

# ВІСНИК

**ДЕРЖАВНОЇ  
АКАДЕМІЇ  
КЕРІВНИХ  
КАДРІВ  
КУЛЬТУРИ  
І МИСТЕЦТВ**

**4'2004**

*Щоквартальний науковий журнал*

Засновник видання: Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Видання засноване 1999 р.

**ВІСНИК**

**4'2004**

**РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ**

*Чернець В.Г.*, д. філософії, професор (голова редколегії)

*Бітасє В.А.*, д. філос. наук, професор (заступник голови редколегії, головний редактор)

*Антонюк О.В.*, д. політ. наук, професор

*Базовкін Є.Г.*, д. іст. наук, професор

*Безгін І.Д.*, академік АМУ, д. мист., професор

*Богуцький Ю.П.*, академік АМУ, к. філос. наук, професор

*Бровко М.М.*, д. філос. наук, професор

*Вантух М.М.*, академік АМУ, нар. артист України, професор

*Вівчарик М.М.*, д. політ. наук, професор

*Головащук М.І.*, науковий редактор (відповідальний секретар)

*Горненко В.Г.*, д. мист., професор

*Даниленко В.М.*, член-кор. НАН України, д. іст. наук, професор

*Єсипенко Р.М.*, д. іст. наук, професор

*Кресіна І.О.*, д. політ. наук, професор

*Кулешов С.Г.*, д. іст. наук, професор

*Лащенко А.П.*, д. мист., професор

*Левчук Л.Т.*, д. філос. наук, професор

*Мироненко О.М.*, д. філос. наук, професор

*Онищенко І.Г.*, д. політ. наук, професор

*Пазенок В.С.*, член-кор. НАН України, д. філос. наук, професор

*Путро О.І.*, д. іст. наук, професор

*Рибачук М.Ф.*, д. філос. наук, професор

*Римаренко Ю.І.*, член-кор. АПРН України, д. філос. наук, професор

*Рудич Ф.М.*, д. філос. наук, професор

*Семашико О.М.*, д. філос. наук, професор

*Терещенко А.К.*, член-кор. АМУ, д. мист., професор

*Федорук О.К.*, академік АМУ, д. мист., професор

*Чемберджи М.І.*, академік АМУ, нар. артист України, професор

*Шкляр Л.Є.*, д. політ. наук, професор

*Шульга Р.П.*, д. філос. наук

*Шульгіна В.Д.*, д. мист., професор

Науковий консультант – д. політ. наук, професор *Шкляр Л.Є.*

Рецензент – д. мист., професор, завідувач відділу театрознавства ІМФЕ ім. М.Рильського НАН України, засл. діяч мистецтв України *Ю.О.Станішевський*

Затверджено: постановою президії ВАК України від 10.11.1999 р. № 3-05/11 як фахове видання з історичних наук (Перелік № 3), постановою президії ВАК України від 10.05.2000 р. № 1-02/5 як фахове видання з філософських наук та мистецтвознавства (Перелік № 5) та постановою президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 1-05/1 як фахове видання з політичних наук (Перелік № 11)

Редакція не завжди поділяє позицію авторів публікацій.  
За точність викладених фактів відповідальність несе автор

Свідоцтво: КВ № 3747 від 25.03.1999 р.

Свідоцтво: ДК № 535 від 19.07.2001 р.

© Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2004

© Видавництво "Міленіум", 2004

## ЗМІСТ

### Філософія

<i>Восводін О.П.</i>	Регулятивна функція естетичного (м.Луганськ)	5
<i>Чміль Г.П.</i>	Ментальність як мистецька вартість (м.Київ)	10
<i>Сапенко Р.</i>	Свідомість “масового суспільства” – західноєвропейський контекст (Польща)	14
<i>Павлова О.Ю.</i>	“Естетична реальність” уявного в теорії символу О.Люсева (м.Київ)	19
<i>Каранда М.В.</i>	Неорелігійні мотиви в українському та польському мистецтві (кінець ХІХ – початок ХХ ст.) (м.Чернігів)	23
<i>Корсунський С.А.</i>	Д.Донцов та Н.Мак’явеллі: єдність, чи суперечливість у філософських поглядах? (м.Київ)	30
<i>Ємельянова Т.В.</i>	Спадщина В.Кандинського у контексті міфологічно-фольклорної традиції (м.Хмельницький)	34

### Мистецтвознавство

<i>Кравченко Н.Ю.</i>	“Сакральне” у сучасному музичному мистецтві (м.Київ)	40
<i>Зінов’єва Т.А.</i>	Еволюція українського вертепу: історіографічний аспект (м.Одеса)	44
<i>Пучко Ю.В.</i>	Хорове мистецтво як об’єкт музичної культурології: соціокультурні функції хорової музики (м.Київ)	50
<i>Заранський В.І.</i>	Скрипкові концерти-реквієми у творчості українських композиторів (м.Львів)	54
<i>Откидач В.М.</i>	Взаємовідносини рок-музики із соціокультурним середовищем (м.Харків)	58
<i>Рудчук Ю.А.</i>	Концертна діяльність виконавців на духових інструментах в Україні (ХVІІІ–ХІХ ст.) (м.Київ)	64
<i>Котова О.О.</i>	Історія мистецтва нонконформізму в культурі Одеси 1960–80-х років ХХ ст. (м.Одеса)	71

### Історія

<i>Білик Б.І.</i>	Етнополітичний аспект Національно-визвольної війни українського народу під проводом Богдана Хмельницького (1648–1657 рр.) (м.Київ)	78
<i>Горенко-Баранівська Л.І.</i>	Мазепинське бароко в галузі культури і освіти України кінця ХVІІ – початку ХVІІІ ст. (м.Київ)	86
<i>Конвай В.Д.</i>	Культура та побут дворянства в Україні (ХVІІІ ст.) (м.Київ)	91
<i>Ототюк О.В.</i>	Про політику коренізації (українізації) в контексті розвитку української культури (20-ті рр. ХХ ст.) (м.Київ)	100
<i>Хроненко І.В.</i>	Виникнення і розповсюдження штундизму як релігійного вчення в Україні (друга половина ХІХ століття) (м.Київ)	105

### Політологія

<i>Брустінов В.В.</i>	Політико-адміністративна модернізація: загальне поняття, пріоритети для України (м.Київ)	112
<i>Ігнат’єва О.В.</i>	Культуротворчі аспекти в статутах молодіжних громадських організацій (м.Рівне)	120

## ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ

**В** умовах вже не стільки відродження, скільки ствердження національної ідеї України, становлення патріотичного ототожнення себе з українським народом, відчуття приналежності до нього, інтерес до культурної спадщини є вельми актуальним та принципово важливим. Одним із знакових явищ культурного минулого (ба, навіть, сучасного) нашої країни є український вертеп. Питання ж художньої еволюції вертепних вистав у рамках загальноєвропейських та українських стилів одне з найцікавіших і найактуальніших в українській культурологічній науці.

*Метою даної статті* є спроба узагальнити погляди дослідників українського вертепу щодо його еволюційної динаміки. В історіографії цього питання варто було б виокремити два аспекти: погляди дослідників на еволюцію вертепу в значенні його походження, а також в смислі подальшої долі (розвитку-трансформації чи деградації).

Проблема еволюції вертепу тісно пов'язана з проблемою його походження й часто вченими не диференціюється. З огляду на це дослідники ведуть еволюцію вертепу, починаючи з його містерійних коренів (О.Веселовський, Н.Виноградов, А.Малинка, В.Перетц), народної автохтонності (В.Данченко, М.Йосипенко та інші), шкільної драми (П.Г.Житецький, П.Й.Морозов, М.І.Петров). Причому названі лінії походження вертепу можуть послідовно включатися як етапи єдиного ланцюга еволюційного розвитку вертепного явища.

Так, В.Перетц розглядав українську вертепну драму як останній етап розвитку західноєвропейської містерії, що в процесі історичного розвитку все більше й більше наближилася до життя. А загальний процес трансформації вертепної драми, на його думку, являє собою ланку руйнувань, стадії якої мало відрізнялися одна від іншої. Однак вертеп дав поштовх для народження нового театру, який уже мав цілком світський характер та виявився живучішим [16, 92; 126; 158]. Вихідною точкою еволюції вертепу О.Веселовський вважав містерії (наочне зображення Різдва Христового), а подальший розвиток визначався вторгненням світського начала, що проявлялося у народному трактуванні персонажів містерійного дійства (передовсім Ірода). Посилення ж світського начала приводить, на думку вченого, до розпаду кожної вертепної п'єси на дві окремі частини: в першій зосереджується все священне, серйозне, а в другій – усе народне [1, 338–339]. Близької до цієї думки був Н.Виноградов, котрий вважав, що первісний текст вертепної драми мав релігійний характер і вистави відбувалися в церкві, але з проникненням комічного елемента вертеп було вигнано з церкви, де він стає надбанням народу, майже повністю втрапивши первісний вигляд: за змістом драма розпалася на дві нерівні частини – релігійна скорочувалася, а комічна збільшувалася за рахунок появи нових сцен. У такому вигляді вертепна драма була занесена на Русь і розповсюдилася, набувши національного забарвлення в другій частині [2, 389]. А.Малинка також виводив вертепну драму з середньовічних містерій, історичну та художню динаміку яких визначила поява в них комічних елементів, що привело до втрати містерією релігійного характеру та переходу з церкви на площу та вулицю. Комічний елемент розвивається в окремі комічні сценки – інтермедії чи інтерлюдії, а далі йде розпад зв'язку цих інтермедій з основним ходом дійства, відокремлення їх і набуття самостійності. Тому інтермедії вільно переставляються з одного місця на інше й, нарешті, виділяються та граються вже не між актами містерії, а після закінчення вистави духовної драми одна за одною. Містерія зводиться до мінімуму, як у живому вертепі. На думку вченого, духовна драма, обмежена умовами та стиснута традиціями, не мала перспективи для розвитку й була приречена на застій, а інтермедії (вільні від канонів, близькі до життя народу), навпаки, могли розвиватися [16, 44-49].

М.Тихонравов ототожнював еволюційний шлях української драми та західної містерії і виокремлював такі етапи їх історії, як: початковий, церковно-канонічний та подальший, народно-профанний (на якому різдвяна драма забувається, а народна вистава залишається). Ключовими словами в цьому розвитку є натиск, профанація, витиснення. А ключовими силами, які штовхали

до змін - народні засади: спенки повсякденного життя, народний гумор, апокрифічні вставки та інтермедії. Щодо українського вертепу, то вчений підкреслював вплив схоластичних віршів Київської академії на його історичний розвиток і оцінював цей вплив негативно: київські бурсаки гальмували розвиток української вертепної драми, змінюючи народні пісні на схоластичні вірші школи [22, 26; 27; 23; 72-73].

М.Петров відштовхувався від гіпотези шкільного походження вертепу й вважав вертепну драму необхідною ланкою в історичному розвитку шкільної драми, її більш чи менш віддаленими відгукми [17]. Він доводив, що й вертеп у своєму первісному вигляді був побудований за правилами езуїтських піїтик: "Въ качествѣ интерлюдій, свѣтскія сцены вертепа первоначально соотвѣтствовали своимъ содержаніемъ актамъ или явленіямъ первой духовной части вертепа, къ которой онѣ относились" [18, 474], а згодом "различныя сцены второй части вертепа стали перемѣщаться съ одного мѣста на другое, дополняются другими сценами, или сокращаются, какъ это наглядно можно видѣть изъ сличенія списковъ Маркевича и Галагана; а вслѣдствіе этого первоначальная связь вертепныхъ интерлюдій съ самой рождественской мистеріей или затемнилась, или вовсе утратилась" [18, 474]. Вчений відзначав, що перша духовна частина вертепу найбільше залишилася відповідною її первісному тексту, тобто практично не розвивалася, а друга побутова вистава у процесі історичного розвитку зазнавала змін. Останні виявлялися в тому, що у вертепі "чувствується множество искаженій, распространеній и вставокъ, свидетельствующихъ о томъ, что эта часть вертепа пришлась по вкусу исполнителямъ, которые наложили на нее свою руку", а "школьное силлабическое стихосложеніе въ этой части вертепа постоянно перебивается и нарушается размѣромъ украинскихъ думъ" [18, 478]. Вертепники опускали з шкільних драм такі сцени, які не відповідали реальній дійсності малоруського народного життя в певній місцевості, вводячи, зі свого боку, нові, місцеві чи сучасні сюжети [17]. І далі: "Сдѣлавшись достояніемъ пьяныхъ пѣвчихъ, а затѣмъ церковныхъ дяковъ и полутраотнаго народа, вертепъ мало по малу терялъ свою первоначальную школьную правильность, утрачивалъ прежнія сцены, дѣлавшіяся анахронизмомъ, или переставлялъ ихъ съ одного мѣста на другое, а замѣнялъ новыми въ простонародномъ вкуш" [18, 477].

П.Морозов вважав вертепне дійство за народну асиміляцію шкільної драми з її інтермедіями [14, 86]. На думку П.Житецького, у вертепній драмі шкільні різдвяні містерії зазнали видозмін, набули якісного нового характеру. Визначаючи вплив пізнішої шкільної теорії на вертепну драму, вчений зауважив, що "вертепная драма далеко раздвинула рамки просто-народности, признанія теоріей <...> Приспособленная для всенароднаго употребленія <...>" [9, 8]. За П.Житецьким, вертепна драма "съ перваго момента своего появленія <...> подвергалась позднѣйшимъ видоизмѣненіямъ, причемъ въ основной текстъ драмы могли бытъ внесены пьесы болѣе древнія, чѣмъ самая драма. Однимъ словомъ, вертепная драма шла по тому же пути коллективной обработки, какъ и устные произведенія народной поэзіи" [8, 158]. О.Воропай вказує, що народна частина вертепу зазнає змін; а "свята" – майже незмінна в усіх списках відомих вертепів, що підтверджує її "книжне" походження. Щоправда, сам дослідник наголошує, що "у пізніших записах текст першої частини вертепу скорочений, а в окремих місцях дуже попсований – перекручений", і наводить приклад Хорольського вертепу. Однак ці перекручення пояснюються тим, що "стара книжна мова була зрозуміла для студентів Київської Академії, дяків, школярів та іншого "грамотного люду" тогочасної України, але мало зрозуміла для ледве ремісників та селян, що пізніше зробилися спадкоємцями перших освічених вертепників" [4, 6].

П.Охріменко зазначає: "Вертеп був улюбленим народним видовищем і дожив на Україні до перших десятиліть Радянської влади. Саме в його формі продовжували своє існування значні елементи шкільної драматургії, перш за все – інтермедій і в меншій мірі – різдвяних драм, бо перша частина вертепної вистави, побутуючи в народі, все більше скорочувалась" [15, 26].

Малися спостереження й щодо змін світської частини вертепної драми. Так, М.Грицай вказував, що "в історичному розвитку українська вертепна драма видозмінювалася, набирала різних сюжетних форм, втрачала окремі сцени і обирала нові", а в побутовій виставі "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" [5, 330–331]. Вчений наводить приклади спрощення образу Запорожця, збіднення

художніх засобів, потрапляння в текст пісень, що були менш підпорядковані єдиній сюжетній конструкції. Цінним, на нашу думку, є і зауваження Й.Федаса, що “тенденція до змирення першої частини виявлялася неодноразово на всій території його (тобто вертепу – Т.З.) побутування” [23, 133].

Якщо підсумувати точки зору дослідників вертепу, проглядається така узагальнена схема розвитку: спочатку була релігійна дія, присвячена Різдву, потім у ній з'являється та посилюється світський елемент (Н.Кравцов, С.Смілянська та інші), що приводить до розпаду вистави на дві дії: суто священну й суто народну (О.Веселовський, Н.Виноградов, А.Малинка); а подальша втрата виставою релігійного характеру призводить до злиття обох частин вистави вертепу в цілісну дію з єдиним змістом (М.Грицай). Таким чином, у процесі історичного розвитку канонічна містеріальна частина відступає на задній план (В.Гусев), під впливом народнопоетичної творчості вона поступово втрачає свою релігійність, дедалі більше віддаляючись від звичайної ілюстрації “святого письма” (М.Грицай), скорочується, зменшується та згодом зовсім вилучається (П.Охріменко), а побутова розвивається, збільшується, змінюється, пристосовується до місцевих умов (Р.Бернацька; М.Йосипенко; О.Кисіль; Ф.Поліпук). Релігійна мета вистави витісняється розважальною, відривається від календарного свята, з'являючись під час осінніх ярмарків та літніх військових зборів (Л.Архимович). Й.Федас знаходить у секуляризації вертепу підтвердження гіпотези про народність генетичних коренів цього явища, оскільки “зазнавши в силу історичних причин певного впливу церкви, вертеп – духовний продукт народу – вже на ранніх етапах свого функціонування почав виходити з-під нього” [23, 133].

Як бачимо, інтерпретація еволюції вертепу залежала від поглядів дослідників, їхньої оцінки чи недооцінки релігійного чи народного начала у вертепі. Тому з народницької позиції набуття вертепом релігійності розцінюється негативно й, навпаки, з точки зору церковної концепції обмирщення вертепу є деградацією. Народницьке ж начало в динаміці вертепу оцінюється двояко: позитивно (збагачує виставу, робить її своєрідною) та негативно (псує, перекичує виставу). Більшість дослідників в тій чи іншій формі стверджують провідну роль світського начала в історичній та художній динаміці вертепу, який для них є більш сильним, життєздатним, головним, цікавим та довговічним. Утім, самі народні вистави (наприклад, театр Петрушки) теж спричинились до занепаду. Отже, причина змін – інша. Принаймні не тому, що релігійна вистава стає менш важливою та нецікавою. Крім того, профануючий народний елемент з'явився на заході ще в церковній обстановці й органічно існував у тих рамках.

Якщо ж посилення світського начала призводить до розпаду на окремі частини, де концентрується тільки світське та тільки народне, то західні різдвяні вистави вже давно були б двоповерховими, але цього не сталося. Так, наприклад, креші, де народний елемент був настільки сильним, що перетворював різдвяне дійство в своєрідну “книгу жалоб”, тобто мирське начало було важливою складовою частиною вистави, так і залишилися одноповерховими. А двоповерхові шопки є більш пізніми й, не виключено, з'являються вже під впливом українського вертепу, оскільки більшість їх належить уже до XIX століття, як наприклад, шопки з Кракова чи шопка Смерди.

Існує ще один стереотипний погляд на вагомість народного елемента в розвитку драми: побутова вистава більше приваблювала глядачів своєю життєздатністю, ніж релігійний бік містерії; глядачів головним чином цікавили інтермедії, які гралися після духовної драми. Сакральне, як віджило, “більше не становить інтересу для народу, сходить зі сцени” [13, 44-49] чи стає приводом для викриття певних суспільних пороків. О.Шреєр-Ткаченко вважає, що 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” [25, 106]. На нашу думку, це погляд з висоти секуляризованої культури. Не варто забувати, що в часи побутування вертепу громадськість була віруючою, а релігійність – парадигмальною для культури того часу. Наприклад, проф. М.Сумцов писав, що “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” [21, 10]. Тож, у історіографії вертепу відчувається сильна недооцінка релігійного начала у формуванні та забезпеченні життєздатності вертепної дії. Приміром, О.Воропай слушно зауважує, що “так чи інакше, а “свята” частина вертепної драми виконувалася всіма вертепниками і зберігалася в усіх відомих нам текстах” [4, 6].

З іншого боку, не можна недооцінювати роль демократизації вертепу, оскільки, як видається, зниження в масову культуру є закономірним і необхідним етапом будь-якого явища, що стає популярним. Адже перехід вертепу в площину народної культури одночасно приводить як до збагачення вертепу, так і до його спрощення, переключування й псування.

Деякі вчені аналізують еволюційні зміни у вертепі в порівнянні з іншими різновидами вертепних дійств. Так, В.Гусев у питанні еволюції українського вертепу виходить з характеру польської шопки: “появившиеся позже исследования о польском народном театре и особенно об украинском вертепе и белорусской батлейке, а также новые материалы о русском вертепе позволяют полнее и глубже осветить эволюцию вертепной драмы. В отличие от польской шопки (яселки), где религиозные эпизоды перемежаются комическими бытовыми интермедиями, в вертепной драме у восточных славян религиозная и бытовая части резко разделяются. Композиционная перестройка способствовала тому, что шуточные и сатирические сценки постепенно разрастались. В записях текстов XIX – начала XX вв. они значительно превосходят по объему канонический сюжет. При этом происходит обмирщение первой части и насыщение социально острыми мотивами – второй” [7, 303]. Н.Симонович-Сфимова вважає шопку, вертеп і батлейку однотипними театрами, тому в їхньому розвитку простежується спільна тенденція – витиснення релігійної драми на другий план світським началом – її місце зайняли історичні, побутові й сатиричні сценки.

Аналіз контекстів формування вертепних вистав і зіставлення їх з відомими текстами лялькових різдвяних драм спричинює потребу у виокремленні різних моделей вистав вертепного типу: церковно-західної (креші) та близької до неї західної шкільної (шопка, західноукраїнські вертепи), народно-білоруської (бетлегем, тіньовий різдвяний театр) та шкільно-східнослов'янської (вертепи Середнього Придніпров’я). Їх неоднакові шляхи формування та характер вистав, при відносній спільності сюжетів, визначають і несхожі шляхи еволюції. Так, наприклад, західні креші не набувають двоповерховості, а розвивають систему декорацій, стають більш механізованими, крім того, розмежування “серйозних” та “комічних” сцен тут так і не відбулося. Дослідники вказують на досить штучний зв’язок обов’язкових вставних номерів з “офіційною частиною шопки”, тобто архітектурне запозичення не відповідало первісній специфіці її драми. Бетлегем зазнає сильного впливу театру живих акторів, а власне народний тіньовий вертеп набуває релігійних сюжетів. Східноукраїнський вертеп, як правило, зберігає свою конструктивну архітектурну та сюжетну цілісність, основні зміни відбуваються в характері й складі персонажів побутової частини вистави; відносно рівномірно спрощується загальна схема сюжету у верхній та нижній виставах. У російському ж варіанті вертепу має місце руйнування семантичного зв’язку змісту драми та її розподілу за поверхами, який проходить не за принципом протиставлення по лінії “сакральне – профанне”, як у східноукраїнському вертепі, а по лінії “біблійно-міфічне – побутово-реалістичне”, коли сценки з Іродом граються не на долішньому поверсі, а на верхньому.

Таким чином, найвірогідніше еволюційна зміна у виставах була пов’язана зі зміною сфери побутування та формою свідомості-світовідчуття творців і носіїв вертепу (середньовічного відчуття, коли всі “ходять під Богом”, чи барокової дуальності). Наприклад, І.Франко слушно пов’язав зміни у виставах з їхньою міграцією в інші культурно-соціальні прошарки: церква – церковна огорожа – міська площа. Тоді зрозуміло, чому принципово відмінні вистави з’являються в інших країнах, що являють собою зовсім нові культурні обстановки. Креші й одноповерхові шопки є однотипними, оскільки виникли на католицькій основі, тоді як східноукраїнський вертеп сформувався на неофіційному православному ґрунті.

Щодо подальшого розвитку східноукраїнської вертепної драми, то в історіографії вирізняються кілька концепцій: секуляризації та політизації; деградації лялькового варіанта та його перехід у “живий” вертеп, породження нової форми райка, а також професіонального театру.

Ряд учених вказує, що у процесі історичного розвитку вертепна драма набуває політичного забарвлення: “конфлікт релігійно-етичний замінився в ній соціально-політичним” [6, 18]; особливо це стосується інтерпретації постаті Ірода (О.Веселовський, М.Йосипенко, В.Кузьміна, М.Грицай, Н.Смирнова, С.Смілянська). Так, О.Веселовський зазначає, що в особі Ірода, воїнів, пастухів народ знаходить можливість втілити типи зі свого середовища, змішуючи часи, особи й характери [1, 338–339]. М.Йосипенко помітив, що в Іроді Кул’янського вертепу неважко впізнати справжнього

поміщика-царька, портрет якого був взятий, за словами вертепника Г.С.Панасенка, вірогідно з поміщика Розаліон-Сошальського, дід котрого був кріпаком [11, 63]. Головним мотивом стає відплата царю Іроду за його злодіяння – убивство безвинних дітей, тобто мотив соціально-політичного характеру [10].

М.Грицай зазначає, що у вертепі конфлікти біблійного оповідання з часом абстрагувались від церкви й наповнювались соціальним змістом, вистава набувала соціально-політичного забарвлення та почала виражати погляди народних мас. У зв'язку з цим духовенство забороняло поважну частину вертепної вистави [5, 325]. Однак причина вилучення релігійних елементів зі складу цілої вистави могла бути й дещо іншою, а саме: відчуття поваги до сакрального. Варто нагадати слова В.Кравченка в життєписі вертепника Смерди про те, що “житомирський поліцейський наказав забрати Христа з “Шопки”, бо гріх показувати Бога разом з танками” [13, 57]. Це особливо показово, бо вистави Смерди, що вже відносяться до кінця XIX століття, С.Смілянська вказує, що в кінці XVIII та на початку XIX століть драма про Ірода у свідомості народу відображала показ лиходійств правителів, їхню хижачку політику в Україні, а Коліївщина сприяла “ідейному росту народної драми” й, таким чином, інтермедійна частина вертепу вносила нові акценти і доповнення до соціального смислу духовного дійства.

Існує гіпотеза, за якою одним із наслідків історичного розвитку вертепу є райок: зміст залишається, а фігурки вертепу замінюються лубковими картинками. Такої думки були М.Тихонравов, О.Веселовський, П.Морозов, В.Перетц, Г.Барішев, А.Лазарев, П.Охріменко, І.Франко. Ця гіпотеза ґрунтується, в основному, на таких аргументах, як зв'язок вертепної п'єси з лубковими повістями й народними діалогами, тематична близькість вертепу та райка, близькість архітектури та вживання терміна “панорамний вертеп”.

З цією теорією не погоджуються А.Некрилова та І.Соломонік. Поділяємо їхній сумнів щодо винятковості вертепу як витоку райка. Слушною вважаємо й думку Й.Федаса про полігенетичність райка: “Те, що вертеп і народний лубок стоять біля його (тобто райка – Т.З.) витоків, сумніву немає” [23, 136]. Дійсно, райок та вертеп багато в чому живляться зі спільного джерела, використовуючи кожний для себе вже розроблені та поширені в культурі прийоми (нанизування, образи й теми, навіть, просторові форми). Безперечним видається і їхній взаємовплив. Проте, між вертепом та райком існують і принципові відмінності як тематичні, так пластичні. По-перше, якщо поглянути на ці види театральної творчості з точки зору церковної концепції походження, то одразу виявляється їх відмінність: вертеп присвячується темі Народження Христа, а райок своїм корінням сягає жанру *Paradis*, що представляв біблійську історію гріхопадіння Адама та Єви [24, 378]. Зауважимо, що й у вертепних дійствах “райський” сюжет міг відображуватися, але не він був основним. По-друге, вертеп та райок являють собою різні види театральних видовищ: якщо вертеп, у нашому разі, є театром об'ємних ляльок на дроті, то райок відноситься до тіньового театру. По-третє, єдиний простір застосування слів “вертеп” та “райок” пояснюється ймовірніше метонімічним збігом, особливо це стає можливим, якщо взагалі не диференціювати ляльковий театр за жанрами, чи то пальцевий та рукавичний театр (Петрушка), тіньовий, планшетний, маріонетковий, тростевий, ляльок на дроті – все це принципово різні види театру. З погляду символіки, слова “вертеп” та “райок” поєднуються через поняття “сад”. Існує думка, що слово “рай” не церковного походження, не книжного, а народного – від “ірїй”, “вирїй”, “чудесний сад” [19, 276]. Проблему етимологічного зв'язку “вертепу” з “садом” розглядала В.Владимирська, яка оцінювала слово “врьть” у значенні “сад”, “град” та “врьтоград” як “факт подновлення текстів иным підбором слів”, й вважає за “вызванное, вероятно, смешением слов по сходству первой части, поэтому могшее явиться после врьть” [3, 32]. По-четверте, знаковим видається той факт, що райок у процесі історичного розвитку, шляхом обмирщення та вростання в культурне середовище свого побутування, виробляє свій стиль видовища – “панораму” чи “народну космораму”, у яких уже не залишилося біблійської тематики, але розгорнулося народне мітологічно-побутове оповідання зі своєрідним художнім стилем візуалізованої нарації. У такому стилі балаганного райка могли представлятися теми Різдва, але це вже не вертеп.

Ще однією концепцією подальшого розвитку вертепу є народження “живого” вертепу (А.Малинка, О.Смирнитський, Ю.Соколов, О.Казимиров, О.Шреср-Ткаченко). Спільним є ставлення до “живого” вертепу як більш прогресивного, близького до сучасності та вимог населення [25, 106].

як нової і останньої форми вмираючого вертепу [20, 205], що вийшла за межі свого двоповерхового будиночка на майдан [12, 19] та замінила лялькових артистів живими. Очевидно, ляльковий та “живий” вертепи дуже близькі жанрово (за темою та стилем), тому має право на існування інтегративний погляд А.Малинки, який порівнював однойменні образи в ляльковому та живому вертепах [13, 50-51;55;56]. Втім, проблема еволюційної залежності “живого” вертепу від лялькового видається схожою з ситуацією з райкомом, оскільки тут також йдеться про різні види театральності, оскільки еволюційний перехід з одного художнього роду до іншого видається дещо не коректним: ми не знаємо Сокиренського живого вертепу, Куп’янського, Батуринського, Хорольського та ін. Не варто також не брати на карб вирішальний вплив стародавніх традицій рядження та народної драми (Коза, Цар Максиміліан).

Поширеним є погляд на вертеп як на початковий етап історичного розвитку професійного театру (А.Архангельський, О.Веселовський, П.Морозов, П.Пекарський, М.Тихонравов, В.Данченко, М.Йосипенко); як на одну з ранніх форм українського музичного театру, як його жанр (Л.Архимович, О.Шреєр-Гкаченко, М.Загайкевич та ін.). Справді, демократична спрямованість, сагіричність, близькість до народних традицій, музикальність, певна реалістичність, звернення до актуальної проблематики, розробка типізованих образів та стереотипних стосунків між ними у вертепі – усе це, безсумнівно, мало великий вплив на творчість корифеїв українського театру, зокрема М.Щепкіна (1788-1863) та його послідовників. Пригадаємо, що Щепкін був засновником школи сценічного реалізму та концепції природності актора, що, в свою чергу, визначила творче обличчя Московського Малого театру, названого згодом “Домом Щепкіна”, і стала основою програми Московського Художнього театру, сформульованої пізніше К.Станіславським та В.Немировичем-Данченком. Образна система східноукраїнського вертепу, як видається, вплинула й на драматургічну творчість І.Котляревського, Г.Квітки-Основ’яненка та М.Гоголя. Втім, на нашу думку, тут доречно говорити про вплив вертепної стилістики, характеру, настрою, реалістичної спрямованості, що, значною мірою, визначило тенденцію розвитку української драматургії та професійного театру, а не про прямий еволюційний зв’язок, що припускає стадіальну трансформацію характеристик у рамках одного виду.

Таким чином, розмаїтість концепцій еволюції вертепу, з одного боку, зумовлюється позицією дослідників стосовно релігійного та побутового начал і їх ролі у формуванні й функціонуванні вертепу, а з іншого, – характером джерел, якими той чи інший дослідник користувався. Крім того, слід враховувати, що вертеп – явище багатогранне, то ж розв’язання проблеми еволюції вертепної драми неможливе без комплексного підходу до питання його витоків 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 не обов’язково склали єдину лінію еволюції, а йшли своїми шляхами розвитку, обумовленими специфікою свого історико-культурного контексту. Щодо подальшої динаміки вертепу та його трансформації в інші види театральності, то, на нашу думку, тут існує загроза сплутати “людину і мавпу”, оскільки взаємовплив явищ, їхнє схожість та архетипова спорідненість, як видається, ще не дають підстав включати їх у єдиний ланцюг еволюції.

#### Використана література

1. Веселовский А. И. Старинный театр в Европе. – М.: Тип. П. Бахметева, 1870. – У, 410 с.
2. 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.
3. Владимирская В.В. К истории слова вертеп в русском языке в связи с проблемой столкновения омонимов // Этимологические исследования по русскому языку. – [М.] : Изд-во МГУ, 1968. – Вып.6. – С.28–40.
4. Воропай О. Звичай нашого народу. Вертеп // Жіночий світ. – Листопад-грудень, 1999, Ч. 11–12. – С.5–7.
5. Грицай М.С. Вертепна драма //Грицай М.С., Микитась В.Л., Шолом Ф.Я. Давня українська література /

- За ред. М.С. Грицай. – К.: Вища школа, 1978. – С. 320–331.
6. Грицай М.С. До історії української вертепної драми // Вісн.Київ. ун-ту. Сер.філол. та журн. – 1962. – № 5. – Вип.2. – с.14-20.
  7. Гусев В.Е. Взаимосвязи русской вертепной драмы с белорусской и украинской //Славянский фольклор. – М.: Наука, 1972. – С. 303 – 311.
  8. Житецкий П.И. Малорусские вирши нравоописательного содержания // Киевская старина. – 1892. – № 5. – С. 157–175.
  9. Житецкий П.И. Предварительные замечания // Галаган Г.П. Малорусский “вертеп” или вертепная рождественская драма: Объяснительный текст с нотами и рисунком ящика для представлений. – Киев, 1882. – 38, XXXVI с.
  10. Йосипенко М.К. Народний ляльковий театр “Вертеп” // Театр. - К., 1937. - № 1. - С. 62-63.
  11. Казимиров О.А. Український аматорський театр: (Дожовтневий період). - К.: Мистецтво, 1965. – 133 с.
  12. Кравченко В.Г. “Шопка” [“Вертеп”] // Етнографічний вісник. – 1928. – № 6. – С. 41–54.
  13. Малинка А.Н. К истории народного театра. I. Живой вертеп // Этнографическое обозрение. – 1897. – № 4. – С. 37–56.
  14. Морозов П.О. Очерки из истории русской драмы XVII – XVIII столетия. – Спб.: Тип. В.С.Балашева, 1888. – 389 с.
  15. Охріменко П.П. Шляхами братання: (про українсько-білоруські театральні-драматичні зв'язки). – К.: Мистецтво, 1968. – 146 с.
  16. Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси: (Исторический очерк) // Ежегодник императорских театров. Сезон 1894-1895 гг. Приложения. – Спб., 1895. – Кн.1. – С.85–185.
  17. Петров Н.И. Очерки из истории украинской литературы XVIII века: Киевская искусственная литература XVIII века, преимущественно драматическая / Петров Н.И. – Киев: Тип. акц.о-ва “Петр Барский в Киеве”, 1911. – Гл.3. – С.469-525.
  18. Петров Н.И. Старинный южнорусский театр и в частности вертеп / Петров Н.И. //Киевская старина. – 1882. – № 12. – С. 438–480.
  19. Рыбаков В.А. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1981. – 608 с.
  20. Смирнитский А. К вопросу о вырождении вертепной драмы //Иzv. Одесского библиограф. о-ва при Новороссийском ун-те. – Одесса, 1913. – Т.2. – Вып.5. – С. 194–211.
  21. Сумцов М. Хрестоматія по українській літературі. – Т.1. – Харків: Державне видавництво України, 1922. – 245 + 38 с.
  22. Тихонравов Н.С. Начало русского театра // Летописи русской литературы. – М., 1861. – Т. 3. – Отд.2. – С. 7 – 47.
  23. Федас Й.Ю. Український народний вертеп (у дослідженнях XIX-XX ст.). – К.: Наук. думка, 1987. – 184 с.
  24. Франко І.Я. Нові матеріали до історії українського вертепу XVIII в.// Збір. творів: В 50 т. – К.: Наук. думка, 1983. – Т.38. – С.378 – 402.
  25. Шреер-Ткаченко О.Я. Українська професійна музика до середини XVIII ст. // Історія української дожовтневої музики. – С.68 – 115.

м. Київ

Ю.В.Пучко  
викладач, здобувач НМАУ  
ім. П.І.Чайковського

## ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК ОБ'ЄКТ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: СОЦІОКУЛЬТУРНІ ФУНКЦІЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ

**М**узика є одним з найдавніших видів мистецтва, а, відтак, і найстародавніший вид професійної діяльності. На ранній стадії розвитку людської культури музика була невід'ємна від трудових, комунікативних, магічних дій. З розвитком і ускладненням форм людської діяльності у соціальній практиці виокремлюється самостійна галузь художньої творчості. Втім, ще тривалий час музика не має автономності й існує у єдності з обрядом, танком, словесним мовленням. Подальший розвиток приводить до формування відносно незалежних один від одного видів мистецтва. Реальну автономію, за думкою теоретиків, музика набула порівняно недавно: у Західній Європі – по завершенні періоду Ренесансу, в Україні і Росії – у XVIII–XIX століттях. Головною ознакою такої автономії постає виникнення жанрів інструментальної музики, форма якої не