслідок чого його характер набував актуальності та життєздатності.

Вертепний Жид - це багатоплановий персонаж, необхідний для цілісності всієї вертепної вистави, адже він є не лише трікстером Запорожця (українського культурного героя), а й зниженою паралеллю Ірода. Як відомо, трікстер так само необхідний, як і культурний герой. Культурний герой існує у парі з трікстером і без нього існувати не може. Так, наприклад, Анатоль Франс у збірці «Сад Епікура» (1894) припустив, що Іуда погубив свою душу, сприяючи порятунку світу. Тож, вертепний Жид, як трікстер або як антагоніст, є одним з важливих структуруючих образів вертепного театру.

#### **Висновки до розділу 4.**

Вище ми намагалися показати, що й містеріальна, й профанна частини вертепу були своєрідними стереотипізованими проєкціями основних архетипів колективного несвідомого. Це начебто повинно було забезпечити довговічність такого непересічного явища народної культури. Але, згідно з Юнгом, – і тут важко з ним не погодитись – саме архетипи, що належать до релігійної частини вертепу (Самість, Персона, Аніма, Анімус та Тінь), навіть спрофановані народною стилістикою вистави займали чільне місце в структурі колективної свідомості, й саме вони забезпечували абсолютну універсальність мови вертепу й зумовлювали його цілісність та здатність до міграцій крізь кордони й існування крізь століття. Із секуляризацією суспільного життя, з «кінцем середньовіччя» в розумінні Ле Гоффа, персонажі нижнього поверху – як трикстери, котрі не здатні функціонувати без того, що вони переінакшують, – «позбуваються своєї роботи», їм просто нічого профанувати, й відтак світська частина вертепної вистави втрачає сенс, а вертеп – останні ознаки структурної єдності й цілості. З десакралізацією містеріальної частини вертепна вистава як «елемент середньовічної народної свідомості» [10, 6], породженої колективним несвідомим, позбувається основних архетипів, оскільки вторинні архетипи не здатні існувати без взаємодії з первинними. Без свого «верхнього фундаменту» –

містеріальної частини – нижній поверх вертепу, очевидно, не міг конкурувати з новими формами видовищ.

Чому ж вертеп, за всієї своєї архетиповості й разом із тим гнучкості й адаптивності, врешті-решт зник? Якщо погодитися з думкою про поступову десакралізацію вертепної вистави, логічно було б припустити, що еволюція (чи, мабуть, деградація) вертепу йшла шляхом відмирання містеріальної частини вистави та збільшення, збагачення профанної. Прикладом такої трансформації може служити Межигірський вертеп першої половини ХХ ст., де діяли герої свого часу (Червоноармієць, цар Микола, німецький кайзер Вільгельм, австро-угорський імператор Франц-Йосиф, французький президент Пуанкаре, представники Антанти, Піп, Ксьондз та ін.). Тож тут ми бачимо, як видається, «ідеальну» формулу еволюції- десакралізації вертепу, де містеріальна частина вистави вже відсутня, архітектурна конструкція спростилася до одного поверху, а профанна вистава висвітлює соціальні проблеми й конфлікти свого часу, вводячи в сюжет героїв нової культури. Однак, подальшого розвитку ця драма не набула.

То чому ж інтермедійний пласт вертепу не став еволюціонувати у цьому напрямку й далі? Чому ми не маємо «актуального» вертепу дев'яностих років ХХ ст., де замість Москаля діяв би, наприклад, «новий русский»?

Водночас, належить звернути увагу й на той факт, що релігійна частина вистави функціонувала аж до ХХ ст., прикладом цього може слугувати наявність тексту Хорольського



вертепу, записаного 8 січня 1928 р., де «верхня» вистава займає чільне місце. Спостерігається лише певна деградація персонажа Запорожця, який стає базікою, гультьєм [45, 325, 330-331] за подобою Петрушки<sup>51</sup> [212, 127]. Вищезгаданий аналіз персонажа козака дає можливість припустити, що Запорожець кінця ХІХ ст. не є аналогом Петрушки, бо не стає трикстером – він нічого не профанує, його специфічна техніка гри не має сенсу, тому він, на нашу думку, не є ступенем еволюції, а радше результатом розпаду його архетипності та цілковитої деградації. В появі національного персонажа зафіксовано, очевидно, процес руйнування архетипна схеми. Але, водночас, зникнення в побутовій частині цього справді центрального персонажа, який втілював архетипи Анімуса й Самості, зцементовані потужним і стереотипізованим образом козака, з погляду структури архетипів мало, на нашу думку, вирішального значення у зникненні самого вертепу.

Крім того, загальний стан вертепу зазнав потужного впливу історичних умов ХХ ст.: атеїзму, внаслідок чого релігійна частина вистави втратила свого глядача. Зрештою, ставити її стало неможливим через заборону на вертеп. Спочатку заборонили канонічну релігійну виставу. Вертепники продовжували грати другу частину, доводячи, що ніякого стосунку до Різдва вона не має. Але згодом заборонили й комедійну частину. Так чи інакше, п'єса все ж таки була пов'язана з Різдом. У Молдавії заборонили навіть народну драму, у якій зовсім не було натяку на сакральність – суто

героїко-комедійна вистава. Але гралася вона на Святки, тож була опосередковано пов'язана з релігією. У Західній Україні традиція не переривалася: у Львові вертепники грали у масках, щоб їх не впізнавали.

До кінця XIX – поч. XX ст. вертепи майже на всій території України стали рідкістю. Спричинилися до цього, імовірно, не тільки конкуренція з боку великих театрів, але й вимивання архетиповості вистави, породжене історичними й культурними змінами. «Осиротілий» без своєї містеріальної частини, позбавлений основної матриці архетипів чи засобів впливу на свідомість людей, випавши з сакрального-рідвяного контексту, вертеп був приречений на вмирання, прискорене до того ж тектонічними зрушеннями в суспільній свідомості під час панування атеїстичних ідеологем і культурною політикою, спрямованою не на збереження давніх цінностей, а радше на їхню руйнацію під виглядом побудови нової аксіологічної системи. Це й спричинило невідповідність вертепу культурній ситуації та його перетворення на один із сумних експонатів музею втрат української народної культури.

## РОЗДІЛ 5.

### ХУДОЖНЯ ДИНАМІКА ТА СОЦІОКУЛЬТУРНА ПРАГМАТИКА СХІДНОУКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ

#### 5.1. Український вертеп XVIII століття – класика жанру

XVIII століття, на відміну від XVII ст., надає досліднику багату фактографічну базу для вивчення східноукраїнського вертепу. Саме у цей час в історії України «фокус визначальних подій <...> остаточно перемістився з її крайнього заходу на крайній схід» [217,204].

Якщо перші згадки про вертеп в Україні у документальних матеріалах припадають на сер. XVII ст., то перші записи вертепних драм зроблені лише в кінці XVIII ст. Причому більшість свідчень про існування вертепу в XVII ст. належать до Заходу України, а найдавніші тексти східноукраїнських вертепів сягають лише XVIII ст. У цей час функціонував найвідоміший, так званий Сокиринський вертеп - його було занесено в 70-х роках до маєтку Галаганів київськими бурсаками, які залишили місцевому хоріві вертепний текст та ноти [39,9]. Сокиринський текст має кілька редакцій [136,13-21]: власне рукопис київських бурсаків 1770-х років, запис Гр.П.Галагана 1875 р. у селі Сокиринці кол. Прилуцького повіту на Полтавщині (тепер Срібнянського р-ну Чернігівської обл.) та редакція Іоанна

Щербина, рукопис якої С.Г.Кондра придбав у київських книгарів у 1927 р. [136,21].

На думку М.Петрова, Сокиринський текст остаточно склався між 1746 та 1768 рр., міг бути занесений до маєтку Галаганів і записаний там не пізніше 1775 р. - дати зруйнування Січі, оскільки в монолозі козака говориться про ще не зруйновану Московським урядом Січ [170,474-475]. Є.Марковський вважає дату запису тексту трохи пізнішою на тій підставі, що текст пісні «Ой під вишнею, під черешнею» датується 1780-1781 роками, часом виходу Новіковського пісенника, до складу якого й увійшла ця пісня саме в тому вигляді, в якому співалася у вертепі. Він вважав, що «раніше від цієї дати пісня «Ой під вишнею, під черешнею» ніяк не могла увійти до тексту Галаганівського вертепу, отже й остаточно записано цей текст тільки після цього року» [136,7-8]. Вчений вважає, що згадки про незруйновану Запорозьку Січ, які наводив М.Петров, «за такий короткий термін як 6-7 років не могли ще затертися в тексті вертепної драми, рука ж свідомого редактора, очевидно, ще не встигла пройти по цьому тексту» [136,8].

Хто ж вони - герої Сокиринського вертепу? Очевидно, що вертепна вистава використовувала засоби типізації й стереотипізації, коли персонаж представляв не індивідуальний неповторний образ, а узагальнений тип пересічної людини своєї епохи, соціального класу чи етносу.

Вистава відкривалася нагорі різдвяною мізансценою під спів хору. Далі на нижньому поверсі виходив Паламар, який

вітав глядачів зі святом Різдва, запалював свічки та дзвонив у дзвоник (для цього він виходив на ганок). Дії Паламаря віддзеркалювали виступ ангелів, що з'являлись на верхньому поверсі. Паламар вклонявся на всі боки й говорив: «Востаните оть сна и благо сотворите» [39,10]. Ангели із запаленими свічками також вклонялися на всі сторони й промовляли: «Востаните, пастыріе, и бдите зґло» [39,11].

Герої Святої Родини діяли виключно на верхньому поверсі, що пояснюється їхньою семантичною приналежністю до сакрального, і створювали відому іконографічну мізансцену, поширену ще за часів Середньовіччя. Отже їхній зовнішній вигляд та характер вкладався в межі певного тематичного циклу, як, наприклад, «Різдво», «Поклоніння волхвів», «Поклоніння пастухів», «Втеча до Єгипту». Так, в іконографії зображення Діви Марії має декілька сталих варіантів: лежача на одрі (як її описував оратор Хорінцій, втілювали Дуччо ді Буонінсеня та деякі українські ікони кінця XVI – початку XVII ст.); на руках янголів; на колінах перед Христом; стояча чи сидяча. При цьому зображення Богоматері завжди виправдується християнською історією, канонічною чи неканонічною. У вертепах використовувався її сидячий образ з Христом на руках (Сокиринський вертеп), сидячої біля ясел (Хорольський, Духовіщинський вертепи), на ослу (Новгород-Сіверський вертеп). В опису Куп'янського, імовірно, використовувалась образ «стоячої» Богоматері, на що вказують слова спостерігача дії: «<...> до задньої стіни притулені дві фігури» [199,513].

У більшості східноукраїнських вертепів персонажі Святої Родини не діяли. На противагу сценічній пасивності, що може бути помилково пов'язано з применшенням власне значимості цих персонажів, зовнішньому вигляду таких ляльок приділялося багато уваги, зокрема, в одязі та розмірі. Це семантично свідчило про їхню смислову важливість у виставі. Так, у Сокиринському вертепі (XVIII ст.) лялька Діви Марії найвища (27 см) після Запорожця (32 см) – головного персонажа побутової частини. Крім того, вона, на відміну від інших ляльок вистави, що були зроблені з дерева, створена з порцеляни. Певно, це зробили для того, аби впадало в око світле кольорове вирішення її постаті на темному фоні решти (навіть сивий Йосип мав чорні брови та очі). Використання порцеляни як матеріалу було поодиноким випадком, вона, взагалі, часто використовувалась для ляльок, що зображали жінок привілейованих станів [13,87]. Щоправда, С.Смелянська припускає, що сокиринська лялька Діви Марії є пізнішого походження: «Замість загубленої її дерев'яної фігурки XVIII століття - порцелянова іграшка XIX століття» [41,22]. Лялька ж Йосипа створює образ похилого чоловіка, трохи нижчого за Діву Марію (26 см). Вбрання персонажів Святої Родини значно різниться від інших: превалує світлий колір із срібним і золотим оздобленням [136,14].

Після виходу ангелів представлялася сценка з пастухами. Сюжет «Поклоніння пастухів» відомий усім європейським народам і належить до пасторальних містерій (Paginae pastorum).

Кожний народ надавав пастухам своїх національно-етнічних рис, насамперед, через сучасний для митця одяг та атрибути. Такими вони зображались й у вертепі. В описі Г.П.Галагана (публікація 1882 року) [39,11] та у М.Маркевича (1848 р. запису) [135,31] вони одягнені в національне вбрання: звичайні кобеняки з відлогами.

У вертепі пастухи мають власні імена: в Сокиринському та Турівському їх звать Грицько та Прицько (а у вертепі Г.Панасенко (1940-і рр.) - Пархом та Федір). Народним характером пастухи вирізнялися й у всіх відомих різдвяних п'єсах. Наприклад, в польській шкільній комедії початку XVIII ст. їх звали Mascibrzuch, Nierobot та Drzemała [141,90], а в комедії Д.Ростовського вони виступали як Борис, Аврам і Афоня [190,101]. Навіть в уривку шкільної різдвяної драми, що подав В.І.Резанов, пастухи мають імена Свирид та Овдій [190,200-203].

Існує думка, що саме в сценці з пастухами виявляється десакралізація вертепної вистави, що ніби свідчить про народні витоки вертепу. Так, Л.Б.Архімович вбачає завуальовану профанацію в музиці, що супроводжувала першу частину вертепної вистави: «Показовим є те, що в духовній дії вертепної драми виконувалися, як правило, не релігійні наспіви, а популярні, близькі до побутового фольклору колядки й канти. Ця обставина дозволяє бачити в першій дії вертепної драми наявність елементів тонкої народної сатири: показуючи масовому глядачеві членів «святого сімейства», «божого помазаника» - царя і представників вищої світської влади, народ

розглядає їх як звичайних людей, ставиться до них навіть з певною фамільярністю, оцінює їхні вчинки, схвалює або осуджує їхню поведінку» [6,134;7,151]. Сатиричність сцени з пастухами підкреслюють В.Г.Хоменко [241,302] та М.К.Йосипенко [97,36-39].

Втім, якщо «сатиричність» розуміти як гостре, викривальне осміяння, то вживання цього поняття в характеристиці пастухів видається дещо некоректним. Діалоги пастухів близькі до народних щедрівок. Така стилістична забарвленість персонажів та усього епізоду в цілому, дійсно, призводить до виявлення комічності (на це вказував М.І.Петров [171,444]). Комізм обґрунтовувався тим, що повинен був «ясніше відзначити природність того середовища, якому першому довелося довідатися про велику подію» [171,444]. У східноукраїнських вертепах, як правило, тільки пастухи зазнавали зниження. Приміром, в Сокиринському вертепі вони - односельчани Кліма, розмовляли українською, танцювали та співали. Біблійна інтерпретація припускала народницьке забарвлення цих образів. Згідно з традицією середньовічних містерій, пастухи, яким явився Ангел і сповістив про народження Спасителя, завжди сприймалися як представники народу. Характерно, що в східноукраїнських варіантах вертепу значна частина комічного діалогу між пастухами відбувалася за сценою, а не на сцені.

Діалоги вертепних пастухів дійсно близькі до профануючої естетики мандрівних поетів (на це, зокрема,



вказував М.С.Грицай [49,85]), та у вертепі вони не розвинулись в самостійні сценки. У східноукраїнських вертепах немає ні відомих профануючих українських колядок, ні сатиричного образу Йосипа, «який п'є горілку» (що був поширений на заході України!) [49,86-87], а Грицько, приміром, не перетворився у подобу вже згадуваного шахрая Мака [171,445], вони, навіть, не мали явно хтонічних ознак, як пастух Аврам «Комедії на Р.Х.» Дмитра Тупталенка (митрополита Ростовського), який був горбатим і косим [190,101].

Утім, не варто забувати, що релігійне світовідчуття за часів формування та поширення вертепів було парадигмальним, як для всієї культури взагалі, так і для кожної окремої людини, зокрема. О.В.Мишанич пише: «Обрядові пісні залишилися приуроченими до певних пір року і в перші пореволюційні десятиріччя. Ще й нині деякі жінки старшого віку відмовляються проспівати взимку купальської пісні, а влітку - колядку чи шедрівку» [139,58]. За словами самої Л.Б.Архімович, вже «перший хор «Пінію время і молитві час» <...> створював необхідний для цієї сцени спокійно-зосереджений, дещо піднесений настрій» [6,133]. Показово, що сама побутова вистава могла закінчуватися колядкою «Маты Божа, Маты Божа сама едына/ Да вродыла Ісуса Христа діва Марія», тим самим повертаючи весь спектакль до релігійного начала й, замикаючи вертепний хронотоп на сакральній точці. Отже, колядний репертуар містерійної частини вертепу ще не вказує на його сатиричну спрямованість та десакралізацію дії.

Поряд із пастухами Христу поклоняються волхви. З XI ст. до нас дійшло шість дійств про волхвів, а з XI-XIII ст. - уже двадцять одне. Західна традиція називає волхвів Гаспаром (найповажніший з них), Балтазаром (середнього віку) та Мельхіором (юнак). Східна віддає перевагу анонімності, хоча зрідка виникають інші імена – Авімелеха, Іелісура, Аеліава. Вони по черзі дарують Христу золото, ладан та мирру. В українських вертепах волхви «уніфікуються» у триединого персонажа й імен не мають. До того ж використовується образ не стільки волхвів, а царів (царські титули були присвоєні волхвам приблизно з VI ст.). В вертепних волхвах традиційно підкреслювалася царственість, але вони могли зазнавати народного трактування. Так, в описі Гр.П.Галагана (публікація 1882 р.) на головах царів були корони, а самі вони були одягнені в шуби [39,12]. Є.М.Марковський описує сокиринських волхвів (з фото 1928 р.) так: «<...> вже змінили своє старе убрання на новіше <...> одягнені в золоті парчеві підризники, <...> з невеликими бородами, але кожен має своє індивідуальне обличчя. На голові в кожного така сама золота корона, як і в царя Ірода» [136,16].

Образ Ірода розроблявся ще в середньовічних дійствах. Наприклад, він діяв у «Службі Зірки» (Ordo Stellae, рукопис X-XI ст., Франція), де представлявся його діалог з вісниками, яких відряджає до волхвів із питанням «хто вони суть», а згодом отримує відповідь про мету їхнього приходу [4,96]. У рукопису фрейзингського дійства XI ст. був текст на зразок прологу для

виходу Ірода; три приходи вісників до нього, сказ Ірода при слові пророчим (він відкидає священну книгу, вивергаючи прокляття). Подавалися також його нарада з воєначальником, рішення вистежити Христа через волхвів, їхній допит (якими землями правлять), новий вибух гніву Ірода при звістці про відхід волхвів іншою дорогою, його наказ винищити дітей [4,97-98]. Уже з XI-XIII ст. у дійствах відбулося висування на перший план Ірода, причому «у процесі становлення образу з рівною силою акцентується царственість персонажа і його гнівливість <...> Царственість Ірода, очевидно, виділялася і за допомогою всіх наявних постановочних засобів <...> передбачена особлива хорова пісня для церемоніального виходу Ірода, що напевно був настільки помпезним, наскільки було можливе. Ірод, з'являючись на сцені раніше за усіх, ішов із неї пізніше за усіх. На своєму троні він постійно піднімався над дією» [4,98,99]. Як бачимо, український вертеп оперує готовими формулами подачі образу: урочистий вихід Ірода з воїнами під спів хору, його розташування на троні, атрибути влади й таке інше.

Вважається, що в суперечці між Іродом та Смертю виявлялися загальновідомі теми «про Багача та Смерть», «Аніку-воїна та Смерть», а також «про Лазаря та багатія» (на це, зокрема, вказував М.С.Тихонравов [221,22,26,27]). Але якщо названі сценки об'єднував моральний мотив «про суєту мирську» та про згубну «любов до принад суєтного світу», то у смерті вертепного Ірода виразно проступала ідея обов'язкового

«покарання за гріхи і зло на тому світі» [36,96]. Дидактичність цього епізоду були притаманною й для польської шопки.

В тексті Г.П.Галагана Ірод трактується традиційно: перед його виходом з'являлися три воїни, що оглядали кімнату й трон. Сам цар одягнений у порфіру - пурпурну мантию монарха, з короною на голові. Він говорив поважно, офіційною мовою з домішкою церковнослов'янських слів [39,12]. В описі Є.Марковського він одягнений у золотий парчевий підризник, червону ризу (убрання священика при богослужінні), обшиту по краях золотим галуном; комір ризи зі срібної парчі, на голові - золота корона [136,15]. М.Л.Андреев справедливо вказував, що епізод з Іродом є найбільш сприйнятливим для інновацій: «Там, де немає Ірода, там текст дійства переходить зі століття в століття, обновляючись, можливо, одним словом, однією фразою, але не більш <...> Де Ірод є, консервації не відбувається» [4,98]. Це повною мірою стосується еволюції вертепного образу: біблійний персонаж став асоціюватись з абсолютним злом, узагальненим кривдником, який пов'язувався в інтерпретації з поняттям церковності, релігійності (цар у ризі), а з переходом до народного контексту конкретизувався в національного гнобителя та, згодом, представника міської влади. Його образ набував соціально-політичного забарвлення, - на це вказували, зокрема, В.Д.Кузьміна [125,75], Н.І.Смирнова [208,42,43-44], М.К.Йосипенко [97,36-39], М.С.Грицай [47,18], С.Смелянська [205,107].

Одним із складових історії про Ірода є сюжет побиття дитини Рахилі. Драма про побиття немовлят дійшла до нас у чотирьох текстах: двох у рукописах XI-XII ст. (Санкт-Марціал та Фрейзинг) та двох - XIII ст. (Лаон та Флері) [4,103]. Центральною сценою є епізод плачу Рахилі. М.Л.Андрєєв пише: «Можна припускати, що в самого далекого джерела дійств про немовлят стояв деякий плач <...> самий епізод оплакування і його композиція (за участю утішника або, вірніше, утішниць) будуть неодмінно зустрічатися у всіх відомих нам текстах дійств <...> В тому, що плач є ядром дійства, згодні всі його дослідники» [4,104]. Вертепна сценка плачу Рахилі є не що інше, як використання на місцевому матеріалі вже сформованого сценічного образу. В коментарі Г.П.Галагана читаємо: «Взагалі треба помітити, що в малоросійському вертепі, навіть у священно-історичній його частині, особи другорядні, якість: пастирі, Рахіль та інші зберігають у костюмах цілком місцевий народний характер: це та ж особливість, що й у картинах священного змісту до-Рафаєлевської школи» [39,13]. П.Г.Житецький також зазначав: «<...> у вертепній драмі ми бачимо справжню матір, убиту горем про загибле чадо: по суті це проста сільська жінка, яка має тільки ім'я Рахилі, тому воїни Ірода називають її просто бабою» [72,6].

Як бачимо, специфіка біблійних персонажів визначала художні засоби втілення їхнього зовнішнього вигляду та характер (традиційну мовчазність для Святої Родина, або гнівливість для Ірода). Не зважаючи на спрощення загальної

схеми створення містерійного настрою, ця компонента в процесі еволюції вертепу все ж таки зберігається.

Друга дія вертепу представляла «характерні зображення, а також типи найближчих національностей, з якими життя зводило український народ» [115,668]. Її персонажами були Дід та Баба, Запорожець, Хвеська Шинкарка, Поляк (Краков'як) та Полька (Краков'янка), Хлопчик (челядин поляка), Москаль (Солдат Іван Петрович або Гнат Парамонович) та Дар'я Іванівна, Циган, Циганчук та Циганка, Ворожка (Баба-шепетуха або циганка), Гусар (Угорець) та Мажарка, Уніатський піп, Клим та його Дружина, Дяк, Школяр Іванець, Антон (Клим) із козою, Савочка-жебрак (Савелій або Касир), чорти, одна чи дві гадюки, свиня, коза, вовк, кінь або баран цигана та інші.

Дід, Баба, Клим та його дружина зображали типових представників селянства. Ляльки Баби, красуні Дар'ї Іванівни та дружини Кліма в Сокиринському вертепі були одягнені в національне жіноче вбрання: сорочки, плахти, запаски, керсетки, очіпки. Їхній одяг відзначався конкретним регіональним забарвленням лівобережної Київщини. На це вказують крій керсеток (довжиною до середини стегна, з трохи завищеною лінією талії), сорочки із широкими рукавами, світлий колорит, поліхромність, орнаментация, що були притаманні тодішній «моді» Середнього Подніпров'я [154,155]. Дід та Баба танцювали, співали, залицялись один до одного та раділи з приводу народження Христа та смерті Ірода. У сценці, де вони грали, побутової сюжетики, як такої, не було. Тому ці персонажі

репрезентували скоріше фольклорні образи, тісно пов'язані з народними ігрищами, рядженнями й культами. Н.І.Савушкіна щодо комічних постатей зазначає: «Їхні комічні функції й мова багатолікі, і було б помилково зводити їх тільки до соціальної сатири» [198,118]. Стосовно Кліма, П.Г.Житецький указував на те, що він «не поставлений у сферу соціальних відносин, тому риси його недостатньо ясні й виразні» [70,160]. Проте у вертепі цей персонаж, на відміну від Діда та Баби, включається в певний побутовий контекст: «Усе господарство їхнє полягає у свині й козі» [70,159]. Та самий характер цих героїв відповідав стереотипному образу пересічного селянина-українця.

Світські сценки були насичені не лише танками та заграваннями, але й національною проблематикою. Тому в другій виставі вертепу значне місце посідали етнічні персонажі. Національну специфіку українського вертепу помічали такі вчені, як: Л.Б.Архімович [6,149,150;7,21,22], В.Є.Гусев [58], М.К.Йосипенко [97,36], О.А.Казимиров [105, 12-13], В.М.Перетц [167,152-153], В.Ревуцький [189,232], Й.Ю.Федас [228], В.Г.Хоменко [241,303], О.Я.Шреєр-Ткаченко [255,103] та інші. Причому це питання пов'язувалось у них з доволі широким колом понять: своєрідністю, антифеодальністю, антиклерикальністю, політичністю, соціальною, патріотичністю, волелюбністю та демократичністю.

Дійсно, національні риси більш-менш виявлялися у всіх дійових особах мирської вистави та навіть у деяких персонажах релігійної частини вертепної драми, наприклад, у Рахілі та

пастухах (на це вказували, зокрема, Г.П.Галаган [39,13] та П.Г.Житецький [72,6]). Проте кожний персонаж вертепу виконував завдання відповідно до своєї категорії: божественної (Свята Родина), хтонічної (Смерть, чорти, змії), біблійно-історичної (пастухи, Рахіль, Ірод та інші), побутової (Клим із Дружиною та інші), соціальної (Уніатський піп, Дяк, Солдат, а інші), обрядової (Дід та Баба), етнічної (Запорожець, Москаль, Поляк, Жид, Циган, Угорець та інші). Один персонаж міг водночас бути представником кількох типів. Приміром, побутовий персонаж Клим у соціальному плані є представником селянства, а в етнічно-національному – українцем. Соціальний персонаж Солдата міг набувати яскравих етнічних характеристик Москаля. Взаємозамінні також Гусар та Угорець (бо першими гусарами були саме угорці). Типологічна приналежність вертепного героя до однієї з груп акцентувалася в його імені: побутові герої мали власні імена, а національно-етнічні та соціальні персонажі – узагальнені назви. Наприклад, Запорожець мав власне ім'я – Іван Виногура, але як персонаж ототожнювався саме з національною характеристикою. Так само й Солдат мав ім'я в Сокиринському вертепі - Іван Петрович, а в тексті Маркевича - Ігнатій Парамонович, але персонаж фіксується у соціальному образі. Отже, внутрішня природа та сценічне завдання персонажу визначали характер його імені.

Вертепний персонаж характеризувався не тільки ім'ям, але й промовама та діями. Н.І.Савушкіна визначила три шляхи створення образів героїв: самохарактеристика (у формі



вихідного монологу), діалоги (що виявляють їхні властивості) та дії (наміри діяти) [198,124]. Усе це у вертепі реалізувалися у сценках-сутичках та сценках-презентаціях. Саме в них розкривалося ставлення вертепників та глядачів до представників різних національностей.

Сценки-презентації вертепних персонажів (разом із зовнішнім виглядом ляльки) показували типові риси людей і стереотипні уявлення щодо представників різних етносів: як герой поводиться, про що та як думає, його спосіб життя й таке інше. Це той самий «соціально-етнографічний калейдоскоп», про який писав В.Є.Гусєв [58,312]. Побутові особи представляли типові сценки з повсякденного життя, соціальні - відтворювали епізоди соціальної проблематики, а національні - відповідно підіймали питання етнічного характеру й взаємовідносин, а також національного самоствердження.

Функцію презентації виконували й музичні номери: пісні й танці. В перших віддзеркалювалися народні уявлення про представників різних етносів, побутових та соціальних типів, підкреслювалась їхня оцінка з боку вертепників, які найчастіше виражали суспільну думку. У других підкреслювався етнічний характер героїв. Так, Запорожець (Козак, Гайдамака) та інші українські персонажі танцювали «Козачок» та «Гопачок», а згодом й «Камаринську»; Поляк - краков'як чи «Бичечки»; Угорець - «Вівчарика»; донський козак - «Жука»; Цигани - «Циганку»; а Росіяни танцювали «Во саду ли, в огороде».

Окрім самохарактеристик, вертепний персонаж розкривався в сценках-сутичках - власне, діях. В них оцінка героїв будувалася на бінарній опозиції «поганий» - «хороший», де кращим був той, хто перемагав. В.Я.Пропп указує: «<...> наявність двох персонажів дає можливість розвивати конфлікт, боротьбу й інтригу <...> Боротьба може вестися між позитивним і негативним центральними персонажами або між двома негативними фігурами» [182,77].

Тлумачення характерів героїв вертепної вистави визначалося смаками вертепників, а також специфікою самої епохи. Культура XVII-XVIII ст. ґрунтувалася на різноманітних середньовічних опозиціях: життя та смерті, раю та пекла, багатства та бідності, свого та чужого, високого та низького. Це виявлялось в популярних темах духовних віршів та шкільних драм єзуїтського кшталту, де протиставлялися ці поняття (наприклад, у «Комедії на Різдво Христове» Д.Ростовського «Надія» була протиставлена «Міркуванню», «Золоте століття» – «Залізному віку», «Любов» – «Ненависті» й таке інше), а також у численних народних повір'ях, де діяли добра та лиха Доля. Отже, й вертепні герої, повинні були мати чітку бінарну оцінку: наш – хороший (позитивний плюс-герой), чужий – злий (негативний мінус-герой). Згадаємо, що слово «козацькій» у культурі XVI-XVIII ст. було тотожне словам «рідний», «свій». Часто вживалося для розмежування свого від чужого: козацька земля, віра, душа, голова, козацьке тіло, козацькі церкви, шляхи, торги, ріки [71,56].

Відповідно до цього всі недоліки та вади плюс-героя оцінювалися позитивно. Так, незважаючи на залежність козаків від меду-горілки чи його неплатоспроможність, так би мовити, хронічний стан «злісного несплачування» (неприйнятну з точки зору ринкових взаємовідносин), Запорожець є героєм, захисником, лицарем, «своєю людиною». Натомість представники інших етносів «автоматично» підпадали до категорії мінус-героїв: поляк, москаль, жид, циган, угорець та німець. Бінарна опозиція «свій» – «чужий» незмінно проявлялася в численних сценках із Запорожцем: Запорожець та Поляк, Запорожець та Циганка-ворожка, Запорожець та Жид, Запорожець та Уніатський піп, Запорожець і Чорти, навіть Феська «невгарна».

Принцип бінарної опозиції поширювався й на сценки з Климом. Він віддає свиню, що мала вже «іздохать», як дяку та сплату за навчання сина. З позицій сучасної етики, – це шахрайство чи, принаймні, некультурність (діє за правилом «на тобі, небоже, що мені не гоже»). Але у вертепі трікстерська поведінка Клима не тільки не засуджується, а, навпаки, подається як позитивна винахідливість, практичність, хитрість – споконвічні риси слов'янського характеру. І якщо Дяк таки пошився в дурні, то це його біда. В.Я.Пропп указує, що обдурювання є традиційним прийомом фольклорного та літературного комізму: «<...> обдурений може виявитися осоромленим по власній провині. Його антагоніст користується якими-небудь недоліками або недоглядами його і тим виводить

ці недоліки на чисту воду, на загальне посміховище» [182,77]. Отже, пояснення Галаганом комічності Кліма тим, що «укладачі вертепної вистави того часу почували себе за розвитком своїм незмірно вище за посполитого мужика, на якого дивилися скоріше з почуттям полегкості, чим з яким-небудь іншим почуттям» [39,37], видається сумнівним, але як мотив, теж не виключається.

На думку А.Н.Малинки, образ Кліма змінювався від представника скривдженого простого народу до месника за своє колишнє приниження. Таким він поставав у «живому вертепі»: удавши із себе дурника, він досить зухвало говорив з паном, називав його свинею, або ж тикав Наполеону під самий ніс палицю, удосталь потішившись над своїм колишнім «земним богом» [134,50-51]. Імовірно, постать Кліма була місцевою для Сокиринців та Турівки, оскільки епізод з ним у ляльковому варіанті не поширюється поза сокиринську редакцію, навіть, у редакції Г.Панасенко його немає, а у живому вертепі, що описав А.Малинка виступав Мужик, в якого не було імені.

Незважаючи на одурювання Дяка Климом, перший оцінювався доволі позитивно. На це, зокрема, вказував й Г.П.Галаган: Дяк і його учень змальовуються більш доброзичливо, аніж Клим [39,37]. І далі: «У цій сцені <...> віддзеркалюються почасти тодішнє внутрішнє ставлення народу до просвітнього начала, що виходило головним чином з київської бурси: Клим, бідний мужик, вважає за необхідне вчити сина грамоті й наставника свого сина називає бакаляром» (39,37-

38]. П.Житецький пише: «Це було лице немаловажне у приході. Він же був учителем школи і називався пан-бакаляр, а як її начальник - пан-директор. Учив він молодиків шкільних, як тих, що жили в школі, так і тих, що приходили до неї. Жили в школі безпритульні сироти, яким нікуди було подітися, приходили - діти козаків і посполитих, людей багатих і бідних» [73,189-190]. Приблизно такий само опис постаті «пана бакаляра» подав і М.С.Возняк [29,20]. Епізод з Дяком зникає у вертепних виставах разом зі сценками про Кліма. Проте В.Г.Хоменко помічає, що в списку вертепної драми Чалого 1874 р. православний піп виступає замість уніатського попа, тобто в такому ж амплуа, що й сокиринський дяк [241,303]. Дійсно, в цій виставі Запорожця сповідує православний піп, а не ксьондз, на це вказує його звернення «батьошко» [243,35].

Оцінка національних персонажів протягом історичного часу не була однорідною й залежала від тимчасового політичного становища України та статусу реального прототипу. Це у повній мірі стосується Запорожця (еволюцію цього образу було розглянуто в окремих статтях [84;85]), Цигана, Москаля, Поляка та Жида.

У вертепі Запорожець незмінно оцінюється як герой, захисник, лицар, «своя людина», змальовується також характер та специфіка його життя-буття. Поступовий занепад української автономії та козацтва у XVIII столітті не міг не позначитись на змісті одного з найулюбленіших образів, породжених народною театральною культурою. Так, у вертепі козак виступає в образі

похилого чоловіка, котрий живиться вже не актуальною героїкою, а славним героїчним минулим: «Гай-гай, як я молод бував, що-то в мене була за сила!/ Було, ляхів борючи і рука не мліла./ А тепер і вош сильніша від ляхів здається,/ Плечі й нігті болять, як день попобешся» [109,51]. Але там само є слова, що характеризують козака й як героя: «Хоч вже мало ізледащів, однак чують плечі:/ Здається поборовся-б ще з ляхами гречи» [109,51]; «Да ще не заржавіла і шабля, моя сваха./ Хоча вона і не раз паюхою вмилась,/ Таки тепер як-би розізлилась» [109,52]. Разом із тим він і чорта не боїться, а на дозвіллі хвацько танцює.

Вчені констатують ознаки деградації образу Запорожця. П.Й.Морозов з цього приводу зазначає: «За характером своїм, цей запорожець, видимо, належить вже до часів занепаду «славного товариства», коли Січ висилала із себе більш гайдамак, ніж воїнів зі строгим виглядом старих січовиків. Від такого часу занепаду Запорожжя залишалися в Малоросії сліди досить довго: ще у двадцятих і на початку тридцятих років теперішнього сторіччя малоруси нерідко вживали слово «запорожець» для вираження поняття про брутальність і навіть злість» [141,82]. Він робить припущення, що саме цим пояснюється характер вертепного запорожця. Але, на нашу думку, все це треба асоціювати з дещо пізнішими часами, коли в характері козака (у результаті часткової деградації міфу) дійсно зникають геройські риси, а всі дії обмежуються «побиттям». Таким є Запорожець вертепів XIX ст., коли Україна була у складі Російської та Австрійської імперій. Він починає втрачати

героїчний ореол: не співає патріотичних пісень та й образ уже не так об'ємно та глибоко розроблений, як у текстах XVIII ст.

З огляду на бінарний характер вертепних персонажів така форма поведінки не була для адресантів та адресатів Сокиринського вертепу негативною, бо все ж таки в сокиринському Запорожці присутні героїчні риси та патріотизм, а назва «Гайдамака», звучить з уст Жида – негативного героя з семантичним відтінком образи: «Бизи Суро до хаты/ Гросей ховаты./ А то бизить Гайдамака/ Буде грабоваты» [136,88]. До того ж героїчність Запорожця в Сокиринському вертепі закріплюється й прямою вказівкою на реальний прототип. М.С.Грицай слушно помічає, що не випадково єврей-лихвар називає його Максимом, оскільки в часи «Коліївщини» відомим був керівник повстання запорожець Максим Залізняк [47,19].

Циган - образ вічно голодного бурлаки, що живе ковальською справою. Він співає: «Що выкую та выдурю тыльки міні платы» [136,73]. Не займається землеробством, «бо не має плужка». «Такежъ мое счастье – співає циган - Якъ украду да продамъ/ Охъ щобъ ёму трястця/ Ачхи дри ачхи дри/ Будемъ житы у шатри» [136,73]. Його дружина-ворожка не пряде, «бо не вміє прясты./ Изъ загаю выгядас./ Щобъ сорочку вкрасты» [136,73] А її діти «у шатри/ До кавчять до писчять/ Якъ щенята» [136,72-73]. Ключовими словами до характеристики цигана є: видурити, украсти, міняти, продати, їсти, попирувати, голод, бідність. П.Г.Житецький зазначає, що за всіх вад цигана до нього селянин ставиться без особливого озлоблення: «Він

бачить у ньому дитя природи, що кориться її сліпим інстинктам, - зло, настільки ж неминуче в житті, як і руйнівні стихії природи» [70,163]. Втім, на постать цигана можна подивитися й з іншого боку. Відношення до нього як до «стихійного лиха» може вказувати не тільки на етнічну специфіку, але й на вихолощення першовитоків цього досить архетипового образу – «циган-коваль-чорт». Так він підкреслював розходження між верхнім та долішним поверхами.

Циган та Циганка належать до тих персонажів, позитивність чи негативність яких варіювалася залежно від сюжетного контексту, тобто з ким вони виступали. Якщо із Запорожцем або Климом, то перевага симпатій глядачів та самих вертепників була на боці останніх. За бінарною логікою Циган був «мінус-героєм». Якщо ж поряд з ним діяли Жид, Литвин чи Москаль, то перевага надавалася Цигану. Наприклад, він перемагав Юдея в п'ятій різдвяній інтерлюдії М.Довгалецького (не це вказував, зокрема, П.Г.Житецький [70,163-165]), а в тексті польсько-руської вертепної драми (приблизно 1788-1791 рр.), що його опублікував І.Франко, цигани били Литвина, який тікав [233,256-257].

Оцінка постаті Москаля залежала від характеру територіального побутування вертепу. У східних регіонах (наприклад, у Сокиринському вертепі XVIII ст.) він виступав скоріше як позитивний персонаж, а в західних - як негативний. Таким він був у польсько-українському варіанті, поданому



І.Я.Франком. А у Славутинському вертепі 1928 р. він фігурував у ролі солдата Ірода, який заколював дитину Рахілі [136,153].

Образи Москаля та Солдата у вертепі стереотипно пов'язані. П.Пекарський та О.Воропай вважали, що персонаж Москаля з'явився у виставі з подіями XVIII ст. [164;35], тобто після поразки під Полтавою 1709 року в Україні були «постої» російських військ, що «дуже допікали нашому населенню». Однак дослідник підкреслює, що «хоч населення москалями було незадоволене, все ж у Сокиринському вертепі ми не зустрічаємо такого гостро негативного ставлення персонажів до москаля, як до поляка. Це, очевидно, тому, що москалі, як окупанти України, могли контролювати публічні виступи. Крім того, відігравали тут певну роль і віросповідні мотиви» [35,6]. Зауважимо також на тому, що в царській Росії також міг бути запроваджений контроль над вертепом. Так, відомо, що Петро I в своїх розпорядженнях «Малоруської колегії» вказував на необхідність заборони народних вистав. М.С.Грицай вважав, що це, в першу чергу, стосувалося й вертепу [47,19]. Таким чином, стає обґрунтованою неоднозначна оцінка вертепного Москаля. З одного боку, - окупант України, який проганяє Діда та Бабу, а з іншого - «Отечеству защита» [136,64], представник православ'я.

Так, П.Г.Житецький описує вельми позитивний шкільний образ Москаля: «Це якась всемогутня й бурхлива сила. Лях перед нею упокорюється, мужик стає впевненим у власній силі» [70,169]. Причому характер визначення пріоритетів тут залишається такий самий: хто перемагає – той кращий. У

четвертій різдвяній інтерлюдії Довгалевського Москаль перемагає ксьондзів, а в першій інтерлюдії Кониського він проганяє «мужиків, бабу й самого вїта» [70,169]. Так само цей персонаж трактує й В.Г.Хоменко: «<...> комізм в зображенні Солдата і Запорожця спрямований на те, щоб викликати схвалення, захоплення діями і вчинками цих героїв, гордість за їх сміливість, відважність, за їх вміння дати гідну відсіч представникам панівних класів» [241,303].

Якщо оцінка образів Цигана та Москаля відрізнялася динамікою, то Поляка та Жида – негативною статикою. Останні втілювали у виставах «соціальне зло» (на відміну від цигана), панівні верстви у період польської експансії. Тим більше, що текст Сокиринського вертепу був сформований за часів великого повстання Правобережної України проти поляків. Вертепний Поляк представляв характер, «упоений ідеєю свого шляхетського походження, власної сили й хоробрості» [70,168-169]: «А цо Панове!/ Я изъ дядя и прадыа/ Уродзоный естемъ шляхтичъ/ Я быломъ во Львовѣ/ Быломъ въ Краковѣ и Кіевѣ/ Быломъ въ Варшавѣ и Платавѣ» [136,74-75]. Ключовими словами характеристики Поляка є: «уродзоный», «шляхтич», «батогами забіе», «кохана» [136,75-76;135,50-51]. О.Воропай з цього приводу пише: «Негативне ставлення Запорожця до поляків (а тому й до «католиків», під якими розумілися «ляхи») - річ самозрозуміла» [35,6]. В такому разі Поляк представляє собою не тільки соціальну, але й релігійну опозицію до автохтонного населення України.

Приблизно в такій ситуації знаходився вертепний Жид. Згідно із зауваженням П.Г.Житецького, - це «хижак свідомий, тому в зображенні його помітна добра частка сатиричної жовчі», що, на думку вченого, виявляється в сценах зіткнення цигана з євреєм, де завжди дається перевага торжеству першого над останнім, а не навпаки, причому «посоромлення єврея підкреслюється з особливим задоволенням» [70,163]. П.Й.Морозов зазначав, що «глузування над циганом» поступалося «тільки жиду в антипатії до нього народу» [141,80]. Так, у Сокиринському вертепі він співає: «Я зидоцокъ змирный/ Худенькій не зирный/ Но зато моя дуса/ Якъ царвонцикъ хороса» та «Хоть велите меня драть/ Хоть велите наказать/ Но позвольте Вамъ сказать/ Дайте лысь процентикъ взять» [136,88]. На думку О.Воропая, негативне ставлення до жида-шинкаря та цигана-торговця зовсім не свідчить про національну нетерпимість, а є лише реакцією на соціальні відносини [35,7]. Як бачимо, сцени-сутички вказували скоріше на соціальну оцінку вертепних героїв, а сценки-презентації – на етнічну специфіку, що виявлялась в описовій оцінці якості персонажа, коли часто важко диференціювати добро і зло.

Проблема інтерпретації оцінки національних персонажів, що діяли в українському вертепі, полягає в неадекватності культурної парадигми XVI-XVII ст. сучасній, тобто парадигмі дослідника. Адекватне розуміння вертепного тексту потребує його деконструкції, яка, у свою чергу, здатна реконструювати

ментальність узагальненого «творця-глядача» вертепу чи так званого «масового настрою».

XVIII ст. - час розквіту шкільної драми в Україні. У цей час на Лівобережжі діяли кілька колегій: Чернігівська, Переяславська та Харківська, а вже у 1701 р. Києво-Могилянська колегія отримала статус академії. Тому вчені, які пов'язували виникнення українського вертепу зі шкільною драмою, датували його появу в Україні саме XVIII ст. Прибічники ідеї шкільного походження вертепу пов'язували вертеп зі шкільною драмою - вважали його одним з її типів, похідних форм чи еволюційною ланкою: О.І.Веселовський [24], М.С.Возняк [30,241], П.Г.Житецький [72,8], В.М.Перетц [167], М.І.Петров [169,469,473,527], М.С.Тихонравов [221], І.Я.Франко [236] та інші. Так, М.І.Петров вважав шкільну драму прототипом вертепу і датував його першою половиною XVIII ст. - часом функціонування «Піітичних правил про комедію», яким, на його думку, відповідала друга частина вертепної вистави у редакції Маркевича. Дослідник вважав, що вертепна драма виникла не раніше 1736 р., проте, маючи в розпорядженні лише один текст, він утримався від узагальнюючих висновків [168,330,321,331]. Така ж логіка аргументації у М.С.Гриця: на його думку, вертеп, як театральне видовище, постав з фактом укорінення шкільного театру, де почали ставити драму про Ірода, й датує цей період серединою XVIII ст. І.Я.Франко зазначав, що вертеп прийняв подвійну форму, котру адаптувала шкільна драма: поважний текст і веселу інтермедію

[236,300,301]. В.М.Всеволодський-Гернгросс, навпаки, розглядав вертеп незалежно від шкільного театру та вказує на вплив першого на другий: «На рубежі XVII й XVIII століть, коли шкільний театр звернувся до розробки різдвяної містерії, ясно відчувався вплив на нього народної вертепної драми про царя Ірода» [37,54].

Згадуваний 1736 рік - це час написання «Комического действия» М.Довгалевського. Цим же роком датується лист Феофана Прокоповича до київського архієпископа Рафаїла Заборовського (він керував академією у 1740-і рр.), в якому він застерігав від дальшого «миркування» студентів і ходіння з вертепом, мотивуючи це втратою престижу академії [168]. У копії 1779 року відоме гумористичне «Правило увещательное пиворізам», [234,354], де згадуються вертепники. У цей період вертеп активно побутував на Січі [104,11] та був відомий у Сибіру, починаючи від Філотія Лещинського (1702-1722) - випускника Києво-Могилянської академії [30,143;233,207].

Дослідники розглядали питання про первинність вертепу чи шкільної драми на підставі їхнього порівняння у релігійних частинах та відповідностей побутової вертепної вистави зі шкільними інтермедіями, зокрема, у змісті, характерах героїв, типах віршування та особливостях будови сюжету. Вперше схожість драми вертепу до «Комического действия» М.Довгалевського та інтермедій Г.Кониського було відзначено М.І.Петровим [171,475-476]. П.Житецький та В.Ревуцький вказували на таку спільну рису, як «відокремленні трагічного

елемента від комічного» [72,7,8;189,232]. В.М.Перетц помічав подібність діалогу царя Ірода зі Смертю та «Пренія живота и смерти» [167,92-153]. О.І.Веселовський писав про близькість вертепної драми та «Комедії на різдво Христове» Д.Ростовського, особливо, в розмові пастухів з тексту Маркевича [24,356,357].

Вчені знаходили певну аналогічність сенок «Запорожець та чортеня» у вертепі та у М.Довгалевського (М.І.Петров [171,475-476]), епізод з циганом у вертепі та в інтермедії до «Воскресения мертвых» Г.Кониського (М.І.Петров[171,475-476] та В.М.Перетц [167,92-153]) й т.інш.

М.І.Петров робить висновок: «Майже буквальна подібність останніх слів <...> показує, що або вертеп запозичав дещо в Довгалевського, або ж, навпаки, Довгалевський скористався деякими подробицями вертепної драми. У всякому разі те потрібно вважати безсумнівним, що близько 1736 року текст вертепу в першій своїй частині укладав уже ті самі місця, які знаходяться й у теперішніх його списках <...> Даючи матеріал для складання нових шкільних інтерлюдій, вертепні інтерлюдії у свою чергу могли запозичатися від них і збагачуватися новими матеріалами й сценами» [171,470,475]. Вчений припускав, що «і вертеп, і п'єса Довгалевського виникнули з того самого джерела» [168,321;169,75-77].

П.Й.Морозов погодився з припущенням М.І.Петрова про те, що п'єса М.Довгалевського й вертепна драма походять з одного джерела. На його думку, «миркачі» могли вносити у

вертепну драму уривки зі шкільних драм, особливо різдвяних: «Звідси дуже легко пояснюється подібність вертепу з п'єсою Довгалевського: заучені цитати з неї могли бути внесені «миркачами» у вертепну драму, яка, переходячи з вуст у уста, постійно приймала в себе нові елементи. З іншого боку, можливо також, що Довгалевський, поставлений у необхідність надати до святка драматичну п'єсу, скористався вертепною драмою (особливо – її народно-побутовими сценами) і дав їй літературну обробку згідно з вимогами піітики. Таким чином, не вертеп є народною варіацією п'єси академічного викладача, - а скоріше навпаки – ця п'єса представляє літературну варіацію вертепу» [141,382]. Не слід забувати, що в західній традиції інтермедії, що входили до складу шкільної драми, писалися окремо за усталеними правилами. Їхній зміст запозичався з жартівливих історій, фацецій, народних анекдотів, народного побуту. Дійовими особами в них були мужики, солдати, цигани, євреї та інші представники міського чи сільського вуличного натовпу. Існував запас шаблонів інтермедій, яким можна було користуватися (як, наприклад, *Rozmowy polskie*, написані у 1553 р. Вітом Корчевським), а «режисер» мав можливість обирати будь-які сцени з досить великого й різноманітного набору, які далі міг вільно інтерпретувати. Наші школяри були, безперечно, обізнані з досвідом польського театру, зокрема, згадуваними художніми кальками, та, напевно, могли вільно використовувати їх у своїй драматичній творчості.

Визнаючи багато в чому спільність вертепного дійства зі шкільними драмами, вчені зауважують і на розбіжності між ними. В.М.Перетц порівнює вертепну драму та «Комическое действие» М.Довгалевського й указує на їхні відмінності в головних дійових особах, характері побудування сюжету. На його думку, в інтермедіях Довгалевського бракує того внутрішнього смислу чи зв'язку, який об'єднує в одне ціле окремі сценки побутової вистави вертепу. Вчений заперечує тезу про те, що інтермедії Довгалевського та Кониського є джерелами вертепу, оскільки останній започаткував своє існування значно раніше. Він вважає, що загальною основою-джерелом для п'єс Довгалевського та вертепу був латино-польський зразок. З нього було запозичено схему дійства та головний зміст першої половини вистави, а друга - тісно пов'язана з народними казками, анекдотами й написами на лубкових картинках [167,92].

В.М.Всеволодський-Гернгросс вважає вертепну драму про царя Ірода старшою за шкільну. Перша, на його думку, являє собою літературну переробку народної драми: «На користь цього говорить, між іншим, і те, що вертепна драма не зберегла ні драматургічної системи, ні хоча б окремих персонажів алегоричного чи міфологічного типу, характерних для церковно-шкільної драматургії» [38,85]. П.Г.Житецький вбачав у першій частині вертепної драми живих людей, а не «мертві ходульні алегорії», якими буває шкільний театр [72,6]. Зіставляючи побутову частину вертепу з інтерлюдіями Довгалевського,



вчений вказує на різницю в постановці народних сцен: «Центром дії Довгалевський ставить не козака, а москаля <...> Тим часом у вертепній драмі головне діюче лице є запорожець» [72,6-7].

Текст Сокиринського вертепу, дійсно, має кілька спільних рис зі шкільними драмами М.Довгалевського, Г.Кониського та Д.Ростовського, але є багато відмінностей. Так, наприклад, пролог «Комического действия», де Валаам пророчить про пришествя Христа, та вихід вертепного Паламаря схожі, але не ідентичні. Послідовність зображуваних подій у них також не тотожна: у вертепах після Паламаря та ангелів грається сценка з пастухами, а у М.Довгалевського у першій яві виходять «тріє царі». На відміну від вертепу, у Довгалевського сценка з волхвами розкривається у великому діалозі, а пастухів взагалі немає. І у вертепі, і у Довгалевського є сценки розмови волхвів та Ірода, навіть, є схожі слова Ірода до волхвів. У першому він говорить так: «Прошу же Васъ и меня/ Вскорѣ о семъ извѣстите/ Ибо и азъ Ему поклонюся/ Яко предъ сильнымъ Царемъ смирюся» [136,48], в другому так: «Убо, друзі, мою вас: путь нині творіте,/ І поклоншеся єму і мні возвістіте,/ Да і аз шед поклонюсь, честь воздам приличну,/ Яко царю новому і нами владичну» [227,329].

І там, і там є сценка, де Ірод сумує за своїм загубленим царством, але крім спільної тематики та характерного вигуку «Уви!», однакових фраз не має. Крім того, у драмі Довгалевського діють цар Давид з пророками та алегорії

«Людинолюбство боже», «Гнів» та «Декрет божий». Їх у вертепі немає, хіба що функцію останнього тут виконував хор (Сокиринський вертеп). Близьким до вертепу в драмі Довгалевського є епізод зі Смертю та Дияволом (Чортом), особливо у традиційних зворотах, як «друзе іскренній», «друга прелюбезна», а також образ покарання Ірода: «Давно тя ожидаєт глубочайша бездна!» [227,331;136,60]. Але тексти повністю не збігаються. По закінченні поважної частини драми, М.Довгалевський надає чотири канти, що не повторюються у вертепі. Так само можна вказати на значну кількість схожих, але не ідентичних елементів у «Комедии на день рождества Христа» Д.Ростовського, інтермедіях Г.Кониського, анонімному «Действию на Рождество Христово».

Можна було б припустити, що персонаж Кліма також має шкільні витоки. Так, в інтермедії польсько-українського письменника Якуба Гаватовича (1598-1679) діє Клімко, який продає Стецьку «кота у мішку» [226,375-382]. Проте, крім спільної для героїв риси «ошукування», тексти, характери та сценки є відмінними.

Щодо побутової вистави, то й тут є відмінності між вертепними сценками та інтермедіями Довгалевського. Окрім спільного звернення до простих характерів, «народних типів» та ґрунтовної патріотичної ідеї, за сюжетом інтермедії «Комического действия» не мають нічого спільного з вертепними сценками, різняться в них і авторські оцінки, зокрема, таких героїв, як Москаля та Запорозця (на це все

справедливо вказував П.Г.Житецький). Якщо інтермедії являють собою за змістом завершені коротенькі історії, то вертепні сценки характеризуються панорамністю, уривчастістю, в яких виведення самих масок або їхніх зіткнень без цілісної сюжетики є вже достатнім.

Шкільні елементи є й у Батуринському вертепі (запис XIX ст.). Так, у монолозі козака був використаний уривок відомого вірша-орації «Христос воскрес, ба, правда, народився!/ Не дивуйте, панове, що я помилився» (цей вірш мав й інший варіант «Христос народився, ба, правда, воскрес!/ Не дивуйте, панство, що-м збрехав, як пес» [227,132,137]). Козак у вертепі промовляв: «Хрыстось воскресє!/ Ни, правда, народився./ Не здывуйте, Панове,/ Що я и помыльвися» [136,175].

Такий розклад інформації призводить до думки, що в шкільній драмі та вертепі використовувалась одна тема-модель, вже сформована в західноєвропейській традиції. Тому в них і наявні споріднені елементи. Українська шкільна драма зазнала впливу єзуїтського театру та була поширеною в офіційних колах. А вертепна, хоч і спиралась на загальновідомі моделі західноєвропейського середньовічного театру й гралася школярами, все ж являла інший, демократичний, різновид театральної творчості. Д.Антонович справедливо вказує на те, що в українських обставинах всі наявні драматичні форми (декламації, діалоги, драми) «майже два століття трималися в українських школах, одна форма побіч другої; до того одна не

витісняла другу, тільки всі знаходили собі відповідний терен» [1,447,448].

Шкільна драма була популярним знаряддям агітаційного впливу католицтва (протестантство, до речі, також використовувало цю драму для пропаганди нових ідей та для полеміки з папством) на людей і широко вживалась в єзуїтських колегіях. Останні були засновані в Кракові в 1623 році, в Острозі - у 1624 р., у Львові - у 1608 р. Тому не дивно, що українська шкільна драма, включена до загальноєвропейського культурного контексту, зазнала відчутного впливу католицької естетики. Це виявляється в широкому застосуванні в ній алегорій (як у «Комедії на Р.Х.» Д.Ростовського діяли персоніфіковані Земля, Небо, Милість Божа, Милосердя, «Любопытство звєхздохотское» та ін. [190,96-99,108]), «міксації» мораліте та містерії, християнських та міфологічних картин (на сцені «Комедії на Р.Х.» могли діяти циклопи [167,100], а у «Різдвяній драмі» - «солнечнозрачный боже, чудны Аполлине» [190,191]). У вертепі алегорій немає, відсутні також і явні паралелізми й повчання. Якщо релігійна частина шкільних п'єс більше схожа на польські зразки, то східноукраїнська вертепна драма виробила своєрідний характер. Наприклад, в ній не акцентувався комічний переляк пастухів перед ангелом, характерний для західних вистав. Натомість вертепна дія, на відміну від шкільної драми, зберегла «первісний щиро-набожний» характер [72,6-7].

В.І.Резанов писав: «У XIII в. європейська різдвяна драма <...> являла собою цілу величеньку та розвинену церковну

пієсу, що згодом почала еволюціонувати в різних напрямках; оброблювано її згідно з уявленнями та жаданнями того отоження, де ту чи іншу обробку переведено» [190,3-4]. Одним із таких напрямів був український вертеп, який розвивав дану модель доволі незалежно від західноєвропейських аналогів та єзуїтського театру. Схожість віршування, образів героїв, побудування сюжету - усе це вказує на спільне середовище формування вертепу й шкільної драми. Але - не на еволюційну залежність.

XVIII ст. є періодом Гетьманщини при Російській імперії, час занепаду козацтва, але розквіту козацького (мазепинського) бароко. Український вертеп традиційно вважається явищем бароко. Такої думки, зокрема, були Л.О.Софронова [213], Д.С.Наливайко та В.І.Крекотень [149,59]). З іншого боку Дмитро Антонович визначав його у стилі рококо. Він асоціював бароко з «поважністю», «інтелектуально-артистичною замкнутістю» [1,457] та вважав стилем шкільного театру, що «не любив і унікав інтермедій як окремих творів, а, навпаки, любив комічні епізоди заводити до поважних трагедій [1,453-454]. Натомість, рококо, у розумінні вченого, є добою, яка «хотіла легкого жанру, веселості, пасторалі» [1,457-458] та сприймала лише ті інтермедії, що були написані «во вкусі Плавтом, вкусі площадном» [1,455]. Про вертеп він пише так: «Нарешті, в добу рококо український театр в оригінальний спосіб знайшов вихід із кола аристократичного суспільства і зумів підійти до мас народних» [1,459]. Тож, вертеп, за його думкою, є результатом

занепаду шкільного театру. Проте М.В.Попович на прикладі характеру української архітектури полемізує з Д.Антоновичем, пише: «Були спроби віднести мистецтво України XVIII ст. і до рококо <...>, оскільки, дійсно, елементи більш елегантного і манірного, ніж класичне бароко, стилю можна знайти в тогочасній українській архітектурі. Водночас у ній є дещо таке, що змушує відрізнити «українське бароко» від «просто бароко»» [181,268-269]. Власне концепція Антоновича цьому й не суперечить, оскільки вчений вважав періоди ренесансу, бароко й рококо складовими доби козацької України [1,448].

Якщо стилістичне вирішення та оздоблення вертепної архітектури залежало від знань, умінь, світогляду та фінансових можливостей вертепника, то природно припустити, що більшість вертепних будиночків з XVIII ст. оформлювались згідно до смаків, які превалюють у культурі. Й.Ю.Федас слушно відзначив, що особливості вертепних будиночків «значною мірою були зумовлені характером середовища побутування названого виду театру, світоглядними позиціями творців, естетичними смаками й рівнем обдарованості. Очевидно, саме цим пояснюється той факт, що архітектура вертепу мала вигляд селянської хати, панського палацу й церкви» [228,84] й далі: «Не можна не звернути увагу на спільність між вертепом і народною скульптурою в художньому трактуванні образів, зокрема, релігійних» [228,86]. На «виразні місцеві ознаки» архітектури вертепу вказав й П.Цибенко [242,72]. Дійсно, якщо шопки копіювали архітектуру польського католицького храму

(костюлу) з готичними чи орієнтальними вежами, то українські вертепи та білоруські бетлейки імітували хатки з дахом «коником» або трибання церкви. Так, Сокиринський вертепний будиночок (малюнок у публікації Гр.П.Галагана 1882 р.) має вже, як видається, стильові ознаки класицизму: чітка симетрія композиції, трикутні фронтони та прямокутні сандрики, кронштейни, портик, колони та ліпний декор в ампірних формах. Хоча не можна казати, що вертепна архітектура копіювала вигляд Сокиринського палацу (його описувала Нінель Гассанова [40]), але вони мають далеку схожість. Цікаво, що жодний з відомих нам вертепних будиночків не був оформлений у вигляді козацького собору. Але це не викликає подив, якщо зважити на таку ознаку стилю українського бароко, як відсутність шаблону (на що вказував В.Кармазін-Каковський [107,48]). Спільним для вертепних будиночків залишається характерна для бароко мальовничість архітектурних форм та орнаментів.

Очевидно, стилістичну специфіку вертепу слід шукати не просто в самому факті двоповерховості (аспект дуальності на однаковій підставі можна віднести до характерних рис кількох епох), а в його змістовному навантаженні (взаємоперехідності «верху» й «низу»). Дуальність, яка знаходить своє вираження у вертепному поділі на поверхи, була одним із найважливіших атрибутів стилю бароко. За Є.І.Ротенбергом, в основі барокового образу закладене принципове роздвоєння на дві субстанції, дві рівнозначні основи. Одна з них утілює земне, тілесне начало,

інша - начало духовне, причому обидва начала досить часто перебувають у конфліктному протиставленні, що проявляється в контрастно загостреній формі: в першому з них підкреслюється «земна» першооснова, органічна стихія природи, в іншому - ірраціональні риси. Зв'язок цих начал будується не за принципом синтезу, а за принципом антитези» [194,46]. Втім, цей конфлікт першооснов може розглядатись не лише як антитеза, а також як боротьба за ствердження ідеї певної тотожності земних та небесних насолод. Перші поступово перемагають. Звідси й характерна для бароко динаміка, а не статика протистояння без зрушень у той чи інший бік.

Дослідник українського бароко А.М.Макаров зазначає: «Бароко бачило в красі і навіть розкоші матеріального світу відблиск краси і довершеності раю» [133,23]. На принцип дзеркального відображення (паралелізму) барокової свідомості вказували П.Й.Морозов [141,54], М.І.Петров [171,474], Л.О.Софронова [213,162]. Таку тотожність ми можемо зустріти й у тексті вертепу: «Небом земля сталася, як Бога діждалася» [136,41], «Богъ от дѣвы раждается/ Небомъ земля наповняется» [136,41].

До того ж побутова частина вистави дає деякі алюзії на створення аналогу небесного світу - райського саду: «И ставок і млынокъ/ И вышневы садокъ» [136,63]. Це майже лялькова (як і сам театр!) за своєю мініатюрністю модель світового блаженства. Та навіть образ вишні тут не є випадковим.



Згадаймо: вишня в християнській традиції - райський фрукт, який вручається в нагороду за добродієність та символізує Небо. А в іконографії вишня іноді зображалася замість яблука як плід з Древа Пізнання добра та зла, а подекуди змальовувалася в руці Христа [240,197]. Сама семантика саду у вертепі включає в себе не лише традиційний символ раю, але й місце, де народився Христос, - не випадково слово «вертеп» має кілька значень: печера, де народився Христос, сад [114,43]. Образ вишневого садка є одним з давніх символів весілля. Так, у билині «Соловей Будимирович» наречений бажає будувати «в вишеньє и орешеньє» Забави Путятични свою садибу, що мовою символів означає сватання [15,539]. У християнському фольклорі (наприклад, в англійській легенді, яку навів Х.Юрковський [264,9]) цей образ міг виступати місцем, де домовлялися про одруження Марія та Йосип, який не бажав брати дівчину «в тяжі».

Як бачимо, образний світ вертепу добре прописаний за бароковою естетикою (питання вияву стилю бароко у східноукраїнському вертепу було розглянуто нами в окремих статтях [81;91]). Л.О.Софронова пише: «Поет, художник бароко, невпинно переходить з одного ступеня відображення світу на інший, або затримуючись на окремих, здавалося б, незначних предметах, або стрімко направляючись до широких узагальнень про устрій світу. Він намагається уявити світ одночасно як щось реальне, всім знайоме, й у той же час як умовну його схему» [213,18-20].

Ренесансно-бароковий стиль життя висуває на перший план фігуру настільки вигадливу, наскільки ж вигадливе саме бароко – Запорожця [84;85;91]. Він не є одномірним готичним трікстером, не є і цілісною досконалою людиною Ренесансу, яка стоїть у центрі світу. Це вже людина складна, динамічна, суперечлива, «незначна піщина» [27,254] безмежного світу. Саме про нього можна сказати, що це «герой, якого характеризують не дії, а почуття переживання» [27,254]. Дійсно, особливості характеру Запорожця спричинені новою картиною світу, що відмінна від Середньовічної, але в загальних рисах властива всім країнам доби Нового часу. Так, герої позбуваються явно хтонічних ознак трікстерів середніх віків. Вертепний Запорожець, як і Гіньоль (Франція, кінець XVIII ст.), вже не має горбів, пискливого голосу, великого носа. Одежа набуває реального прототипу – козацької в Запорожця й ліонського ткача в Гіньоля. Зміни торкаються й внутрішнього світу героїв: їх вже не «цікавить» сакральне, а дії обмежуються побутовими конфліктами. Але в характері з'являються риси спасителя: Гіньоль врятовує потопаючих у річці домовласника, суддю та жандарма; а Запорожець захищає українців. Барокова етика позначилась навіть на вертепних чортах та Смерті. Тепер вони не «конфліктують» із сакральним (як середньовічні трікстера), а, як Запорожець, представляють собою певний механізм встановлення справедливості - заслужене покарання. Так, П.Г.Житецький акцентував, що поява смерті у вертепі має

інший мотив: «У нашій вертепній драмі смерть є месниця за побиття немовлят» [72,4].

Проблема вияву стилістичного рішення вертепу (на рівні архітектури та змісту п'єси) полягає в тому, що за свою довгу історію цей вид різдвяного лялькового театру, ґрунтуючись на ідеологемах християнської культури, еволюціонував разом з нею і поступово набував рис декількох стилістичних систем. Результатом цих процесів став матеріал, який не завжди піддається чіткій диференціації з огляду на стильову специфіку, але в якому все ж таки можна вгледіти домінанту «барокового примітива» (у розумінні Л.І.Тананаєвої [219,32-35]), що зумовлювався повсякденним сприйняттям сучасної для вертепника архітектури.

## **5.2. Художня динаміка східноукраїнського вертепу другої половини XIX століття**

XIX століття, у межах одного зі своїх культурних напрямків - романтизму, приніс розуміння самоцінності людської особистості і національних культур, через це виявилось небувале захоплення фольклором. У XIX ст. історію театру, зокрема й народного, досліджують такі видатні науковці, як П.П.Пекарський, М.С.Тихонравов, О.І.Веселовський, П.Й.Морозов, П.Г.Житецький, В.М.Перетц. Саме на цей період припадають більшість розвідок про вертеп. Вже у 1843 р. вийшла славнозвісна стаття польського дослідника Е.Ізопольського про український вертеп, а у 1860 р. була видана

книжка М.А.Маркевича, де він описує вертеп, що грався у селі Турівка. Активізацією уваги до вертепу особливо позначені 80-ті роки XIX ст. Так, у цей час про вертеп пишуть такі дослідники, як М.І.Петров, П.Г.Житецький, М.П.Драгоманов, О.Пчілка та інші. У 1882 р. у «Киевской старине» публікується текст, ноти та малюнок Сокиринського вертепу з коментарем Г.П.Галагана та передмовою П.Г.Житецького. У наступному 1883 році О.Пчілка розповідає про вертепну виставу, яку бачила два роки тому у Луцьку [185], а О.Тарнавський повідомляє про вертеп у Духовщині. У 1884 р. О.Селіванов описує вертеп в куп'янському повіті харківської губернії. У 1889 р. М.К.Чалий пише про Новгород-Сіверський вертеп. До 90-х років XIX ст. належать також: повідомлення М.Словачевського про вертеп у Вінницькому й Липовецькому повітах (1896 р.), дослідження А.М.Малинки історії живого вертепу (1897 р.) та стаття Г.А.Воробйова у «Історичному віснику» про шопку (1899 р.).

Вертеп XIX століття представлений текстами М.Маркевича (Турівський вертеп, запис 1848 р.), М.Чалого (Новгород-Сіверський, запис 1874 р.), О.Селіванова (Куп'янський, запис 1880 р.) та Ю.Жалковського (Батуринський, кін.XIX), а також згадками Е.Ізопольського про бачений ним вертеп близько 1843 р. та А.Степовича про Дегтярівський вертеп.

Про Ставишинський вертеп знаємо дуже мало, але вже з тієї уривчастої інформації, що надав Е.Ізопольський, як справедливо зауважив Р.Пилипчук [172,265], можемо скласти

певне уявлення про сюжет вертепного дійства. Польський дослідник назвав кілька сценок: зустріч Ірода та волхвів, поклоніння волхвів, Багач та Смерть, боротьба ангелів з чортами за душу Багача, а також торгування дяка за поминальне подзвіння, танці та залицання парубка та дівчини, п'яний чоловік та жінка (інсценізація старого анекдоту про Велику Ведмедицю або Віз), та висміювання жидом спитих селян [267,65-67]. Вертепна скриня, за описом Е.Ізопольського, була збудована у вигляді триповерхового палацу, назовні якого з третього поверху виступала галерея, на якій пильнувала караульна рота солдатів і довбиш (барабанщик) [267,64-65]. Подібна сценка була й у Новгород-Сіверському вертепі (1874 р. запису), де під час антрактів на балконах з'являлися «лютого виду» воїни Ірода з мечами та пиками [243,28]. Перед Краківською шопкою (1840 р.), що була схожа на готичний костюль, також влаштовувався балкон, де стояв оркестр або свита трьох царів [31,253].

Схоже, що ця вистава мала характерну для усіх східноукраїнських вертепів чітку «сакральньо-профанну» диференціацію вистави. Цю думку підтверджує й спостереження Р.Пилипчука, який вказував, що «художня структура цього дійства нічим істотним не відрізнялася від тих варіантів змісту, який відомий уже з кінця XVIII ст., побутує упродовж XIX і до першої третини XX ст.» [172,266]. Дійсно, можна припустити наявність певної паралелі з відомими сценками східноукраїнських вертепів. Так, у Сокиринському вертепі

також діяв дяк, який брав платню за навчання хлопця, а в Новгород-Сіверському вертепі піп намагався взяти «три копы грошей» за сповідь. Парубок та дівчина, які танцюють та залицяються, є традиційними вертепними образами. Персонаж п'янички зустрічається й в Новгород-Сіверському вертепі, й у Куп'янському вертепі Г.Панасенко. У Сокиринському вертепі Жид «душить» п'яного Запорожця (навіть в російській Духовщинській виставі єврей висміює, б'є та щипає п'яного солдата).

Аналіз загаданих Е.Ізопольським вистави Ставищинського вертепу та архітектури вертепних будиночків, їх типології (двоповерховість вертепного простору, близькість образів персонажей та сценок до традиційних), топоніміки та історико-культурних контекстів побутування, дає нам підстави, слідом за Р. Пилипчуком, визнати свідчення польського етнографа про найдавніший український вертеп київського типу.

Молодшим братом Сокиринського вертепу був Дегтярівський. Він діяв у селі Дегтяри – тепер Прилуцького р-ну Чернігівської обл. Про нього повідомив Андроник Степович за розповіддю талановитого лялькаря Фасенко: «<...> це мистецтво передавалося послідовно од покоління до покоління» [216,89]. Дегтярівський вертеп був зроблений на зразок сокиринського для Петра Григоровича Галагана, молодшого брата Павло Григоровича Галагана, який мешкав у Дегтярах в 12 верстах від Сокиринців. Окрім нового вертепу, він взяв до себе з Сокиринців і «невеличку домову оркестру, яку потім значно

збільшив і поліпшив» [216,89]. Після смерті Петра Григоровича, Дегтяри перейшли до Григорія Павловича, який подарував садибу з домом полтавському земству, Дегтярівський вертеп став зберігатися у прилуцькому музеї, а Сокиринський був перевезений до Київського театрального музею.

Проте, Є.Марковський помітив, що вигляд будиночка Сокиринського вертепу, поданого Г.П.Галаганом (1882 р.), не співпадає з тим, що зберігається в Українському театральному музеї (фото 1928 р.). Вчений детально порівнює ці скриньки й доходить висновку, що в музеї зберігається пізніша копія будиночка, зображеного на малюнку [136,13]. Дійсно, вони схожі, але не однакові. Будинок на малюнку оздоблений деталями в стилі ампір (колони, фронтон, ліпнина, сандрики), а будиночок з музею має яскраво народний характер. На це вказує наявність стилізованого рослинного орнаменту, а також спрощений характер оформлення: уже відсутні сандрики та ліпнина, простішими є карнизи. Пояснення цієї різниці знаходимо в рукописних спогадах сучасника Галаганів: «Коли Гр.П.Галаган готував до друку свою книгу про вертеп <...> вертепна шухляда <...>, що вже вимагала значних виправлень, ремонт її, на думку Гр.П-ча, не можна було зробити домашніми засобами, тому що він викликав до великої обережності і вимагав свого роду мистецтва. Через це, використавши її для своєї статті, Гр.П-ч тимчасово став пускати в хід дегтярівську вертепну шухляду, за образом якої була, здається, незабаром зроблена інша подібна. Про виправлення першої вертепної

шухляди, тобто основної сокиринської, очевидно забули, і, імовірно за все, вона або була викрадена, або постаріла остаточно і була знищена пожежею. Принаймні, скільки пам'ятаю, вистави увесь час відбувалися вже спочатку з дегтярівською вертепною шухлядою, а після з іншою, зробленою за її образом» [283,5]. У другому варіанті, очевидно, уподобання народного майстра вертепу превалювали над аристократичними смаками його замовника. Як бачимо, трансформація оздоблення скриньок відбувалася й у межах однієї місцевості.

На цій же підставі можна зробити висновок й про еволюцію сокиринської драми. Так, спростився хід Паламаря, оскільки дзвоник перенесли з ганку до самої сцени. На це вказує відсутність такого ходу у вертепному будиночку, що зберігається в Українському Театральному Музеї. Ляльки пастухів (Український Театральний Музей, фото 1928 р.), за спостереженнями Є.Марковського, також значно різняться від опису Галагана: «Але без сумніву вони тільки змінили своє давнє убрання на новіше, як то зробило багато інших ляльок давнього Галаганівського вертепу» [136,15]. Змінився й образ Рахілі. Якщо в Г.П.Галагана (із рукопису 1875 р.) вона була вдягнена як українська молодиця, то вже її лялька з Українського Театрального музею (фото 1928 р.) в описові Є.М.Марковського втрачає народний характер. Замість малоросійських намітки, плахти та запаски вона вдягнена в



довгу синю сукню, а на голові довге покривало, що закриває Рахіль нижче колін [136,16].

Текст вертепу з с.Турівка записав М.А.Маркевич від своїх селян у 1848 р., основний текст був виданий 1860 р. по смерті історика [135,27]. М.І.Петров писав про текст Галагана так: «Очевидно, цей список походить з одного джерела з першим (тобто Маркевича - Т.Л.), але має деякі, іноді дуже важливі відмінності», причому, на його думку, список Галагана, хоча й виданий пізніше, все ж старший за список Маркевича [171,468]. Такий висновок Петров доводить шляхом порівняння обох текстів [171,467,468,473-474]. Вчений вважав, що текст вертепної драми в списку Маркевича сформувався вже після 1746 р., до якого належить п'єса Г.Кониського [170,470,504]. На нашу думку, можна стверджувати напевно, що рукопис Маркевича існував ще до 1843 року, тому що рукопис священика Іоанна Щербина 1843 р. був зроблений, як пише Марковський, на основі обох текстів Галагана та Маркевича, бо у варіанті Щербина є «характерні особливості, які трапляються в кожному окремо і невласливі жодному з відомих інших текстів» [136,24]. До них, наприклад, належать відсутність славетного монологу Запорожця, розвиненої самопрезентації Жида й таке інше.

В описі М.А.Маркевича три східних царі, на відміну від сокиринських, вдягнені, як і Ірод, у парчеві кунтуші (старовинний польський і український каптан із широкими відкидними рукавами), на головах були корони [135,31]. А

Рахіль також набувала біблійної трактовки - тут вона була в «жидівському костюмі» [135,31]. У даному випадку біблійний стереотип виявився сильнішим, ніж народницька типізація.

Різнопланове трактування постаті Рахілі виправдується з різних точок зору. По-перше, це біблійний персонаж. По-друге, образ Рахілі, як представниця народу, тяжіє до конкретизації. Навіть у містерії ця роль «не залишається чисто символічною і виявляє очевидну схильність до конкретизації» [4,104]. Народний характер її одягу міг зумовлюватися й практичними обставинами. Оскільки селяни, як носії вертепу, не вивчали курсу історії моди, тому змушені були натягувати на ляльок те, що могли бачити на сучасних їм представниках інших етносів.

Про **Новгород-Сіверський** вертеп повідомив у 1889 році М.К.Чалий [243,23-40]. Він згадував, що бачив вертепну виставу ще у дитинстві, яка справила на нього надзвичайно сильне враження. Товариш Чалого з повітового училища Афанасій Філонович Сліщенко розповів йому, що у Новгород-Сіверську вертеп вперше з'явився наприкінці XVIII ст. під дирекцією диякона Фотієва, який разом із своїм братом паламарем та дворянином Богуславським вперше ознайомили співгромадян з цим «надзвичайним видовищем» [243,27]. У часи, описувані М.К.Чалим, вертепниками були Афанасій Сліщенко та Максим Постарнак. Власне дійство записав у 1874 році син Сліщенко Олександр.

Скрина Новгород-Сіверського вертепу була двоповерховою у три аршини височиною, у півтора - шириною, і

не більш напіваршина глибиною. Нагорі знаходилися два балкони, на яких в антракті з'являлися воїни Ірода з мечами і списами. Сцена відокремлювалася від глядачів огорожею (балясником). Зовні будиночок був зеленим, усередині - обклеєний шпалерою, а колони і карнизи були позолочені сухозлітним золотом. На кожному ярусі сцени знаходилися двері для виходу ляльок. Підлога сцени була у заячій хутрі, що ховало від глядачів ходи для ляльок. Вертеп виготовив столяр Потапчук, він же робив і дерев'яні ляльки, а сусід Лук'ян Єрченко, за вказівкою антрепренерів, обшивав їх [243,27].

Вертеп возили містом на санках. Актори вибирали заможний будинок, зупинялися у воріт, посилали до хазяїна «герольда», який, ввійшовши у кімнату, повну гостей, запитував дозволу «вертеп пустити», і повертався з радісною звісткою про прийдешню поживу. Скриню урочисто вносили у світлицю і ставили в прохідних дверях між двома кімнатами, чи в куті світлиці на двох стільцях. Порожній простір за вертепом, де містилися співаки й музиканти, завішували, аби глядачі бачили лише те, що відбувалося на сцені. Під час вистави звучала «троїста музика», - її виконували Бузука-отець на контрабасі, Бузука-син - перша скрипка, і Трясотород - друга. За гру брали, звичайно, «два рублі асигнаціями», а з багатих хазяїнів - по карбованцю, що в ті часи складало значні гроші [243,27-28].

Вистава Новгород-Сіверського вертепу мала свої особливості. Так, на відміну від усіх інших східноукраїнських вертепів, персонажі Святої Родини тут рухалися, представляючи

втечу до Єгипту, а Йосип міг дуже лаконічно розмовляти. Тут були відсутні традиційні діалоги пастухів, а сцени з Іродом тут не лише грали у другій дії (на відміну від інших східноукраїнських вертепів, де Ірод діяв у першій частині вистави на долішньому поверху), але й відокремлювали від сцени зустрічі з волхвами, яку не показували, а проспівували. Саме в цьому вертепі сакральна дія найбільш чітко відмежовувалася від профанної. Тут священна та профанна частини сюжету співпадали з актами вистави: урочиста поява Ірода представлялася не в першому, як у всіх інших східних виставах вертепу, а в другому акті.

У виставі позначились й характерні риси своєї доби - її світоглядні установи та певні реалії повсякденного життя. Так, на долішньому поверсі танцювали сім пар у сучасних костюмах: «Входять - з одного боку кавалер у фрак, а з іншого дама в роброні; називають один одного за ім'ям та по батькові і танцюють. За ними входить інша пара, потім третя і т.д. до семи пар» [243,34]. Діяли й такі персонажі, як Хома та Служивий. Хома як побутовий тип не був новим, а з'явився у виставі у результаті фольклорної варіації на місцеву тему. Так, М.К.Чалий згадував, що улюбленою місцевою розвагою під час різдвяних свят були «розповіді про різні надзвичайні події з області забобон народних», як-то бувальщина про пригоди п'яного Хоми Темного [243,23]. А от постать Служивого була для вертепу інновацією: він «быль бомбандиромъ - пушки качаль, колеса мазаль, заслужилъ себѣ сань господина прахвоста»

[243,38], а його дружина - пані Хвеська - не бажала сплачувати податку. Взагалі ця пара нагадувала сокиринських Москаля та Дар'ю Іванівну, які при зустрічі дивувались, скільки ж не бачились, цілувались та танцювали.

У Новгород-Сіверському вертепі гралася своєрідна сценка, в якій брали участь пишно виряджений гетьман у супроводі жида, дружина та донька останнього, а також хлопчик-козачок. Хор при цьому співав: «Ой у пана, пана,/ У пана Гетмана/ Вь пятницу нерано/ Якъ поихавъ панъ Гетманъ/ До жида на шабашъ:/ «Здоровъ, здоровъ, жыде,/ Прескурвый ты сыну/ Ой сказаны про жыда,/ Що въ жыда грошей богато» [243,36]. І далі гетьман вимагає від жида коней та жінку. А коли той говорить, що в нього «еднисенька копієчка, та й та шербата, валяється у столовци» [243,36], «кони – слепые, хромые, кривые, для васъ негодные», а «жинка, слипая, поганая, та й та за печкой сыдыть, дурно хлиба истъ», хор грозиться й кличе козачка: «Ой ты мальчикъ маленький!/ Подай лучокъ тугенькій,/ Пробьемъ, пробьемъ жида,/ Прескурваго сына!» [243,37]. Жид одразу робить усе, як йому наказували: «Ой вей миръ! За щожъ намъ, пане, битця, лучше намъ помиритьця» [243,37]. Далі виходить Сура з дочкою і гетьман наказує всім танцювати, а Жид запрошує гетьмана «на цай, на водку!» [243,38]. Ця схема розвитку сюжету (коли сперечаються Пан та Жид, перший кличе третього для бійки і Жид відразу змінює своє рішення на протилежне) відома й в польській літературі. Такою вона є у «Розмові» у другій сцені співанику Дронжевського-Скібінського

«Rosmowa między żołnierzem i Zydem» [233,311-322]: [233,311-322]. Така сценка є й в західноукраїнському вертепі з Дрогобича (на польському кордоні) в записі В.Левінського 1903 року [233,338].

Постає питання, чи була новгород-сіверська сценка простою калькою із західного взірця, чи мала на меті якусь сатиру на історичних осіб. Як пам'ятаємо, на час запису дійства Новгород-Сіверського вертепу (1874 р.), Запорозької Січі вже не існувало - вона була ліквідована за наказом Катерини II у 1775 р., а у 1781 р. було скасовано Гетьманщину. Але, зважаючи на те, що історія цього вертепу починається з кінця XVIII ст., можна припустити, що зазначена сценка була пародією на якогось з останніх гетьманів України, а у XIX ст. гралася або як данина місцевої традиції, або висміювала представника місцевої влади.

В XIX ст. вертеп діяв в Харківській губернії, зокрема, у селі Боромлі охтирського повіту, у деяких селищах поблизу самого Харкову, а також в Куп'янському повіті. Виставу Куп'янського вертепу, що відбулася 30 січня 1880 р. на іменинах у поміщика Іполита Павловича Сарандінакі (який жив у 12-ти верстах від міста Куп'янська, у хуторі Благодатному, Староверовської волості) бачив та описав у публікації «Київської старовини» 1884 р. О.Селіванов.

Дослідник не навів повного тексту вертепної драми, оскільки потрапив на виставу випадково й не мав можливості докладно її «застенографувати», а написав про неї тільки через

три роки. Тож, побоюючись бути не точним, він лише перелічив деякі сцени та описав події, що супроводжували цю виставу: «Після обіду родич хазяїна В.С.Розаліон-Сошальський запросив хазяїв і гостей у залу, де він улаштував імениннику сюрприз. Всі відправилися. У дверях зали ми побачили білу шафку» [199,512].

Цей вертепний будиночок був невеликий, зроблений з дощок, висотою у два аршини (1 ар = 0,71 м, тобто висота дорівнювала 1 м 42 см). Він складався з двох частин: нижня - це підставка, а верхня - двоповерхова скриня, височина кожної половини якої була не більш 1/2 аршина. Підлога верхнього поверху була оббита білим, а нижнього чорним смушком (густим, із великими завитками хутром зі шкіри ягняти). О.Селіванов пише про це так: «Така різниця в оббивці обох частин мала своє значення. Верхня частина призначалася для представлення духовної частини вертепу, а нижня для світської частини. Втім, у нижній частині представлялися і ті сцени з духовної частини, у яких брав участь Ірод, і це виключення зроблене тому, що народ не любив Ірода» [199,512-513]. Аби освітлювати вертеп, коли вистава давалася ввечері, ставили маленькі свічки з передньої сторони сцени. Нагорі в глибині сцени були притулені дві фігури: одна з них представляла праведного Йосипа, а інша св. Діву Марію, перед ними стояли ясла.

Дослідник описав історію Куп'янського вертепу, яку чув від В.С.Розаліон-Сошальського: його дід С.М.Розаліон-Сошальський жив «літ 70 тому» (тобто на початку XIX ст.) у

богодуховському повіті. Він «часто їздив у Київ. Із собою він брав когось зі своїх двірських людей, і от один з них, побачивши там вертеп, так їм зацікавився, що вивчив усі сцени і пісні. З богодухівського повіту він, за наказом пана, переселився в хутір Благодатний, куп'янського повіту, де також був маєток його пана. Тут він навчив одного зі своїх онуків усій вертепній драмі. Онук захотів улаштувати вертеп. Але не міг, тому що не вмів зробити фігур. Зовсім випадково він висловив свою заповітну думку В.С.Розаліон-Сошальському, який зробив йому фігури, і 30 січня вертеп почав свою дію» [199,515].

У вертепній виставі, яка відбулася у 1880 р. й яку бачив проф.О.Селіванов, брав участь онук вертепника - Гаврило Сергійович Панасенко. Він чув, як поміщик розказував усім гостям про історію його діда, але сам змальовує згадувані події дещо інакше: його дід Іван Кузьмич Книшевський, за прізвиськом Сапожник, не лише вивчив усі сценки вертепу, але й сам зорганізував вертеп: «<...> прийшов та й розказує свему поміщекowi бачыв як прыставляють выртеп, и багато вже знаю про казок и писень. Помещик заинтересовался вертепом, и оставил его, чтобы он выучил все как следует. И тогда будешь ставить и детям и гостям» [281,1-2]. За згодою свого пана, він навчався вертепній справі у Києві весь 1828 рік. Про вертепну скриню Панасенко пише так: «<...> де вони взяли ящык и куклы, чи с Кіева привезли, чи дома поробылы у того помещыка были разные мастерски. Он посылал деда к своим знакомым помещикам, ставить детям на имынинах, съезжалось много



гостей» [281,2]. Іван Сапожник разом з іншим селянином, їздили з вертепом по ярмарках і поміщицьких будинках тільки узимку, до великого посту. Їхній заробіток у рік складав значну суму: 150 карбованців. На ярмарках гралася тільки світська частина вертепної драми, тому що духовну частину було заборонено грати місцевим начальством [199,515]. Коли ж син поміщика почув, що дід занедужав, покликав його і сказав, щоб вивчив свого онука ставити вертеп, «а то как умрет, то и вертеп запустіє» [281,3]. Дід ретельно вчив онука вертепному мистецтву: спостерігав та виправляв помилки (наприклад, аби не було видно дрота). Коли ж навчання було закінчено, дід з поміщиком влаштували Панасенко своєрідний «іспит». Саме Гаврило Сергійович Панасенко грав вертеп у 1880 р. в мастку И.Сарандінакі, саме він продовжив традицію Куп'янського вертепу у наступному столітті.

Варто помітити, що у наявних джерелах є певні неточності. Так, О.Селіванов писав, що бачив вертеп у 1880 р., а про Г.Панасенка як вертепника не згадував, називаючи хазяїном цього театру Івана Сапожника, який разом з іншим селянином, їздив з вертепом по ярмарках. Селіванов також вказував на помічника: «Поруч з хазяїном сидить його помічник, що супроводжує його спів грою на бандурі» [199,513]. Натомість, сам Г.Панасенко писав, що ставив вертеп на тих іменинах, де був присутній О.Селіванов, але вказував інший, 1887, рік. С.Смелянська, змальовуючи виставу Куп'янського вертепу, що відбулася у 1880 р. у присутності О.Селіванова, пише: «Хазяїн

вертепу - одинадцятирічний Гаврило сидів за шухлядою, водив фігурки і говорив за них <...> Поруч із хлопчиком сидів його помічник і супроводжував спектакль грою на бандурі» [41,38]. Імовірно, сам Панасенко помилився у датуванні свого виступу, а П.Рулін у публікації 1936 р. неточно назвав його вік - 60 років.

Якими були інноваційні привнесення в канву вистави з опису О.Селіванова визначити важко, але можливо. Були перелічені традиційні для вертепу сцени: вихід ангелів, поклоніння пастухів та волхвів, сценки з Іродом (урочиста поява на сцені, зустріч з волхвами, побиття немовлят та діалог з Рахіллю, його смерть). В долішній виставі діяли Запорожець з коханою жінкою, старий з молодницею (аналог Діда та Баби), єврей та єврейка, циган - продавець лошати, Антон з козою, Савушка. Але у списку не було згадано про Москаля, Поляка, Гусара, Дяка зі школярем, Кліма з жінкою, уніатського попа. Натомість, на кін виходили російський мужик з бабою та «парубок у червоній сорочці» з російською бабою. Зовнішній вигляд деяких героїв зазнав змін. Наприклад, Запорожець, хоча й залишався високим на зріст, на подив самого Селіванова, мав не лише традиційний чуб, але й великі баки, що були у тодішній моді. На голові Ірода була шапка з металевим значком, замість корони (можливо це було лише її варіацією, а не сучасною інтерпретацією образу), а сам він виїжджав на трійці коней у супроводі двох зброєносців. М.К.Йосипенко зазначає: «В першій же появі царя Ірода <...> не важко пізнати справжнього поміщика-царка. Вірогідним є те, що портрет цього

«кровопивця» Ірода був узятий, як розповідає Г.С.Панасенко, з поміщика Розаліон-Сошальського, кріпаком у якого і був його дід» [99,63]. Але стверджувати істинність цієї паралелі не можна, оскільки, як відомо, Розаліон-Сошальські патрунували ці вертепні вистави.

Існує гіпотеза, що вертеп був у Батурині ще за часів гетьмана І.С.Мазепи (1644-1709) [41,20]. Це імовірно, оскільки він вчився й у Києво-Могилянській, й у варшавській єзуїтській колегіях, служив при дворі польського короля, багато мандрував Західною Європою, одночасно був поборником православних цінностей та натхненником козацького бароко. Мазепа цікавився мистецтвом та знав західноєвропейський театр своєї доби з власних спостережень. Згодом у Батурині, гетьманській столиці Мазепи, розташовувався один із маєтків Кирила Розумовського, який розвивав музичну справу з кріпацькими капелами свого старшого брата графа Олексія Розумовського. Існують відомості й про те, що ця капела виконувала канти та українські народні пісні ще в 1810 р. під час гостювання І.Долгорукого [248,344-345]. Тут міг гратися й вертеп.

В Батурині наприкінці ХІХ ст. Ю.Жалковський записав виставу діючого вертепу. Цей текст не має чіткого датування, про це висловлюються лише припущення. Є.М.Марковський вказує, що у 1899 році Жалковський вже надіслав свій запис до редакції «Київської старовини», але своєчасно не був опублікований [136,161]. Отже вистава вертепу відбувалася або у цей рік, або трохи раніше. Запис було зроблено від селянина

Ф.І.Максименка (за прізвиськом Приказчиченко) 1848 р. народження. Максименки були вільними козаками, а згодом перетворилися на кріпаків панів Оккербломів. Тому Батуринський вертеп цілком міг бути не лише козацького походження, але (хоча й немає на це прямих вказівок) мати зв'язки з поміщицькою культурою. А втім, у який період свого життя Максименки перейняли мистецтво вертепної гри не відомо. Відомо лише те, що текст вертепної драми переказувався в родині в усній формі, адже «про жодний рукопис Батуринського вертепу Жалковський не згадує» [136,161].

Скриня Батуринського вертепу є традиційно двоповерховою, але, як помітив Є.М.Марковський [136,162], вона є значно примітивнішою за Сокиринський будиночок. У вертепних спектаклях брали участь сам Максименко, його помічник, хор та музика. Вистава гралася в Батурині щороку, але не тільки на Різдво, а й улітку, підчас так званих «лагерних зборів» (на це вказував Є.М.Марковський). Дійсно, у четвертій сцені другої дії пишеться: «Власник вертепу показував свій вертеп щорічно крім Різдва ще й улітку, під час лагера <...> генералам і офіцерам, за що одержував дуже неабияку плату. Тепер же з припиненням табірних зборів у Батурині вертеп занедбано і фігури погризені мишами» [136,177]. Про ляльки Батуринського вертепу Є.Марковський пише: «Важко сказати щось конкретне про особливості ляльок та їх убрання, оскільки Жалковський подає мало відомостей. Дізнаємося тільки, що всі ляльки дерев'яні; заввишки 4 1/2 - 5 в.; що переважає більшість

їх мала вже сучасне записові убрання, і тільки козак залишився в давнішому убранні та ще ті ляльки, які виступали в релігійній частині, носили убрання, що нагадували біблійне» [136,162-163]. В тексті також вказано, що Жид виступав не в чорному «довгому жидівському убранні» [136,19], як в Сокиринському вертепі, а «у нанковому сюртуку, і трикові штани» [136,178], а Запорожець тримав рушницю, а не булаву, як в Сокиринському, Турівському та Куп'янському вертепах.

В Батуринському вертепі, окрім козаків та селян, укупі діяли генерали, офіцери, солдати, купці, барини та селянки, а також шість міщан-парубків, які танцювали козака. Усі були у сучасному одязі. В цьому вертепі були й нові персонажі - військовий лікар та сестра милосердя, що є новими для цієї доби. У середині XIX ст. стали виникати фельдшерські школи для жінок. Підготовка медсестер почалася з 1844 р. У Петербурзі була заснована Свято-Троїцька громада, що складалася з черниць та готувала сестер милосердя для досмотру хворих. У 1854 р. військова громада в Петербурзі протягом нетривалого часу підготувала 120 сестер, з яких 28 виїхали в Севастополь разом із М.І.Пироговим. Саме в Кримській війні (1853-56 рр.) жіноча праця вперше була використана у воєнно-польових умовах. Саме у цей час широку популярність одержали імена Даші Севастопольської, Е.Бакуніної, Ю.Вревської. Відтак, вертеп прореагував на актуальні для свого часу історичні події: коли Запорожець гинув від лошати, з'являлися військовий лікар та сестра милосердя, які його виносили зі сцени. Імовірно, похорон

Запорозця не стільки був символом занепаду козацтва, скільки пародією на нещодавню війну. Не виключним є також вплив театру Петрушки, в якому популярною була сценка, коли лоша скидає Петрушку [150,253,275,279,286].

Місцевими персонажами були батуринські Молодиця та Монах, - неподалік від Батурина знаходився Крупецький монастир, «відомий пригодами послушників, і сіло, розташоване поблизу, що славилася красивими дівчатами» [41,41]. На ім'я цього села була названа Молодиця. Так з'явилися у виставі Крупецький монах та Осицька Солоха. Хоча вони були не історичними персонажами, та гендерна модель тут нова: активною стороною тут виступав вже не чоловік, а жінка-спокусниця.

Зміни у вертепних героях XIX ст. могли мати характер фольклорної варіантності та не бути еволюційними: деякі персонажі дублювалися у всіх виставах без змін, але в них часто з'являлися своєрідні аналоги. Н.І.Савушкіна стосовно народної драми пише: «Можливості скорочення і збільшення числа діючих осіб у кожній п'єсі строго визначені їхніми функціями. Зміна складу персонажів підкоряється певним закономірностям <...> Специфіка народної драми вимагала також обов'язкової парності персонажів для ведіння діалогу, особливо у прагненні «розгорнути» комічні сцени. Тому збільшення числа персонажів звичайно відбувалося шляхом подвоєння героїв з подібними чи однаковими функціями» [198,119].

Вертепна дія будувалась за принципом «нанизування», згідно з яким склад дійових осіб міг доволі вільно змінюватись, не порушуючи загального настрою та ідеї вистави (на це зокрема вказували Н.І.Савушкіна [194,403;195,87,91,92] та Федас [228,80]. Така специфіка будови сюжету була характерна й для середньовічної літератури. А.А.Анікст пише: «Сюжети всіх середньовічних епічних поем є <...> відкритими. Вони можуть нескінченно обростати новими епізодами, від чого композиція анітрошки не порушується. Принцип розгортання сюжету в середньовічному епосі є «лінійним» - епізоди йдуть один за іншим ніби по ланцюжку. Так чи інакше одна ланка зчіплюється з іншою. Рух відбувається увесь час в одному напрямку» [5,194-195]. Саме так утворювався сюжет у вертепі.

«Ланцюгові» зміни у вертепах однієї моделі мали екстенсивний характер та могли бути зумовлені й місцевою (фольклорною), й історичною варіантністю. І.Н.Соломонік пише: «Одна зі специфічних рис лялькових вистав полягає в тому, що вони завжди прагнуть групувати репертуар навколо якогось одного героя. І цей герой, як правило, служить вираженням місцевого народного духу» [212,31].

Й.Ю.Федас підкреслює мобільність, динамічність, «відкритість» згаданого принципу, що відкриває можливості для імпровізації і варіантності. Завдяки цьому, поява та зникнення персонажів у слабко вмотивованих сценках набувала вмотивованості [228,80] Учений робить слушний висновок: «Отже, багатство композиційних зв'язків не зводилося до

наявності образу Запорожця, хоча композиційна роль його значна» [228,80]. Так, персонажі Дід та Баба, які були у Сокиринському (XVIII ст.) вертепі, є постійними образами й у вертепах XIX ст. У Новгород-Сіверській та Куп'янській виставах їх називали старим та молодичею. В тексті останнього пишеться: «З'являється старий, який шамкає губами і тупцює на одному місці, та досить молода жінка. Старий залицяється до неї, вони танцюють і потім старий, поцілувавши свою даму, іде з нею» [199,514]. До того ж, вони дублювалися парою російського мужика та баби, що танцювали під козачок. У Батуринському вертепі були горбатий сивий Дід з палицею та дівчина, які танцювали та співали традиційну «Під вишенькою, під черешенькою». Але поряд з ними діяли і їхні аналоги: Парубок та Дівчина, другий Парубок та друга Дівчина.

Перетворення фольклорного характеру відбувалися в персонажі Рахилі: в Батуринському вертепі її називали просто - «баба» [136,173], а в Новгород-Сіверському (1874 р.) та Куп'янському (1880) вона - «бабушка» [243,31] чи «бабка» [199,513]. У зв'язку з цим О.Селіванов висловив думку, що її розмова з Іродом - єдина сцена, що належить народній уяві [199,513]. Не еволюційною у цих вертепах можна, як видається, вважати й зміну вісника смерті Ірода. В Сокиринському вертепі роль вісника виконував хор, те саме було й у Турівській виставі. А от у Новгород-Сіверському вертепі ним був чортеня «верткий і шустрий <...> і кричить пискливим голосом» [243,32], схожий



мовною характеристикою на Петрушку. У Батуринському вертепі функцію чортеня виконував Ангел [136,174].

XIX ст. характеризується «бурхливим промисловим переворотом, що охопив спочатку Англію, у тридцятих роках - Францію, і в середині століття - промислово розвинені райони Німеччини, Австрії та північної Італії» [181,293]. Через це виявилось загальне захоплення механікою, що формувало світобачення, в якому світ, хоча й був створений Богом, як першим його двигуном, але рухається самостійно за законами механіки. Відповідно, таке уявлення про картину світу особливо позначилося на посиленні механізації західних вертепних вистав (саме посилення механізації, а не її виникнення, оскільки театр автоматів відомий ще з часів античності, а вистави метаморфоз - з у другій половині XVIII ст.). В цей період, наприклад, сцена-шухляда крешів змінилася сценою-ширмою, що обрамлялася порталом. Збагачувались декорації (розписані задники); упродовжувалося кілька «планів» (ліній руху ляльок). Розвивалися й закони перспективи: якщо персонаж пересувався на дальній план, то його ляльку змінювали на дубль меншого розміру. І.Н.Соломонік пише: «<...> останній етап розвитку крешів характеризується надмірним захопленням механікою, показом безсюжетних сцен зі складним, але одноманітним рухом ляльок <...> Часто функції лялькарів зводилися до функцій машиністів, котрі обертали який-небудь вал чи тягнули дріт, на якому рухалася велика кількість ляльок (у якому-небудь ході)» [212,33,36].

В польських шопках захоплення механікою триває аж по сьогодні: існує, навіть, відеофільм «Судетські механічні шопки» Варшавського театрального інституту. Відомий київський режисер Сергій Єфремов бачив цю картину й так описав свої враження: «Ми подивилися роботу видатних польських майстрів, які зуміли створити механічне чудо - оживити різдвяну містерію системою приводів, механічних ляльок, рухомої декорації. Описати це важко. Треба все ж бачити... «Іграшки», створювані вручну двадцятирічними зусиллями, стали справжніми творами мистецтва і пам'ятниками своїм творцям» [69,12].

Елементів механізації в східноукраїнських вертепах цієї доби значно менше, аніж у шопках та крешах. У вертепі, що описав Е.Ізопольський, деякі ляльки діяли за допомогою механізмів: парубок здіймав ногу на голову дівчини. Р.Пилипчук вказує: «Думається, Е.Ізопольський спостерігав саме таку комбінацію вертепного дійства, в якому анімовані ляльки діяли за допомогою механізмів. Цим можна пояснити роти солдатів з довбишем на даху вертепу, як і можливість для ляльки у вигляді парубка підняти ногу на голову дівчини <...> На використання принципів механічного і тіньового театру в описаній Е.Ізопольським виставі вказує й спостереження автора про те, що на першому поверсі вертепу «в панорамі пересуваються тіні різних завойовників» [172,278]. У Новгород-Сіверському вертепі також був персонаж, що мав механічний устрій - п'яничка Хома. У примітці до тексту вказувалось: «У Хоми в

роті була перинка, що проходила через усю його фігуру під сцену і непомітно з'єднувалась з ротом машиніста-фокусника. Коли до Хоми підносили горілку, то він випивав усю чарку, а якщо, потіхи заради, у чарку наливалася вода, то Хома випльовував її назад на глядачів, що надзвичайно бавило дітей» [243,38-39]. Характерно й те, що вертепник тут називається «машиністом-фокусником».

Характерно, що східноукраїнський вертеп на протязі XVIII та XIX ст. періоду функціонував у поміщицьких маєтках: Галаганів - Сокиринський та Дегтярівський, М.А.Маркевича - Турівський, Розаліон-Сошальських - Куп'янський. При цих маєтках існували кріпацькі трупи досить високого рівня майстерності, на що вказують численні згадки [248,345,346;216,91;283,3-5]. З-поміж них найвідомішим був оркестр, що належав кільком поколінням Галаганів. Ця обстановка, напевно, сприяла розвитку вертепної справи. Меценати-поміщики (зокрема, Галагани та Розаліон-Сошальські) відіграли значну роль у розвиткові вертепної справи, надаючи патронаж своїм кріпакам-вертепникам (фінансували, давали можливість навчання, турбувалися питанням наступності (спадкування) справи [281,2-3]).

Самий статус вертепу для еліти також указує на його шляхетне походження – дороге дійство для багатих глядачів. Так, будиночок та ляльки Сокиринського вертепу зберігали не будь-де, а в архівному будинку, де містились різні родові та ділові папери [283,3]. О.Тарнавський, наприклад, згадує: «А

були часи, у сорокових, п'ятидесятих і навіть на початку 60-х років, духовщинський вертеп водив знайомство тільки з важливими панськими та купецькими будинками, дозволяв милуватися собою дитинкам тільки багатих людей, а якщо і підпускав до себе дітей бідняків, то не інакше, як на шанобливій відстані, та й то після значних уклонів і залицянь. Бідному хлопчику потрібно було багато годин побігати за вертепом, щоб удостоїтися честі наблизитися до Санок, на яких возили вертеп; потрібно було не мало вклонитися, аби отримати дозвіл узятися за мотузку санок і везти їх; було особливе щастя, щоб, увійшовши з «вертепниками» у будинок, бути допущеним спочатку до задньої сторони вертепу, потім до бічної, а потім (о, щастя!) і до лицьової» [220,660-661].

Український вертеп, на манер переходу релігійних вистав з церкви на міську площу на Заході [233,191], також зазнав «просторово-соціальної» міграції. Проте, цього разу, від поміщицьких садиб до селянських хат. Це яскраво описується в спогадах одного з наближених до дому Галаганів, - сучасника та практично однолітка Павла Галагана: «Вистава відбувалася тоді, як і після смерті Гр.П-ча, при його вдові Катерині Василівні, коли вона через хворобу стала жити безвиїзно в сокиринській садибі, - у великій парадній залі будинку (курсив - Т.Л.) і також у традиційній присутності не тільки всіх домочадців, але <...> й селян, які приходили в будинок у великій кількості. Після смерті Катерини Василівни спадкоємці її стали влаштовувати вертепні вистави, втім, уже досить рідкі, тому що хазяїни звичайно зиму

проводили не в Сокиринцях, а в столиці, - не в залі, а в просторих сінях нижнього поверху (курсив - Т.Л.), куди приносили вертепну шухляду і всі її принадлежности» [283,2]. Так став помалу змінюватись й соціальний склад вертепників. На це вже вказувала С.Смелянська: «На зміну лялькарям-семінаристам і бурсакам прийшли селяни, міщани, солдати, торговий люд. Вертепні вистави показували не так в садибах, заможних селянських будинках, як в балаганах, на торгових площах» [41,36].

Щодо поширеності вертепу у ХІХ ст., науковці висловили різні погляди. Наприклад, Гр.П.Галаган у статті, що була видана у Київській старовині у 1882 р., писав: «Вистава вертепу, ще на початку нинішнього сторіччя дуже розповсюджена по всій Малоросії, у даний час майже повністю зникла, подібно тому, як, унаслідок причин зовнішніх і внутрішніх, або вірніше - унаслідок усієї сукупності історичних явищ, зникають з нестримною швидкістю й інші стародавні риси місцевого життя» [39,9]. Натомість, Є.М.Марковський, посилаючись на приклади Батуринського та Куп'янського вертепів, робив висновок: «<...> наприкінці ХІХ в. вертепна драма була ще настільки широко знана, що вистави її відбувалися навіть незалежно від того свята, з яким вона зв'язана сюжетом і на яке спеціально скомпонована» [136,161-162]. Однак тут є, як видається, принципова відмінність: куп'янський вертепник, дійсно, возив вертеп по ярмарках, але лише взимку до великого

посту, а от Батури́нський вертеп почав відходити від традиційної календарної прив'язки.

У XIX ст. вертеп користався великим попитом, його грали й по селах, й по поміщицьких садибах, й у містах. Київ з його околицями був великим центром поширення вертепів. Так, вертепник Іван Кузьмич Книшевський згадував, що у той час, коли він вчився вертепній справі у Києві (1828 р.) «не було ні театрів, ні спектаклів, а були вертепи, як хто проїжджав з високопоставлених, то крізь по провулках, по вуллах вулиць приставляють вертепи» [281,1]. (Так само було й в Росії, наприклад, М.О.Полевой писав: «В Іркутську, де я народився і жив до 1811 року, не було тоді театру, не заводили і шляхетних домашніх спектаклів. <...> Театр заміняли для нас вертепи» [176,331]. Вертеп «ставили» й на святки, й на іменинах, й по ярмарках, й на літніх зборах військових.

І повсюдно цей театр справляв велике враження. Наприклад, М.К.Чалий писав: «<...> з усіх бачених мною в дитинстві вистав найбільш сильне враження справив на мене вертеп» [243,27]. М.О.Полевой, наприкінці XIX ст. згадував про вертеп в Іркутську так: «Ні, ні Каталані, ні Зоннтаг, ні Реквієм, ні Дон-Жуан не справили потім на мене такого враження, яке справив вертепний спів! Вважаю, що і тепер я наполовину ще пригадаю усі вертепні псалми. І яких зворушень отут ми не зазнали: плачемо, бувало, коли Ірод наказує страчувати немовлят; замислюємося, коли смерть іде нарешті до нього <...> жахаємося, коли відкривається пекло <...> і регочемо, коли

Вдова Ірода, після гірких сліз над небіжчиком, негайно утішається з молодим генералом» [176,332]. Так само схвильовано зустрічали й інших героїв вертепу. Реакцію глядачів на виставу яскраво описав О.Тарнавський: «Скільки пам'ятається, після козла сцена якийсь час пустує. Увага глядачів збуджується. Ті, хто бачив вертеп шепотять: «Жид». Дійсно, з'являється характерна фігурка» [220,664-665]. Дослідник писав: «Яскравою плямою виділяється спогад про вертеп, з усіх моїх дитячих спогадів» [220,661].

Вертепство приносило значні гроші: за гру у Новгород-Сіверську брали «два рублі асигнаціями», або по карбованцю з багатих хазяїнів [243,27-28], а у Куп'янську заробіток вертепника у рік складав 150 карбованців [199,515]. Це прибуткове ремесло оподатковувалось: «<...> київський міщанин Олексій Вишневецький у період з 22 грудня по 13 лютого (до Великої посту) 1826 року заплатив за право показувати ляльковий вертеп 25 рублів» [41,37]. А самі вистави, як на заході України, так і на сході, були під наглядом поліції, як, наприклад, на Житомирщині [121,57], а на Харківщині грати релігійну частину вистави на ярмарках було заборонено місцевим начальством [199,515]. Отже, вертеп був поширеним, що певною мірою його десакралізувало, на це, зокрема, вказує несакральний час показу деяких вистав.

Все це зумовило певні спрощення у вертепних виставах XIX ст. Так, у першій частині драми зникає комічний діалог між пастухами - вони лише поклоняються та самі не мають імен.

Такими вони є у Новгород-Сіверському, Батуринському та Куп'янському вертепах. В тексті останнього так й написано: «Відбувається відома біблійна сцена» [199,513]. Змінювався порядок та маршрут Паламаря. Якщо у XVIII ст. (Галаганівський вертеп) він виходив на нижньому поверсі після показу Різдвяної мізансцени нагорі, то в записі Маркевича (1848 р.) свята мізансцена висвітлювалася, тільки коли Паламар дзвонив у дзвоник, а у Батуринській виставі священик діяв уже не на нижньому, а на верхньому поверсі, що є знаком розмивання сакраль-профанної диференціації вистави. В Новгород-Сіверському та Куп'янському вертепах Паламаря взагалі не було, але діяли два ангели, які запалювали свічки й вістили новину. Спрощувався й вигляд вертепних будиночків.

Важливо, однак, відзначити, що сакральна частина вистави не зникла та значно не спрофанувалась, а от деякі сценки у побутовій частині вертепних вистав стали простішими: зокрема, поменшала вагома роль монологів-самопрезентацій героїв та хору, дій стало більше за діалоги, простішими ставали яви. Проте з'являлися нові соціальні типи та теми, присвячені, наприклад, російському етносу (став виходити вже не стільки Москаль (XVIII ст.), а узагальнені російські пари (XIX ст.), війнам (на це вказують наявність персонажів військового лікаря та сестри-Жалібниці, Артилериста та Мужика з гарматою та ін.), новим гендерним моделям (Монах та Молодиця Солоха) і таке інше. Якщо в Сокиринському вертепі (XVIII ст.) більше



зображались селяни, то тепер - мешканці міста: служиві, солдати, офіцери, дами та кавалери.

Наприкінці XIX ст. (після реформи 1861 р. - скасування кріпосного права [155,682]) з появою нового міського фольклору вертеп збагачується частушками. Так, якщо у сокиринському вертепі цигани співали традиційну «Дежь Цигане ты живешъ яжъ не маю хаты», то в Батуринській виставі циган виконував частушку: «За Татьяну симъ кипъ давъ, / Бо Татьяну сподобавъ; / За Марусю пятака, / Бо Маруся не така!» [136,34]. У формі частушок відбувався і діалог між Молодицею та Монахом, Парубком та Дівчиною (в обох парах).

Нова соціополітична ситуація зумовила й інший фінал вертепних вистав. У Сокиринському вертепі (XVIII ст.) вона закінчувалась співом колядки «Мати Божа, Мати Божа сама едына да вродыла Ісуса Хрыста діва Марія» [136,111]. В XIX ст. деякі вертепні вистави, як Сокиринська у запису І.Щербіна (1843 р.), Турівська (1848 р.) та Новгород-Сіверська (1874 р.), закінчувалися державним гімном Російської імперії. Так, у рукопису І.Щербіна та М.Маркевича після сценки із Савочкою, виходили Артилерист та Мужик. Мужик віз гармату. Артилерист його підстьобує: «Вези не отговаривайся». Мужик відповідає: «А вже жь бо мени та кушка!», Артилерист стріляє з гармати і говорить «Вивать, Господа!», хор за сценою співає «Многая літа!» [135,64]. Є.Марковський указує на те, що в тексті І.Щербіна була позначка про гру слів «пушка» і «кушка», - «кушка» є дерев'яна судина, що використовується під час

косовиці, у неї зберігається вода, пісок, камінь і дощечка для гостріння коси [136,111]. Імовірно, така гра слів підкреслювала ставлення українців до війн, що у той час вела Російська імперія. У Новгород-Сіверському вертепі замість Мужика та Артилериста виходили Генерал та солдат, а зазначеної гри слів вже не було. Натомість, виходив вертепник та декламував відому історичну пісню про Бонапарта - «За горами, за долами» [243,40], - напевно, Новгород-Сіверський вертеп грався за часів, коли події Вітчизняної війни 1812 р. були ще актуальними.

Факторами, які обумовлювали зміни у вертепі були, по-перше, специфіка культурного ареалу, в якому він формувався і побутував, а, по-друге, картина світу, канони та естетико-стилістичні уподобання даної епохи. Вертепна традиція в цілому характеризується сталістю, тяжінням до відтворення старого. Але в нових культурних умовах вона змінювалася відповідно до нових парадигм української культури. Це позначалося на сакрально-профанній диференціації вистави, кількості поверхів будиночків, характері героїв (їх інтерпретації та впровадження інновацій), сюжетних перетвореннях, наявності та інтенсивності технічного обладнання. Горішня, сакральна, частина вертепу характеризувалася консервативністю, канонічністю й незмінністю аж до початку ХХ ст., зберігаючи свою стрижневу роль універсального культурного тексту, доступного й прийняттого для різноманітних верств населення. Це визначало швидкість процесу десакралізації явища в цілому. Натомість народно-побутова частина завжди залишалася відкритою для

будь-яких новацій, пов'язаних із соціально-політичними та культурно-історичними змінами й регіональною специфікою аксіології й реалій повсякденного життя.

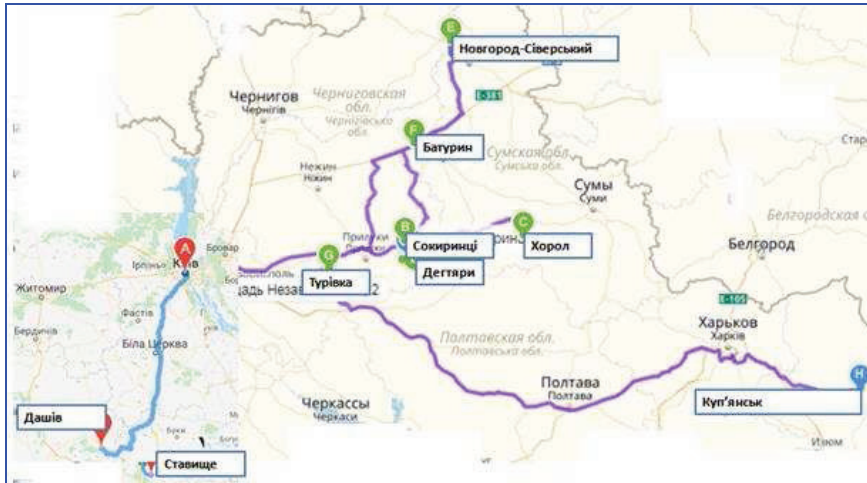


Рис. 2. Географія функціонування східноукраїнського вертепу

### 5.3. Мотиви вертепної драми в українській літературі XIX – початку XX століття

Становлення української літератури відбувалося під інтенсивним впливом фольклору, зокрема творів вертепної драми, традиція якої в XIX столітті була ще жива. Не випадково багато з українських письменників, поетів і драматургів були не тільки свідками, але й зацікавленими дослідниками вертепного театру (О.П.Косач, І.Я.Франка). Вже в кінці XX століття вчені видають праці про вертепні мотиви у творчості Н.В.Гоголя [50], І.П.Котляревського [50; 255], Г.Ф.Квітки-Основ'яненка й П.А.Куліша [255], С.С.Гулака-Артемовського [255]. Реалізація традиційного вертепу здійснювалась в межах професійного театру (зокрема, театру Л.Курбаса, П.Горбенко, І.Шахівца, Н.Цівчинського). Сьогодні зустрічаються згадки про вертепні теми у творчості Л.М.Старицької-Черняхівської<sup>52</sup> і про присвоєння сюжетів і сенок світської частини вертепного дійства в українських водевіях XIX століття (праця К.Г.Доридор<sup>53</sup>). В результаті склалася усталена думка, що вертеп вплинув лише на становлення української комедії. Виникає закономірне питання, чи позначилася вертепна естетика і композиція на інших жанрах театру і літератури. Нові напрацювання в цій темі спонукають ще раз звернутися до творчості українських письменників XIX століття з тим, щоб не тільки виявити і описати мотиви вертепної драми в українській літературі обраного періоду, а й вникнути в життєві й творчі долі відомих авторів, показати зв'язність літературного,

драматургічного та фольклорного пластів української культури XIX століття.

У часи «Валуєвського циркуляра» (1863 р.) та «Емського указу» (1876 р.), дії нетривалого, але вагомого Кирило-Мефодіївського братства, що, як прапор, позначив процес формування національної самосвідомості починається «засвоєння» вертепних мотивів у професійній літературі та театрі. У 1859 році Т.Г.Шевченко пише вірш «Во Іудеї во дні они», де зображує п'яного Ірода: : «І п'яний Ірод знову п'є! / Як вісь, не в самім Назареті, / А у якомусь у вертепі / Марія сина привела»<sup>54</sup>. У вертепних традиціях митець проводить паралель із сучасною владою і називає Ірода «самодержавним государем» [247,399]. У вірші відсутні прямі запозичення з вертепних текстів, зокрема, авторським є образ п'яного Ірода (значно пізніше у вірші «24 грудня 1971 року» І.А. Бродський пише «Ірод п'є. Баби ховають хлопців»). В українських вертепах сп'янінню піддаються Запорожець, солдат, чоловік і дружина, Хома П'яниця, але не Ірод. При цьому Т.Г. Шевченко згідно із вертепними традиціями проводить паралель із сучасною владою і називає Ірода «самодержавним государем»<sup>55</sup>.

Можна припустити, що відправною точкою творчих інспірацій Т.Г. Шевченка став не тільки біблійний сюжет, але власне український вертеп. Примітно, що із Т.Г. Шевченко був знайомий М.А. Маркевич - український історик, поет, композитор, етнограф і фольклорист, автор відомої книги «Звичаї, повір'я, кухня та напої малоросіян» (видана у 1860 р). У

розділі «Святкові обряди і повір'я» М.А. Маркевич описує вертепну дію, що проходила у вотчині його батька - селі Турівка (запис 1848 р.). Відомо, що Тарас Григорович звертався до Миколи Андрійовича за кваліфікованими порадами досвідченого історика і фольклориста під час створення поеми «Гайдамаки», під час творчої роботи над офортами на історичну тематику, і навіть присвятив йому вірш «Бандуристе, орле сизий»<sup>56</sup>.

Окремою темою є спорідненість сімей Маркевичів і Галаганів і мистецькі зв'язки текстів вертепного дійства в Сокиринцях і Турівці, детально проаналізовані Є. Марковским [136]. Наприклад, за спогадами художника Л.М. Жемчужникова (спільного знайомого Т.Г. Шевченка та П.О. Куліша) відомо, що М.А. Маркевич часто гостював у Сокиринцях, і був там ще у 1809 році<sup>57</sup>. Це дає підставу по-новому поглянути на історію поширення / запозичення Сокиринського тексту вертепного дійства. Однак це тема вимагає матеріального обґрунтування і заслуговує окремого дослідження.

1879 року вперше друкується збірка творів П.О.Куліша «Хутірська філософія і віддалена від світла поезія», до складу якої входить «Иродова морока (Святочное представление на малорусском языке)». Автор своєрідно інтерпретував тему українського вертепу, застосовуючи характерну для західних містерій і мораліте прийоми уособлення чеснот і вад в персонажах (Правда, Кривда), місцевої конкретизації і «присвоєння» універсального події. В результаті у читача

з'являється чітке відчуття, що Різдво сталося саме в Україні, незважаючи на те, що в тексті є чітка вказівка на місце події - святий Віфлеєм [126, 307]. Так, у П.О.Куліша Ірод виступає уособленням Оттоманської Порти, йому служать «ненависні народу» [126,302] сердюки - гвардійці Мазепи, а також потурнаки, тобто «слов'янські ренегати». Поруч з Іродом царює Кривда (можливо її прообразом була вертепна Іродіада). Основна антагоністична лінія вертепу «Ірод - немовля Христос» перетворюється у П.О. Куліша на протиставлення Ірода із Запорожцем, адже для Ірода саме останній є «головною морокою». У Куліша Ірод виступає антиподом Запорожця, а Кривда (Іродіада) - Правді (Премудрість або чиста Діва). У читача з'являється чітке відчуття, що Різдво відбулося саме в Україні, незважаючи на те, що Жид чітко вказує Іроду на місце святої події - віфлеєм. Адже гайдамака «кругом колиски ходить та варту вартує» [126,307].

Біблійний епізод побиття немовлят представляється в Куліша у багатовіковій боротьбі українського народу з іноземною експансією. Ірод говорить: «Сердюки! рушайте, ріжте всі маленькі діти! / Коли де родивсь завзятий, то се на Вкраїні, у сем'ї між ратаями, в мазаній хатині. / Прислухайтесь по хатах і по всіх оселях, а найбільш шукайте в давніх, у козачих селах» [126,308]. Український народ автор порівнює з Давидом, який переміг Голіафа [126,325]. Примітно, що варіант зближення біблійної і національної тематик характерний саме для західноукраїнських вертепів. Так, у вертепі села Біще

(Тернопільська обл., запис 1988 р.) поряд з Запорожцем діяв Богдан Хмельницький, який захищав святого Немовля від Ірода [271, 14-17].

Варто зазначити, що в «Іродовій мороці» П.О. Куліш звертається не просто до загальновідомої різдвяної історії, а саме до вертепної традиції. На це побічно вказують факти, описані М. Грушевським<sup>58</sup>. По-перше, П.О. Куліш в кінцевих примітках до свого твору і в особистому листуванні посилався на дитячі спогади і розповіді матері про вертеп, по-друге, він включив у співавтори містерії Якіма Сліпого, дяка свого рідного села, який володів цілим репертуаром подібних п'єс і виставляв їх на святах «у всех парафіян, что малі в своїй хаті простору світлицю»<sup>59</sup>. І хоча М. Грушевський вважав Якіма Сліпого літературною фікцією, опис його дає підставу припускати, що П.О. Куліш співпрацював з вертепником або запозичив текст з вертепного дійства Якіма Сліпого. Однак використовуючи мотиви вертепної драми, П.О. Куліш по-своєму переробляє сюжет і вкладає нові смисли. М. Грушевський вважав драму П.О. Куліша алегоричним протестом проти російсько-імперського поневолення України. На його думку, в особі Ірода введений московський цар, а в образі його війська - «москалі». Містерія показує символічне звільнення Запорожцем України (в образі Правди) з московської неволі<sup>60</sup>.

На відміну від автентичного вертепного тексту, де чорт і Смерть карають Ірода, в «Іродовій мороці» вони йому допомагають. Ірод говорить: «<...> кличу чорта з пекла на



пораду. / І Пекельний мені служити вірно, як собака» [126, 302]. Смерть названа тут «дядькове султанська» [126, 328]. Відповідно зміщуються смислові акценти і в сцені сп'яніння Запорожця, п'яніє від танцю, що наслав на нього чорт, а не від горілки Жида. Навіть слова Запорожця у Куліша схожі на вертепні: «Що се лазить по грудині та по пузу в мене? Чи се миша, чи жидівське кошєня мерзенне?» [126,328]. Вистава закінчується вертепними танцями безлічі народу в святковому вбранні і сакральної сценою Різдва під урочистий спів хору (в традиційному вертепі все навпаки).

Образна система східноукраїнського лялькового вертепу, напевно, вплинула на творчість українських митців, зокрема, І.П.Котляревського, Г.Ф.Квітки-Основ'яненки (зокрема, дяк Книшевський з «Пана Халявського» схожий на вертепного) та М.В.Гоголя [83]. Питання зв'язку вертепної традиції та драматургії В.Гоголя та І.Котляревського дуже вдало розглянув М.С.Грицай [50,104-113]. М.Сумцов пише: ««Наталка Полтавка» і «Москаль Чарівник» І.П. Котляревського і драми Квітки - тільки крок наперед відносно вертепу» [219,202]. Саме звернення до фольклорних джерел, тематики нижніх поверхів українського вертепу в соціально-побутових драмах відрізняло їх від перекладних французьких водевілів, що переважали на професійній сцені XIX століття.

Нова українська комедія вбирає такі риси світської частини вертепного театру, як: демократична спрямованість, сатиричність, бурлеск і реалістичність, мелодраматичні ситуації,

близькість до народних традицій, комічні прийоми, традиція саморекомендації героїв і мовної характеристики (наприклад, пан Возний в «Наталці Полтавці» І.П. Котляревського говорить так само науково-заплутано як і вертепний дяк), музикальність (зокрема, використання вертепного репертуару), звернення до актуальної проблематики, розробка типізованих образів і стереотипних відносин між ними.

Так, Дяк Кнішевській з «Пана Халявського» Г.Ф.Квітки-Основ'яненка подібний вертепному - обидва беруть хабарі як плату за навчання. На вертепного Запорожця схожі Микола з «Наталки Полтавки» [50, 111], Карась з опери С.С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» [255, 107], дід Кирило з комедії Панаса Мирного «Перемудрили».

Наприклад, слова діда Кирила схожі з монологом Запорожця. Слова Кирила: «<...> Е-е, було колись... То тепер я став і старий, і нікчемний, а колись — огонь був! Дикого коня запопаду і того охмолостаю — як вівця стане! А тепер — от чорти батька зна-що — коритце довбаю — та й то втомився»<sup>61</sup>, і слова вертепного Запорожець: «Гай гай як я молод бував / Що то в мене була за сыла. / Було Ляхив борючи и рука не млила / А тепер и вошь сыльниша / Вид Ляхьи сдается / Плечи и нигти болять / Болят як день по побьешся <...>» [136, 78].

Вплив монологу вертепного Запорожця відчувається в поезії видатного українського письменника, філософа і відомого дослідника вертепної драми в Україні Івана Франка, наприклад, у віршах «Не боюся я ні бога, ні біса», «Нехай и так, что згину

я». Мотиви світської частини вертепу прочитуються в історичній трагедії Івана Карпенка-Карого (який входив у склад театральної трупи М. Старицького) «Сава Чалий», присвячену подіям гетьманщини XVIII століття. Драматург використовує вертепні образи (Запорожець, жид-орендар, польські пани) і проблематику (боротьба українського народу проти польської шляхти). Алюзію на вертеп підтверджує порівняння пана Жезніцького з Іродом. Цікаво, що Іван Карпенко-Карий вписує традиційно комедійні для вертепу образи в трагічний соціально-психологічний сюжет.

Вплив вертепної драми відчувається і в творчості українського письменника і театального діяча, автора всім відомої комедії «За двома зайцями» М. П. Старицького. Так, в його драмі «Ой не ходи Грицю, та на Вечерниці» (1890) лінія «Маруся і Хома» схожа на вертепну «Баба і Дід», особливо якщо врахувати, що вертепні дідові традиційно давалася хтонічна зовнішність - горбатість або ж кульгавість. Хома в вертепі - побутової тип п'яниці, в драмі - «старий парубок, горбатий»<sup>62</sup>. Інтерес до народного вертепу передався і доньці М.П. Старицького та С.В. Старицької (рідної сестри композитора М.В. Лисенка) Людмилі Михайлівні Старицькій-Черняхівській (1868-1941) - автору п'єс «Вертеп» і «Милість Божа». Основою для «Вертепу» послужив театр живих акторів, а смислова канва дуже близька за поданням до І.Стешенко. В образі Ірода також представлений цар Микола II, показані представники тодішніх політичних партій і союзів. У «Вертепі»

фігурує Столипін як «Стовп на глиняних ніжках», показані реалії політики того часу (наприклад, «Лук'янівський народний дім» - Лук'янівські в'язниці)<sup>63</sup>.

Тож, релігійна частина вертепного дійства послужила для українських драматургів другої половини ХІХ - початку ХХ століття своєрідною сюжетною канвою для вплетення сучасних смислів і створення сатиричної політичної драми.

Якщо релігійна частина вертепу в українській літературі представлена як сюжетна канва (різдвяний мотив), наповнена алегоріями, то світська частина ніби розчиняється в українських комедіях (побутових, музичних, соціально-етнографічних драмах) того часу, зберігаючи колорит, і роблячи акцент то на вертепну проблематику (Іван Карпенко-Карий), то на поетику – на звуковий, словесний і образний лад твору (Іван Котляревський, Панас Мирний, Іван Франко), то на музичний репертуар (наприклад, «Ой під вишнею, під черешнею» в «Наталці Полтавці»). І в цьому бачиться подальше «розщеплення» вертепних мотивів на окремі образи-типажі, лексику, метрику, строфіку, тематику тощо. Апогеєм такого розщеплення вертепної дії можна вважати філософсько-ліричну повість «Вертеп» (1929) Аркадія Любченка - представника українського експресіонізму в прозі<sup>64</sup>.

У «Вертепі» А.П. Любченка немає традиційного сюжету, проблематики, характерних персонажів, образів, загальної поетики народного різдвяного театру. Автор залишив тільки символіку вертепного будиночка - його поверховість як

філософську концепцію, авторську метапозицію розуміння алегоричної суті твору. Основна ідея «Вертепу» - осмислення соціальних процесів в Україні після революції 1917-1919 рр., Месіанство України та філософія українського відродження 20-х років.

Вертеп, безперечно, був одним з вагомих та невичерпних джерел натхнення для українських письменників ХІХ - початку ХХ століть, послуживши основою для формування сатиричної політичної драми, соціально-побутової етнографічної комедії, музичної комедії, історичної трагедії, ліричної експресіоністській повісті.

В умовах занепаду вертепної традиції в першій половині ХХ століття, зумовленої політичними змінами в країні і новими світоглядними установками (атеїзм, інтернаціональність), вертепна традиція могла існувати тільки в зашифрованою формі експресіоністській прози. Багатство форм і інтерпретацій вертепного театру, в яких гармонійно поєднуються універсальність і національний колорит, дозволяють йому виявляти ресурси для породження якісно нових форм або імплантації в інші форми театральної культури і літературної творчості.

Вивчення вертепних мотивів в українській літературі ХІХ - початку ХХ століть потребує поглибленого аналізу кожної творчої долі українських письменників, мистецької спадщини Л.Глібова, І.С.Нечуя-Левицького, С.В.Руданського,

В.С.Стефаніка, М.Л.Кропивницького, Я.А.Мамонтова,  
А.Підсухи, С. Писаревського, К.Тополі, Лесі Українки та інших

#### **5.4. Вертепний театр fin-de-siecle**

Переживши розквіт «класичних» форм у XVIII ст., східноукраїнський вертеп набув значної популярності в XIX ст., поступово втратив свої позиції з початком XX ст. та занепав у 30-х роках. Існує думка, що історія автентичного вертепу у період від початку XX ст. й по сьогодні – це історія його занепаду та остаточного зникнення. Так, М.С.Грицай вважає, що «після революції український вертеп розвивався двояким шляхом. Перший не вніс кардинальних змін у текст, у саме мистецтво вистави. В записаних після Жовтня вертепних п'єсах у Хоролі, у Славуті, на Куп'янщині майже не відчутно реагування на сучасність, на великі зміни в житті народу. Зате іншою була доля вертепу, коли він опинився в руках колективу енергійної молоді» [47,20].

Таким передовим, більш досконалим шляхом його розвитку, на думку дослідника, був Межигірський вертеп (1923 р.). На наш погляд, вчений слушно відзначив саме роздвоєння шляхів розвитку вертепної справи на «консервативну» селянську (де домінували традиційні, церковні цінності) та «прогресивну» міську (де соціокультурні зміни були більш відчутними), однак не можна погодитись з тезою вченого, що Хорольський та Куп'янський (Славутинський вертеп у цій роботі не розглядається, оскільки належить іншій типологічній

групі вистав) вертепи не зазнали ніяких змін та не зреагували на актуальні події сьогодення. Це ясно виявляється, якщо проаналізувати історію та художні особливості названих вертепів.

Самий факт запису тексту Хорольського вертепу краєзнавчим гуртком (Гриненко, Баталін, Федоренко та Петров) цього краю 8 січня 1928 р. свідчить, на нашу думку, про живий інтерес до вертепу цієї доби. Власник вертепу Воловик Іван Андрійович (на момент запису тексту вистави йому було шістдесят дев'ять років) ходив з вертепом ще з дитинства, але свій вертеп придбав лише 25 літ тому, «діставши якогось «прейскуранта», де було намальовано ляльки та як робити скриньку» <...> Ляльки робив сам, сидячи у вітряку» [136,187]. Очевидно, цей вертеп діяв ще у ХІХ ст., коли він був ще популярний. Вертепник згадує, що «тепер не має в Хоролі конкурентів, як було раніше, коли в Хоролі було аж 4 вертепи» [136,187].

Скриня цього вертепу була двоповерховою, прорізи вистелені заячою шкірою, в обох сценах з лівого боку були дверцята, куди входили і ввіходили ляльки. На горішньому поверсі прикріплялися нерухомі постаті Богородиці, Йосипа, ясла з Христом та зірка над яслами на окремії підставці. На долішній сцені стояло крісло для Ірода. Будиночок був пофарбований у блакитний та зелений кольори, а сцени зсередини - у брудно-червоний колір» [136,187]. Сценічні площадки нагадували «затишну» кімнату [136,187], але при

свічах, імовірно, набували «криваво-вогненного відтінку», що могло призводити, на думку С.Смелянської, до «моторошнуватого ефекту» [41,41].

У тексті Хорольського вертепу (запис 1928 р.) можна побачити певні еволюційні нашарування, починаючи з XVIII ст. Ця хронологія пояснюється тим, що у першій дії гралася «не зовсім звична», за визначенням Є.М.Марковського, сценка з Іродіадою. Дослідник пише так: «<...> цієї сценки не знають ні Сокиринські тексти українського вертепу, ні варіанти Маркевича й Чалого. Не знає її й наша стара різдвяна драма, принаймні в тих текстах її, які видав В.Резанов, нема на неї жадного натяку. Важливо простежити звідки і якими шляхами ця сценка потрапила до текстів Хорольського вертепу» [136,182]. Він припускає, що ця сценка є рудиментом більш старій редакції, яка збереглася в російських варіантах вертепу, записаних Терещенко, Щукінін, Полевим та Тарнавським [136,182]. Цілком можливо, що ця сценка могла бути вже записаною в тому «прейскуранті», який придбав І.А.Воловик. Імовірно й те, що цей проспект походив з XVIII ст. - доби імператриць, чим й обумовлювалась поява Іродіади - жіночої «іпостасі» владного Ірода. Тож, Іродіада могла бути алегорією жінки, яка знаходилася при владі, - місцевої чи загальноімперської (це могла бути й Катерина II), оскільки у російських редакціях сценки з нею схожі на епізоди з життя та інтриг аристократичних верхів: поховавши Ірода, вона танцює з напудреним кавалером або молодим генералом, а її матір - з



мудрецем у чорному одязі. Звичайно, у хорольській виставі цієї семантичної паралелі вже не існувало, а гралася за «прейскурантом» лише як незвична сценка. На походження цього прейскуранта з XVIII ст. вказує й те, що архітектурно цей вертеп був декорований бароковими волютами.

Щодо світської частини вистави Хорольського вертепу, то у традиційну для XVIII ст. канву сюжету другої дії органічно вписувались сценки, характерні для XIX ст., зокрема, з росіянами. Вплив післяреволюційних часів у Хорольському вертепі виявляється у V-VI, XI та, мабуть, XIV явах другої дії. Так, у п'ятій та шостій явах віддзеркалюються деякі події громадянської війни доби Анархії (1919 р.). Відтак, у вертепі фігурує донський козак, який б'ється із запорожцем: «Козак коле його шаблею, але все-ж запорожець його вигонить і танцює з його жінкою» [136,194]. Цікаво, що українці та донські козаки у 1918-1919 рр. не мали за основну мету воювати один з одним. Обидві армії виступили проти інтервенції більшовиків, але з різними інтересами. Якщо українські загони на чолі із С.Петлюрою відстоювали ідею незалежності України, то Донську козачу армію на чолі з отаманом О.М.Каледініним підтримали контрреволюційні сили царської Росії (зокрема, Добровольча армія А.І.Денікіна), які прагнули відновити «єдину неподільну Росію» та «ненавиділи українських «сепаратистів» не менш за більшовиків» [217,459]. Як бачимо, Хорольський вертеп, що, очевидно, втілював радянські цінності, по-своєму інтерпретував історичні події цієї доби.

Пізніші вкраплення у тексті, що відтворюють певні реалії радянського повсякденного життя, наявні у діалозі Жида та Жидівки. Вона співає: «Ой, куда ж ти ідьош, / Куда шкандибаш?», а він відповідає: «У райком за пайком, Разве ти не знаєш!» [136,195]. Самий вертепник розповів, що ці слова вставили його молоді помічники, тому що старий текст забувся [136,188]. Заключні слова запорожця у вертепі (XIV), коли він просить Савелія вклонитися «молодому, новому народу» можна прочитати з відтінком «радянської патетики». Отже, даний вертеп, як художня форма, не вичерпує себе, а, навпаки, досить оперативно реагує на соціокультурні зміни в суспільному житті. Про це наочно свідчили й ляльки, які «викликали спогади про 1918 р.» [136,188]. Натомість, біблійні герої залишились традиційними - вони «мають убрання духівників» [136,187].

Хоча Хорольський вертеп, з одного боку, зберіг автохтонну структуру, семантичний розподіл дії за поверхами, а з другого еволюціонував, реагуючи на актуальні події навколишнього суспільно-політичного життя, одночасно він зазнав певної деградації. Це виявилось у наявності попсованих уривків через нерозуміння вертепником змісту тексту (згадаємо, він був неписьменним), побутові персонажі втратили мовні етнічні риси (зокрема, характерне звуконаслідування), збільшилося вживання русизмів. Друга частина зазнала спрощення у сюжеті, який звужується до танцювальних номерів етнічних пар. У регіоні зменшується й чисельність вертепів: із чотирьох до одного.

Куп'янський вертеп відомий у кількох записах: ХІХ ст. (1880 р.) та ХХ ст. (30-40-х рр.). Про останній повідомив, зокрема, у 1936 р. П.І.Рулін у Літературній газеті в статті «Новознайдений вертепний театр». Він розповів про існування Куп'янського вертепу та про «сьогодні живого виконавця, який тиняючись змалку по наймах, зберігав, проте, більше півстоліття свій старовинний театр, що дістав у спадщину від діда» [195,4]. Власник цього вертепу - «колишній наймит, а тепер колгоспник» [195,4] артелі ім. А.Микояна Куп'янського району Харківської області 67-річний Гаврило Сергійович Панасенко - нащадок кріпака С.М.Розаліон-Сошальського, який свого часу вивчив вертеп у Києві.

Аби визначити характер еволюції у Куп'янському вертепі, необхідно порівняти його варіанти, що належать до різних часів. Проте, якщо наявний повний текст вистави Г.Панасенко, що датується 1940 р. (ця дата приблизна, оскільки у рукописному тексті вказана нерозбірливо), то у згадці О.Селіванова про виставу 1880 р. лише перелічені основні, та, мабуть, не всі сценки. Цьому може зарадити компаративний аналіз не лише наявного «прямого» матеріалу, але й «побічного». Справа в тому, що редакція Г.Панасенко надзвичайно схожа на Сокиринський текст, й це не дивно, адже обидва вертепи мають київське походження. Напевно, там цей варіант вертепної вистави був розповсюдженим, ба навіть шаблоновим. (С.Смелянська, наприклад, називає Куп'янський варіант «другим поколінням» після Сокиринського [41,37]). Так,

спільними є схема першої частини вистави, уривки з монологу Запорожця, наявні й традиційні сцени з євреєм, циганом, старого та молодичі, поводирем кози (у Сокиринському вертепі - це Клим, у Куп'янському - це Антон) та інше. У виставі Панасенка з'являється й сцена з поляком та полячкою, про яку не було згадано у публікації О.Селіванова. У виставі 1880 р. не було вказано й на сцену-фокус із П'яницею. Така ж сама сцена була у Новгород-Сіверському вертепі (1874 р.). Тільки у Хоми пристрій був у роті, а комічний ефект полягав у тому, що лялька могла відрізнити горілку від води. У варіанті Панасенка лялька тримала чарку без дна, а фокус був у тому, що туди можна було наливати багато горілки (персонаж прохав наливати повненьку), хоч усю пляшку, а чарка не наповнювалась.

Однак, між Куп'янським вертепом у згадці 1880 р. та галаганівською драмою (1875 р.) існує подібність, але далека. Наприклад, у Сокиринському вертепі немає куп'янського епізоду Благовіщення, а порядок та чисельність сценок світської частини вистави у цих вертепах не співпадає, не має у Куп'янському тексті й характерних сокиринських сценок із Климом, Дяком, Гусаром, Москалем та інших. Причин цього може бути кілька: вибіркова увага О.Селіванова, як спостерігача вистави, або імпровізований характер самого дійства, або київський вертеп був дещо відмінним від сокиринського варіанту, який еволюціонував у маєтку Галагана, або ж відбувся пізніший вплив сокиринської редакції на творчість Г.Панасенко (хоча відомостей про те, що Г.Панасенко десь ознайомився із

Сокиринським вертепом не має). Якщо ж припустити, що Сокиринський та Куп'янський вертепи мали за джерело одну (київську) редакцію, то, порівнюючи їх, можемо встановити деякі еволюційні зрушення або фольклорну варіантність. До останньої належить, зокрема, зміна імен пастухів, яких у виставі Панасенко звать не Грицько й Прицько, а Пархом та Федір; інший варіант розвитку подій з приходом Смерті: солдат Ірода не тікає від Смерті, а бореться з нею й таке інше.

Еволюційною можна вважати відсутність комічного діалогу пастухів у першій частині вистави Г.Панасенко, та нові сцени, які відсутні й в О.Селіванова, й у Сокиринському вертепі. Це сценка з російським теслярем та Груняхою, які танцюють під музику «По вулиці мостовой» (натомість у виставі 1880 р. були сцени, де танцювали російські пари під козачок). Це й епізод із сином Запорожця, який танцює з дівчиною Марушкою, а його батько жаліється на неї, бо вона лише гуляє, оббирає сина та не вміє працювати. В мові самого Запорожця з'явилися сучасні вирази, як, наприклад, «було йду по казенной надобності». Внутрішня мотивація Запорожця для «нового» глядача втрачається. Так, на погляд Руліна, він «за традицією, б'є винного й невинного» [195,4].

Образ Ірода в редакції Панасенко такий самий, як у виставі 1880 р. - на голові металевий вінець (шапка з металевим значком), на грудях медаль; верхній одяг червоного кольору, а спідній - зеленого з чорними смужками. Проте, змінюється музичний супровід його появи: якщо в сокиринському вертепі

він виходив під звуки кантички «Днесь Иродъ грядеть во своя страны Вифлеемскія», то вже в Г.Панасенка «музыка играет австро-венгерский *революционный* (курсив - Т.Л.) марш на скрыпку, цымбалы и бас» [280,2], - відомо, що у 1918 р. в Австро-Угорщині відбулися страйки робітників. Цікаво, що саме ця музика супроводжувала вихід Ірода. Чи то мало якесь семантичне значення (прихована протидія радянській революції), чи просто використовувався маршовий ритм, визначити важко. Воїни Ірода у виставі 1880 р. називалися зброєносцями, а у Г.Панасенко - солдатами. Скринька вертепу Г.Панасенко, хоча й проста та стилістично не виражена, можливо, зазнала впливу цінностей часів радянської влади, адже восьмикутна віфлеємська зірка на неї змінена на п'ятикутну зірку Ілліча.

У соціально-політичному житті початку ХХ ст. вирують повстання й революції, та це не заважає вченим приділяти увагу такому мініатюрному театру як вертеп. Уже у 1906 р. у своїй праці «До історії українського вертепу ХVІІІ в.» І.Я.Франко докладно розглядає питання походження вертепу та приділяє кілька сторінок славнозвісній критиці Е.Ізопольського. Через два роки, у 1908 р., В.М.Перетц публікує у Записках Наукового товариства ім.Т.Шевченка чергову статтю, присвячену історії вертепної драми, в якій, хоча під впливом авторитету І.Я.Франка змінює свою думку про час постановки українського вертепу, але першим розпочинає полеміку із Франком, яка не стихає досі. У 1911 р. в «Очерках из истории украинской литературы ХVІІ-

XVIII в.» М.Петров приймає наукову позицію І.Я.Франка щодо Е.Ізопольського. У згаданих Записках публікується й М.С.Возняк, зокрема, у 1912 р. виходить його стаття «Стара українська драма і новіші досліді над нею».

У 1913 році, в «Известиях Одесского библиографического общества при Новороссийском университете» О.Смирнитський розглядає питання про виродження вертепної драми. У 1918 р. О.Г.Кисіль видає книгу «Український вертеп: Текст, малюнки, ноти», яка згодом зіграє вагому роль у «становленні» вертепу на професійній сцені. У 1929 р. з'явилася друком праця І.Франка «Русько-український театр», яка була написана ще у 1894 р. Цього ж 1929 року Є.М.Марковський публікує фундаментальну працю, яку склали не лише автохтонні тексти найвідоміших вертепів, але й їхній ґрунтовний компаративний аналіз. Ця книга надає вченим неоціненний матеріал для практичного дослідження цього старовинного театру.

Рубіж XIX-XX ст. - час так званого «fin-de-siecle», коли формується нова система уявлень про світ, а мистецтво, й театр, зокрема, шукає нову мову опису світу, нові засоби художнього вираження. Ці пошуки втілилися у виникненні модерністських течій, які поновили інтерес до світу першоджерел, примітивного мистецтва. На тлі бурхливих соціально-політичних подій та актуалізації національних проблем (світові війни, розпад Російської Імперії (1917), дія Центральної Ради та Четвертий Універсал (1918), що проголошував Україну самостійною та незалежною державою, інтервенція більшовиків та протидія

загонів «вільного козацтва» на чолі із Симоном Петлюрою, Гетьманат (1918), Анархія (1919) та загальний український національно-визвольний рух 1917-1921 рр.) звернення таких митців, як І.Стешенко та Л.Курбас, до українського вертепу можна вважати цілком органічним і надзвичайно актуальним. У своїй промові перед початком репетиції «Різдвяного вертепу» (1918) Л.Курбас зауважував: «Український вертеп є надзвичайно цікава сторінка з історії нашої драми й театру. Його створив сам народ за відомим біблейським сюжетом <...> Ми маємо добре розглянути все, що ховає в собі цей твір, який вийшов із самих народних мас і є виявленням його душі» [127,211].

У такій ситуації вертеп, як культурне явище, не міг залишитись у своїй первісній формі, одночасно, його дуальна та архетипова природа тяжіла до статичної врівноваженості, оскільки оперувала категоріями вічності. Це, як видається, призвело до розходження шляхів його еволюції. З одного боку, вертеп продовжує традиційну лінію (уже згадувані Хорол, Славута, Куп'янщина), де інновації у формі та інтерпретуванні смислів (сюжетів, характері персонажів) органічно вплітаються в автентичний текст. З іншого - до вертепу звертається професійний театр, і саме тут він стає полігоном для театральних експериментів. В першу чергу, це стосується творчості І.Стешенко, Л.Курбаса, П.Д.Горбенка, І.Шахівця, Н.В.Цівчинського та ін.

Достеменно відомо, що видатний український композитор М.В. Лисенко (1842-1912) захоплювався галаганівським



вертепом. Він просив дозволу у власників Сокиринського маєтку взяти вертеп до Києва для всенародного уявлення з необхідними поясненнями. Та його намір поставити вертепну виставу не здійснився. Причина була в тому, що Катерина Павлівна Ламсдорф-Галаганова відмовила з «деяких важливих принципових міркувань і даних», хоча виявила готовність запросити М.В.Лисенко та його друзів на вертепну виставу [283,6]. Самий факт зацікавлення композитора вертепом не міг не відбитися на його творчості.

Вже у 1905 році відбулася постановка традиційного вертепу при музично-драматичній школі М.В. Лисенко (нині - Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого) [275, 1]. Тут викладалася історія української драми, тому викладачі та митці зацікавилися вертепом: не лише, «книжковим матеріалом», а й «живими людьми», які самі бачили вертеп. Це були П.Житецький, Д.Юркевич, В.Науменко, М.Старицький, М.Лисенко та інші. Так, у І. Стешенко виникла думка «відновити» вертеп та «показати його широкому громадянству» [275,1].

Ідея ця захопила багатьох та закипіла робота. Зробили дерев'яний будиночок-театр за галаганівським зразком, але сильно збільшили, аби його побачила численна аудиторія. Учні художньої школи виготовили ляльки, намагаючись кожній з них знаходити типовий вигляд, зокрема, й в одязі (одягати ляльки «допомагало все знайоме жіноцтво» [275,1]). Ірина Стешенко згадує, що особливо вдалимися вийшли Запорожець, «чомусь

більший за всіх ляльок, мовляв, герой і своїм зовнішнім виглядом мусить бути більшим за всіх», єврей, католицький піп та два чорти [275,2]. За ляльок мали читати найкращі учні з класу проф. М.Старицького. Оскільки ж всім хотілось взяти участь у Вертепі, був оголошений конкурс на ролі Ірода та Запорожця, які, нарешті, став озвучувати «дуже талановитий» учень із «дуже гарним голосом» - Ю.Л. (на жаль, Стешенко не вказує його повного імені).

Головним лялькарем була Ірина Стешенко. Вона згадує, що певні труднощі викликала техніка водіння ляльок: «Спочатку мені здавалось, що це буде важко робити, але дві-три репетиції і ми опанували техніку цілком. Та й була вона зовсім проста: кожна лялька кінчалася держакон <...> Тут треба було навчитися регулювати порухами ляльки» [275,2]. І далі: «Тільки важко було це все робити тому, що стежити за всіма рухами ляльки треба було через невеличкі щілини, прорізи в стінах Вертепу. Траплялися і такі випадки, що лялька раптом чомусь танцювала спиною до публіки, або повертала зовсім назад голову» [275,2,3]. Найтруднішим, на її думку, було примусити дякона подзвонити у дзвін, допомогти воїну взяти на спис дитину, чорту взяти Ірода, а козаку спіймати чорта. Однак помилки випадали зрідка, з «верхнього боку вистава йшла зовсім гладко» [275,3]. Найкращими технічними номерами були смерть Ірода та танки (гопак, краков'як, камаринська)

Музика складалась з фортепіано та скрипки у виконанні викладачки музики К.Паслянікової та учня першого класу. Хор був з учнів та кількох досвідчених співаків церковного хору.

Виставу, яка відбулася взимку в колишній «Народній аудиторії» на «Бульварно-Кудрявській вулиці» (у Києві є однойменні Кудрявський спуск та вулиця), передувала коротка лекція на тему «Значення й місце Вертепу в українській драмі». Успіх Вертепу був настільки великим, що чутка про нього потрапила за межі Києва та зацікавила багатьох. Так, на одну з вертепних вистав завітали режисер театру «Соловцов» Маражанов та артист Горілов, які були від побаченого «просто в захваті». С.Горілов навіть замовив копію Вертепу з усіма ляльками для театрального музею ім. О.О.Бахрушина. Однак ця копія Вертепу, що зараз зберігається в Московському музеї, мала, за згадкою І.Стешенко, деякі недоліки: «На жаль зроблено було його не досить досконало: не пригадую чому, але ми замовили його зовсім другим особам - вони поставились надто недбало до цієї справи» [275,5].

Після дебюту Вертепу організатори отримали запрошення від подружжя Коцюбинських приїхати з виставою до Чернігова. Там митці дали дві вистави, які, на жаль, не мали «й половину того успіху, що в Києві», - «чи то чернігівські аматори <...> були надто холодні, чи взагалі чернігівчани позбавлені були почуття теплої романтики» [275,6]. А от у Києві та його околицях й на другий рік Вертеп був надзвичайно популярним. І.Стешенко аналізує причини цієї популярності та ставить

питання: «чому саме так подобався Вертеп і яка його частина найбільше діяла на глядачів?». Вона помічала, що вистава подобалась й дітям, й дорослим, - «Всіх об'єднувало одно почуття, почуття захоплення любим минулим» [275,6]. Жвавий інтерес викликали обидві частини вистави. І далі: «Звичайно, менш культурній публіці подобалася більше друга, світська, частина Вертепу. Першу дивилися, слухали пісень з урочистим почуттям, тільки все ж далеко від будь-якого натяку на релігійне, бо цікавило не те, що мовляв, бог народився, а те, як Ірод лютував та як його забирав чорт у пекло» [275,6]. Цікавив глядача й танок пастухів, подобались й гарні хорові співи та колядки. [275,6,3]. Друга частина вистави «захоплювала глядача цілком своїм примітивним змістом і здоровим народним юмором, а поза тим в ній немало було мелодійних танків і гарна арія Запорожця» [275,7].

Хоча головною ідеєю постановки було «відновлення» вертепу (не тільки по «книжковим матеріалами», а й за спогадами і враженнями людей, які самі бачили вертеп: П. Житецького, Д. Юркевича, В. Науменко, М. Старицького, М. Лисенка та інших [275, 1]), показати його як «романтичне минуле», вистава не стала оживим музейним експонатом, вона зазнала певної еволюції, як у матеріальному втіленні, так і у інтерпретації, ніби продовжуючи розпочату П.О. Кулішем сатиричну лінію у розумінні різдвяного сюжету.

М.С.Грицай щодо цієї вистави писав: «У загострених конфліктах вертепної п'єси глядачі вбачали відображення

складних політичних обставин 1905 року. Наказ Ірода побити дітей перегукувався зі страшними подіями «кривавої неділі». Під образом розуміли ката царя Миколу II. Загибель першого уособлювала неминучу розплату народу над царем і його посібниками за свавілля» [49,20]. Так, замість двох воїнів Ірода, на кін вирушало ціле військо, що складалось з 24-х осіб по 12 із кожного боку (дві групи), зроблені з дикту. До того ж, воно було технічно встатковано: воїни могли всі враз піднімати зброю, віддаючи Іродові ясу [275,4]. Така новація, як видається, пояснюється не тільки пошуком засобів, що справляло більше враження на велику аудиторію, а й виражала нове світовідчуття: не мудрій «загальній волі», не законам «суспільного договору» став підкорятися хід подій, а законам юрби, масі, що спокушена примарою влади й користає цю владу за власним розумінням.

Переосмислювався й епізод побиття немовлят. Як не парадоксально, сцена вбивства воїном дитини набуває комічного характеру, самому ж воїну бурхливо аплодували. І.Стешенко відносно цієї сцени пише: «Вона по суті була дуже комічною, не дивлячись на те, що слова Рахілі дуже драматичні й читалися вони дуже добре, а комічна вона була тому, що треба було кілька разів націлятися списом <...> до ватної дитини, але поки він таки не проколював її. Але ніс він її так урочисто, що викликав оплески у глядачів» [275,4]. Прийом «непопадання», що був тут застосований, є традиційним, а от контекст - абсолютно іншим. Це рельєфно виявляється, якщо порівняти його з епізодом смерті Ірода в шопці (прибл. XIX ст.), описаним

В.Ходорович: «Сатана тягне в пекло ворухливого мерця <...> Тут виходить смішна-трагічна картина, коли через вузькі двері сатана не може проштовхнути товстої ляльки Ірода» [274,4].

Комічно-сатиричним став й образ Москаля: «Особливий ефект викликали промови Запорожця та Москаля. Заля буквально <...> реготалася від слів Москаля: «Я царю і отечеству защита/ За то у меня спина избита» [275,7].

П.Горбенко писав: «Ідея відродження лялькового театру на Україні не нова. За останні роки перед імперіялістичною війною були спроби групи української інтелігенції у Києві відродити старовинний укр. ляльковий «Вертеп» <...> Але все це були заходи, що мали на увазі не використання лялькового театру в нових умовах, а лише демонстрування старовинного театру в тому вигляді і з тим репертуаром, що мав цей театр в минулому» [42,101,102]. Він вважав, що О.Кисіль в книжці «Український вертеп» (1918 р.) уперше поставив питання про відродження лялькового театру, його пристосування до нових умов життя та рекомендував поширення лялькового театру, як «засіб для культурно-національного розвитку населення». [42,102]. Цю ідею, на думку С.Смелянської, найбільш повно було втілено самим П.Горбенко в його «Революційному вертепі» [41,85-86].

Однак спроба «вертепного експерименту» була здійснена дещо раніше за 1918 р. Ще на початку революції у 1917 р. в першій українській гімназії Ірина Стешенко поставила на різдвяні канікули Вертеп, де в ролі ляльок виступали діти. Ця

вистава була здійснена за сюжетом лялькового театру, а сцену було оформлено за подобою справжнього вертепного будиночка художнім гуртком учнів. Ця вистава не мала великого успіху тому, що, на думку І.Стешенко, «поза зміст самого тексту Вертепа, великим чинником враження було іменно те, що це був ляльковий театр». І далі: «Коли малі діти виконували з себе ляльок, то вони виконували лише першу частину. В ляльковому ж театрі всі брутальні частини проходили непомітними, коли ж це виконували дорослі, то мимохідь підкреслювали їх» [275,8]. Проте це була перша спроба стилізації вертепу, переведення його у межі абстракції. І.Стешенко помічає: «Виставляли потім таким чином Вертеп і дорослі аматори, і актори в народних театрах, і в Молодому театрі Курбаса» [275,8].

### **5.5. Різдвяний вертеп у творчості Леся Курбаса**

Модерні пошуки нових стилів, напрямів та систем, що переосмислювали б звичні уявлення про реальність, посіли чільне місце у творчості Л.Курбаса – одного з найвидатніших реформаторів українського театру. Вони мали за результат нові концепції сценічного мистецтва, які в контексті модерністської боротьби з традиціоналізмом протистояли старому театру, що тяжів до життєподібних, життєвідтворювальних форм.

Курбас «кардинально змінив вигляд української сцени, наповнив її розмаїттям ідей і форм, підніс на якісно новий рівень» [32,5]. Тож навіть звичний, традиційний репертуар у нього переосмислювався, набував нового сенсу та світовідчуття.

Через таке оновлення пройшов і різдвяний вертеп – традиційний ляльковий театр, поставлений у Молодому театрі у грудні 1918 року – як зазначає М. Карасінська, практично на початку інсценізаційної кар’єри митця.

Відомо, що Курбас у «Робітничій газеті» оголосив конкурс на створення сценарію вертепу, але авторів для написання відповідного тексту не знайшлося. Утім, режисер вирішив здійснити постановку «Вертепу», за основу якої був узятий класичний текст, виданий О. Киселем [22,224] (за вказівкою Л.Дворниченко, - то був текст Г.Галагана, виданий 1882 р. [62,30]).

Цьому, до речі, сприяли й соціально-політичні умови життя українців: правління Павла Скоропадського (1918 р.) позитивно вплинуло на галузі освіти та науки. У цей час було підготовлене видання декількох мільйонів українських підручників, українська мова введена в більшості шкіл, і, саме головне, відкривалися національні архіви й бібліотека. В.С.Василько, наприклад, пише: «Про український стародавній вертеп ми мали дуже приблизне поняття. Кинулися шукати літературні матеріали. Їх знайти було нелегко. Окремого видання з історії українського театру тоді ще не було. Виникла необхідність ритися в журналах, шукаючи відповідного матеріалу. Мені довелося пригадати лекції В.Перетца з історії стародавньої російської літератури <...> Хор бурсаків користувався мелодіями справжнього стародавнього вертепу, ноти яких Курбас відшукав в архівах» [22,224].



У своїй постановці Курбас зберіг традиційний поділ вертепу на два поверхи та головний склад героїв, однак вертепна драма була вирішена у нього у досить своєрідній формі. Сцена, яку оформив А.Петрицький (котрий, до речі, працював у пластиці народного примітива) у Курбаса, як і в І.Стешенко, як і у польського режисера Леона Шіллера, відтворювала збільшену до пропорцій живих виконавців хоромину лялькового двоповерхового вертепу.

На відміну від Леона Шіллера, який обмежив дію акторів живим планом, Лесь Курбас поєднав живого актора з маскою й театральною лялькою. Так було підкреслено основний підхід до реалізації ідеї лялькового театру у формі «живого вертепу». Актори, за Курбасом, повинні були перевтілитись у ляльку, «діяти, вірніше, рухатись, як ляльки». Режисер радить акторам максимально відійти від самих себе, перестати бути, жити, діяти як людина й рухатися за законами ляльки. Він підкреслює: «<...> треба знати основи руху ляльки, механіку, а не логіку поведінки персонажу. Почуття виявляти лобово, максимально, примітивно, лаконічно, без напівтонів і переходів. Усі почуття первісні, ясні, прості, чіткі» [127,211;22,47]. Стилізація під ляльку чи «ляльковість» гри акторів, на думку Курбаса, висуває на перший план не психологію, а рефлексологію, механіку руху.

Цікавою була курбасівська диференціація характеристик героїв. Міфічні персонажі діяли на горішній площадці та говорили як ляльки, тобто механічно, а ті, що грали «реальні» образи, були на нижньому поверсі та поводитись як звичайні

люди [22,224]. Перед виконавцями було поставлено нелегке завдання домогтися «графічної виразності якоїсь однієї риси персонажу, кожний з них був алегорією - скнарості, хоробрості, добра, патріотизму, хитрощів, віри, підступності тощо» [117,96]. В.Василько зауважував: «Техніка, методика лялькового театру давалася нам нелегко. Це був важкий іспит на володіння своїм тілом, на пластичний малюнок ролі, на звільнення від самого себе» [22,224]. Ляльковість персонажів верхнього поверху, їхня механічність, безжиттєвість, за задумом Курбаса, мала бути ознакою сакральності, інакшості, містерійності (саме такі риси, на думку відомого знавця сакрального театру О.Ю.Клековкіна, характерні для містерії [112,38]). Мова містерії – це «особлива, сакральна мова», котра характеризується певними стильовими особливостями: сакральною відторгненістю, відсутністю автора, безособовим засобом вираження і тощо.

Значення механізму містеріальності в театрі, зокрема в аспекті сугестивного впливу, Курбас усвідомлював дуже добре; так, у своєму щоденнику 1920 року він пише: «Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи – релігійного акту. Воно все-таки по суті – акт релігійний... Воно – могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр – храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому» [128, 51].

Мова пластики персонажів перетворювалася на характеристику їхньої сутності (механічність рухів як сутність

сакрального). Це може бути алюзією на середньовічну християнську традицію з її відмовою від тілесності практикою нереалістичної, ба навіть схематичної передачі образів святих. З цього почалося формування «вертепної стилізації» як принципу драматичної гри.

Розташування персонажів на сценічних площадках вертепу Курбаса розбігалось з класичним взірцем. Так, Ірод діяв на верхньому поверсі, в той час як за традицією мав бути на нижньому. Таке порушення узвичаєної мізансцени можна, на нашу думку, пояснити зниженням міфу до рівня легенди. В її контексті всі персонажі можуть гіпотетично розглядатись як (псевдо)історичні та до певної міри знівельовані (що підкреслено вже зазначеною вище механістичною пластикою «мешканців» верхнього поверху). Так, зважаючи на тезу щодо «сакральності» театру Курбаса, всі учасники вертепного дійства зрівнюються за своїм статусом у просторі нової театральної містерії. Тут традиційний розподіл на поверхи здійснюється з огляду не на опозицію сакрального й профанного, а на паралель минувшини й сучасності.

«Найбільший інтерес викликали життєві, побутові персонажі» [22, 224]. Але й побутовій частині була притаманна певна алегоричність, хоча скоріше в бароковому, а не середньовічному дусі. Перед виконавцями було поставлено завдання домогтися “графічної виразності якоїсь однієї риси персонажу, кожний з них був алегорією – скнарості, хоробрості, добра, патріотизму, хитрощів, віри, підступності тощо” [117, 96].

У Вертепі Курбаса діяли традиційні сокиринські персонажі: Цар Ірод (І.Юхименко), Рахіль (Рита Нещадименко), Чорт (М.Терещенко), Смерть (В.Василько), Шинкарка (О.Городинська), Москаль (П.Доліна), Лях (Й.Шевченко), Піп, Антон із козою та Запорожець (В.Василько) та інші. Інтерпретація деяких із них зазнала змін. Якщо Запорожець - народний захисник, а Лях - жорстокий і гонористий, то Москаль вже не «Отечеству защита», а підступний і балакучо-обіцяльний, а Ірод, що діяв на верхньому поверсі сцени, набував абстрактно-історичного характеру.

У виставі свідомо було введено й нових героїв, які природно впліталися в цілісну сюжетну канву. За свідченням В.Василько, «під час роботи над виставою Курбасові прийшла думка створити сучасний вертеп-памфлет. Героями цього памфлету мали стати «ясновельможний гетьман всієї України генерал Скоропадський» та його оточення: німці-окупанти, поміщики, куркулі» [22,224]. Василько влучно помічає: «Цікаво, що ця думка виникла ще тоді, коли вулицями Києва марширували німецькі солдати, а в палаці «возсідав на троні» гетьман» [22,224]. Як зазначає В. Василько, цей сучасний вертеп-памфлет мав бути протестом проти окупації України.

Російський текст памфлету написав одеський фейлетоніст Яків Ядов (у перекладі українською прізвище автора було перероблено на Якова Отруту). П'єса починалась появою німецького офіцера, який співав на мотив популярної тоді пісеньки: «Мене Центральна рада/ У Київ привела,/ Щоб все

привів до ладу,/ І цукру в борг дала!». Приспів був такий: «Пупсик, майн лібер пупсик» [22,225].

Але у ті буремні часи виставі, очевидно, не судилося бути показаною: вона робилася «конспіративно», її лише репетирували [273,33]. Василько пише: «А тим часом політична обстановка в Києві мінялася. Проти німців і гетьманської влади піднялося повстання. З Полтави наступали полки Червоної Армії, а з Білої Церкви поспішало до Києва військо буржуазної Директорії. На початку грудня місто було в облозі. Вже було чути канонаду. Гетьманський уряд оголосив загальну мобілізацію чоловіків. Треба було припинити вистави» [22,225].

Та самою цією спробою модернізації й новаторського експерименту, Курбас спромігся підняти вертепну драму на новий щабель еволюції. Зберігши основні елементи вертепу - розподілену на поверхи сцену-скриню та лялькових персонажів, - митець перетворив цей старовинний театр на «експериментальну стилізовану виставу», експеримент з акторської майстерності та нового принципу режисури, створення «нового методу відтворення життя» [22,224]. Він сміливо перебудував мізансцену й увів до неї нових героїв, через яких налагодив двосторонній асоціативний канал обміну між актуальним дискурсом своєї доби й фундаментальними архетипами вселюдської свідомості.

Багато з цих «експериментів» було перенесено на подальшу театральну творчість Курбаса й знайшло своє продовження в сучасному театрі. Наприклад, бінарна стереоскопічність

організації сценічного простору була застосована в його пізнішій (1923 р.) постановці п'єси «Джیمмі Гігінс», а саме у сцені «Муки Джиммі». Тут дія відбувалась також на двох майданчиках: угорі діяв реальний Джиммі, а внизу матеріалізувалися його думки. Такий прийом розділу сцени на два простори часто застосовується й у сучасному театральному мистецтві, зокрема в мюзиклах.

Високе ставлення Курбаса до культури жесту як свідомої об'єктивізації малюнка ролі втілилась у особливостях лялькового вирішення акторської гри. Це «звільнення від самого себе» чи принцип відчуження, відсторонення знайшов відгук у постановці «Макбета» (1924 р.), коли актор діяв на сцені і як персонаж, і від власного імені актора: зігравши сцену, актор на очах у публіки виходив з свого образу.

Вертепна містеріальність та принцип ляльковості в грі акторів простежується й у подальших постановках Курбаса. Так, за думкою М. Карасінської, до особливо важливих складових поетики монументального театру Леся Курбаса входить характерна для багатьох спектаклів ритмічна організація гри акторів, котрі рухаються в рамках сценічної коробки, компонування груп персонажів у вигляді оживлених, динамічних тіл, що підкоряються ритмові. У своїх постановках Курбас часто сягає до конструктивістської сценографії й застосовує експресивний зритмізований рух людської маси<sup>65</sup>. Наприклад, у постановці “Газу” Джорджа Кайзера людина й машина об'єднуються в одне ціле: спектакль починається й

закінчується картиною “індустріальної” конструкції з людських тіл.

Ознака містеріальності проходить через усю творчість Л.Курбаса, тож зовсім не випадково його театр називають сакральним. “Курбас домагався в Молодому театрі й згодом літургійності сценічної дії, мало не сакрального екстазу в трагедії й абсолютної карнавальної свободи в комедії (що, по суті, було зворотним боком все тієї ж містеріальної сакральності акторської гри, - за Курбасом)” [117, 218]. Крім “Різдвяного вертепу” (згадаємо, що корені вертепної драми – у католицьких містеріях), до вистав, вирішених у близьких до містерії жанрах, належать такі, як “Чорна Пантера і Білий Ведмідь”, “Великий льох”, “Йоля”, “Цар Едіп”, “Гайдамаки”, “Свобода”, “Жовтень”, “Новий Месія”, “Джиммі Гігінс”, “Жакерія”, “Напередодні”, “Народний Малахій”, “Диктатура”, “Машиноборці”, “Маклена Граса”.

Л.Дворниченко посилається на свідченням Л.Болобана, за якими Курбас створив власний сценічний варіант «Царя Ірода», що, на жаль, не зберігся. Втрачено й свідчення про інтерпретацію Курбасом Ірода, що колись зберігалось у фондах Державного Музею театрального, музичного та кіномистецтва в Києві. Дворниченко припускає, що «модернізація» провадилася в напрямку осучаснення [62,30]. Існує повідомлення про виставу «зразків народної Різдвяної драми» мистецького об’єднання «Березіль» в кабінеті антропології та етнології ім. Вовка при ВУАН [276]. У програму цього заходу входив й Вертеп, що

виконували селяни зі Старої Дарниці. В цьому повідомленні було вказано й на мету вистави: «<...> звернути увагу наукових та культ-освітних працівників на народню драму, яка на протязі віків безпосереднє впливала на нас і до певної міри формувала її світогляд; яка є ще дуже цікава не лише в етнологічному, але також в мистецькому відношеннях» [276,1].

Модерністсько-символістська парадигматика естетичного переосмислення глибинних архетипів і декларативна демократичність нової епохи детермінувала звернення митців того часу (не лише Курбаса, а й ряду польських режисерів – Л. Шіллера, С. Виспянського та О. Зельверович) не так до теми, як до механізмів вертепу. Феномен вертепу з його містеріальним характером і дуальністю сакрального та побутового узгоджується з символістичними уявленнями (пов'язаними з психоаналітичним вченням З. Фрейда) про два світи: трансцендентний та повсякденної реальності. Вплив символізму позначився на творчості Курбаса періоду 1917-1919 років (Молодий театр), коли проявляється зацікавлення модерністським національним репертуаром, на близький зв'язок якого з вертепом вказує Шіллер. А в 1917 році ставиться лірика символіста Олександра Олеся – “Етюди”, де Курбас, як зауважує Н. Корнієнко, “працював одразу ніби на двох поверхах – на сюжетному, дійовому, очевидному, і на іншому, де дія була прихована, де панував настрій, де слова як такого не потребували. Втім, так взагалі тече життя, на двох поверхах, вулицях, полюсах...” [128, 58]. Одним із цих полюсів,



своєрідним „дзеркалом новонародженого світу” і став „Різдвяний вертеп” в інтерпретації Леся Курбаса. Більше того, можна вважати, що ця постановка була ще й важелем, за допомогою якого Курбас перевернув світ театру, і не лише українського.

### **5.6. Революційні вертепи ХХ століття**

Якщо в постановці вертепу в Молодому театрі, що зазнав впливу символізму, зберігається містеріальність, фундаментальною ознакою жанру якої, як зазначив О. Клековкін, є наявність сакрального міфу, то вже в 1923 році ставлення Курбаса до вертепу змінюється й сакральний міф у біблійному розумінні з нього зовсім вилучається. Характерно, що вертеп цього періоду сприймався не лише як видовище, що розважає чи задовольняє естетичні потреби людини, а як засіб агітації та «виховання». Не виключно, тон цьому був заданий ще постановою «Ради Робочо-Селянської оборони про створення червоноармійських агіттеатрів» від 7 квітня 1919 р.: «Всі громадяни <...>, які належать до числа сценічних і театральних працівників, підлягають точному обліку на предмет можливого використання їх для обслуговування фронту і тилу Червоної Армії за професією» [64,33].

У лютому 1923 року Курбас пише «Вертеп на агітаційній службі», де схвалює спробу студентів Межигірського Художнього-керамічного технікуму відродити вертеп, пристосувавши його для пропаганди та агітації на селі. У цьому

одноповерховому вертепі ставилися п'єси гостро-сатиричного характеру, де проводилася, як це не парадоксально на перший погляд, і антирелігійна агітація. Курбас наголошує: «Антирелігійна пропаганда, боротьба з забобонами, злободенна революційна сатира» є «першими завданнями» вертепу [128,571].

Однак, як нам здається, навіть у такому вертепі залишилися основні елементи містеріального механізму, насамперед ритм, реалізований через чергування соло та хору й рефрен зі словами “Господи помилуй”:

“Ой же там на горі там святі собори, (Соло)  
Там святі збирались та празникували.  
Со духами невидими, со святими серафими (Хор)  
Господи помилуй!  
Наш батько в дорозі, в драбинчастім возі (Соло)  
Везе нам горілки чотири барилки.  
Пийте, хлопці, ви горілку,  
Ти, Гаврилку, грай в сопілку, (Хор)  
Господи помилуй!  
Ой ти, старий батьку, сідай для порядку, (Соло)  
Сади апостоли та всі по-за столи.  
По один бік священики, по другий бік мученики,  
По один бік удовиці, по другий бік молодиці, (Хор)  
Господи помилуй!” [128, 570]

Захоплення драматичним експериментом не оминуло і ляльковий театр Межигірського художньо-керамічного

технікуму. Восени 1923 р. за ініціативою політруку цього технікуму було порушено питання щодо заснування лялькового театру за типом «вертепу». Студенти (майбутні професійні художники) та викладачі взялися до здійснення цієї ідеї. Лідерами новонародженого вертепу були П.Горбенко та Н.Цівчинський. Завданням цього театру було «пристосування різних форм лялькового театру для політосвітньої роботи на селі» [42,102].

Вертепний будиночок, проти Галаганівського, значно спростили: в ньому було відкинуто другий поверх й залишено лише один [279,3]. В цій одноповерховій скриньці представлялися тільки суспільно-політичні сценки з метою антирелігійної пропаганди та ствердження ідеології радянської влади (наприклад, «Свято в раю»). «У зв'язку з новою інтерпретацією сюжету» - пише С.Смелянська - «необхідність у двох поверхах відпала» [41,86]. До того ж будиночок технічно удосконалили: по боках сцени можна було ставити газові або електричні лампи, оскільки вистави здебільшого відбувалися ввечері, а електрика була лише у містах. П.Горбенко пише: «Спробували ставити і вдень, але практика показала, що вдень увага аудиторії не може скупчитись на маленькій ляльковій сцені так, як у вечері» [42,103].

Студенти виготовляли ляльки за допомогою проф.Е.Сагайдачного, який на той час викладав у технікумі скульптуру. Образи намагалися зробити характерними й узагальненими, адже дрібні деталі ляльки на великій сцені не

видні, а тільки «перевантажують її і зменшують активність найбільш характерних рис» [279,1-2].

Першою була поставлена драма «Свято в раю». Це п'єса антирелігійного циклу. За її основу було взято старовинну бурсацьку колядку «Ой там на горі, там святі собори,/ Там святі збиралися та празникували». Героями цієї драми були: Господь Бог, Піп, Архангел Гавриїл, святі Іона, Микола, Василь, Микита, а також Молодиця, Вдова і т.д. Тут сакральні герої брали на себе трікстерську роль персонажів вертепного низу. Н.В.Цівчинський писав: «Ця колядка малює святих зо всіма людськими властивостями. Вони танцюють, пиячать, залицяються» [279,3]. П.Д.Горбенко зі свого боку додає: «<...> зміст - п'яна оргія святих на чолі з богом і за участю двох молодниць із звичайних смертних... Деякі персонажі, як піп та одна з молодниць (самогонщиця), були реальними типами з найближчого до Межигір'я великого села і це надавало виставам в тому районі особливої гостроти» [42,103].

В цій драмі кожен куплет був розроблений у невелику мізансцену. Дія чергувалася з хоровим рефреном. Спочатку хор заспівував один куплет, потім відбувалася гра з ляльками. Далі співався наступний куплет, що ніби характеризував сцену, яка гралася. В тих місцях, де ляльки мали танцювати, грали музики - три або чотири чоловіки переважно на струнних інструментах [279,3]. Мотиви й танки бралися всім знайомі, але пародійовані: гопак, вальс, краков'як та інші [279,4]. Л.Дворниченко зазначив,

що «антирелігійні спектаклі часто будувалися як пародійні інсценізації псалмів або різдвяних колядок» [62,31].

Були й інші п'єси (які, на жаль, не збереглися) на міжнародно-політичну та місцеву тематику (остання практикувалася мало). Тут було вироблено своєрідний жанр монтажних вистав. Н.В.Цівчинський підкреслює значимість цієї назви: «Помічаю це словом монтаж тому, що п'єсою в повному розумінні ці постанови звати не можна тому, що вони тривали не довгий час і постійно поповнювалися біжучим політичним матеріалом» [279,6]. Так, коли митець гастролював у м. Житомирі, трапилося захоплення Бессарабії Румунією, тож він вважав неможливим обійти такий факт мовчаниною й одразу поповнив свій монтаж новою сценою [279,6].

Устрій ляльок враховував таку специфіку вистав - характерні образи (дипломати, генерали, солдати) могли перетворюватись з одного персонажа на інший. Наприклад, лялька з довгим обличчям і з моноклем в оці спочатку представляла англійського міністра лорда Керзона, а коли той зійшов з політичної арени, ця ж лялька правила за Чемберлена. У театрі діяли також товстенькі Пуанкаре та німецький політик Штреземан. Перший був з еспаньолкою, а другий був без вусів та бороди, та у циліндрі. Грали й ляльки генерали: німецький у кайзерівській касці (спочатку Людендорф, а згодом - Гінденбург) та французький Жоффра. Були й ляльки «спекулянти-біржовики», «соціал-демократи», що «мали підлабузницький вигляд»; «солдати-окупанти» у французьких

кепі, а згодом, при зміні подій на політичній арені (у час, коли Румунія захопила Бессарабію), вони грали за румунських солдатів [279,4-5;62,31;42,103]. Н.В.Цівчинський зазначав: «<...> така заміна персонажів <...> нічому не шкодила, бо ми роблячи ляльку не йшли шляхом виготовлення персонального портрету того чи того політичного діяча, а прагнули утворити характерного образу» [279,4-5].

Оригінальним було поєднання гнучкого змісту (що постійно змінювався відповідно до політичного матеріалу газет, збагаченого влучно застосованими народними прислів'ями та дотепами), з жорсткою сюжетною канвою, яка варіантно залишалася в усіх драмах цього типу. Загальна основа вистав-монтажів зводилася до того, що «капіталісти сходилися радитися як подолати робітничо-селянський рух, примушували солдатів наступати, покликали на допомогу релігію (були ляльки-попи: ксьондз або пастор, раббін та піп православний, що брався з п'єси «Свято в раю»), покликали соціал-зрадників і т.ін. П'єса закінчувалась співом грізних голосів, або, як хору не було, то <...> музикою-інтернаціоналом за коном, від чого капіталісти смертельно лякалися й падали, а соціал-демократ вішався на мотузці» [279,5].

Треба зазначити, що такої трансформації з релігійної вистави у суто світську зазнали й креші: уже з кінця XVIII ст. на французькій сцені-будиночку окрім п'єси «Різдво», що виконувалася тільки під час цього свята, гралися мирські та міфологічні сюжети. А в XIX ст. у строкатому репертуарі

значилися «Діра на Місяці», «Юпітер та німфа», «Бараняча ніжка», «Немовля Марії Стюарт», «Ослина шкіра», «Спляча красуня», «Перехід солдатами імперії через Сен-Бернарський перевал» та інші [212,33].

З метою «збагачення й поширення можливостей показу» [279,8] межигірці прагнули створити синтетичну театральну форму: крім вертепних ляльок, у виставах використовувалися петрушка і тіньовий театр. Останній показувався у вертепному будиночку одразу після вертепної гри та користався в аудиторії великим успіхом. На рампу вертепного будиночка натягалася біла полотнона, позаду якої ставили лампу, а між ними водили вирізані з паперу фігури. Спеціальної п'єси не було, але маленькі сценки, що розігрувалися на кону, як вказував Н.В.Цівчинський, мали агітаційну мету [279,7]. Показувалося, що з одного боку стоїть церква, а з другого - хата-читальня. З церкви виходе піп, махає кадилом і закликає людей до служби, але приходить демобілізований червоноармієць і перетягає спочатку молодь, а потім і інших, старших, людей до хати-читальні [279,7]. Так, пропагандувався атеїзм: народ «під впливом нового життя» відвертається від церкви та йде в хати-читальні.

Позитивні герої у драмах межигірців були відсутні - митці гадали, що виводити на кін таких героїв не слід [279,8]. С.Смелянська зазначає: «Куркулів, білогвардійців, петлюрівців межигірці негайно брали під сатиричний обстріл» [41,87]. Проте, на думку Л.Дворниченко, діячі цього театру, незважаючи

на його викривально-сатиричний характер, все ж таки прагнули усталити образи героїв свого часу [62,31]. Дійсно, у монтажних виставах виступав «робітничо-селянський рух», представлений не ляльками, а співом «грізних голосів» або інтернаціоналу. У тіньовому театрі, що показувався у вертепному будиночку, діяв вже згадуваний демобілізований червоноармієць. А в Петрушковій виставі, що присвячувалась річниці імперіалістичної війни, окрім Миколи II, Франца Йосифа та австрійського архімандрита, який намовляв людей іти на війну, діяли робітники та селяни. Це й була перша спроба відобразити в ляльці позитивні характери.

Межигірські студенти, так само як бурсаки або мандрівні дяки, багато подорожували. Перші показові вистави відбулися в Києві, далі вертеп став демонструватися в самому Межигір'ї, а згодом, з «метою більшого наближення до аудиторії (переважно селянської)», виїжджали в околицьні села. У ті, що були близькі до Межигір'я (як Валки та Новопетрівці), будиночок вертепу переносили на руках самі хлопці-хористи, ляльки ж мандрували за плечима у торбі. В далекі села, як Старі Петрівці, містечко Гостомель, будиночок перевозився возом. Під час мандрівок у задніпрянські села Старосілля і на правому березі у Вишгород, тобто туди, де була вода, «вертеп клали на дуба, хлопці сідали на весла, їхали, співали пісень, робили виставу й таким же порядком рушали до дому» [279,9].

Вистави у селах відбувалися переважно в закритих помешканнях - по школах, хатах-читальнях, але були й на



одкритому повітрі. За один вечір іноді робилося кілька вистав в різних кутках села, початок її оголошувався рупором під вільну гру музики. Театр був пристосований для аудиторії у 200-300 чоловік [42,103], що складалась, звичайно, з селянської молоді, дітей шкільного віку, бували й літні люди. Н.В.Цівчинський помічає реакцію сільського глядача: «Хоча й лаялися іноді на виставу, але <...> дивилися з цікавістю» [279,9].

Багато виїздили межигірці з вертепом і до Києву, Прилук, Житомиру, Полтави та на Волинь. Там вистави проходили переважно у робочих та червоноармійських клубах. Й повсюди театр межигірців користався великим успіхом. Найменш він подобався міській інтелігенції та робітникам мистецтва, виключенням були колективи театру Березиль та Франка, де вистави «були сприйняті особливо прихильно» [42,103]. С.Смелянська пише: «Всюди, куди приїжджав театр, проводилися лекції, консультації, заняття за методикою створення аналогічних спектаклів» [41,86]. Так, Н.Цівчинський згадував, що до Харкову було зроблено два примірники вертепних будиночків з ляльками, були замовлення до Житомиру для військового гарнізону, куди був виготовлений комплект ляльок для п'єси «Свято в раю» та десяток персонажів для монтажів на міжнародні події [279,11]. Проте розгорнути роботу змогли лише в м. Прилуках, де знайшовся «здібний артист-ляльковод», але й там «ляльковий театр не довго тримався, бо через 2-3 роки вже за нього не було чути» [42,104].

Нарешті, у 1924 р. театр поїхав на гастролі до Харкову. Там вистави відбувалися в центральному сельбуді, в помешканні бібліотеки Короленка, в ІНО та кількох трудшколах. П.Горбенко вказував, що подорож ця мала на меті популяризацію ідеї лялькового театру в центрі [42,103].

Після виступу у Харкові був організований диспут про доцільність існування такої театральної форми, як вертеп (подібні обговорення провадились й раніше, аби вони були меншого масштабу). «Революційний вертеп» викликав гарячі суперечки, але в цілому його робота оцінювалася високо. Проте «харківські гастролі стали початком кінця цього театру» [41,89]. Вертеп потрапив під жорстку критику ідеологів Пролеткульту. Н.В.Цівчинський згадує: «Були там звичайно всілякі нападки дуже замало обґрунтовані - мовляв, що ж це ви витягуєте сімнадцятий вік, адже в нас доба кіно й електрики, та що ж це ви дядька, як малого, лялечкою будете годувати...» [279,10].

Із запалом відстоювали митці Межигірського вертепу свої погляди щодо необхідності та корисності вертепних вистав, того, що «вертеп ще не оджив свій час, а, навпаки, чекає своїх геніїв, що розкрили б це мистецтво в купі з другими формами лялькового театру, удосконалили б його, показавши всі його особливості» [278,4]. На разі відмічали, що лялькова форма має право й на дорослу аудиторію, оскільки Межигірський театр був розрахований на «мішану й дорослу аудиторію й <...> користавсь завжди великим успіхом» [279,11]. Однак епоха диктувала свої умови та вимоги, «мало обґрунтовані нападки»

мали свою силу. Після тривалих дискусій, обговорень було вирішено відкласти на невизначений час питання про включення театру в число державних. Межигірський «Революційний вертеп» так і не одержав ні офіційного статусу, ні матеріальної допомоги. Митці вертепу тішилися тим, що причини розпаду театру були не у відсутності попиту на нього, а скоріше були зовнішніми: «<...> роз'їзд людей по закінченні Вузу на місця своєї безпосередньої роботи на заводи, бо робота з театром не була їх основною роботою, тобто в причині цілковито суб'єктивною» [279,11]. Але цього ж 1924 р. театр припинив своє існування.

Функціонування межигірського вертепу, навіть у формі антирелігійної агітки, було природнім, оскільки він відповідав переломному характеру епохи. До того ж, на наш погляд, межигірський вертеп можна розцінити як один з елементів великої (бюджетної) містерії, особливість якої пов'язана з суперечністю між її метою та засобами. Як зауважує О. Клековкін, мета містерії – сакральна, у той час як засоби, на які вона спирається, – банальні. Однак на це можна поглянути й з іншого боку: спрямованість містерії в радянські часи коригується новими цінностями, сам же механізм залишається незмінним. Уся культура тоталітарного Радянського Союзу, за словами Л.Л. Сауленко<sup>66</sup>, використовує середньовічні культурні міфи та моделі, тож немає нічого дивного у факті відновлення традиції середньовічного вертепу з його містеріальним сугестивним механізмом заради агітаційної пропаганди.

Не зважаючи на коротку історію Межигірського «Револьюційного вертепу», применшувати його художнє та культурне значення не можна. На думку С.Смелянської, він був не лише центром поширення українського агіттеатру ляльок, але й його художньою вершиною, «значним художнім і національним явищем» [41,86,87,88].

Хоча ініціатива межигірців була притлумлена, вона таки отримала своє подовження. У 1928 р. група студентів на чолі з комісаром П.Д.Горбенко, одним із засновників Межигірського вертепного театру, при АРМУ (Асоціації революційного мистецтва України) почали робити спроби організації нового, експериментального театру ляльок. Метою цього творчого об'єднання було створення нового Радянського українського лялькового театру, а завданнями - поєднання різних форм театральності (вертепу, петрушки й тіньового театру), створення їхнього своєрідного синтезу, ламання двомірності лялькового плану, удосконалення техніки лялькової гри при традиційно максимальній портативності вертепу [277,1,2].

До складу нового творчого колективу увійшла група випускників Київського театрального інституту, Харківського музично-драматичного, а також АРМУ. У виготовленні ляльок активну участь приймали художники Довгаль, Котляревська, Холмська, Горбенко та інші. В майбутньому задля «збагачення фактури лялькової сцени», Горбенко планував поєднати вертеп з театром читача та живих артистів у масках [42,105].

Театр повинний був відкрити свій перший сезон восени 1929 р. У квітні в клубі політкаторжан провели відкриту репетицію для творчої інтелігенції Києва, що мала успіх. Першого Травня 1929 р. відбувся перший виступ на київському майдані у режисурі Вольтовської та Шахівця. Виставляли одну сценку з масками та петрушечну комедію «Побутове рев'ю», але виявилось, що для вулиці масштаб лялькового театру занадто малий. Після цього творча група майже розпалась. Утім, не зважаючи на те, що не було ні коштів, ні п'єс, залишилися ентузіасти Цимлова, Горбенко, Вольтовська та Шахівець. Уже наступного 1930 р. театр відроджується під керівництвом І.Шахівця, - влітку цього року при Харківському театрі юного глядача йому запропонували місце керівника лялькового театру, тож і вся група від АРМУ перейшла до ТЮГу. Для оволодіння технікою водіння ляльок був запрошений Н.В.Цівчинський, який повторив свою вертепну комедію «Свято в раю».

В новому театрі з'явилися й нові п'єси: «Пряля», «Агіт-рев'ю», «Буксир», «Будь готов» (для дошкільнят) та «Естафета» (для тіньової вистави). У першій драмі, що змальовувала тяжку працю Пряли у родині та показувались переваги колгоспу, були поєднані всі три форми лялькового театру - тіньовий (трактори), вертеп (колгоспники, які переможно крокували з поля до дому) і петрушка (родина Пряли) [277,1]. В «Агіт-рев'ю» використовувалась техніка старих ляльководів: тут представлялися піп і куркуль, які «бились до упаду»). А от у п'єсі «Буксир», що була написана на колгоспну тему, митці,

вдосконалюючи техніку, вперше намагалися «перемогти двохмірність лялькового плану» [277,2].

Досвід Межигірського вертепу та Радянського українського лялькового театру являв собою ледь не науковий пошук оптимально ефективного будиночка, в якому могли б синтезуватися всі форми лялькового театру: «Отже, перше, що треба було зробити», - пише І.Шахівець - «це винайти такий кін, будиночок, де ми могли б одразу демонструвати і петрушечну, і тіньову, і вертепну форми» [278,1]. Причому ця форма вироблялася експериментально - шляхом «проб та помилок». Варіантів будиночків було кілька. І.Шахівець описує перший проект так: «На горі ми показували петрушку, на екрані тіні і внизу на колі, по прорізаних щілинах, водили вертепних ляльок» [278,2]. Але після перших же вистав у цьому будиночку виявились певні недоліки. По-перше, він був дуже важкий та не придатний для пересування, тому що в місцях, де були прорізані щілини для водіння ляльок, аби не хиталась фанера, знизу було пригвинчено залізо. По-друге, вертепне коло мало великий розмір, замалим та невдосконаленим був й екран: висунутий наперед він заважав виводу ляльок (проти Межигірського, вони були ще збільшені задля великої аудиторії).

За вказівкою художника Кеша зробили другий будиночок. В ньому ширма складалась вчетверо, тому була портативною, а вертепне коло, що висувалось на перед, за потребою могло підноситись угору чи донизу. Маленьке й велике півкола були оббиті матерією, і коли вони підносилися, то натягувалася

матерія, що маскувала голову та ноги ляльководи. «Півколо з двома прорізами збагатило можливість і простір мізансцен ляльок проти старих вертепних будиночків. По-друге, таке коло дало можливість вивести ляльки із зачиненого ящика на простір. На цьому полі ляльки на виставах можуть бачити й грати з боків» [278,3].

У травні 1929 року, на Всесвітній виставці театрів ляльок у Празі, що поклала початок організації УНІМА - Міжнародного союзу діячів театру ляльок, театр АРМУ експонував копії лялькових героїв своїх спектаклів, фотографії стародавнього вертепу, Межигірського театру та «Революційного вертепу». За згадкою П.Горбенко, ляльки театру АРМУ, хоча й надійшли з великим запізненням, але зробили на усіх велике враження [42,105]).

Театр продовжував виступати на всіх святах по клубах, школах, заводах. І.Шахівець згадує, що за два останні місяці 1930 р. театр дав 45 вистав, а у 1931 р. за такий самий термін - 65 вистав та обслужив 23150 чоловік. Цього ж 1931 року театр одержав назву Всеукраїнського показового лялькового театру і став працювати за планом і керівництвом сектора КДР та позашкільного виховання при НКО. Улітку театр виїздив на гастролі до Полтави, Житомира, Бердичева, Вінниці, Проскурова та Кам'янець-Подільського. Вистави користався величезним успіхом серед робітників, селян, учнів, студентів, червоноармійців, колгоспників тощо. «Досить дивна доля в цього театру.» - пише С.Смелянська - «Він так і не був

заснований, але встиг виробити перспективну естетичну програму, брав участь у Міжнародній виставці УНІМА, випустив два спектаклі, поклав початок одному з найбільших театрів ляльок України - Харківському» [41,91-92]. Утім, на тлі успіху в пересічних людей, театр АРМУ, як і Межигірський, функціонували у досить складній культурно-політичній ситуації, коли ідея відновлення вертепу сприймалась як «нікчемна витівка оригіналів» [42,105], небезпечне, недоцільне, марне заняття «примітивним мистецтвом». П.Горбенко докладно описує (досить характерні для цієї доби) заперечення проти лялькового театру:

«1) Ляльковий театр єсть мистецька форма давно минулих епох, він відповідає своєму часу, тодішньому культурному рівню, а зараз йому вже нема місця.

2) Ляльковий театр є примітив, непотрібний, навіть шкідливий сурогат справжнього театру.

3) Ляльковий театр - примітив, але школи в його поширенні, принаймні тимчасовому, немає. Його можна рекомендувати для дітей, для села, доки там не буде кіно, взагалі для аудиторії ще мало розвиненої художньо.

4) Нарешті деякі педагоги, не заперечуючи взагалі проти лялькового театру, заперечують доцільність його для дітей дошкільного віку, тому мов, що він подає дуже перетворені образи, мало реалістичні, і це мов виховуватиме у дитини невірне уявлення про оточення» [42,105-106].



П.Горбенко намагався «розвіяти остаточно упередження, що ляльковий театр то є лише примітивна театральна форма, а не багата засобами виразу» [42,105]. Він писав: «Справа тут не в примітивності, бо ляльки можуть бути зроблені найкращими скульпторами, а артисти-ляльководи можуть досягти надзвичайної віртуозності в руках ляльок. Але ляльковій сцені є чужа натуралістично-психологічна трактовка образів» [42,106]. Затягуючи підготовчий період до дебюту АРМУ, митець прагнув одразу наочно показати, що ляльковий театр може бути високопрофесійним.

Утім, вже з тридцятих років ХХ ст. вертеп занепадає та навіть зникає. Соціокультурні причини цього занепаду очевидні: по-перше, вертепний театр асоціювався з містерійним минулим, а це не відповідало загальній атеїстичній світоглядній установці на «об'єктивну дійсність». Х.Юрковський зазначає: «Вертеп, найближчий родич шопки, в Радянському Союзі було заборонено. Ставили його, щоправда, в селах Західної України, але той факт ретельно приховувався, аби не наразитися на цензуру й партійні оргвисновки. Професійні лялькові театри не сміли торкнутися цієї теми» [259,2].

По-друге, вертепний театр транлював національні цінності, що не вкладалося в магістральну парадигму «світового інтернаціонального пролетаріату». О.Субтельний пише, що більшовики були серед «супротивників українського руху. Будучи марксистами, вони вважали, що воно підриває єдність робітничого класу» [217,442]. Так, видатний лектор

Чернівецького університету, автор славетної праці «Український вертеп. Розвідки й тексти» Є.М.Марковський був звинувачений у «перекручуванні історії української літератури» (відповідно однойменній постанові ЦК КП (б)У 1946 р.), зокрема й наявність у книжці слів «Московщина», «москаль» і «жид», а також цитуванні вертепного «антирадянського» діалогу «Ой, куди ж ти їдеш, куди шкандибаєш?» [173,20].

По-третє, змінилася аудиторія вертепу - з віруючої на атеїстичну, із дорослої на дитячу. Подальша гонитва за прогресизмом, усвідомлення себе «передовою» культурою та загальне відчуття епохи як «дорослої», «серйозної», не могло не позначитись на становищі вертепу: сучасна людина в ляльки вже не грає (а буде комунізм), ляльки ж стають виключно сферою дитячого світу.

По-четверте, зникнення вертепу зумовлено політичними змінами у країні. Так, двадцять років, коли ще існував вертеп, вважаються золотим віком українців при радянській владі. Це був час українізації церкви (1921 р.), дії НЕПу (з 1921 р.), політики «коренізації» або «українізації» (з 1923 р.), що позитивно впливали на економічний та культурний рівень життя. До тридцятих років усе це починає згортатися. Курс на індустріалізацію, колективізацію (з 1928 р.) та урбанізацію (30-і рр.) викликав великий попит на робочу силу в містах і сприяв тому, що багато селян залишали землю. Через це маси українських селян заюшили в міста, а автохтонний народний вертеп позбавився своїх носіїв, які забезпечили б наступність

його традиції. Утім, вертепна справа, навіть за таких тяжких умов, не вмирала - у 1936 (1937) р. з традиційним консерватизмом ще діяв вертеп Панасенка, в якому показувалась і містерійна частина вистави. Лялькар у своєму рукописі [280,19,20] згадує, що вертеп ставив зимою потайки, оскільки там відбувалось вбивство царя Ірода, а нова влада забороняла духовну частину. В цьому ж рукописі містяться деякі цікаві подробиці повсякденного життя: розповідь, як вертепник потерпав від грабіжників, які користалися багатолюдністю глядачів. При цьому звинувачували не лиходіїв, а вертепника.

Для вертепу не залишилося місця в повсякденному житті українців: «саморозпуск» Української автокефальної церкви у 1930 р., голодомор 1932-1933 рр., сталінські репресії 1930-1938 рр., русифікація, Друга світова війна, жорстка цензура аж до 70-х років. Тільки за часів кінця брежнєвської епохи (1965-1982), вже коли радянський режим почав «тріщати по швах», вертеп почав реанімуватися, хоча лише як андеграундне явище. В таких умовах звернення митців цього часу до вертепу було не стільки винятком, скільки провісницьким знаком майбутніх соціокультурних змін. Прикладом цього є історія написання «Вертепу» шістдесятником Валерієм Шевчуком.

У 1972 році Валерій Шевчук, зараз відомий український письменник, історик, літературознавець та сценарист, придбав «рідкісну книгу» М.Маркевича «Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян», де було вміщено й вертеп. Ця драма вразила його та надихнула написати «цікавий сучасний твір»

методом травестування, що було не лише поширеною практикою бароко, а й світоглядною парадигмою, близькою до самого митця. Він пише: «Я, до речі, травестувати дуже люблю, такою травестією є перша і третя частини мого найвідомішого роману «Три листки за вікном», «На полі смиренному», «Початок жаху» тощо. Бароко ж я вже тоді глибоко цікавився і немало взяв з нього у поетику власну» [249,11].

Ідея поставити сучасний вертеп на той час, коли «з історичних тем дозволяли тільки революційні», була новою та сміливою. В.Шевчук пише: «Мушу зауважити, що тоді моди на вертеп не було - це пізніше стало престижно маніпулювати ним, його вкрай поверхово засвоєною поетикою, тоді ж ніхто з-поміж творчої інтелігенції цього твору не знав» [249,11]. Проте свій задум митець здійснив: «Першу дію я написав одним духом. Ірод для мене асоціювався зі Сталіним і всіма кривавими тиранами світу. Загалом, я вирішив форму п'єси зберегти недоторкано: ті самі герої, з невеликою додачею, ті самі колізії (біблейські), але словесно твір був написаний наново. Другу дію я довів тільки до половини і зупинився: не бачив кінця, який мав би з'єднати обидві дії і дати остаточний ефект. Кінець я дописав значно пізніше, років через п'ять. Він прийшов до мене несподівано, і я швидко його записав» [249,11].

Локус драматичних подій верхньої вистави у Шевчука - сповнений передчуттям смерті духовних світ Ірода. Головною ж постаттю побутової вистави є Смерть, яка знищує всіх «сокиринських» героїв: Діда, Цигана, Клима, Попа, Дівку

(Дар'ю Іванівну), Корчмаря, Пана та Запорожця. Тут Смерть вже не месниця за злочини, а персоніфікація зла, пустоти та чвар [250,18-57]. Видається, вся вистава претендує на нову «містерійність», де духовно-релігійний настрій старовинного вертепу змінюється на містицизм, психологізм та «езотеричний» пафос з пантеїстичною філософією. Відтак, Сокиринський текст у Шевчука перетворюється на філософську драму про споконвічну боротьбу Життя та Смерті. Цікаво, що у Шевчука, як і у Курбаса, було збережено не тільки двоповерхову архітектоніку вистави: «На кону - вертепна хатка на два поверхи» [250,19], але й порушення сакрально-профанної диференціації дії: трон Ірода був на верхньому поверсі, а дзвін, яким раніше сповіщалося народження Христа, був на долішньому, Пономар говорив «Не про добро» [250,19].

Але, на погляд самого автора, твір був безнадійний, щоб його комусь показувати, і він заліг в архіві митця [249,11]. Коли ж у Києві було засновано Молодіжний театр, що потребував нових п'єс, до В.Шевчука завітали режисер цього театру В.Семенцов та завіт В.Жежера. Вони прочитали «Вертеп» та були вражені - «це було те, чого вони шукали» [249,14]. Однак, як згадує Шевчук, Молодіжний театр, хоч і хотів поставити «Вертеп», і, начебто, вводив його у план, наміри свої не здійснив. Рецензент цієї п'єси Микола Жулинський сказав автору, аби він «притримав ту п'єсу», адже за неї можна мати «немалі неприємності» - «Ще ставити її не пора!» [249,14]. Така ж доля була у Вертепу і в Театрі естради на Подолі: режисер та

організатор цього театру Віталій Малахов (він спершу був при Молодіжному театрі) хотів її ставити, навіть, українською мовою (театр був російський), але й там «Вертеп» пролежав кілька років.

Тим часом, у 1976(78) р. у Харкові була здійснена постановка вертепу під керівництвом В.А.Афанасьєва, режисурою О.Інюточкіна, художнім оформленням О.М.Щеглова та акторським виконанням Г.Є.Стефанова. Х.Юрковський указує на цей вертеп, як на «виняток» з «відомими ляльками і святковою вертепною скринєю» [259,2]. Дійсно, сценічний варіант цієї п'єси був звернений до першовитоків. Вистава спиралася на відомі вертепні тексти з врахуванням численної дослідницької літератури з питань вертепу. Скринька за архітектурою й декоративним оформленням відповідала традиції, а ляльки були одягнені в українські костюми [205,108-109]. Єдиною поступкою сучасності було збільшення розмірів будиночка та ляльок із тим, аби глядач міг їх розглянути (певна річ, вистави відбувалися не в залах поміщиків чи селянських хатах, а в театрі). Приблизно в цей же період режисер К.В.Лундишев поставив своєрідний «кінонарис» - телевізійну версію вертепу Г.С.Панасенка [282].

Натомість «Вертеп» В.Шевчука отримав сценічне втілення лише за часів «Перебудови», - у 1986 р., - його поставили без візи Міністерства культури, безцензурно, у львівському самодіяльному театрі МЕТА (Молодіжному експериментальному театрі аматорів), що брався за «сміливі

спектаклі» [249,14]. Через рік, 12 грудня 1987 року театр МЕТА привіз «Вертеп» до Києва. Там вистава мала величезний успіх. Шевчук вважає її своїм «справжнім театральним дебютом». Він пише: «Вистава гралася у Будинку вчених, де немає пристосованої сцени, тобто були незручності й для акторів, і для публіки, якої також набилося по зав'язку; актори грали зі щирою самовіддачею, їм довго плескали» [249,15].

У квітні 1987 р. п'єса була прийнята Колегією Міністерства культури, і у тому ж році її було видано тиражем у сто примірників. На професійній сцені її поставив українською мовою Віталій Малахов у «Театрі на Подолі». 28 травня 1988 р. цей театр під час канікул розіграв на Андріївському узвозі під відкритим небом частину першої дії «Вертепу», а наступного 1989 року 24 грудня відбулася прем'єра в будинку культури «Славутич». Цю п'єсу театр грав на гастролях у Греції, Латинській Америці, США (реж. Л.Онишкевич) і мав з нею успіх. Однак, як зазначає В.Шевчук, незважаючи на те, що п'єса «Вертеп» виставлялася Київським театром на Подолі в різних країнах світу і про неї чимало писали, вона у той час була розмножена тільки для внутрішніх потреб Міністерством культури та залишилася недрукованою.

Була спроба створити й балетний варіант «Вертепу». В.Шевчук пише про цей досвід досить іронічно: «У 80-ті роки мене розшукав балетмейстер Віктор Гаченко. Йому дуже подобався мій «Вертеп», і він хотів за першою частиною п'єси (про Ірода) створити балет. Я написав лібрето. Але в

Міністерстві культури Гаченкові сказали, що балет може творитися тільки у визначенім колі тем, а Ірод у те коло не входить. Дивовижні речі, але таке було!» [249,17].

Значимість внеску у вертепну справу діячів XIX-XX ст. важко переоцінити. Так чи інакше, їхні пошуки нової форми підняли вертеп на новий виток еволюції. Абстрагуючись від самої вистави, що сприймалася як рудимент минулого, митці спромоглися віднайти та виокремити в ньому вельми своєрідний художній принцип - вертепну стилізацію. Вона творчо реалізується в сучасних постановках, і не лише в лялькових.

Можна констатувати, що історія вертепу XX століття не є історією його згасання та остаточної смерті. На початку XX ст. відбулося роздвоєння шляхів розвитку вертепної традиції, один з яких – «консервативний» з настанням радянських часів тимчасово занепав, а інший – у межах професійного театру (зокрема, театру Л.Курбаса, І.Стешенко, П.Горбенка, І.Шахівця, Н.Цівчинського) перетворив вертеп у своєрідну театральну виставу-стилізацію, яку згодом перейняв та збагатив сучасний театр. Наприкінці XX – початку XXI ст. поряд з професійними постановками вертепу відомі такі його вистави (зокрема, В.Шагали), що відповідають критеріям автентичності: традиційності, колективності, варіативності, навіть, усності та непрофесійності.



### 5.7. Нео-вертеп, пост-вертеп та мета-вертеп в інформаційну добу

Вертепний різдвяний театр - один з видів найдавнішої видовищної культури, що пройшов тривалу і складну еволюцію, починаючи з кінця XVI століття, і зберіг свою актуальність і дієвість в сучасному світі. Сьогодні можна спостерігати своєрідний «вертепний бум» як в Західній Європі, так і в східнослов'янських країнах (перш за все в Україні і Росії). У селах і містах, аматори і професіонали щороку в період святковідроджують до життя різні форми різдвяних вистав: виставки різдвяних ясел, ляльковий вертеп, живий вертеп, ходіння з Зіркою і колядування. Підтвердженням можуть служити численні відеоролики вертепних вистав в «YouTube»<sup>67</sup>.

У вертепах, що функціонують у контексті сучасного життя (не лише драматичного, а й повсякденного) простежується кілька тенденцій: традиціоналістична, адаптаційна та постмодерна. Одразу необхідно обмовитись: прикладів вияву цих напрямів неосяжна кількість, яка постійно накопичує новий драматичний досвід, тому ми не ставимо за мету охопити всі прояви вертепізації театрального буття сьогодення.

*Реставраційний напрям* представлений вертепами, що відтворюють виставу в природному різдвяному контексті: звернення до першовитоків, фольклорних джерел та релігійної теми. Саме в такому руслі вирішений київський вертеп (реж.С.Єфремов, худ. І.Уварова, актор В.С.Завальнюк), поставлений за традиційним сокиринським зразком: будиночок

двоповерховий, стилізований під бароко, з чітким смисловим розподілом на сакральне та профанне. Сценограф цього вертепу І.П.Уварова використала три зірки для того, «щоб показати в них мотиви біблійних дій» [259,3]. Але тут крім ляльок на палиці, застосовувались петрушкова техніка (рукавична) та елементи механізації. На «Інтерляльці-1992» в Ужгороді В.С.Завальнюк отримав за свій вертеп-моноспектакль дві нагороди: за кращу чоловічу роль та найкращу постановку. З того часу митець дав не менш 1500 вертепних вистав як для дитячої, так і дорослої аудиторії.

Сучасне поновлення інтересу до культурного минулого країни, звернення до релігії та духовних цінностей створюють своєрідний контекст, який якнайкраще сприяє реанімуванню власне вертепного театру. Театрознавці, наприклад, помічають посилення зацікавлення до фольклорних вистав, які потужно заявляють про себе й організуються в окремі художні течії [188,48]. Так, в 1993 році була започаткована традиція фестивалів різдвяних вертепів - «Волинські містерії». Її засновниками є директор Волинського театру ляльок з Луцька Данила Поштарук та президент УНІМА (Міжнародної спілки діячів театрів ляльок) Хенрік Юрковський. Усе це мало бути «закликом до відновлення традиції» [259,2].

Інсценізуються автохтонні варіанти, втілюються нові проекти: п'єса Н.Шейко-Медведевої «Яви нам ангелів своїх» (сценографія й ляльки В.Гукайла, музика Ю.Шевченка, 1996 р., Волинський театр ляльок з Луцька); «Вертеп» за п'єсою

М.Підгорянки (сценічний варіант і постановка О.Інюточкина, сценографія й ляльки М.Данька, муз. оформлення Л.Дейчаківської, 1996 р., Обласний театр ляльок з Івано-Франківська) та ін.

Процес відродження-оновлення вистав вертепного типу відбувається не лише в Україні, вертепні фестивалі активно функціонують в Росії: відомі Московський фестиваль, присвячений С.В.Образцову, «Рязанські смотрини» [54], «Рождественские семейные вечера» (Москва), «Рождество во Владимире» [290], «Рождественский Вертеп в Иркутске» [290]. Відомі вертепи В.Новацького (ідеолога відродження цього театру в Росії, офіційного «Зберігача Вертепу»), мандрівний театр О.Гефа, вертеп родин Власових, Артьомових, Гребневих (м.Владимир), театру «Три лика», «Пилигрим», «Котафей», ансамблю «Душегрей», навіть організована гільдія вертепників. Відомі також білоруські батлеєчні вистави: «Царь-Ирод» Мінського театру (пост. А.Леявського, худ. А.Фомина, літ.композиція Г.Баришева), де був застосований прийом «сцени на сцені» й представлялося очима селянина та чорта [188,48-49]. Фантастична притча «Звезда Рождества» (Рязань, п'єса М.Бартенева та А.Усачова за Ж.Сюперв'єлем) поєднала кілька планів: живий (Осел та Бик) та ляльковий (фігури біблійних персонажів), а візок перетворювався у ширму, а на першому плані грався вертеп з фігурками [54,15].

Цікаво, що в сучасних вертепах зберігається сакральньо-профанна дихотомія: поряд з релігійною атрибутикою показуються

й реалії повсякденного та суспільно-політичного життя, причому це може виявлятися досить своєрідно. Так, вертеп Шагали (кінець ХХ ст.) вирішений, як не дивно, у синагогальному стилі [138,19]. У вертепах, що представлялися на фестивалі «Різдвяна Містерія» 1993 року, крім традиційних Запорожця, Поляка, Жида, Циган, Ксьондза, Змія та Дядьки-прохача, діяли нові постаті: в луцькому - гендлярка, яка «безперестанку курсує поїздами до польського Хелма і яка є предметом ущипливих жартів» [259,4]. У київському - український інтелігент, який «спершу до самозабуття вимахує червоним прапором, а потім змінює його на блакитно-жовтий» [259,4].

З плином часу, герої вертепу, віддаляючись від своїх реальних прототипів, набували позитивності й утрачали етнічні риси. Це виявлялось вже у Хорольському вертепі (наприклад, панський генерал тільки танцює з жінкою «Бичечки» [136,194]), це є й у вертепах, представлених на Луцькому фестивалі «Різдвяна містерія» 1993 р. В них, за спостереженням Х.Юрковського, польський Пан і його кохана показувались без гострого негатива, а Жид трактувався «лагідніше» [259,3]. З іншого боку, зважаючи на тяжіння вертепних героїв до стереотипів, їхні характери в сучасних виставах «консервуються». Прикладом цього є фестивалні вертепи з Києва, Луцька та Івана-Франківська. В них Запорожець - головний позитивний герой інтермедійної частини вистави, він є «націоналістом і має на меті моральне піднесення українських глядачів», а Пан та його кохана «зупиняли свої розваги, як тільки чули наближення Козака <...>

Запорожець виганяє також ксьондза, має конфлікт з Жидом» [259,3]. Так, зміна ментальності глядача об'єктивно спричиняє незначні зрушення у вертепній дії. Як приклад, - «тільки полегшене», а не змінене трактування Жида. Оцінка вертепних персонажів віддзеркалює не так історико-соціальні ситуації, як сприйняття цих ситуацій на рівні повсякденної свідомості чи національного самоствердження, а тепер уже й на рівні традиції. Можна помітити, що така динаміка вертепних персонажів відповідає логіці міфу: міф, за Р.Бартом, виникає із зменшенням історичності у речах, відтак речі в ньому втрачають пам'ять про те, як вони були зроблені [12,269-270].

*Адаптаційна лінія*, як правило, розрахована на дитячу аудиторію («*kids-vertepen*»). Основними ж рисами вистав, окрім власне адаптування, редукування та уніфікація характерів у єдиній поетичній римі, нівелювання етнічних рис персонажів та їхня тотальна позитивізація. Приклади таких сценаріїв подає В.І.Круковська [123], такими є й шкільні дитячі інсценізації різдвяної теми [291; 295].

*«Пост-вертеп» та постмодерні ігри* втілюються у вертепах засобами багатоінтерпретаційності відомої теми, створення «колажу» або зіткнення кількох тем паралельних сюжетів [260,15]. Гра з інтерпретацією теми рельєфно виявилася, наприклад, у вертепі Михайла Скаліцькі. Свій сценарій «Смерть царя Ірода» він визначає як «(Майже) Традиційну вертепну драму», яка являє собою авторську переробку різдвяного сюжету (західного типу побудови) на

сучасному ґрунті. Так, у виставі, окрім традиційних біблійних героїв, діють троє «нових руських», яких побиває Запорожець. Останній, хоча й репрезентує сокиринський образ, атестує себе «з висоти» сучасності: «Хоча й порогів на Дніпрі давно нема і Запорожжя стало городом, <...> Однак я є. <...> А як же подвиг мій? Про нього написали святі отці колись. По телевізору передавали, що я - герой, такого ще не бачив світ, що світ мене ще недооцінив» [293]. Образ Ірода водночас наближається й до якого-небудь сучасного президента або міністра податків, і водночас до мафіозного боса - «цар крутий, і все таке» [293]. Весь спектакль рясніє образами сучасних реалій та проблем. Астролог бачить Віфлеємську зірку в телескоп, придбаний на барахолці. Запорожець носить «шальвари» з секонд-хенду. Ірод радить Іродіаді менше курити, бо «куріння, кажуть, шкідливе вельми для здоров'я». Остання ж звертається до Запорожця сленгами: «Шановний мен, чи то пак, пане, наодинці мені давно, лонг тайм егоу, хотілося побути з вами», й погрожує йому поданням на аліменти. Генерал не отримує зарплати від Ірода, а той радить йому скористатись гуманітарними «недоїдками», що надсилають африканці. Власне вся вистава М.Скаліці і в релігійних, і у побутових діях була вирішена у фарсовому ключі.

Так, різдвяна тема у сучасному драматичному просторі може перетворюватись на матеріал для *авторської імпровізації*. Наприклад, вистава Рівненського театру «Різдвяна ніч» (реж. С.Брижань, худ. М.Ніколаєв) є «театральною фантазією» за українським вертепом на текст М.Маркевича [142,7]. Така ж

варіація на відому тему - опера-вертеп «Різдвяна колискова» Київського міського театру ляльок (реж. С.Єфремов, худ. В.Безуля, композитор М.Чембержі, лібрето Б.Бойко), в якій гралися епізоди поклоніння пастухів та волхвів Немовляті, а також сцени з Іродом, солдатами, Рахїлло, чортами та Смертю.

Своєрідній переробці піддаються й вертепний простір, й метод водіння ляльок. Так, вертеп з Івано-Франківська (фестиваль «Волинська містерія» 1993 р.) представляв Різдво за допомогою скомпанованого простору ікони. Вертепи з Києва, Луцька та Івано-Франківська ділилися на три частини: небо, землю й пекло [259,3], де увага концентрувалася на святій події. Київський та Волинський (постановка В.Богданцева, І.Хмінська, худ. М.Кумановський) вертепи гралися за традиційними текстами (Галагана та Маркевича відповідно), але перший був моновиставою у двоповерховому будиночку, а другий розігрувався в одноповерховій скрині дев'ятьма акторами (кожен мав свою роль). Причому ляльковий план підкріплювався «живим».

Варто зазначити, що сучасне мистецтво лялькового театру сильно тяжіє до *змішаних видовищних форм*. І.Уварова вказує: «Тепер уже смішно говорити про «ляльковість» спектаклю, підраховуючи загальну кількість тантамаресок і петрушок, що блимнули десь у суцільному драматичному потоці» [224,19]. У наукових колах ставиться питання про припустимості експансії «живого» плану в ляльковому театрі [260; 261]. «Живий» вертеп, на протипагу ляльковому, в контексті сучасної культури

виявився більш чутливим до змін та переробок. Особливо це стосується започаткованої І.Стешенко та Л.Курбасом лінії інсценізації лялькового вертепу засобами «живого» театру. Прагнення до синтезу видовищних форм наявне у вже згадуваних виставах В.Завальнюка, й у виставі М.Бартнева та А.Усачова «Звезда Рождества». Н.І.Смирнова, досліджуючи процес зміни художніх систем в ляльковому театрі, слушно виокремлювала сучасний синтетичний метод, який використовує досягнення своїх попередників, не обмежуючи себе [209,264]. Вважаємо, що саме такий метод панує у сучасному вертепному просторі.

*«Вертепна стилізація»* або *«мета-вертеп»* може втілюватися у виставах, що не є власне вертепами, на двох рівнях: за архітектурою сцени (стилізація під вертепний будиночок) та за змістом вистави. Так, у постановці реж. В.В.Туманова «Коли ще чорти правили землею» («Когда еще черти водились на земле»), що відбулася у 1974 р. у Харкові, сцена була облямована мереживною рамкою, яка ніби обмежувала будиночок, а самий кін розташовувався на узвишші. З-під нього з'являлися чорти - тим самим сценічний простір поділявся на дві частини. А у виставі «Черевички», що була здійснена у 1976 (78) р. в Одеському українському театрі за мотивами гоголівських «Вечорів поблизу Диканьки» сцена мала три поверхи, де на верхньому діяли ангели, а чорт був усюдисущий - з'являвся навіть на третьому поверсі, з якого спускалася й цариця.



Вертепний принцип був реалізований і в спектаклі «О добром чертенке» (реж. С.І.Єфремов, Житомирський театр ляльок, 2003 рік, фестиваль «Подільська лялька», переможець в номінації «Найкраща режисура») [175;244]. Головний герой цієї вистави - «добре» чортеня, яке «мандрувало» трьома поверхами сцени та мріяло стати ангелом. Через різні пригоди чортеня підіймалося до верхнього поверху, де зустрічало Христа, котрий порадившись з Дівою Марією та Богом-Отцем, приймав чортеня до раю. Вертепна стилізація стосується батлеєчної п'єси Могильовського театру ляльок «Ригорка - ясна зорка» (режисер О.Жугжа, худ. В.Рачковський, актриса Л.Микулич) за основу взято п'єсу сучасного автора А.Вертинського. Хоча її «можна було б втілити і в іншій формі», та «постановники обрали саме батлейку» [69,12;143,6-7]. Змістовна вертепна стилізація, на думку самого режисера В.С.Завальнюка, виявляється у його постановці «Саломеї» в київському театрі «Бенефіс» (1996 р.).

Яскравим прикладом художнього прийому «зведення» будь-якого сюжету до вертепного (своєрідний пошук аналогій), можна вважати спробу в межах оперного театру «Кармини Бураны» (Москва) переробити «Чарівну флейту» Моцарта в «різдвяний лубок у дусі оживлого вертепного театру» [294] (автор ідеї та режисер К.Поспелова та московські поети М.Степанова, П.Короленко та І.Ебаноїдзе): Цариця Ночі з'являлася в образі Смерті з косою, наглядяч Паміни Мавр Моностатос перетворився в чортеня Моностатку, замість чарівних хлопчиків діяли ангели з крилами [294]. Те саме може

бути і в українському кіно. Наприклад, в фільмі «Пропала грамота» режисер Борис Івченко поряд з іншими джерелами, як гоголівські «Вечори на хуторі біля Диканьки», інтермедії, творчість мандрованих дяків XVII-XVIII ст. та інше, вживає й вертепні алюзії. В.Кандинська з цього приводу пише: «При створенні характерів Борис Івченко, очевидно, спирався на вертепну традицію. Підкреслено умовний світ (до штучності мальовничі декорації, костюми, неприховано бутафорський реквізит) населяють своєрідні маски-узагальнення - козак, його жінка, побратим, чорт, що нагадують вертепних ляльок» [107,17].

На сьогодні актуальним є питання, чи залишилася автохтонна вертепна традиція живою, після епохи войовничого атеїзму, наступу сталінської політико-ідеологічної реакції, що унеможливило притаманну вертепові гру з актуальними соціально-політичними реаліями й містерійно-релігійну складову вертепного дійства; після згорання процесу українізації й активного заперечення української національно-культурної ідентичності; зміни вертепної аудиторії тощо? Чи не перетворився вертепний театр в один із різновидів сучасного шоу? Питання відродження вертепної традиції, як видається, можна поставити поряд з проблемою відновлення християнського духовно-релігійного культурного контексту життя сучасного українця.

Серед багатьох вертепів, що граються сучасними професіоналами на різдвяних фестивалях, доцільно розглянути

львівські вертепи Володимира Шагали та Богдана Жеплинського.

Володимир Іванович Шагал з Ніжанковічей Львівської області – художник-самоучка, збирач народних пісень, традицій, звичаїв та обрядів, - самотужки зробив свій вертеп згідно з власних спогадів та краєзнавчих пошуків, які зафіксував у численних малюнках. Як пише О.Миловський, який спілкувався з лялькарем та видав про це статтю у 1988 році, В.Шагал організував свій вертеп, коли зрозумів, що «у всій окрузі лялькарів більше не залишилося» [139,17]. Спочатку народний митець ходив з вертепом по селам на святаки, а згодом став показувати вдома. Давав вистави вертепу для дорослих та дітей. Для останніх у В.Шагали були особливі вистави на казкові теми про Курочку Рябу, Кота у чоботях та інше.

Про популярність вертепу В.Шагали свідчить той факт, що вистави давались близько семи раз на день, про непрофесійний характер – склад його аудиторії - переважно сусіди та родичі. О.Греф вважає вертепні вистави В.Шагали єдиним, відомим йому, випадком живої традиції у сьогоденні, що, загалом, являє собою «згасаючу гілку автохтонних вертепів Західної України, околиці Австро-Угорської імперії» [285]. Однак вертеп В.Шагали має своє продовження у творчості Б.Жеплинського, який у 70-х роках гостював у В.Шагали, де й побачив стару дерев'яну шопку. Верхня частина була нерухомою, а нижня – призначена для театрального дійства. Ця шопка стала основою для відтворення нової. Так з'явилася у Б.Жеплинського ідея

відродити старий галицький ляльковий вертеп. З В.Шагалою він почав збирати й вертепні сюжети.

У вертепі Б.Жеплинського сполучаються професійні та аматорські риси. Він щороку напередодні Різдва організовує вертеп. У такий спосіб вивчають історію українського та світового одягу. В цьому творчість Б.Жеплинського видається близькою до І.Стешенко, натомість вертеп В.Шагали нагадує народну лінію І.Воловика. Вертепний театр Б.Жеплинського має своїх наступників. Син пана Богдана Тарас записав понад двісті різних вертепних сценаріїв, онук Мирослав від шести років допомагає дідусеві, виступає у різних сценках, а отже вертеп має свою трансляцію з покоління у покоління. Цікаво, що в нових вертепах зберігається сакральньо-профанна дихотомія: поряд з релігійною атрибутикою показуються й реалії повсякденного та суспільно-політичного життя. Так, у вертепі Б.Жеплинського поряд з традиційними персонажами (Ангелом, Пастушками, Царями, Іродом, Смертю, Чортом, Козаками, Жидом, Циганом, закоханими хлопцем та дівчиною тощо) діють сучасні персонажі, такі як: Ющенко та Янукович, а «Кася і Гриць переживали за гроші, які тримали у... консервних банках» [292].

Багато прикладів сучасних вертепів (лялькових, та здебільшого живих), що брали активну участь у політичних подіях України початку XXI століття навів О. Курочкін<sup>68</sup>. Цінним є власне й інтерес до сучасних форм вертепу, і фіксація спогадів про них. Але для неупередженої оцінки має пройти певний час. Втім, залишається відкритим питання, як буде виглядати вертеп інформаційної епохи. Чи вплине глобальна інформатизація та

дигітальна культура на сутність, зовнішність, зміст та структуру вертепного театру? Які механізми цієї культури будуть втілені у новітніх вертепах, чи з'явиться електронний вертеп (на сьогодні вже існують численні відео-записи вертепних дій, онлайн-пісні вертепу), або він залишиться у царині живої комунікації. Це вже покаже майбутнє.

### **Висновки до розділу 5.**

Східноукраїнський ляльковий вертеп не був статичним явищем, а процес його еволюційних змін у дійсності є складнішим за уявлення про однаправлений лінійний розвиток, прогрес чи регрес. Це – гнучка, відкрита й багатофункціональна система, здатна встановлювати рівновагу ендо- й екзогенних чинників власної еволюції. Внутрішнім фактором, що регулював еволюційні процеси у вертепі, була його бінарна художня структура. Процес адаптації до нових культурних умов у східноукраїнських вертепах відбувався як на ціннісно-символічному архетиповому ґрунті, так й у межах дуальної структури. Наявність першого забезпечувало емоційний фон вистави й тривалий інтерес до неї. Друге затримувало десакралізацію вертепу та, по можливості, «знаходило» естетичну спільність з кожною з культурних систем. Якщо подати еволюцію вертепу в графічній формі, ми побачимо не висхідну пряму чи криву, а багатoverшинну синусоїду. І є певні підстави вважати, що нині він знаходиться на верхівці амплітуди свого буття.

Примітно, що культура різдвяних вертепів збереглася й у сучасній Україні, й в Західній Європі. У першому випадку як театральна форма. Про це свідчить й щорічні фестивалі вертепного мистецтва у Луцьку, Хрусті, Львові тощо, й різні самодіяльні та професійні вистави живого та лялькового вертепів, – сьогодні можна спостерігати «вертепний бум» в Україні, про що свідчать численні відеозаписи таких вистав, лише частина яких: [298-304]. У другому – як виставкова форма (scène, Krippe тощо). В Австрії навіть діють професійні курси зі створення різдвяних вертепів, що є важливою частиною підтримки корпоративної культури (яскравий приклад – австрійська компанія-лідер у мебельній індустрії Blum [297]). Тож в Україні сформовані всі передумови для того аби різдвяний вертеп як форма мистецтва та художнього осмислення дійсності міг стати мініатюрною площею для міжнародного культурного співробітництва та одним з важливих чинників входження України у європейський культурний простір.

В контексті історії міжнародних контактів Української культури з Західною Європою та їхньої амбівалентної специфіки, розвиток різних форм мистецької діяльності (фестивалі, виставки, художня самодіяльність) вертепної творчості може стати важливим підґрунтям для ідентифікації з «західними культурними цінностями» при збереженні національної ідентичності. Український вертепний театр виявився тим культурним кодом, що дозволяє вивчити не лише історію та розвиток театального мистецтва та фольклору, а й прогнозувати культурні інтеграційні процеси країни в історичному та сучасному контекстах.

## ВИСНОВКИ

Реалізація поставлених завдань надала дисертанту можливість зробити такі висновки:

1. Аналіз теоретичного досвіду дослідження вертепу свідчить, що, незважаючи на наявність давньої історіографічної традиції, вивчення цього явища відбувалося виключно в площині з'ясування генези вертепу з позицій різних культурних традицій: фольклорних, релігійних, побутових тощо. Запропонований в дисертації семіотико-культурологічний підхід до вивчення вертепу дозволяє розглядати його як складний знак, що містить не тільки багатовекторну інформацію, але дає можливість з'ясувати логіку його адаптації та функціонування в різних знакових системах і культурних генотипах, а також комплексно осмислити вертеп як вияв української театральної культури, так і певний світоглядний архетип, що виявляє специфіку української ментальності в різних історичних проявах.

2. На основі порівняння вітчизняної та західноєвропейської культурних традицій формування вертепних вистав, виокремлено типологічні особливості східноукраїнського вертепу. Доведено, що східноукраїнський ляльковий вертеп на відміну від інших його варіантів, що функціонували паралельно, або передували йому, характеризується такими ознаками, як: тісний зв'язок двоповерхової структури будиночка із сакральньо-профанною дихотомією вертепної драми, підкреслена увага й повага до канонічних структурних рис сакральної частини, зокрема, до героїв Святої Родина, а також до мотиву поклоніння й принесення дарунків Христу (відсутність довільної профанації у сценці з

пастухами, «місцевих» героїв та дарунків, не визначених біблійною історією).

3. Показано, що символіка лялькового вертепу виконує структуроутворюючу роль і є базовою для цього жанру. Розкрито її світоглядний зміст у проекції на архетипи дійових осіб, співучасників драми, яка розігрується. Релігійно-біблійна складова вертепу являє собою життєво необхідний компонент діалектичної дуалістичної моделі всесвіту, втілений у «синкретичній конкретиці» простонародного за формою й змістом видовища. Сакральний поверх вертепу спирається на фундамент не лише біблійних образів, але й дохристиянських (чи надхристиянських) міфологічних архетипів, завдяки чому вертеп органічно поєднує в собі язичницьке й християнське, «високе» й «низьке» й забезпечує сталість свого існування в різних історико-культурних та соціально-побутових контекстах.

4. Охарактеризовані передумови постання вертепу на теренах України, що дозволило уточнити час його виникнення та реконструювати соціокультурне середовище, потреби та інтереси якого сприяли подальшій адаптації іншомовних, хоча й слов'янських за походженням запозичень на українському ґрунті, але з іншими соціальними функціями. Про це свідчать факти соціальної приналежності перших вертепників, з життя міських корпорацій, зокрема, музичних цехів, що були організовані з часів прийняття українськими містами Магдебурзького права, які були включені в активні торгівельні та культурні зв'язки з європейським Заходом, сюжетні модифікації польського вертепу в український тощо.



5. Визначено художні особливості «класичної» форми вертепу, що полягають в бінарній структурі вистави та архітектури, в якій могли гармонійно співіснувати як «канонічні», так і «демократичні» образи, у використанні ланцюгового принципу побудови сюжетної конструкції вертепу, яке надавало можливість вільно включати нові сценки з новими героями й/або вилучати старі (неактуальні) мотиви. Запропоновано авторську класифікацію вертепних персонажів (божественні, хтонічні, біблійно-історичні, побутові, соціальні, обрядові, етнічні). Розглянуто варіанти інтерпретації вертепних героїв в різних текстах, що збереглися до сьогодні і таких, які покладені в сучасних театральних вертепних виставах.

6. Виявлено, що в процесі еволюції вертепні вистави, зберігаючи традиційну структуру, з одного боку, зазнавали значних спрощень (оздоблення будиночків, будова сценок та характер героїв), а з іншого наповнювались новим змістом, обумовленим вимогами конкретної історико-культурної ситуації, в інтерпретації якої вони виявляли свою актуальність. Так, у другій половині XIX ст. для східноукраїнських лялькових вертепів була характерна екстенсивна динаміка за принципом «нанизування» змістів. «Класичні» образи зберігалися більше у сакральній частині вертепу, а народно-побутова – завжди залишалася відкритою для будь-яких новацій, пов'язаних з реаліями повсякденного життя (одягом, матеріалами, оздобленням, технічним оформленням, діалектизмами тощо). Саме несакральна частина вертепу зумовила достатньо високу «соціальну мобільність» вертепу та його здатність до «міграцій» у

різні соціокультурні ніші від міщан-братчиків до спудеїв, від бурсаків до поміщицьких маєтків і селянських хат.

7. Зазначено, що на початку ХХ ст. відбулося роздвоєння шляхів розвитку вертепної традиції, один з яких – «консервативний» з настанням радянських часів поступово занепав, а інший – у межах професійного театру (зокрема, театру Л.Курбаса, І.Стешенко, П.Горбенка, І.Шахівця, Н.Цівчинського) перетворив вертеп у своєрідну театральну виставу-стилізацію, яку згодом перейняв та збагатив сучасний театр.

Охарактеризовано соціокультурні передумови занепаду вертепної традиції у 30-х рр. ХХ ст. та проаналізовано досвід «відродження» вертепної творчості з 70-80 рр. ХХ ст. Визначено характерні тенденції її функціонування в сучасному театральному просторі («традиціоналістична», «адаптаційна», «ігрова»). Прогнозовано можливість функціонування вертепних варіантів в нових історичних умовах.

8. Доведено, що дуальність вертепу, багатство його форм та інтерпретацій, в яких гармонійно сполучаються універсальність та національний колорит, закріплена структура та «максимальна портативність» або «гнучкість», вказують на те, що вертеп є не застиглим явищем видовищної культури, а навпаки виявляє ресурси для породження якісно нових форм або вживляння в інші форми театральної культури сучасного інформаційного суспільства.

Вивчення вертепного театру не вичерпується межами одного дослідження і вимагає подальших наукових розвідок.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Д. Український театр / Д. Антонович // Українська культура : лекції за редакцією Дмитра Антоновича. — К. : Либідь, 1993. — С. 443–473.
2. Андріанова Н.М. Шляхи розвитку українського театру / Н.М. Андріанова. - К. : Т-во для поширення політ. і наук. знань УРСР, 1960. - 40 с.
3. Адрианова-Перетц В. Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII-XVIII ст. / В. Адрианова-Перетц // Старинный спектакль в России. - Ленинград: АСАДЕМІА, 1928. - С. 7-63.
4. Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление (X-XIII вв.) / М.Л. Андреев. - М. : Искусство, 1989. - 215 с.
5. Аникст А.А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы / А.А. Аникст // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западно-европейском искусстве XV-XVII веков. - М. : Наука, 1966. - С. 178-244.
6. Архімович Л.Б. Народний театр / Л.Б. Архімович // Історія української музики: В 6 т. - К. : Наук. думка, 1989. - Т.1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. - С. 121-136.
7. Архимович Л.Б. Старинный музыкальный театр Украины / Л.Б. Архімович // Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII - начало XVIII вв.). - М. : Наука, 1976. - С. 146—162.

8. Асеев Б.Н. Русский драматический театр XVII - XVIII веков / Б.Н. Асеев. - М. : Искусство, 1958. - 416 с.
9. Баканурский А.Г. Жизнь как игра и представление (Исследование в трех актах с прологом и эпилогом) / А.Г. Баканурский. – Одесса : Астропринт, 2001. – 256 с.
10. Баканурский А.Г. Украинский фольклорный театр: от истоков до народной драмы / А.Г. Баканурский. – Одесса : Ивановская районная типография, 1993. - с. 149.
11. Баранов С.Ф. Народная драма / С.Ф. Баранов // Русское народное поэтическое творчество. – М. : Учпедгиз, 1962. – С. 233-243.
12. Барт Р. Мифология / Р. Барт: Пер.с фр. - М. : Изд-во им.Сабашниковых, 1996. - 312 с.
13. Барышев Г.И. Художественное оформление белорусского кукольного театра батлейка / Г.И. Барышев // Белорусское искусство. – Минск : Изд-во АН БССР, 1957. - С. 79—96.
14. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. - М. : Худ. лит., 1965. - 528 с.
15. Былины. Русские народные сказки. Древнерусские повести / Вступ.ст., сост. и коммент. В.П.Аникина и др. - М. : Дет.лит., 1979. - 640 с.
16. Білецький О.І. Зародження драматичної літератури на Україні / О.І. Білецький // Давня українська і

давня російська літератури. - К. : Наук.думка, 1965. - Т. 1. - С.277-353.

17. Білецький О.І. Література періоду посилення кріпосницького гніту та зародження капіталізму (XVIII ст.) / О.І. Білецький, И.П. Пивоваров, М.Д. Бернштейн // Історія української літератури. Дожовтнева література. - К. : АНУ РСР, 1955. - С.111-112.

18. Белецкий А.И. Старинный театр в России / А.И. Белецкий. - М. : Изд. Т-ва «В.В. Думнов насл. бр. Салаевых», 1923. - 104 с.

19. Беринда П. Лексикон словеноросский Памви Беринди / П. Беринда. - К. : Вид-во АН УРСР, 1961. - 272 с.

20. Богатырев П.Г. Народный театр чехов и словаков / П.Г. Богатырев // Вопросы теории народного искусства. - М. : Искусство, 1971. - С. 11-166.

21. Богатырев П.Г. О взаимосвязи двух близких семиотических систем (Кукольный театр и театр живых актеров) / П.Г. Богатырев // Тр. по знакомым системам. - 1973. - Т.6. - С. 306-329.

22. Василько В.С. У «Молодому театрі» / В.С. Василько // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. / Упорядн. М.Г. Лабінський. - К. : Мистецтво, 1991. - С. 206-234.

23. Велика історія України / До 1923 р. опрацювали проф. д-р І.Крип'якевич та ред. М.Голубець. - Львів – Вінніпег : Видав І.Тиктор, 1948. - 967 с.

24. Веселовский А.И. Старинный театр в Европе / А.И. Веселовский. - М. : Тип.П.Бахметева, 1870.- 410 с.
25. Виноградов Н.Н. Народная драма // История русской литературы / Под ред. Е.В. Аничкова, А.К. Бороздина, Д.Н. Овсянко-Куликовского. - М. : Изд. т-ва Сытина и т-ва «Мир», 1908. - Т.1. - С. 381-395.
26. Виноградова Л.Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования / Л.Н. Виноградова. - М. : Наука, 1982. - 256 с.
27. Виппер Б.Р. Искусство XVII века и проблема стиля барокко // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западно-европейском искусстве XV-XVII веков / Под ред. Б.Р.Виппер, Т.Н.Ливанова. - М. : Наука, 1966. - С. 245-263.
28. Владимирская В.В. К истории слова вертеп в русском языке в связи с проблемой столкновения омонимов / В.В. Владимирская // Этимологические исследования по русскому языку. - [М.] : Изд-во МГУ, 1968. - Вып.6.- С. 28-40.
29. Возняк М.С. Історія української літератури / М.С. Возняк. – Львів : Світ, 1994, Кн. 2. - 560 с.
30. Возняк М.С. Початки української комедії (1619-1819) / М.С. Возняк. - Вид.2. – Львів : ГОВЕРЛЯ, 1955. - С. 252.

31. Возняк М.С. Стара українська драма і новіші досліді над нею / М.С. Возняк // Записки Наукового т-ва ім. Шевченка. - Львів, 1912. - Т.112. - Кн.6. - С. 139-191.
32. Волицька І.В. Театральна юність Леся Курбаса: (проблема формування творчої особистості) / І.В. Волицька. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1995. - 152 с.
33. Волошин І.О. Джерела народного театру на Україні / І.О. Волошин. - К. : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз літ. УРСР, 1960. - 228 с.
34. Воробьев Г.А. Шопка, польский вертеп / Г.А. Воробьев // Исторический вестник. - 1899. - № 7. - С.248-263.
35. Воропай О. Звичаї нашого народу. Вертеп / О. Воропай // Жіночий світ. - 1999. - Ч.11-12. - С.5-7.
36. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Русская устная народная драма / В.Н. Всеволодский-Гернгросс. - М. : АН СССР, 1959. - 136 с.
37. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Русский театр: От истоков до середины XVIII в. / В.Н. Всеволодский-Гернгросс. - М. : Изд-во АН СССР, 1957. - 262 с.
38. Всеволодский-Гернгросс В.Н. От истоков до конца XVIII века / В.Н. Всеволодский-Гернгросс // История русского драматического театра: В 7 т. - М. : Искусство, 1977. - Т.1. - 485 с.
39. Галаган Г.П. Малорусский «вертеп» или вертепная рождественская драма: Объяснительный текст с

нотами и рисунком ящика для представлений / Г.П. Галаган // Киевская старина. - 1986. - Т.IV. - С. 38 - XXXVI с.

40. Гассанова Н. Палац у Сокиринцях / Н. Гассанова // Народна творчість та етнографія. - 1994. - № 2. - С. 64-70.

41. Голдовский Б. Театр кукол Украины. Страницы истории / Б. Голдовский, С. Смелянская. - Сан-Франциско, 1998. - С. 18-19.

42. Горбенко П. Ляльковий театр на Україні / П. Горбенко // Шлях освіти. - 1929. - № 11. - С. 101-107.

43. Гординський Я. Україна і Італія: огляд взаємин до 1914 р. / Я. Гординський / Збірн. заходознавства. - Харків-Київ : Всеукр. Академія наук, 1930. - Т. 2. - С. 1-69.

44. Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики / М. Гордійчук // Українське музикознавство. - К. : Музична Україна, 1971. - Вип.6. - С. 111-125.

45. Грицай М.С. Вертепна драма / М.С. Грицай, В.Л. Микитась, Ф.Я. Шолом // Давня українська література / За ред. М.С. Грицай. - К. : Вища школа, 1978. - С. 320-331.

46. Грицай М.С. Давня українська поезія. (Роль фольклору у формуванні образного мислення українських поетів XVI-XVIII ст.) / М.С. Грицай. - К. : Вид-во Київського ун-ту, 1972. - 156 с.



47. Грицай М.С. До історії української вертепної драми / М.С. Грицай // Вісн.Київ. ун-ту. Сер.філол та журн. - 1962. - № 5. - Вип.2. - С. 14-20.
48. Грицай М.С. З історії східнослов'янської народної драми / М.С. Грицай // Братнє єднання літератур народів СРСР. - К. : Вища школа, 1982. - С. 82-91.
49. Грицай М.С. Ляльковий народний театр-вертеп за радянського часу / М.С. Грицай // Народна творчість та етнографія. - 1962. - № 3. - С. 106-110.
50. Грицай М.С. Традиції вертепної драми у п'єсах І.Котляревського та В.Гоголя / М.С. Грицай // Рад. літературознавство. - 1963. - № 1.- С. 105-113.
51. Грицай М.С. Українська драматургія XVII-XVIII ст. / М.С. Грицай. - К. : Вища школа, 1974. - 198 с.
52. Грицай М.С. Українська народнопоетична творчість [Підручник] / М.С. Грицай, В.Г.Бойко, Л.Ф.Дунаєвська. - К. : «Вища школа», 1983. - 360 с.
53. Грінченко М.О. Нарис історичного розвитку української народної музики / М.О. Грінченко // Мистецтво. Фольклор. Етнографія. - К. : Вид-во АН УРСР, 1947.- Т.1-2.- С. 81-93.
54. Губайдуллина Е. Штормы и штити кукольного дома / Е. Губайдуллина // Экран и сцена. - 2001. - № 37-38. - С.14-15.
55. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. - М. : Искусство, 1972. - 318 с.

56. Гуревич А.Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников (Exempla XIII века) / А.Я. Гуревич. - М. : Искусство, 1989. - 368 с.
57. Гусев В.Е. Взаимосвязи русской вертепной драмы с белорусской и украинской / В.Е. Гусев // Славянский фольклор - М. : Наука. 1972. - С. 303-311.
58. Гусев В.Е. Романтизм в Польше и кукольный театр славянских народов / В.Е. Гусев // История, культура, этнография и фольклор слав. народов: 7 Междунар. съезд славистов. Варшава, авг. 1973 г. Докл. сов. делег. - М. : Наука, 1973. - С. 307-329.
59. Данченко В.Б. Український вертеп (Роздуми про виникнення та побутування) / В.Б. Данченко // Народна творчість та етнографія. - 1973. - № 1. - С. 64-67.
60. Даркевич В.П. Народная культура средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX-XVI вв / В.П. Даркевич. - М. : Наука, 1988. - 344 с.
61. Дашкевич Я. Україна-Іспанія-Португалія у XVII ст. Контактні зв'язк / Я. Дашкевич // Україна XVII ст. Між заходом та сходом Європи: Матер. I-го укр.-італ. симпозіуму 13-16 вересня 1994 р. - Київ-Венеція : Арт Ек, 1996. - С. 154-170.
62. Дворниченко Л. Вертеп - зброя агітпропа / Л. Дворниченко // Український театр. - 1978. - № 4 (93). - С. 30-31.

63. Дей.О.І. Відомості про українську народну творчість до XIX ст. / О.І. Дей // Народна поетична творчість. - К. : Рад. школа, 1965. - С. 21-24.
64. Декреты Советской власти / Ред. комис. Г.Д.Обичкин и др. -Т.5. (1 апреля - 31 июля 1919). - М. : Политиздат, 1971. - 701 с.
65. Драгоманов М.П. К вопросу о вертепной комедии на Украине / М.П. Драгоманов // Киевская старина. - 1883. - № 12. - С. 547-555.
66. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде: Пер. с фр. - М. : Инвест-ППП, СТ «ППП», 1996. - 240 с.
67. Енциклопедія українознавства: В 2-х т. / Під ред. В.Кубійовича, З.Кузелі. - Мюнхен - Нью-Йорк : Наук. тов-во ім. Шевченка. - 1949.- Т.І. - 800 с.
68. Енциклопедія українознавства. Словникова частина 5. // Гол. ред. проф. д-р В.Кубійович. - Paris - New-York : Молоде Життя, 1966. - 2000 с.
69. Єфремов С. «Різдвяна містерія». Луцьк. Січень. 1993 р. / С. Єфремов // Український театр. - 1993. - № 2. - С. 10-11.
70. Житецкий П.И. Малорусские вирши нравоописательного содержания / П.И. Житецкий // Киевская старина. - 1892. - № 5. - Т.XXXVII. – С. 157-175.
71. Житецкий П.И. О языке и поэтическом стиле народных малорусских дум / П.И. Житецкий // Киевская старина. - 1892. - Т.XXXVI. – С. 23-60.

72. Житецкий П.И. Предварительные замечания / П.И. Житецкий // Киевская старина. - 1882. - Т.IV. - С. 1-8.

73. Житецкий П.И. Странствующие школьники в старинной Малороссии / П.И. Житецкий // Киевская старина. - 1892. - № 2. - С. 189-205.

74. Житецкий П.И. «Энеида» Котляревского и древнейший список ее в связи с обзором малорусской литературы XVIII века / П.И. Житецкий. - К. : Изд. «Киевской старины», 1900. - VI, 194, 130 с.

75. Загайкевич М.П. Музичний театр / М.П. Загайкевич, О.У. Литвинова // Історія української музики: В 6 т. / Л.Б. Архімович, Т.П. Булат, М.М. Гордійчук та ін. - К. : Наук. думка, 1989. - Т.1. - С. 255-283.

76. Закруткин В.А. О русском народном театре в связи с донскими записями / В.Г. Головачев, Б.С. Лацелин // Народный театр на Дону / Ред. вступ. ст. В.А.Закруткина. - Ростов н/Д : Облкнигоиздат, 1947. - С. 3-34.

77. Земцовский И.И. Хронотопы музыкального фольклора: опыт типологии / И.И. Земцовский // Пространство и время в искусстве. Межвузовский сб. науч. трудов. – Ленинград : ЛГИТМиК, 1988. - С. 93-100.

78. Зінов'єва Т.А. До питання про архетипні риси персонажів українського вертепу / Т.А. Зінов'єва // Вісник Львівського університету. - Л. : ЛНУ ім.І.Франка. - 2003.- Вип.3. - С. 15-23.

79. Зінов'єва Т.А. До питання про генезу вертепного епізоду зі змією / Т.А. Зінов'єва // Культура і мистецтво у сучасному світі: Зб.наук.пр. - К.: КНУКіМ. - 2004. - Вип.5. - С. 26-28.

80. Зінов'єва Т.А. До питання про специфіку комічного елементу в українських вертепних виставах / Т.А. Зінов'єва // ДОКСА: Зб. наук. праць. Логос і праксис сміху. – Одеса : ОНУ ім. Мечникова. - 2004. - Вип.5. - С. 276-282.

81. Зінов'єва Т.А. Еволюція архітектури вертепного театру в хронотопних вимірах Середньовіччя та Бароко / Т.А. Зінов'єва // Аркадія. - 2005. - № 1 (7). - С. 12-16.

82. Зінов'єва Т.А. Еволюція українського вертепу: історіографічний аспект / Т.А. Зінов'єва // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. - К.: ДАКККіМ. - 2004. - Вип. 4. - С. 44-50.

83. Зиновьева Т.А. К вопросу о роли персонажей кукольного театра в произведениях художественной литературы / Т.А. Зиновьева // Наук. вісник. Всеукраїнська асоціація молодих науковців. – Київ-Одеса. - 2002. - № 4.- С. 124-131.

84. Зінов'єва Т.А. Культурницька роль козацтва та її усвідомлення в українському вертепі / Т.А. Зінов'єва // Питання культурології. Зб. наук. праць. - К.: КНУКіМ. - 2003. - Вип.19. - С. 18-25.

85. Зінов'єва Т.А. Культурологічні аспекти еволюції вертепного персонажу Запорозжя / Т.А. Зінов'єва // Аркадія. - 2004. - № 4 (6). - С. 6-9.
86. Зиновьева Т.А. Культурные связи Украины и России на примере украинского кукольного вертепа и театра «Петрушки» / Т.А. Зиновьева // Нове покоління про нові реалії міжкультурного українсько-російського діалогу: Зб. наук. студ. робіт. – Одеса : Астропринт. - 2003. - С. 158-163.
87. Зиновьева Т.А. Об истоках вертепных представлений / Т.А. Зиновьева // Культурологічний пошук. Зб. наук. пр. кафедри культурології та мистецтвознавства ОНПУ. – Одеса : ПП «Фрідман О.С.». - 2003. - Вип.6. - С. 116-119.
88. Зінов'єва Т.А. Походження українського лялькового вертепного театру: народницька концепція / Т.А. Зінов'єва // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць. – Рівне : РДГУ. - 2003. - Вип.8. - С. 71-78.
89. Зінов'єва Т.А. Роль язичницьких традицій у формуванні вертепу / Т.А. Зінов'єва // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв: Зб. наук. праць. - К. : КНУКіМ. - 2003. - Вип.8. - С. 41-47.
90. Зиновьева Т.А. Синтез культур запада и востока на примере вертепных представлений / Т.А. Зиновьева // Восток-Запад: Культура и цивилизация.

Мат. междунар. музыковедческого семинара и науч.-практ. конф. 2003 г. – Одесса : Астропринт. - 2004. - С. 278-283.

91. Зінов'єва Т.А. Стилiстичнi риси українського вертепу / Т.А. Зінов'єва // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. -К. : ДАКККіМ. - 2005. - Вип. 3. - С. 80-86.

92. Зінов'єва Т.А. Три жіночі архетипи східноукраїнського вертепу / Т.А. Зінов'єва // Аркадія. - 2004. - № 3 (5). - С. 5-9.

93. Зінов'єва Т.А. Український вертеп у творчості Леся Курбаса / Т.А. Зінов'єва // Аркадія. - 2003. - № 1. - С. 56-59.

94. Иваньо И.В. Очерк развития эстетической мысли Украины. - М. : Искусство, 1981. - 423 с.

95. Ігнатенко М.А. Генезис сучасного художнього мислення / И.В. Иваньо. - К. : Наук.думка, 1986. - 288 с.

96. История зарубежного театра. Театр Западной Европы. / Под общ. ред. Г.Н.Бояджиева. - М. : Просвещение, 1971. - Ч.І. - 360 с.

97. Йосипенко М.К. Вертеп / М.К. Йосипенко // Український драматичний театр: В 2-х т. – К.: Наук. думка, 1967. – Т.1. – С. 34-43.

98. Йосипенко М.К. До історії народного лялькового театру / М.К. Йосипенко // Театр. - К. - 1938. - № 5. - С. 40-46.

99. Йосипенко М.К. Ідейно-творчі зв'язки української та російської театральних культур / М.К. Йосипенко // Російсько-українські мистецькі зв'язки / Упор. Ю.Костюк. - К. : Мистецтво, 1955. - С. 17-43.
100. Йосипенко М.К. Из истории театра Западной Украины / Н.К. Осипенко // О театре. - Л.; М. : Искусство, 1940. - С. 134-152.
101. Йосипенко М.К. Народний ляльковий театр «Вертеп» / М.К. Йосипенко // Театр. - К. - 1937. - № 1. - С. 62-63.
102. Йосипенко М.К. Сторінки історії / М.К. Йосипенко // Театр. - К. - 1939. - № 6. - С. 11-14.
103. Йосипенко М.К. Театр / М.К. Йосипенко // Історія Києва: В 2-х т. - К. : Вид-во АН УРСР. - 1959. - Т. 1. - Розд. 9. - С. 274-278.
104. Казимиров О.А. Український аматорський театр: (Дожовтневий період) / О.А. Казимиров. - К. : Мистецтво, 1965. - 133 с.
105. Калина Н.Ф. Основы юнгианского анализа сновидений / Н.Ф. Калина, И.Г. Тимошук. - М. : «Рефл-бук», К. : «Ваклер», 1997. - 304 с.
106. Кандинська В. Концепція національної історії у фільмах «Пропала грамота» і «Вавілон ХХ» / В. Кандинська // Кінотеатр. - 2003. - № 2. - С. 16-17.
107. Кармазин-Каковський В. Українська народна архітектура. Хати і дерев'яні церкви XVIII сторіччя з 40



ілюстраціями / В. Кармазин-Каковський. – Рим : Вид. «Богословії», 1972. - 49 с.

108. Килимник С. Український рік у народних звичаях. Том І. (Зимовий цикл) / С. Килимник. - Торонто, Вінніпег, 1964. – 154 с.

109. Кисіль О.Г. Український вертеп: Текст, малюнки, ноти. З вступною статтею Ол. Кисіля / О.Г. Кисіль. – [К., 1918]. – 69 с.

110. Кисіль О.Г. Український театр: Дослідження / О.Г. Кисіль. - К. : Мистецтво, 1968. - 258 с.

111. Кікоть А.А. Відображення образу жінки-Берегині в українському національному костюмі / А.А. Кікоть // Культура України. Мистецтвознавство: Зб.наук.пр. - Х. : ХДАК, 2002. - Вип.9. - С. 274-284.

112. Клековкін О.Ю. Десять тез про сакральний театр Леся Курбаса / О.Ю. Клековкін // Кіно-театр. - 2001. - № 6 (38). - С. 36-38.

113. Клековкін О.Ю. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів / О.Ю. Клековкін. - Навч. пос. - К.: КДІТМ ім. І.К.Карпенка-Карого, 2001. - 256 с.

114. Кобилянський Б.В. Деякі східнокарпатські архаїзми та історизми української мови / Б.В. Кобилянський // Мовознавство. – 1967. - № 6. – С. 41-56.

115. Ковалько П. Очерки национальных типов в украинской народной словесности / П. Ковалько // Киевская старина. - 1883. - Т.V. – С. 667-672.

116. Копиця М.Д. Музыка українського «Вертепу» / М.Д. Копиця // Музыка. - 1976. - № 4.- С. 22-23.
117. Корнієнко Н.М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н.М. Корнієнко. - К. : Факт, 1998. - 469 с.
118. Королев М.М. Искусство театра кукол. Основы теории / М.М. Королев. - Л., Искусство, 1973. - 112 с.
119. Кравцов Н.И. Драма и театр / Н.И. Кравцов, С.Г. Лазутин // Русское устное народное творчество. – М.: Высш. школа, 1977. – С. 240-256.
120. Кравцов Н.И. Славянский фольклор / Н.И. Кравцов // Народный театр и драма. - [М.]: Изд-во Моск. ун-та, 1976. - С. 242-254.
121. Кравченко В.Г. «Шопка» [«Вертеп»] / В.Г. Кравченко // Етнографічний вісник.-1928. - № 6. - С. 41-54.
122. Краплич Р. Скільки століть волинському вертепу? / Р. Краплич // Березина. - 1995. - № 3-4. - С. 77-84.
123. Круковська В.І. Святкуймо Різдво / В.І. Круковська. – Львів : Євросвіт, 2001. - 64 с.
124. Крупянская В.Ю. Народный театр / В.Ю. Крупянская // Русское народное поэтическое творчество / Под общ. ред. П.Г. Богатырева. - М. : Учпедгиз, 1954. - С. 382-414.

125. Кузьмина В.Д. Русский драматический театр XVIII века / В.Д. Кузьмина. - М. : Изд-во АН СССР, 1958. - 208 с.
126. Куліш П.О. Іродова морока (Святочное представление на малорусском языке) / П.О. Куліш / Твори в двох томах. - К. : Дніпро, 1989. - Т.2. - С. 302-332.
127. Курбас Лесь Березіль: Із творчої спадщини / Упор. М.Лабінського. - К. : Дніпро, 1988. - 518 с.
128. Курбас Лесь. Філософія театру / Упоряд. М.Лабінський. - К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. - 917 с.
129. Лазарев А.И. Народный театр / А.И. Лазарев // Русское народное поэтическое творчество / Под ред. А.М. Новиковой, А.В. Кокорева. - М. : Высш. школа, 1969. - С. 330-348.
130. Литвинов В. Ренесансний гуманізм в Україні / В. Литвинов. - К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2000. - 472 с.
131. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф / А.Ф. Лосев. - М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. - 480 с.
132. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. - М. : Политиздат, 1991. - 525 с.
133. Макаров А.М. Світло українського бароко / А.М. Макаров. - К. : Мистецтво, 1994. - 288 с.

134. Малинка А.Н. К истории народного театра. I. Живой вертеп / А.Н. Малинка // Этнографическое обозрение. - 1897. - №. 4. - С. 37-56.
135. Маркевич Н.А. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян / Н.А. Маркевич. - К. : Изд. И. Давиденко, 1860. – 172 с. (Те саме. - К. : «Час», 1991 (1992), - 192 с.)
136. Марковський Є.М. Український вертеп: Розвідки й тексти / Є.М. Марковський. – К. : Друк. ВУАН, 1929. – Вип. 1. – IV. – 202 с.
137. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. - М. : «Восточная литература» РАН, Школа «Языки русской культуры», 1995. - 408 с.
138. Миловский А. Вертеп - зрелище в лицах / А. Миловский // Вокруг света. - 1988. - № 9. - С. 16-19.
139. Мишанич С.В. Пісенна культура радянського села. На матеріалах с. Погребище Вінницької області. 1920-1970 рр. / С.В. Мишанич - К. : Наук.думка, 1977. - 208 с.
140. Молева Н.М. Музыка и зрелища в России XVII столетия / Н.М. Молева // Вопросы истории. - 1971. - № 11. - С. 143-154.
141. Морозов П.О. История русского театра до половины XVIII столетия / П.О. Морозов. – Спб. : Тип. В.Демакова, 1889. – IX, 389, XI с.

142. Моцар Т. Ляльковий інтернаціонал. Нотатки про VII Міжнародний фестиваль «Інтерлялька-2002» / Т. Моцар // Український театр. - 2003. - № 1-2. - С. 11-12.

143. Моцар Т. Місто зустрічі - Ужгород. «Інтерлялька-92» / Т. Моцар // Український театр. - 1993. - № 1. - С. 6-8.

144. Моцар Т. Різдвяна містерія-2003 / Т. Моцар // Український театр. - 2003. - № 3. - С. 6-7.

145. Найдорф М.И. Введение в теорию культуры / М.И. Найдорф. – Одесса : Оптимум, 2002. - 179 с.

146. Найдорф М.И. Введение в теорию культуры. Исторические типы культур / М.И. Найдорф. – Одесса : Оптимум, 2000. - 75 с.

147. Наливайко Д. Рецепція України в Італії середини XVII ст. / Д. Наливайко // Україна XVII ст. між Заходом та Сходом Європи. Матер. I-го укр.-італ. симпозіуму 13-16 вересня 1994 р. - Київ-Венеція : АртЕк, 1996. - С. 34-53.

148. Наливайко Д. Україна в рецепції західних гуманістів XV-XVI ст. / Д. Наливайко // Європейське Відродження та українська література XIV-XVIII ст. - К. : Наук. думка. - 1993. - 374 с.

149. Наливайко Д.С., Кречотень В.І. Українська література XVI-XVIII століть у слов'янському і європейському контексті / Д. Наливайко // Слов'янські

літератури: 9 Міжнар. з'їзд славістів. Доп. - К. : Наук. думка, 1983. - С. 27-64.

150. Народный театр / Сост. А.Ф. Некрылова, Н.И. Савушкина. - М. : Сов. Россия, 1991. - Т.10. – 544 с.

151. Наулко В.И. Развитие межэтнических связей на Украине / В.И. Наулко. - К. : Наук. думка, 1975. - 276 с.

152. Некрылова А.Ф. Чернігівські варіанти «Петрушки» / А.Ф. Некрылова // Народна творчість та етнографія. - 1973. - № 4. - С. 74-77.

153. Ніколаєва Т.О. Історія українського костюма / Т.О. Ніколаєва. - К. : Либідь, 1996. - 176 с.

154. Николаева Т.А. Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье / Т.А. Николаева. - К. : Наук. думка, 1987. - 248 с.

155. Новикова А.М. Народные частушки / А.М. Новикова // Русское народное поэтическое творчество / Под общ. ред. П.Г. Богатырева. - М. : Учпедгиз, 1954. - С. 362-382.

156. Новий український колядник. Збірник колядок і щедрівок. - НьюЙорк. - 1973 Б.Р. - С. 47.

157. Охрименко П.П. Белорусская литература второй половины XVII - XVIII веков: (Исследование и материалы) / П.П. Охрименко. - Гомель, 1957. - 49 с.

158. Охрименко П.П. Литература второй половины XVII - первой половины XVIII в. / П.П. Охрименко, И.И. Пильгук, Д.Я. Шлапак // История украинской

літератури: Краткий курс. - М. : Просвещение, 1970. - С. 51-76.

159. Охріменко П.П. Шляхами братання: (про українсько-білоруські театральні-драматичні зв'язки) / П.П. Охріменко. - К. : Мистецтво, 1968. - 146 с.

160. Паевский А. Крещение Руси: культурный аспект / А. Паевский, О. Хворова // Восток-запад: Культура и цивилизация. – Одесса : Негоциант, 2002. - С. 93-95.

161. Пасічний А.М. Образотворче мистецтво. Словн.-довідник / А.М. Пасічний. – Тернопіль : Навч. кн. «Богдан», 2003. - 216 с.

162. Пахльовська О.Є.-Я. Українсько-італійські літературні зв'язки XV-XX ст. / О.Є.-Я. Пахльовська. - К.: Наук. думка, 1990. - 216 с.

163. Пекарский П.П. Мистерии и старинный театр в России / П.П. Пекарский. - СПб., 1857. - 88 с.

164. Пекарский П.П. Наука и литература при Петре Великом / П.П. Пекарский. – Спб. : Изд.Т-ва «Обществ. Польза», 1862. - [4], VI, 578 с.

165. Перетц В.М. До історії вертепної драми / В.М. Перетц // Зап. Наук. т-ва ім. Шевченка. - 1908. - Т.85. - Кн.5. - С. 5-20.

166. Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси: (Исторический очерк) / В.Н. Перетц // Ежегодник императорских театров. Сезон 1894-1895 гг. Приложения. – Спб., 1895. – Кн.1. – С. 85-185.

167. Перетц В.Н. Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII и начала XVIII веков / В.Н. Перетц // Старинный спектакль в России: Сб. ст. – Ленинград : АСАДЕМІА, 1928. - С. 64-98.

168. Петров Н.И. Мистерии и комедии учителя пиитики в Киевской академии иеромонаха Митрофана Довгалевого / Н.И. Петров // Тр. Киев. дух. акад.-1865.- Т.1.-№ 2.- С. 311-331.

169. Петров Н.И. Очерки из истории украинской литературы XVIII века: Киевская искусственная литература XVIII века, преимущественно драматическая / Н.И. Петров. - К. : Тип. Г.Т. Корчака-Новицкого, 1880 // Мистерии и комедии М. Довгалевого в связи с вертепом. - С. 68-82.

170. Петров Н.И. Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков: Киевская искусственная литература XVII-XVIII вв., преимущественно драматическая / Н.И. Петров. - К. : Тип. Акц. О-ва «Петр Барский в Киеве», 1911. - Гл.3. // О вертепных представлениях полушкольного, полународного происхождения и характера. - С. 469-525.

171. Петров Н.И. Старинный южнорусский театр и в частности вертеп / Н.И. Петров // Киевская старина. - 1882. - № 12. - С. 438-480.

172. Пилипчук Р.Я. До питання про початок українського вертепу, або ще раз в обороні Еразма Ізопольського / Р.Я. Пилипчук // Верховина: Зб.наук.праць. - Дрогобич: Коло, 2003. - С. 263-285.



173. Пилипчук Р.Я. Дослідник українського вертепу Євген Марковський / Р.Я. Пилипчук // Народна творчість та етнографія. - 1994. - № 2. - С. 17-26.

174. Пилипчук Р.Я. Театр / Р.Я. Пилипчук // Історія Української РСР: В 8 т. - К. : Наук. думка, 1979. - Т.1. - Кн.4. - Розд.3. - С. 147-149.

175. Підлужна А. Відлуння Різдва / А. Підлужна // Дзеркало тижня. - 2003. - № 2. - С. 18.

176. Полевой Н.А. Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии / Н.А. Полевой // Фольклорный театр. - М. : Современник, 1988. - 476 с.

177. Поліщук Ф.М. Вертепна драма / П.К. Волинський, І.І. Пільгук, Ф.М. Поліщук // Історія української літератури: Давня література.-К. : Вища школа, 1969. - С. 336-344.

178. Полонська-Василенко Н. Історія України. Т.І: До половини XVII сторіччя / Н. Полонська-Василенко. – Мюнхен : Укр. вид-во, 1972. - 591 с.

179. Пономарьов П.П. Народна драма / П.П. Пономарьов // Українська народна поетична творчість: В 2-х т. – К. : Рад. школа, 1958. – Т.1. – С. 713-733.

180. Попов П.М. Природа і специфіка народної поетичної творчості / П.М. Попов // Українська народна поетична творчість. Дожовтневий період / За ред. М.Т.Рильського. - К. : Рад. школа, 1958. - С. 25-60.

181. Попович М.В. Нарис історії культури України / М.В. Попович. - К. : АртЕк, 2001. - 728 с.
182. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха / В.Я. Пропп. - М. : Искусство, 1976. - 183 с.
183. Проскуряков В.І. Архітектура українського театру. Простір і дія / В.І. Проскуряков. – Львів : Вид-во Нац. ун-ту «Львівська політехніка», 2001. - 564 с.
184. Прыгунов М.Д. Драма вертепная / М.Д. Прыгунов // Лит. энцикл. - М.: Изд-во Коммунистической Академии, 1930. - Т.3. - Стлб. 543-545.
185. Пчилка О. Отживающая или начальная форма «вертепной драмы»? / О. Пчилка // Киевская старина. - 1883. - № 4. - С. 903-904.
186. Радишевський Р. З бароккової агіографії в українсько-польсько-італійських взаєминах / Р. Радишевський // Україна XVII ст. між заходом та сходом Європи: Матер. I-го укр.-італ. симпозіуму 13-16 вересня 1994 р. - Київ-Венеція : АртЕк, 1996. - С. 171-189.
187. Раек // Энцикл. Слов. / Сост. под ред. М.М. Филиппова. - Спб., 1901. - Т.3. - Столб. 2812.
188. Ратобыльская Т. Мечты в дороге или Жестокие страсти простодушных героев / Т. Ратобыльская // Театр. - 1994. - № 2. - С. 47-53.
189. Ревуцький В. Вертеп / В. Ревуцький // Енцикл. українозн. Словник. част. / Гол. ред. В.Кубійович. - Paris - New York: Молоде Життя, 1955. - Т.І. - 400 с.

190. Резанов В.І. Драма українська. Старовинний театр український. Шкільні дійства різдвяного циклу / В.І. Резанов. - К. : Українська Академія Наук, 1927. - Вип.4. - 207 с.
191. Резанов В.И. Школьные драмы польско-литовских иезуитских коллегий / В.И. Резанов. – Нежин : ПЕЧАТНИК, 1916. - 314 с.
192. Рильський М.Т. Вступ // Народна поетична творчість / За ред. М.Т.Рильського, О.І. Дея, Ф.І.Лаврова, П.Д.Павлій, Г.С.Сухобрус. - К. : Рад. школа, 1965. - С. 5-19.
193. Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII в. / Е.И. Ротенберг // Памятники мирового искусства. - М. : Искусство, 1971. - 104 [LXI] с.
194. Рулін П.І. Новознайдений вертепний театр / П.І. Рулін // Літ. газ. - 1936.- № 33.- С. 4.
195. Рыбаков В.А. Язычество древних славян / В.А. Рыбаков. - М. : Наука, 1981. - 608 с.
196. Савушкина Н.И. Вопросы поэтики народной драмы в сравнительном изучении: (Общее и особенное в народной драме восточных славян) / Н.И. Савушкина // История, культура, этнография и фольклор славянских народов: 8 Междунар. съезд славистов, Загреб-Любляна, сент., 1978. Докл. советской делег.. - М. : Наука, 1978. - С. 401-424.

197. Савушкина Н.И. Русская народная драма: художественное своеобразие / Н.И. Савушкина. - М. : Изд-во МГУ, 1988. - 232 с.
198. Савушкина Н.И. Русский народный театр / Н.И. Савушкина. - М. : Наука, 1976. - 152 с.
199. Селиванов Ал. Вертеп в купянском уезде харьковской губернии / Ал. Селиванов // Киевская старина. - 1884. - № 3. - С. 512-515.
200. Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол / Н.Я. Симонович-Ефимова. - Л. : Искусство, 1980. - 271 с.
201. Сімович В. До віршової будови наших коляд / В. Сімович // Світло. - 1962. - Січень. - С. 5-7.
202. Скуратівський В. Святвечір. Нарис-дослідження у двох книгах / В. Скуратівський. - К. : Перлина, 1994. - Кн. II. - 192 с.
203. Словачевский М. По поводу статья «Уния и воссоединение униатов в 1794-1795 году в пределах нынешнего Липовецкого уезда» / М. Словачевский // Киев. епарх. ведомости. Часть неоф. - 1896. - № 3. - 1 февр. - С. 104-109.
204. Слонимская Ю. Марионетка / Ю. Слонимская // Март. - № 3. - 1916. - С. 1-42.
205. Смелянская С.Л. Народний театр ляльок на Україні. Сторінки історії / С.Л. Смелянская // Прапор. - 1976. - № 4. - С. 107-109.

206. Смирнитский А. К вопросу о вырождении вертепной драмы / А. Смирнитский // Изв. Одесского библиограф. о-ва при Новороссийском ун-те. – Одесса. – 1913. – Т.2. – Вып.5. – С. 194-211.
207. Смирнова Н.И. И...оживают куклы / Н.И. Смирнова. - М. : Дет.лит., 1982. - 191 с.
208. Смирнова Н.И. Советский театр кукол 1918-1932 / Н.И. Смирнова. - М. : Изд-во АН СССР. - 1963. - 384 с.
209. Смирнова Н.И. Искусство играющих кукол: Смена театральных систем / Н.И. Смирнова. - М. : Искусство, 1983. - 270 с.
210. Соколов Ю. Драма народная / Ю. Соколов, Р. Шор // Лит. энцикл. - Т.3. - Стлб. 545-562.
211. Соломоник И.Н. Традиционный театр кукол Востока: Основные виды театра плоских изображений / И.Н. Соломоник. - М. : Наука, 1983. - 184 с.
212. Соломоник И.Н. Куклы выходят на сцену: Книга для учителя / И.Н. Соломоник. – М. : Просвещение, 1993. – 160 с.
213. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII - первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия / Л.А. Софронова. - М. : Наука, 1981. - 263 с.
214. Софронова Л.А. Старинный украинский театр / Л.А. Софронова. - М. : РОССПЭН, 1996. - 352 с.
215. Степанов Ю.С. Семиотика / Ю.С. Степанов. - М. : Наука, 1971. - 146 с.

216. Степович А.О. На галаганівщині літом 1927 року / А.О. Степович // Україна.- 1929.- Кн.1-2.- С. 82-92.
217. Субтельний О. Україна: історія / О. Субтельний. – К. : Либідь, 1994. – 736 с.
218. Сумцов М. Народна словесність-письменство XI-VXIII ст. / М. Сумцов // Хрестоматія по українській літературі. – Харків : Держ. вид-во України, 1922. - Т.1. - 245 с.
219. Тананаева Л.И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII-XVIII вв.) / Л.И. Тананаева // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. - М. : Наука, 1983. - С. 29-42.
220. Тарнавский А. Вертеп в Духовщине (уездном городе смоленской губернии) / А. Тарнавский // Киевская старина. - 1883. - № 3. - Т.V. - С. 659-667.
221. Тихонравов Н.С. Начало русского театра / Н.С. Тихонравов // Летописи русской литературы. - М., 1861. - Т.3. - Отд.2. - С. 7-47.
222. Тресиддер Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер: Пер. с англ. С.Палько. - М. : ФАИР-ПРЕСС, 2001. - 448 с.
223. Уайлз Д. Театр в Риме и средневековой Европе / Дэвид Уайлз // Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж.Р.Брауна. - М. : БММ АО, 1999. - С. 49-92.

224. Уварова И. Дороги, которые мы выбираем / И. Уварова // Театральная жизнь. - 1986. - № 11. - С. 18-19.
225. Улюра Г. «Жіноче вторгнення» в російській культурі XVIII століття / Г. Улюра // Гендер і культура: зб.ст. / Упоряд.: В.Агеева, С.Оксамитна. - К. : Факт, 2001. - С. 161-170.
226. Українська література XVII ст. Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика / Упоряд. В.І.Крекотень, ред.тому О.В.Мишанич. - К.: Наук. думка, 1987. - 606 с.
227. Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори / Упоряд. О.В.Мишанич, ред.тому В.І.Крекотень. - К. : Наук. думка, 1983. - 695 с.
228. Федас Й.Ю. Український народний вертеп (у дослідженнях XIX-XX ст.) / Й.Ю. Федас. – К. : Наук. думка, 1987. – 184 с.
229. Федас Й.Ю. Музичний чинник у вертепі / Й.Ю. Федас // Матеріали до українського мистецтвознавства. - 2003. - Вип.2. - С. 294-299.
230. Федас Й.Ю. Термінологія фольклорного театру: вертеп / Й.Ю. Федас // Вісник Київського національного університету імені Т.Шевченка. - К. : КНУ ім.Т.Шевченка, 2002. - Вип.12. - С. 78-80.

231. Федас Й.Ю. Український вертеп: визначення / Й.Ю. Федас // Вісник Львівського ун-ту. – Львів : ЛНУ ім.І.Франка. - 2001. - Вип.1. - С. 7-13.
232. Фільц Б.М. Київський музичний цех / Б.М. Фільц // Київ музичний / Відп. ред. М.М.Гордійчук. - К. : Наук. думка, 1982. - С. 9-16.
233. Франко І.Я. До історії українського вертепу XVIII ст. / І.Я. Франко // Зібр. творів. В 50 т. - К. : Наук. думка, 1982. - Т.36. - С. 170-375.
234. Франко І.Я. Історія української літератури / І.Я. Франко // Там само. - 1983. - Т.40. - С. 7-370.
235. Франко І.Я. Нові матеріали до історії українського вертепу XVIII в. / І.Я. Франко // Зібр. творів. В 50 т. – К. : Наук. думка, 1983. – Т. 38. – С. 378-402.
236. Франко І.Я. Руський театр у Галичині / І.Я. Франко // Зібр.творів. - 1980. - Т. 26. - С. 357-373.
237. Франко І.Я. Русько-український театр: Історичні обриси / І.Я. Франко. - 1981. - Т. 29. - С. 293-336.
238. Франко І.Я. Характеристика руської літератури XVI-XVIII століть / І.Я. Франко // Європейське Відродження та українська література XVI-XVIII ст. / Відп. ред. О.Мишанич. - К. : Наук. думка, 1993. - С. 342-372.
239. Фрейденберг О.М. Семантика постройкі кукольного театра // Миф и театр. Лекции / О.М. Фрейденберг. - М. : ГИТИС, 1988. - 132 с.



240. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл: Пер. с англ. - М. : КРОН-ПРЕСС, 1996. - 656 с.
241. Хоменко В.Г. Народна драма / В.Г. Хоменко // Українська народна поетична творчість. - К. : Рад. школа, 1965. - С. 296-305.
242. Цибенко П.А. Обрядово-театральні речі збірки Українського державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР / П.А. Цибенко // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. - К. : Вид-во АН УРСР, 1961. - Вип. 6. - С. 67-75.
243. Чалый М.К. Воспоминания / М.К. Чалый // Киевская старина. - 1889. - Т. XXIV. - № 1. - С. 1-40 [с.23-40].
244. Чебан О. Фестиваль ляльководів (про третій міжнародний фестиваль «Подільська лялька-2003») / О. Чебан // Урядовий кур'єр. - 2003. - 24 травня. - С. 5.
245. Чистов К.В. Народные традиции и фольклор: Очерки теории / К.В. Чистов. - Л. : Наука, 1986. - 304 с.
246. Чичеров В.И. Народная драма / В.И. Чичеров // Русское народное творчество. - М. : Изд-во МГУ, 1959. - С. 403-406.
247. Шевченко Т.Г. Во Іудеї во дні они / Т.Г. Шевченко // Веселий ярмарок. Гумор та сатира. - К. : Рад.письменник. - 1989. - Вип.7. - С. 399-400.

248. Шеффер Т.В. Музика в поміщицькій садибі. Військові оркестри / Т.В. Шеффер // Історія української музики: В 6 т. - К. : Наук. думка, 1989. - Т. 1. - С. 343-352.
249. Шевчук В. Мій театр та моє кіно. Автобіографічні згадки / В. Шевчук // Кур'єр кривбасу. - 1997. - № 81-82. - С. 6-17.
250. Шевчук В. Вертеп. Драма на 2 дії / В. Шевчук // Кур'єр кривбасу. - 1997. - № 81-82. - С. 18- 57.
251. Шреєр-Ткаченко О.Я. Дальший розвиток театру в кінці XVIII та першій половині XIX ст. / О.Я. Шреєр-Ткаченко // Історія української дожовтневої музики / Заг. ред. та упор. О.Я.Шреєр-Ткаченко. - К. : Муз.Україна, 1969. - С. 177-185.
252. Шреєр-Ткаченко О.Я. Народний музичний ляльковий театр «Вертеп» / О.Я. Шреєр-Ткаченко // Історія української музики. - К. : Муз. Україна, 1980. - Ч.1. - С. 97-102.
253. Шреєр-Ткаченко А.Я. Профессиональная музыка XVI - первой половины XVIII века / О.Я. Шреєр-Ткаченко // История украинской музыки / Сост. и ред. А.Я.Шреєр-Ткаченко. - М. : Музыка, 1981. - С. 24-35.
254. Шреєр-Ткаченко О.Я. Розвиток української музичної культури в XVI-XVIII сторіччях / О.Я. Шреєр-Ткаченко // Українське музикознавство. - 1971. - Вип.6. - С. 5-14.

255. Шреєр-Ткаченко О.Я. Українська професійна музика до середини XVIII ст. / О.Я. Шреєр-Ткаченко // Історія української дожовтневої музики / Заг. ред. та упор. О.Я. Шреєр-Ткаченко. - К. : Муз. Україна, 1969. - С. 68-115.
256. Шреєр-Ткаченко О.Я. Григорій Сковорода – музикант / О.Я. Шреєр-Ткаченко. – К. : Муз. Україна, 1972. - С. 60.
257. Юнг К.-Г. Божественный ребенок: Аналитическая психология и воспитание / К.-Г. Юнг / Сост.П.С.Гуревич; ред. В.Г.Голобоков. - М. : АСТ, Олимп, 1997. - 400 с.
258. Юнг К.-Г. Психоанализ и искусство / К.-Г. Юнг, Э. Нойманн: Пер. с англ. - М.: REFL-book, К. : Ваклер, 1996. – 304 с.
259. Юрковський Х. Волинські містерії / Х. Юрковський // Кіно-театр. - 1997. - № 1. - С. 2-4.
260. Юрковський Х. Идеи постмодернизма и куклы / Х. Юрковський: Пер. с польск. // Экран и сцена. - 2001. - № 48 (618). - С. 14-15.
261. Юрковский Х. Луцкий фестиваль ляльковой містерії на Різдво Христове / Х. Юрковський // Кіно-театр. - 1999. - № 3. - С. 22-24.
262. Юрковский Х. Ляльки і традиція вистав на Різдво / Х. Юрковський // Український театр. - 1992. - № 5. - С. 14-16.

263. Юрковский Х. Проблеми дослідження різдвяної теми в театрі ляльок / Х. Юрковський // Вісник Львівського університету. – Львів : ЛНУ ім. І.Франка. - 2003.- Вип.3. - С. 24-27.
264. Юрковский Х. Sacrum, літературний мотив чи відкрита структура / Х. Юрковський // Кінотеатр. - 2003. - № 2. - С. 9-11.
265. Яворницький Д.І. Історія запорізьких козаків / Д.І. Яворницький. - Т1. – Львів : Світ, 1990. - 319 с.
266. Jurkowski H. Z historii teatru lalek / H. Jurkowski // Teatr lalek: Zagadnienia metodyczne. - 16ed. – Warszawa : Centr. osrod. metod. upowszechn. Kult., 1979. - s. 5-93.
267. Isopolski E. Badania podan ludu: Pamiatki Ukrainy / E. Isopolski // Atheneum. – Wilno, 1843. –Odd III. T.I — S. 19-30; Odd.III. —T.3. — С. 47-68. (Dramat wertepowy o smierci – S. 60-64).
268. Marescot Claudie. Marionnettes e Compagnies / Claudie Marescot. - Le Temps Apprivoisé 18, rue de Condé 75006, Paris, 1995. – 192 p.
269. Raszewski Z. Krótka historia teatru polskiego / Z. Raszewski. - Państwowy Instytut Wydawniczy Warszawa. 1977. - 279 с.
270. ІМФЕ, ф. 8 - 2, од. зб. 122—6, арк. 15, 13—14. - І.Я.Франко. «Гра з Бердою».
271. ІМФЕ, ф. 14 - 3, од.зб.1071, - Вертеп з с. Настасів.- арк. 2-5; вертеп з с.Біще. - арк. 14-17

272. ІМФЕ, ф. 36 - 4, од. зб. 555, арк. 72  
(М.О.Грінченко).

273. ІМФЕ, ф. 14 - кз. - Автобіографія  
В.С.Василько. Про «Вертеп». - 1938 р. - С. 33.

274. ФДМТМіК Укр, Р. - 4898. Архів «Вертеп».  
Ванда Ходорович. Как происходит вертепное действо в  
Польше. - 4 арк.

275. ФДМТМіК Укр, Р. - 4899. Архів «Вертеп».  
І.Стещенко. Спогади про вертеп музичної школи Лисенка. -  
8 арк.

276. ФДМТМіК Укр, Р. - 9748. Архів «Вертеп». В  
м.о. «Березіль» від ВУАН (кабінет антропології).  
Повідомлення про виставу зразків народної Різвяної драми.  
– 1 арк.

277. ФДМТМіК Укр, Р. - 10818 с. Архів «Вертеп».  
Межигірський ляльковий театр. Шахівець. Коротка записка.  
– 2 арк.

278. ФДМТМіК Укр, Р.-10819 с. Архів «Вертеп».  
Шахівець. З досвіду Всеукраїнського показового лялькового  
театру. Стаття. – 6 арк.

279. ФДМТМіК Укр, Р. - 10820 с. Архів «Вертеп».  
Н.В. Цівчинський. Межигірський ляльковий театр. Нариси з  
історії Межигірського вертепу. – 8 арк.

280. ФДМТМіК Укр, Р. - 10831. Архів «Вертеп».  
Текст Куп'янського вертепу. Писаний рукою Г.С.Панасенка.  
- 20 с.

281. ФДМТМіК Укр, Р.-10834. Історія Куп'янського вертепу Г.С.Панасенка. -4 арк.
282. ФДМТМіК Укр, Р. - 10838 с. Архів «Вертеп». Сценарій «Куп'янський вертеп». Кіно-очерк на 3 частини. Режисер Лундишев К.В. - 10 с.
283. ФДМТМіК Укр, Р. - 10840. Архів «Вертеп». Спогади про перше дійство Сокиринського вертепу та про інші його вистави в садибі панів Галаганів. - 8 с.
284. Греф А. Вертеп и Петрушка. Современное состояние традиции [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.booth.ru/teor\\_teatr\\_kuk/tradyc\\_vp\\_ag.htm](http://www.booth.ru/teor_teatr_kuk/tradyc_vp_ag.htm)
285. Греф А. Вертепный ящик и куклы [Электронный ресурс] / А. Греф. – Режим доступа : [http://www.booth.ru/vertep/vert\\_yasch.shtml](http://www.booth.ru/vertep/vert_yasch.shtml)
286. Греф А. Рождественский вертеп. В детской...[Электронный ресурс] / А. Греф. – Режим доступа : <http://www.7ya.ru/pub/script-ny/vertep.asp>
287. Давидова М.Г. Вертепный театр в русской традиционной культуре. - Санкт-Петербург [Электронный ресурс] / М.Г. Давидова. – Режим доступа : [/http://www.booth.ru](http://www.booth.ru)
288. Калинина О. Традиция вифлеемских вертепов в Чехии / О. Калинина, М. Лаштовичка [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.radio.cz/ru/statja/2811>

289. Новый год на Виртуальном Иркутске // Новости Электронный ресурс]. – Режим доступа :<http://2004.virk.ru/newyearnews/news>
290. О высоком. В Москве показывают настоящий вертеп Электронный ресурс]. – Режим доступа :<http://www.lenta.ru/culture/2001/01/09/vertep/>
291. Пастернак О. Бандурист Богдан Жеплинський відроджує ляльковий вертеп [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.wz.lviv.ua/pages.php?ac=arch&atid=53383>
292. Свята ніч. На допомогу вчителю «Християнської етики». ВЕРТЕП // Світло Православ'я. - 2000. - № 1 (63) Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://svitlo-p.narod.ru/2000/n1/00\\_1s15.htm](http://svitlo-p.narod.ru/2000/n1/00_1s15.htm)
293. Скалицкі М. Смерть царя Ірода Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://samvydav.net/index.php?lang=u&material\\_id=61908](http://samvydav.net/index.php?lang=u&material_id=61908)
294. Хрипин А. Моцарт в русском вертепе [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.ng.ru/culture/2004-02-06/12\\_motsart.html](http://www.ng.ru/culture/2004-02-06/12_motsart.html)
295. Юрковский Х. О происхождении рождественской кукольной мистерии / Х.О. Юрковский: Пер. с польск. // Традиционная культура. - 2002. - № 1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.booth.ru/vertep/vertep\\_home.htm](http://www.booth.ru/vertep/vertep_home.htm)

296. И снова канун Рождества // Новости Влун. – № 155, декабрь, 2015. - С. 30-31
297. Ляльковий вертеп Майстерні «Мистецький Простір» 2013 [Електронний ресурс. Відео]. – Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=CA9revowhV4>
298. Ляльковий вертеп. Копичинці. 2016 рік [Електронний ресурс. Відео]. — Режим доступу : [https://www.youtube.com/watch?v=ruAKv\\_UXuak](https://www.youtube.com/watch?v=ruAKv_UXuak)
299. Лялькова вистава. Вертеп (с. Чишки, 2014 р.) [Електронний ресурс. Відео]. – Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=ezLjOH05q08> 'BOTPIС
300. Різдвяний вертеп с. Станків [Електронний ресурс. Фото]. — Режим доступу : [https://www.youtube.com/watch?v=C2sa\\_9xxalk](https://www.youtube.com/watch?v=C2sa_9xxalk)
301. Події за темами: Фестиваль вертепів у Львові, 8.12.2015 [Електронний ресурс. Фото]. — Режим доступу : <http://photo.unian.net/ukr/themes/53832>
302. Фестиваль «Вертеп-2015» у Хусті [Електронний ресурс.Відео]. – Режим доступу : [https://www.youtube.com/watch?v=G2Qqc\\_pOXso](https://www.youtube.com/watch?v=G2Qqc_pOXso)
303. У Луцьку відбудеться XVII міський фестиваль вертепів (2016 р.) [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://slovovolyni.com/ukr/volyn/43123/>

---

<sup>1</sup>Зінов'єва Т.А. Еволюція східноукраїнського лялькового вертепу : дис. на зд.наук.ступ. канд.мист. 17.00.01 / Т.А. Зінов'єва. – Одеса: ОНПУ, 2016. – 190 с. – Режим доступу : [https://www.academia.edu/31151345/Zinovjeva\\_T.A.\\_Evolution\\_of\\_the\\_East\\_Ukrainian\\_Verterp](https://www.academia.edu/31151345/Zinovjeva_T.A._Evolution_of_the_East_Ukrainian_Verterp) .  
\_Manuscript А також: 1Зінов'єва Т.А. Еволюція східноукраїнського лялькового вертепу : автореф. дис. ... канд.мист. 17.00.01 / Т.А. Зінов'єва. К. : ДАКККіМ, 2006. – 20 с.



2 Уварова И.П. Вертеп: мистерия Рождества / И.П.Уварова. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 392 с., ил.

<sup>3</sup> Іванова Д. О. Концепції походження українського лялькового вертепу / Д. О. Іванова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство. - 2015. - Вип. 21(1). - С. 135-139. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm\\_2015\\_21%281%29\\_27](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21%281%29_27)

Іванова Д. Діяльність театру «Революційний вертеп» у контексті становлення професійного театру ляльок України / Д. Іванова. – Режим доступу: [http://storage.library.opu.ua/online/periodic/a-1\(42\)2015/21.pdf](http://storage.library.opu.ua/online/periodic/a-1(42)2015/21.pdf)

<sup>4</sup> Мікула О. Олена Пчілка про українську вертепну драму / О. Мікула. – Режим доступу: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/3235/1/Vertep.%20Article.doc>.

Мікула О. Українські колядки в дослідженні Олени Пчілки / О. Мікула // Вісник Львів.ун-ту. Серія філологічна. – 1999. – Вип.27. – С. 147-154. – Режим доступу: <http://old.philology.lnu.edu.ua/visnyk/27/mikula.doc>.

<sup>5</sup> Усатенко Г. Український бароковий вертеп – на перехресті часів і культур / Г. Усатенко/ - Режим доступу: <http://philology.knu.ua/files/library/folklore/38/43.pdf>

<sup>6</sup> Якубовський В. Музика українського вертепу / В.Якубовський. – Режим доступу: <http://philology.knu.ua/files/library/folklore/35/87.pdf>

Якубовський В.І. Український вертеп: інтертекстуальний аспект: автореф.дис. ... канд.філол.н. 10.01.07 / В.І. Якубовський. – Київ, 2013. – 22 с.

Якубовський В. Польська шопка як європейський контекст українського вертепу / В. Якубовський // Київські поліоністичні студії. - 2011. - Т. 18. - С. 482-488. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kps\\_2011\\_18\\_81](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kps_2011_18_81)

<sup>7</sup> Курочкін О. Український вертеп на межі двох епох / О. Курочкін // Народна творчість та етнологія. - 2014. - № 6. - С. 29-41. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NTE\\_2014\\_6\\_5;](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NTE_2014_6_5;)

<sup>8</sup> Грушецький Я. Український театр ляльок "різних засобів виразності": зародження, утвердження, розвиток / Я. Грушецький // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. - 2013. - Вип. 12. - С. 69-83. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo\\_2013\\_12\\_6;](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2013_12_6;) [http://www.unima.org.ua/images/Nvkkarogo\\_2013\\_12\\_6.pdf](http://www.unima.org.ua/images/Nvkkarogo_2013_12_6.pdf)

<sup>9</sup> Свередюк Р. Різдво на картинах українських художників / Р.Свередюк. – Режим доступу: <https://sverediuk.com.ua/rizdvo-na-kartinah-ukrayinskih-hudozhnikiv/>

<sup>10</sup> Семиотика. Сборник переводов. Под ред. Ю.С.Степанова. М.: Радуга, 1982. – 636 с.

11 Вишакхадатта. Мудраракшаса, или Перстень ракшасы. Пер. с санскр., послесл., коммент. В.Г. Эрмана. М.-Л., 1959. – С. 17.

12 Вишакхадатта. Мудраракшаса, или Перстень ракшасы. Пер. с санскр., послесл., коммент. В.Г. Эрмана. М.-Л., 1959. – С. 153.

13 Білецький П.О. «Козак Мамай» – українська народна картина / П.О. Білецький. – Львів: вид-во Львівського ун-ту, 1960. – 32 с., 8 арк.іл.

14 Иллюстрированная история мирового театра/ Под ред. Дж.Р. Брауна, 1999. - С. 44

15 Оливер Тэплин. Греческий театр// Иллюстрированная история мирового театра/ Под редакцией Джона Рассела Брауна. Перевод с англ. – М.: БММ АО, 1999. – 582 с.: ил. - С. 17

16 Оливер Тэплин. Греческий театр// Иллюстрированная история мирового театра/ Под редакцией Джона Рассела Брауна. Перевод с англ. – М.: БММ АО, 1999. – 582 с. (Цит.стор.37).

<sup>17</sup> Цей автор наводить уривок зі статті «О позорищных играхъ», надрукованій в «Исторических Примечаниях на Вѣдомости» 1733 року: «Иныя подражанія позорищнымъ играмъ дѣлаются одною только тѣнью, которая въ темной камерѣ

на намазанную маслом бумагу наводится. И хотя такимъ способомъ показанныя фигуры ничего не говорятъ, однакожь отъ знаковь и другихъ показаній познавается, что оныя знаменуютъ. Сею тнью изображаются многія зло дивныя виды и ихъ примнненія, что въ другихъ позорищныхъ играхъ не такъ хорошо учиться можетъ. Таковыя ннмыя представленія длаются иногда и живыми персонами» [141, 330].

18 Карский Е.Ф. Белорусы. Т.3. Очерки словесности белорусского племени. 3. Художественная литература на народном языке. – Пг.1922 // Рождественская вертепная драма. – с.116-129. Цит.стор.118.

19 Сементовский К.М. Замечания о праздниках у малороссиян/ Маяк. – 1843. – Т.11. – Кн.21.-Гл.3.-С.1-45. Цит.стор.35. А також: Сементовский К.М. Очерк малороссийских поверий и обычаев, относящихся к праздникам // Молодик. – 1843. – Ч.3-4. – с.86-107. Цит.стор.99.

20 Морозов П.О. Очерки из истории русской драмы XVII - XVIII столетия. – Спб.: Тип. В.С. Балашева, 1888. – 389 с. Цит.стор. 87.

21 Українські коляди (з нотами). Зібрав і справив о. Марко Дирда ЧСВВ.-Торонто, Канада, Видавництво і друкарня О.О. Василян, 1950. – 165 с. Цит.стор.5.

22 Вселенная веселится! Збірка українських коляд і шедрівок (з нотами). Уложив Тадей Купчинський. – Мюнхен, “Дніпрова Хвиля”, 1959. – 79 с. Цит.стор.64.

23 Гусев В.Е. Истоки русского народного театра. Учебное пособие. Ленинград, ЛГИТМиК, 1977. – 83 с. Цит.стор.10.

<sup>24</sup> Кон-Винер. История стилей изобразительных искусств. М., «СВАРОГ и К», 2000 г. – С. 217. (Тут стор. 122).

25 Чижевський Д. Поза межами краси (До естетики барокової літератури). - Нью-Йорк, 1952. - С. 19.

26 Бушак С. Народно-мистецький образ захисника незалежності України// Народна творчість та етнографія. - № 1-2, 2002, - с. 3 – 13. (Тут стор. 9).

27 Ігнатенко М.А. Еволюція європейського художнього мислення. – К., 1986.- с.185. (Тут стор. 185).

28 Романов Е.Р. Белорусский сборник / Е.Р. Романов. – Вып. 8. Быт белорусса. - Вильна., 1912. – С. 97-98.

29 Шейн П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П.В. Шейн. - Т. 3. - Спб., 1902. - С. 122–131.

<sup>30</sup> Див. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. XIX-начало XX вв.: Зимние праздники. - М.: Наука, 1983. - 222 с. (Стор.229). А також: Drozdowska W. Żychliński teatryk obrzędowy. //Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi: Seria Etnograficzna. - Łódź. - N 11. (S. 193).

31 Юнг К. Ответ Иову. – М.: «Канон», 1995.- С. 58; Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. Серия «Актуальная психология». Пер. с. англ. – М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. – 304 с.

32 Дробот І. Володимир Винниченко: погляд «іншої» // Гендер і культура: зб. ст. / Упорядники: В.Агеева, С.Оксамитна. - К.: Факт, 2001. - с.53-68.

<sup>33</sup> Калина Н.Ф., Тимошук И.Г. Основы юнгианского анализа сновидений. - М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 1997. - 304 с. (с.137) Серия «Актуальная психология».

<sup>34</sup> Гусев В.Е. Истоки русского народного театра. Учеб.пособие. - Ленинград: ЛГИТМиК, 1977. - 87 с. (с.24, 27, 31-33, 45).

<sup>35</sup> Калина Н.Ф., Тимошук И.Г. Основы юнгианского анализа сновидений. - М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 1997. - 304 с. (с.137) Серия «Актуальная психология».

- <sup>36</sup> Чухим Н. Проблеми і перспективи феміністичної теорії// Гендер і культура: зб.ст./ Упоряд.: В.Агеєва, С.Оксамитна. - К.: Факт, 2001. - с.94-101. (Тут стор. 94).
- <sup>37</sup> Калина Н.Ф., Тимошук І.Г. Основи юнґіанського аналізу сновидень. - М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 1997. - 304 с. (с.137) Серія «Актуальна психологія».
- <sup>38</sup> Чухим Н. Проблеми і перспективи феміністичної теорії// Гендер і культура: зб.ст./ Упоряд.: В.Агеєва, С.Оксамитна. - К.: Факт, 2001. - С. 94-101. (Тут стор. 95).
- <sup>39</sup> Чухим Н. Проблеми і перспективи феміністичної теорії// Гендер і культура: зб.ст./ Упоряд.: В.Агеєва, С.Оксамитна. - К.: Факт, 2001. - с.94-101. (Тут стор. 97).
- <sup>40</sup> Симона де Бовуар. Друга стаття: У 2-х т. - Київ. - т.2. - С.100.
- <sup>41</sup> Смерек О. Чоловік і жінка. Пошуки людського призначення... (Гендерний аналіз романів Емми Андієвської)// Гендер і культура: зб.ст./ Упоряд.: В.Агеєва, С.Оксамитна. - К.: Факт, 2001. - с.102-109. (Тут стор. 102).
- <sup>42</sup> Медведик Ю. Українські набожні пісні XVII-XVIII ст. (Різдвяний цикл) // Народна творчість та етнографія. - 1994. - № 4. (Тут цит.стор.19); *Чижевський Д.* Поза межами краси (До естетики барокової літератури). - Нью-Йорк, 1952. - С.19.
- <sup>43</sup> Алферов А.Д. Петрушка и его предки // Десять чтений по литературе / А.Алферов, А.Грузинский, Ф.Нелидов, С.Смирнов. - М.: Т-во тип. А.И.Мамонтова, 1895. - С. 175-205. (Тут стор. 193).
- <sup>44</sup> Синицкий Л. Малороссия по рассказам путешественников конца прошлого и начала нынешнего столетия // Киевская старина. - Годъ 11. - Т.XXXVI. - 1892. - Февраль. - С. 226-259. (Тут цитується стор. 231).
- <sup>45</sup> Бушак С. Народно-мистецький образ захисника незалежності України / С.Бушак // Народна творчість та етнографія. - № 1-2, 2002, - С. 3 – 13. (Тут цит.стор.9).
- <sup>46</sup> Балущок В. Обряди ініціації українців та давніх слов'ян / В.Балущок. - Львів – Нью-Йорк : В-во М.П. Коць, 1998. – 216 с. (Тут цит. Стор.55-56).
- <sup>47</sup> Білецький П.О. Українське мистецтво другої половини XVII-XVIII століть / П.О. Білецький. — К.: Мистецтво, 1981. — 159 с. (Цитовані сторінки 117-118), іл. — (Нариси з історії укр. мистецтва).
- <sup>48</sup> Поэзия вагантов. /Отв.ред.Ф.А.Петровский. - М.: «Наука», 1975. - с.606. (Тут цит. стор. 6-7).
- <sup>49</sup> Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов / К.-Г. Юнг; Пер. с англ. – М.: ЗАО «Совершенство»; К.: Port-Royal, 1997. – 356 с. (Тут стор. 267).
- <sup>50</sup> На думку вченого, цей текст є «найстарішою копією вертепної драми, найстарішою з усіх польських і українських» (1788 – 1791 рр.). Див.: Франко І. Зібрання творів у 50 т., т. 36, літературно-критичні праці (1905-1906). – Київ: «Наукова думка», 1982. – 487(8) с.
- <sup>51</sup> Див. також: *Бойко Б.* Таїна дерев'яної скрині: [Український вертеп] // Art line. – 1997. – № 1. – С. 6-7; Вертеп //Театральная энциклопедия /Под ред. С.С.Мокульского. – М.: «Советская энциклопедия», 1961. - 928-930.
- <sup>52</sup> Процюк Л. «Вертеп» Людмили Старицької-Черняхівської в контексті української барокової драматургії // Султанівські читання. Актуальні проблеми літературознавства в компаративних вимірах. Збірник статей / редкол.: І. В. Козлик (голова) й ін. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2014. – Вип. III. – С. 246-251.
- <sup>53</sup> Доридор Г.К. Український водевіль XIX століття : Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Г.К. Доридор; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. — К., 2000. — 18 с.

- <sup>54</sup> Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів у 12-и томах. – К.: Наукова думка, 2003. – Т. 2. – С. 309 – 310 (канонічний текст), с. 506 – 507 (варіанти), с. 719 – 720 (примітки).
- <sup>55</sup> Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів у 12-и томах. – К.: Наукова думка, 2003. – Т. 2. – С. 309 – 310 (канонічний текст), с. 506 – 507 (варіанти), с. 719 – 720 (примітки).
- <sup>56</sup> Шевченко Т.Г. Н. Маркевичу / Тарас Шевченко. Зібрання творів: У 6 т. — К., 2003. — Т. 1: Поезія 1837-1847. — С. 127; С. 634-635.
- 57 Николай Андреевич Маркевич : информ-блок [Электронное издание]. – М. : Библиотека украинской литературы, 26.06.2015. – Режим доступа : <http://www.mosbul.ru/dig/2015.06%20markevich.pdf> – Заголовок с экрана.
- 58 Грушевський М.С. Твори у 50-и томах. Т. 11: Літературно-критичні праці (1883–1931). «По світу» / НАН України. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського. Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка. – Львів: Світ, 2008. – 752 с. (Цитовані сторінки 233 – 236).
- 59 Грушевський М.С. Твори у 50-и томах. Т. 11: Літературно-критичні праці (1883–1931). «По світу» / НАН України. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського. Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка. – Львів: Світ, 2008. – 752 с. (Цитовані сторінки 233 – 236).
- 60 Грушевський М.С. Твори у 50-и томах. Т. 11: Літературно-критичні праці (1883–1931). «По світу» / НАН України. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського. Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка. – Львів: Світ, 2008. – 752 с.
- 61 Панас Мирний Перемудрив / Зібрання творів у семи томах. Т.6 / Панас Мирний, П.Я. Рудченко. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 75-182. (Тут цитується стор. 103).
- 62 Старицький М.П. Ой не ходи Грицю, та на вечерниці : драма в V діях зі співами і танцями / В переробці Александрова. – Jersey City: Свобода, 1919. – 70 с.
- 63 Старицька-Черняхівська Л. М. Вертеп. Старинна містерія на нові теми / Л. Старицька-Черняхівська // Зона. – 2001. – № 15. – С. 205–207.
- 64 Любченко А. П. Вертеп (повість). Оповідання. Щоденник : художественная лит-ра / А. П. Любченко. - Харків : Основа, 2005. - 464 с.
- 65 Карасінська М. Естетика? Теорія? Політика? Спільні місця. Про театральну творчість Леона Шіллера та Леся Курбаса. //Кіно – театр. – с.9-12. Цит.стор.11.
- <sup>66</sup> Сауленко Л.Л. Мы наш, мы новый миф построим...: Мифологема тоталитарного искусства. – Одесса, Астропринт, 2001. – 184 с.
- 67 Різдвяний ляльковий вертеп [Електронний ресурс]. - Режим доступу: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=Різдвяний+ляльковий+вертеп](https://www.youtube.com/results?search_query=Різдвяний+ляльковий+вертеп)
- 68 Курочкін О. Український вертеп на межі двох епох / Олександр Курочкін // Народна творчість та етнологія. - 2014. - № 6. - С. 29-41. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NTE\\_2014\\_6\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NTE_2014_6_5);  
<http://nte.etnolog.org.ua/zmist/2014/N6/29.pdf>



**More  
Books!** 



**yes**  
**I want morebooks!**

Buy your books fast and straightforward online - at one of the world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at  
**[www.get-morebooks.com](http://www.get-morebooks.com)**

Kaufen Sie Ihre Bücher schnell und unkompliziert online – auf einer der am schnellsten wachsenden Buchhandelsplattformen weltweit!  
Dank Print-On-Demand umwelt- und ressourcenschonend produziert.

Bücher schneller online kaufen  
**[www.morebooks.de](http://www.morebooks.de)**

SIA OmniScriptum Publishing  
Brivibas gatve 197  
LV-103 9 Riga, Latvia  
Telefax: +371 68620455

[info@omniscryptum.com](mailto:info@omniscryptum.com)  
[www.omniscryptum.com](http://www.omniscryptum.com)

OMNI Scriptum









