

ТЕАТРОЗНАВСТВО

УДК 792.78.072.3(477)“19”

АВТЕНТИЧНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ВЕРТЕПНИЙ ТЕАТР XX СТОЛІТТЯ

Тетяна ЗІНОВ'ЄВА

*Одеський національний політехнічний університет,
кафедра культурології та мистецтвознавства гуманітарного факультету ОНПУ,
пр.Шевченка 1, 65044 Одеса, Україна,
тел.: 8 048 779 74 96*

Стаття присвячена розвитку автентичного вертепного театру у XX ст. Охарактеризовано соціокультурні передумови занепаду вертепної традиції у 30-х роках XX ст., проаналізовано досвід “відродження” вертепної творчості з 70-80 рр. XX ст.

Ключові слова: вертеп, автентичний, сакральність, еволюція.

Переживши розквіт “класичних” форм у XVIII ст., український вертепний театр набув значної популярності в XIX ст., поступово втратив свої позиції з початком XX ст. та занепав у 30-х роках. У науці існує думка, що історія автентичного вертепу від початку XX ст. й до 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” [3, с. 20]. Таким передовим, досконалішим, на думку дослідника, був шлях розвитку Межигірського вертепу (1923). На наш погляд, учений слушно відзначив саме роздвоєння шляхів розвитку вертепної справи на “автентичний” селянський (де домінували традиційні, церковні цінності) та “професійний” міський (де соціокультурні зміни були значно відчутнішими), однак не можна погодитись з тезою вченого, що Хорольський та Куп’янський (Славутинський вертеп у цій роботі не розглядаємо, оскільки він належить до іншої типологічної групи вистав) вертепи не зазнали жодних змін та не зреагували на актуальні події початку XX ст.

Сам лише факт запису тексту Хорольського вертепу (запис зробили 8 січня 1928 р. члени тамтешнього краєзнавчого гуртка Гриненко, Баталін, Федоренко та Петров) свідчить про тогочасний інтерес до нього. Власник вертепу Іван Андрійович Воловик (на момент виконання запису йому було 69 років) ходив з вертепом ще з дитинства, але свій власний він придбав лише 25 літ тому, “діставши якогось «прейскуранта», де було намальовано ляльки та як робити скриньку” <...>

Ляльки робив сам, сидячи у вітряку” [5, с. 187]. Звичайно, у XIX ст. вертеп був значно популярнішим: вертепник згадує, що “тепер не має в Хоролі конкурентів, як було раніше, коли в Хоролі було аж 4 вертепи” [5, с. 187].

Скриня вертепу, що належав І.А. Воловикові, була двоповерховою. На горішньому поверсі прикріплялися нерухомі постаті Богородиці, Йосипа, ясла з Христом та зірка над яслами на окремій підставці. На долішній сцені стояло крісло для Ірода. Будиночок був пофарбований у блакитний та зелений кольори, а сцени зсередини – у брудно-червоний колір [5, с. 187]. Сценічні площадки нагадували “затишну” кімнату [5, с. 187], але при свічах, імовірно, набували “криваво-вогненного відтінку”, що могло призводити, на думку С. Смелянської, до “моторошнуватого ефекту” [1, с. 41].

У тексті Хорольського вертепу (згаданий запис 1928 р.) можна побачити певні еволюційні нашарування, починаючи з XVIII ст. На доказ такої хронології зазначимо, що у першій дії гралася “не зовсім звична”, за визначенням Є.М. Марковського, сценка з Іродіадою. Дослідник пише: “<...> 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” [5, с. 182]. Є.М. Марковський припускає, що ця сценка є рудиментом давнішої редакції, яка збереглася в російських варіантах вертепу, записаних Терещенко, Щукіним, Польовим і Тарнавським [5, с. 182]. Цілком можливо, що сценка могла бути вже записаною в тому “прейскуранті”, який придбав І.А. Воловик. Імовірно й те, що проспект походив ще з XVIII ст. – доби імператриць, чим і зумовлювалась поява Іродіади – жіночої “іпостасі” владного Ірода. Тож Іродіада могла бути алегорією жінки, яка стояла при владі – місцевій чи загальноімперській (це могла бути й Катерина II), оскільки у російських редакціях сценки з нею нагадують епізоди з життя та інтриги аристократичних верхів: поховавши Ірода, Іродіана танцює з напудреним кавалером або молодим генералом, а її матір – з мудрецем у чорному одязі. У хорольській виставі цієї семантичної паралелі вже не існувало і незвичну сценку грали лише за “прейскурантом”. На походження самого “прейскуранта” з XVIII ст. вказує й те, що архітектурно вертеп був декорований бароковими волотами.

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 діях другого акту. Так, у п'ятій та шостій діях віддзеркалюються деякі події громадянської війни періоду анархії (1919). 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” [5, с. 194]. Цікаво, що українці та донські козаки у 1918–1919 рр. не мали за основну мету воювати один з одним. Обидві армії виступили проти більшовицької інтервенції, правда, з відмінними інтересами. Якщо українські загоны на чолі із С. Петлюрою обстоювали ідею незалежності України, то Донську козацьку 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” [10, с. 459]. Як бачимо, Хорольський вертеп по-своєму інтерпретував історичні події нової 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, / Кудя шкандибаш?” а він відповідає: “У райком за пайком, Разве ти не знаєш!” [5,195]. Сам вертепник розповів, що ці слова вставили його молоді помічники, тому що старий текст забувся [5,188]. Заключні слова Запорожця у вертепі (XIV), коли він просить Савелія вклонитися “молодому, новому народу”, можна прочитати з відтінком “радянської патетики”. Отже, 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.” [5, с. 188]. Натомість, біблійні герої залишилися традиційними – вони “мають убрання духівників” [5, с. 187].

Хорольський вертеп, з одного боку, зберігши автохтонну структуру, семантичний розподіл дії за поверхами, а з другого – еволюціонувавши, реагуючи на актуальні події навколишнього суспільно-політичного життя, водночас зазнав певної деградації. Текст деяких уривків попсований через нерозуміння вертепником їхнього змісту (І. Воловик був неписьменним), побутові персонажі втратили мовні етнічні риси (зокрема, характерне звуконаслідування), збільшилося число вжитих русизмів. Друга частина зазнала спрощення у сюжеті, звуженому до танцювальних номерів етнічних пар. У регіоні зменшується й чисельність вертепів: від чотирьох до одного.

Куп’янський вертеп відомий у записах ХІХ (1880) та ХХ ст. (30–40-х рр.). Про останній повідомив, зокрема, 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” [9, с. 4]. Власник цього вертепу – “колишній наймит, а тепер колгоспник” [9, с. 4] артілі ім. А. Мікояна Куп’янського району Харківської області 67-річний Гаврило Сергійович Панасенко.

Щоб визначити характер еволюції Куп’янського вертепу, необхідно порівняти його варіанти, що належать до різних часів. Проте, якщо маємо повний текст вистави Г. Панасенка, 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 й то, мабуть, не всі сценки. Цьому може зарадити компаративний аналіз не лише наявного “прямого” матеріалу, але й “побічного”. Справа в тому, що редакція Г. Панасенка надзвичайно схожа на Сокиринський текст, і це не дивно, оскільки обидва вертепи мають київське походження. Напевно, там цей варіант вертепної вистави був розповсюдженим, ба навіть шаблоновим. С.О. Смелянська, наприклад, називає Куп’янський варіант “другим поколінням” після Сокиринського [1, с. 37]. Так, спільними є схема першої частини вистави, уривки з монологу Запорожця, наявні й традиційні сцени з Євреєм, Циганом, Старого та Молодиці, поводителем кози (у Сокиринському вертепі – це Клим, у Куп’янському – Антон) та ін. У виставі Г. Панасенка з’являється й сцена з Поляком та Полькою, про яку не було згадано у публікації О. Селіванова. У виставі 1880 р. не вказано й на сцену-фокус із П’яницею. Така ж сцена була у Новгород-Сіверському вертепі (1874). Комічний ефект полягав у тому, що лялька (Хома) могла “відрізнити” горілку від води завдяки спеціальному пристрою в роті. У варіанті Панасенка лялька тримала чарку без дна, і фокус був у тому, що туди можна було наливати багато горілки (персонаж прохав наливати повненьку), хоч усю пляшку, а чарка не наповнювалась.

Між Куп'янським вертепом (у згадці 1880 р.) та галаганівською драмою (1875) існує подібність, але досить далека. Наприклад, у Сокиринському вертепі немає куп'янського епізоду Благовіщення, а порядок та число сценок світської частини вистави не збігаються; немає у Куп'янському тексті й характерних сокиринських сценок із Климом, Дяком, Гусаром, Москалем та ін. Причин може бути кілька: вибіркова увага О. Селіванова, як спостерігача вистави; імпровізований характер самого дійства; деяка відмінність київського вертепу від сокиринського варіанту, який еволюціонував у маєтку Галагана; відбувся пізніший вплив сокиринської редакції на творчість Г. Панасенка (хоча відомостей про те, що Г. Панасенко десь ознайомився із Сокиринським вертепом, немає). 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 Г. Панасенка звать не Грицько й Прицько, а Пархом та Федір; інакше розвивається подія з приходом Смерті: солдат Ірода не тікає від Смерті, а бореться з нею, та ін.

Еволюційними можна вважати відсутність комічного діалогу пастухів у першій частині вистави Г. Панасенка, появу нових сцен, відсутніх і в О. Селіванова, і в Сокиринському вертепі. Йдеться про сценку з російським теслярем та Грунхюю, які танцюють під музику “По вулиці мостовой” (натомість у виставі 1880 р. були сцени, де танцювали російські пари під козачок), а також про епізод із сином Запорожця: син танцює з дівчиною Марушкою, а батько скаржиться 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 надобности”. Внутрішня мотивація Запорожця для “нового” глядача втрачається. Так, на погляд Руліна, він “за традицією б'є винного й невинного” [9, с. 4].

Образ Ірода в редакції Г. Панасенка 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 грядетъ во своя страны Вифлеемскія”, то вже в Г. Панасенка “музыка играет австро-венгерский революционный (курсив наш. – Т.З.) марш на скрипку, цымбалы и бас” [14, с. 2], – відомо, що 1918 р. в Австро-Угорщині відбулися робітничі страйки. Цікаво, що саме ця музика супроводжувала вихід Ірода. Чи мало це якимось семантичне значення (прихована протидія радянській революції), чи просто використовувався маршовий ритм, визначити важко. Воїни Ірода у виставі 1880 р. називалися зброєносцями, а у Г. Панасенка – солдатами. Скринька вертепу Г. Панасенка, хоча проста й стилістично невиразна, можливо, зазнала впливу ідеологічних цінностей часів радянської влади, восьмикутна вифлеємська зірка на ній змінена на п'ятикутну зірку Ілліча.

Отже, текстологічний аналіз Хорольського та Куп'янського вертепних дійств (початок ХХ ст.) дає підстави спростувати погляд, згідно з яким вони не зазнали модернізації (М. Грицай). При збереженні автохтонної структури, чіткого семантичного поділу дії відповідно до двоповерхової архітектоніки з'явилися нові соціальні типи й сюжетні мотиви, а старі, традиційні сценки перебудовувалися, відображаючи актуальні на той час зміни в навколишньому соціально-політичному житті. Недбале ставлення до традиції виявилось в певній деградації форми, спотворенні змісту тексту через його елементарне нерозуміння, у втраті персонажами мовних та етнічних характеристик (зокрема, звуконаслідування

як усталеної форми репрезентації етнічних персонажів). Занепад традиції помітний і в зменшенні кількості вертепів у східноукраїнському регіоні.

Утім, аматорський вертеп продовжував існувати у шкільному середовищі. При музично-драматичній школі М.В. Лисенка у Києві здійснюється постава (1905) традиційного вертепу під керівництвом Ів. Стешенка. Він викладав тут історію української драми та зацікавився 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 ін. Так, у Ів. Стешенка виникла думка “відновити” вертеп та “показати його широкому громадянству” [13, арк. 1].

Ідея ця захопила багатьох. 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 надати типового вигляду, зокрема, й в одязі (одягати ляльки “допомагало все знайоме жіноцтво” [13, арк. 1]). Ірина Стешенко згадує, що особливо вдалим вийшли Запорожець, “чомусь більший за всіх ляльок, мовляв, герой і своїм зовнішнім виглядом мусить бути більшим за всіх”, Єврей, католицький Піп та два Чорти [13, арк. 2]. За ляльок мали читати найкращі учні з класу проф. М. Старицького. Оскільки ж усім хотілось узяти участь у Вертепі, ініціатори оголосили конкурс на ролі Ірода й Запорожця; їх став озвучувати “дуже талановитий” учень із “дуже гарним голосом” – Ю.Л. (на жаль, І. Стешенко не вказує його повного імені). Музика (фортепіано та скрипка) звучала у виконанні викладача музики К. Паслянікової та учня першого класу. Хор складався з учнів та кількох досвідчених співаків церковного хору. Найкращими технічними номерами були смерть Ірода й танки (гопак, краков’як, камаринська).

Виставі, що відбулася взимку в колишній “Народній аудиторії” на “Бульварно-Кудрявській вулиці”, передувала коротка лекція Ів. Стешенка “Значення й місце Вертепу в українській драмі”. Успіх був настільки великим, що чутка про виставу потрапила за межі Києва та зацікавила багатьох. На одну з вертепних вистав завітали режисер театру “Соловцов” Марджанов та артист Горілов, які були від побаченого “просто у захваті”. С. Горілов навіть замовив копію Вертепу з усіма ляльками для театального музею ім. О.О. Бахрушина. Однак ця копія, що зараз зберігається в Московському музеї, мала, за згадкою Ірини 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” [13, арк. 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” [13, арк. 6]. У Києві ж та на його околицях й наступного року Вертеп був надзвичайно популярним. Ірина 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 і дітям, і дорослим: “Всіх об’єднувало одно почуття, почуття захоплення любим минулим” [13, арк. 6]. 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” [13, арк. 6]. Цікавив глядача й танок пастухів, подобались гарні хорові співи та колядки. [13, арк. 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” [13, арк. 7]. Отже, не так змінилася вистава, як її сприйняття.

Треба зазначити, що хоча метою Ів. Стешенка було лише “відновити” вертеп та показати його як “романтичне минуле”, вистава не стала просто живим музейним експонатом, вона зазнала певної еволюції, як у матеріальному втіленні, так і в інтерпретації. М.С. Грицай писав щодо цієї вистави: “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 [Ірода] розуміли ката царя Миколу II. Загибель першого уособлювала неминучу розплату народу над царем і його посібниками за свавілля” [4, с. 20]. Так, замість двох воїнів Ірода на кін вирушало ціле, зроблене з дикту, військо з 24-х осіб по 12 із кожного боку (дві групи). До того ж, воно було забезпечене технічно: воїни могли всі враз піднімати зброю, віддаючи Іродові ясу [13, арк. 4]. Така новація, як видається, пояснюється не тільки пошуком засобів, які б справляли 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: спокушена примарою влади, вона використовує цю владу на власний розсуд.

Переосмислювався й епізод побиття немовлят. Як не парадоксально, сцена вбивства воїном дитини набувала комічного характеру, самому ж воїнові бурхливо аплодували. І. Стешенко щодо 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, аж поки він таки не проколював її. Але ніс він її так урочисто, що викликав оплески у глядачів” [13, арк. 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 (приблизно 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” [12, арк. 4].

Комічно-сатиричним стає 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 збита” [13, арк. 7].

Починаючи від 30-х років XX ст. вертепна традиція занепадає та навіть зовсім зникає. Соціокультурні причини цього занепаду очевидні: по-перше, вертепний театр асоціювався з містерійним минулим, а це не відповідало загальній атеїстичній світоглядній настанові 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” [11, с. 2].

По-друге, вертепний театр транслював національні цінності, що не вкладалися в магістральну парадигму “світового інтернаціонального пролетаріату”. О. Субгельний пише, що більшовики були серед “супротивників українського руху. Будучи марксистами, вони вважали, що воно підриває єдність робітничого класу” [10, с. 442]. Так, видатного лектора Чернівецького університету, автора славетної

праці “Український вертеп. Розвідки й тексти” Є.М. Марковського звинуватили у “перекручуванні історії української літератури” (відповідно однойменній постанові ЦК КП (б)У 1946 р.), зокрема й наявності в тексті слів “Московщина”, “москаль” і “жид”, а також цитуванні вертепного “антирадянського” діалогу “Ой, куди ж ти їдьош, куди шкандибаш?” [8, с. 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 ляльками вже не бавиться (а буде комунізм), ляльки ж стають лише сферою дитячого світу.

По-четверте, зникнення вертепу зумовлено змінами в національній політиці. Так, 20-ті роки, коли ще існував вертеп, вважаються “золотим віком” для українців при радянській владі. Це був час українізації церкви (1921), дії НЕПу (з 1921), політики “коренізації” або “українізації” (з 1923 р.), що позитивно впливало на економічний та культурний рівень життя. Курс на індустріалізацію, колективізацію (з 1928 р.) та урбанізацію (30-і рр.) викликав великий попит на робочу силу в містах, селяни почали залишати землю. Маса українських селян вирушили в міста, автохтонний народний вертеп позбувався своїх носіїв, які б забезпечили тяглість його традиції. Утім, вертеп навіть за таких тяжких умов не вмирав – у 1936 (1937) р. з традиційним консерватизмом ще діяв вертеп Г. Панасенка, в якому показувалась і містерійна частина вистави. Лялькар у своєму рукописі [14, арк. 19,20] згадує, що Вертеп ставив зимою потайки, оскільки там відбувалось убивство царя Ірода, а нова влада забороняла духовну частину. В цьому ж рукописі містяться деякі цікаві подробиці з повсякденного життя, зокрема, розповідь, як вертепник потерпав від грабіжників, які користалися присутністю великого числа глядачів. При цьому звинувачували не злодіїв, а вертепника.

Для вертепу не залишилося місця в 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.

Сьогодні актуальним є питання, чи залишилася автохтонна вертепна традиція живою, попри епоху войовничого атеїзму, наступу сталінської політико-ідеологічної реакції, що унеможливило притаманну вертепові гру з актуальними соціально-політичними реаліями й нищило містерійно-релігійну складову вертепного дійства; попри згортання процесу українізації й активного заперечення української національно-культурної ідентичності; попри зміну вертепної аудиторії. І чи не перетворився вертепний театр на 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 їх грають сучасні професіонали на різдвяних фестивалях, доцільно розглянути львівські Вертепи Володимира Шагали та Богдана Жеплинського.

Володимир Іванович Шагал з Нижанковичів (Львівська обл.) – художник-самоук, збирач народних пісень, традицій, звичаїв та обрядів, – самотужки зробив свій вертеп згідно з власними спогадами на підставі краєзнавчих знахідок, які зафіксував у численних малюнках. Як пише О. Миловський, який спілкувався з лялькарем та опублікував з цього приводу статтю у 1988 р., В. Шагал організував

свій вертеп, коли зрозумів, що “у всій окрузі лялькарів більше не залишилося” [6, с. 17]. Спочатку народний митець ходив з вертепом по селах на різдвяні свята, а згодом став показувати їх удома для дорослих та дітей. Зокрема для дітей В. Шагали готував особливі вистави на казкові теми про Курочку Рябу, Кота у чоботях та ін.

О. Греф вважає вертепні вистави В. Шагали єдиним відомим йому випадком живої традиції у сьогоденні, хоча це, мовляв, “згасаюча гілка автохтонних вертепів Західної України, околиці Австро-Угорської імперії” [2]. Однак вертеп Володимира Шагали має своє продовження у творчості Богдана 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 створення нової. У Б. Жеплинського з'явилася ідея відродити старий галицький ляльковий вертеп. З В. Шагалою він почав збирати й вертепні сюжети.

У вертепі Б. Жеплинського сполучаються професійні та аматорські риси. Лауреат Премії духовного відродження імені митрополита Андрея Шептицького, голова Львівського відділення Національної спілки кобзарів України Б. Жеплинський, щороку напередодні Різдва організовує Вертеп у Міжрегіональному центрі профтехосвіти, художнього моделювання та дизайну. Він сам малює ескізи для ляльок. Одяг їм шие викладач з моделювання Оксана Душна та учениці профтехучилища. У такий спосіб вивчають історію українського та світового одягу. Творчість Б. Жеплинського видається близькою до ідей І. Стешенка, натомість вертеп В. Шагали нагадує народну лінію І. Воловика.

Вертепний театр Б. Жеплинського має своїх наступників. Син його, Тарас Жеплинський, 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 сакральна-профана 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, Чарівницею, Циганом, Гуцулом, Мошком, Касею та Грицем, закоханими хлопцем та дівчиною) діють сучасні персонажі, які мають розповісти про політичну ситуацію в країні, про те, що найбільше турбує людей. “Коли Ющенко був головою Нацбанку України, Кася і Гриць переживали за гроші, які тримали у... консервних банках. Коли ж Януковича закидали яйцями, селяни говорили про курей, які останнім часом стали добре нестися”, – розповідає Богдан Жеплинський [7].

Отже, можна констатувати, що історія вертепу ХХ ст. аж ніяк не є історією його згасання та остаточної смерті. На початку ХХ 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, Ів. Стешенка, П. Горбенка, І. Шахівця, Н. Цівчинського) перетворив вертеп на своєрідну театральну виставу-стилізацію, яку згодом перейняв та збагатив сучасний театр. Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. поряд з професійними поставами вертепу відомі й такі його вистави (зокрема, В. Шагали), що відповідають критеріям автентичності: традиційності, колективності, варіативності, навіть усності та непрофесійності. Ляльковий вертеп не був статичним явищем, а процес його еволюційних змін складніший за уявлення про односпрямований лінійний

розвиток, прогрес чи регрес. Це – гнучка, відкрита й багатофункціональна система, здатна встановлювати рівновагу ендо- й екзогенних чинників власної еволюції. Якщо подати еволюцію вертепу в графічній формі, ми побачимо не висхідну пряму чи криву, а багатoverшинну синусоїду. І є певні підстави вважати, що нині вертепний театр сягнув верхівки амплітуди свого буття.

1. *Голдовский Б., Смелянская С.* Театр кукол Украины. Страницы истории - Сан-Франциско, 1998. – С. 18-19.
2. Александр Греф. Вертеп и Петрушка. Современное состояние традиции // http://www.booth.ru/teor_teatr_kuk/tradyc_vp_ag.htm
3. *Грицай М.С.* До історії української вертепної драми // Вісн.Київ. ун-ту. Сер. філол та журн. – 1962. – № 5. – Вип. 2. – С. 14-20.
4. *Грицай М.С.* Ляльковий народний театр-вертеп за радянського часу // Народна творчість та етнографія. – 1962. – № 3. – С. 106-110.
5. *Марковський Є.М.* Український вертеп: Розвідки й тексти. – К.: Друк. ВУАН, 1929. – Вип. 1. – IV. – 202 с.
6. *Миловский А.* Вертеп – зрелище в лицах // Вокруг света. – 1988. – № 9. – С. 16-19.
7. *Пастернак О.* Бандурист Богдан Жеплинський відроджує ляльковий вертеп // <http://www.wz.lviv.ua/pages.php?ac=arch&atid=53383>
8. *Пилипчук Р.Я.* Дослідник українського вертепу Євген Марковський // Народна творчість та етнографія. – 1994. – № 2. – С. 17-26.
9. *Рыбаков В.А.* Язычество древних славян. – М.: Наука, 1981. – 608 с.
10. *Субтельний О.* Україна: історія. – К: Либідь, 1994. – 736 с.
11. *Юрковський Х.* Волинські містерії // Кіно-театр. – 1997. – № 1. – С. 2-4.
12. ФДМТМіК Укр, Р. – 4898. Архів “Вертеп”. Ванда Ходорович. Как происходит вертепное действо в Польше. – 4 арк.
13. ФДМТМіК Укр, Р. – 4899. Архів “Вертеп”. І. Стешенко. Спогади про вертеп музичної школи Лисенка. – 8 арк.
14. ФДМТМіК Укр, Р. – 10831. Архів “Вертеп”. Текст Куп’янського вертепу. Писаний рукою Г.С. Панасенка. – 20 с.

AUTHENTIC UKRAINIAN VERTEP THEATER OF A XX CENTURY

Tetyana ZINOVYEBА

*Odessa National Polytechnic University
The Culture and Art dept of Humanitarian Faculty ONPU,
1 Shevchenko av, 65044 Odessa, Ukraine, phone: 8 0482 779 74 96*

The article is devoted to development of authentic vertep theater in the period of XX century. In this paper the cultural preconditions of decline of vertep tradition in 30th years of XX century are characterized. The experience of “revival” of vertep theater from 70 and 80th years of XX century is analyzed.

Key words: Vertep (Ukrainian living nativity), Authentic, Sacred, Evolution.

Стаття надійшла до редколегії 25.03.2008
Прийнята до друку 17.09.2008