

## БАРОКОВА РІЗДВЯНА ДРАМА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 1900-1920-х РОКІВ

*У статті простежується процес засвоєння українською літературою перших десятиліть ХХ ст. естетики та поетики бароко. Сюжетна колізія та переважно елементи поетики різдвяної шкільної й народної драми XVII-XVIII ст. активно використовувалися українськими письменниками 1900-1920-х років з метою тематичного оновлення й модернізації форми літературного твору.*

Середньовічна людина, дбаючи про спасіння своєї душі, про мир і спокій у ній, намагалася дотримуватися християнських моральних заповідей, пастирських настанов, повчань Отців Церкви та звіряти свої вчинки з життями святих. Релігійна індивідуальна та колективна свідомість (як і підсвідомість) жила перш за все враженнями від участі в літургійному обряді, що протягом церковного року залучав кожного до моделювання християнського мікро- та макрокосму. Тоді "Церква була театром", "театром показу" [1, 65] і, як народно-релігійний обряд, виконувала функції театрального дійства з "переважним моментом глядача" [1, 65], де диференціації між роботою, обов'язком і задоволенням не існувало, бо "воно органічне, від життя" [1, 65].

Бароковому "творенню світу" сприяли й інші релігійно-культурні чинники, зокрема шкільний театр, для котрого обряд стає "основою, матеріалом і засобом художнього втілення" [2, 169]. На думку Л.Софронової, якби український театр, що отримав свій розвиток від зіткнення культурних моделей православного й римського слов'янства, не відчув живильних зв'язків із обрядом, то загинув би, виконавши свою дидактичну та естетичну функцію [2, 154, 158]. Але він знайшов своє місце в освітньо-релігійній системі, цим була продиктована і його залежність від церковно-обрядового календаря. Вистави, що відтворювали історію Воскресіння Христового, були більш поширеними в українському шкільному театрі. Це пояснюється як закріпленням в українській релігійній свідомості за Великоднем статусу найбільшого християнського свята, тобто розуміння страждань і воскресіння Ісуса Христа як основи своєї віри, так і тим, що в культурі епохи бароко "нормою людського існу-

вання визнавалося страждання" [3]. Та розуміння воскресіння неможливе без звернення до різдвяного сюжету, де елементи театральності були сильнішими, ніж в інших епізодах священної історії, завдяки чому різдвяні дійства також набули поширення в тогочасному українському, переважно православному суспільстві. Одним із головних надбань різдвяного театрального циклу стало "опускання" обряду в народне середовище" [2, 177], де обряд у містеріальній оболонці зустрівся з фольклором, унаслідок чого виник вертеп. Різдвяне лялькове дійство в ХІХ й особливо в ХХ ст. ввійде в український культурний простір як засіб модернізації форми і змісту, як можливість збереження національних релігійно-обрядових традицій та стильових доміант нереалістичного типу творчості.

Український бароковий театр, сакральний та ігровий, дидактичний і символічний, синкретичний та ієрархічний, виступає однією з ланок у міжстильовій культурній комунікації. Вертеп, породжений шкільною драматургією, релігійним обрядом і фольклором, відбивав бароковий світогляд і сприяв його збереженню у пам'яті нації до того часу, поки культура знову не ставала на шлях ірраціонального, тобто барокового типу пізнання й "пересотворення світу". Адекватною цій меті як для романтиків, що відкрили літературу бароко, так і письменників початку ХХ ст. була форма барокової містерії, котра приваблювала своїм проривом до трансцендентного та художньо-змістовою умовністю. Розкриття "віртуального смислу" барокового тексту є однією з ознак епохи, що протиставила *ratio* та доцільності, простоті та пропорційності, красі та моралі сильне враження, творче сп'яніння, формальне експериментування, чуттєвість та інтуїтивність. Опозиція раціонального/ірреального на зламі ХІХ-ХХ ст.

звучала не аполлонівською гармонією, а діонісійським дисонансом, який, приміром, для Ф. Ніцше асоціювався з музикою Р. Вагнера, актуалізованою в модерністському дискурсі. Зацікавлення мистецтвом XVII-XVIII ст. не можна не помітити у творчості письменників як західноєвропейських, так і слов'янських країн, зокрема, України та Польщі. Наприклад, у неоромантичному театрі С. Виспянського відомий дослідник Ю. Кшижановський віднаходить риси поезії та естетики бароко, підкреслюючи свідому та підсвідому орієнтацію польського модерніста на близьку за типом культуру бароко та романтизму [4].

Утвердження модерністських стильових та світоглядних домінант не було однозначним та механічним. У цьому переконує п'єса "Спокуса" (1901) Панаса Мирного, що жанрово означена як містерія у чотирьох "справах" [5]. Вона відтворює улюблений мотив українського шкільного театру - гріхопадіння праотців Адама і Єви та визволення їхнє й усього людства від пекельного гріха надією Нового Завіту. Тема гріха та його спокутування є найбільш експлуатованою у літературі різних жанрово-стильових систем. Українська різдвяна шкільна драма побудована на контрасті світла, тобто відповідника богоугодної доброчесності, та темряви, відповідника диявольських дій [6, 44]. Опозиція світла й темряви - одна з головних у мистецтві бароко, що відзначається яскраво вираженою контрастністю. Тому-то локуси раю й пекла як абсолютно антонімічні присутні і в різдвяній, і у великодній українській шкільній драмі.

У "Спокусі" Панаса Мирного дія відбувається в раю та в "царстві лукавих", яке в бароковому театрі не було зв'язаним із землею, закритим від глядача, що дізнавався про події в пеклі із реплік героїв. У барокових постановках вхід до пекла був добре зачинений і охоронявся вартувими. У п'єсі ж Панаса Мирного саме рай - "закрита зона", а в пеклі його господарі, нічим і ніким не обмежені, вільно пересуваються, побоюючись тільки рушити до раю, де в любові, мирі, гармонії перебуває все живе. Це буття Адама і Єви в Едемі до гріхопадіння "парадоксально" подібне, за визначенням С. Аверінцева, до новозавітної різдвяної експозиції [7, 74].

П'єса П. Мирного була створена як на основі біблійних оповідей, так і на матеріалі українських космогонічних легенд [6; 7, 15]. Уявлення про темряву в "Спокусі", на думку

М. Ласло-Куцкж, відповідають не християнській догмі, а народним повір'ям [6, 15]. В українських легендах, як і в "Спокусі" (на відміну від шкільної драми), твердить дослідниця, існує "прямий" зв'язок між горами й проваллям, де водиться нечиста сила [6, 7]. У творі П. Мирного, близького сюжетно до Біблійного тексту, з'являється київська Лиса гора, на якій збираються відьми, з її лихою славою, (Цей топонім як демонічне місце зустрічається також у записі вертепу Миколи Маркевича [8, 433]).

На формальному рівні бароковий художній простір, який виступає моделлю християнського космосу з обов'язковим триярним поділом сцени (небо-земля-пекло), відсутній у "Спокусі". Справа не в тому, що у п'єсі немає "землі" (вертепна форма переважно двоярусна), а в тому, що автор і не передбачає такої організації твору, не акцентує уваги на художньому просторі. Таке позбавлення простору "художньої значущості" [2, 194] характерне для реалістичного театру XIX ст. Простір містерії П. Мирного, хоч і був поділений на вертикальні яруси, не був структуротворним, як у шкільних п'єсах XVII-XVIII ст. Композиційну організацію твору П. Мирного еднає зі шкільними драмами мотив яблука, навколо якого будувалася дія у давніх виставах, але відмінним залишається знак тексту шкільної драми, основним засобом вираження художньої мови котрої був символ [2, 12], а реалістичного - переважно метонімія. Зближує п'єсу з бароковими творами ще й те, що час і місце дії в ній не марковані, як у шкільній драмі, де дія відбувається постійно і скрізь (симультанність). Проте сюжет "Спокуси" розвивається лінійно, що було малохарактерним для п'єс шкільного театру.

На світоглядному рівні твір Панаса Мирного вирішує дилему розум/почуття, що набула особливої гостроти на межі століть, на перехресті стильових напрямів. Український письменник-реаліст у цьому випадку залишається вірним позитивістській програмі, даючи пораду:

"А ти душі своїй не сповірайся,  
А більше розуму питай... Цей побратима,  
Хоч і холодний з себе, як та крига,  
Зате дошукується правди всюди...  
А почуття - сліпе, нічого знать не хоче, -  
Хиляється, мов п'яне, на всі боки,  
Що із його в житті за поведатар" [5, 285]

Дискутуючи з Євою, мешканець темного провалля (навіть трохи симпатичний) Сатанайл продовжує розпочату раніше думку про шкоду емоцій та віри, стверджуючи, що нема того, в чому б не помилялась віра, а правий завжди в усьому розум [5, 305]. Але тим не менше п'єса закінчується новозаповітним епізодом - народженням людської надії на спасіння: вигнанням із раю саме любов і віра дають насагу прямувати далі, спокутуючи свої гріхи.

Цінність твору першорядного українського реаліста полягає саме в його філософсько-естетичній та творчій межовості. Це є симптомом вичерпаності позитивістських філософсько-естетичних ідеалів на зламі століть. Панас Мирний - уособлення реалістичного типу письма - ніби сповіщає про прихід нового стилю, альтернативного позитивізму, заснованого на переосмисленні бароково-романтичної традиції. В українській драматургії в цей час окреслюється помітна тенденція до модернізації саме в цьому напрямку.

Початок процесу актуалізації барокового тексту письменниками ХХ ст. засвідчила поява цілої низки художніх явищ, серед них - творчість Л.Старицької-Черняхівської. Зокрема, на вертепну форму свідомо орієнтовані дві її п'єси. Свій "Вертеп", виданий 1907 р. в газеті "Рада" під псевдонімом Старенька Муха, письменниця схарактеризувала як "старинну містерію на нові теми". У ремарці авторка зазначає, що персонажами її вертепу будуть усе ті ж старі знайомі: "Ирод, відомий слуга Августів, пастирі, три царі со дари, вшелякі людіє подлиі, сатана і всі приспінники його" [9, 2]. Складні суспільні процеси початку століття, як то "родження Думи от єдиного Столипіна", котру прославляють пастирі в "demi-сезонних костюмах", відбиваються у п'єсі-агітці, де діють під маскою вертепних героїв державні діячі (Ирод - старий вельможа в окулярах), суспільні інститути, соціальні стани (Сатана в походній формі), партії, газети ("Новое время", "Кієвлянін", "Московскіє ведомости"), настрої, фобії (істинно русскіє люді) тощо. П'єса має всі формальні атрибути вертепної драми: пролог, епілог, вживання "бідних" барокових ремарок, підключення до розвитку дії хору, мовну еkleктику, головне ж, що вона має вертикальну просторову організацію, де гармидер нижнього поверху підкреслює, робить рельєфнішими "страсті" високої політики. "Вертеп" Л.Старицької-Черняхівської з'явився як ілюстрація, критика,

переосмислення процесів демократизації в Російській імперії, а форма барокового вертепу була використана для зображення бурхливих політичних подій 1907 року. Тут спостерігається вільне поводження з давнім текстом на рівні змісту, де сьогочасне витісняє вічне. Мабуть, через таку агітковість цей текст і невідомий зараз широкому читацькому загалу.

Політичним чинникам, а саме піднесенню національного духу в 1918-1919 рр., що було дуже подібним до помірного відродження українського духу за часів царювання Петра II та гетьманства Данила Апостола, можна завдячувати появі іншої п'єси Л.Старицької-Черняхівської - "Милость Божя" [10] "з використанням вертепних принципів організації сценічного простору" [11, 149]. Дата написання твору - 1919 р. (дванадцять років відділяє "Вертеп" від "Милості Божої") виявляє тривкий інтерес письменниці до барокового тексту, до української шкільної драми.

Побудована п'єса за поширеним прийомом "театру в театрі", що розвинувся з "пророслих" на бароковому християнському ґрунті античної моделі *teatrum mundi* (світ-театр) та мотиву *vanitas*, і був підхоплений митцями наступних культурних епох (особливо ірраціонального типу). В основу твору Л.Старицької-Черняхівської покладена історична п'єса XVIII ст. "Милость Божія", представлена в Конгрегаційній залі Києво-Могилянського колегіуму 1728 року, що прославляла звільнення України від "обід людських" Богданом Хмельницьким, образ якого для тодішнього глядача асоціювався з постаттю гетьмана Данила Апостола. "Милость Божія" XVIII ст. повністю відтворюється у п'єсі ХХ ст.: студенти Києво-Могилянського колегіуму виставляють "Милість Божію", що її авторство за однією з гіпотез приписується Феофану Трофимовичу, професору поетики і риторики цього ж навчального закладу, персонажеві твору Л.Старицької-Черняхівської.

Ця п'єса, на відміну від "Вертепу", орієнтована як по вертикалі, так і по горизонталі, яка на шкільній сцені була "пропрацьована" не менше за вертикаль [2, 230]. Художній простір п'єси має триплощинну структуру, центр якої - сцена, а бічні частини - лаштунки й глядацький зал. Присутній також і поділ на вертикальні яруси під час вистави, де в глибині сцени з'являється майданчик, оббитий червоним сукном - рай, із якого сходить Смотріння Боже. Але на відміну від

шкільної драми, персонажі котрої мали закріплені місця на сцені (як по вертикалі, так і горизонталі), а їхнє переміщення символізувало певну якісну зміну чи перетворення героїв, герої п'єси Л.Старицької-Черняхівської переміщуються по всіх трьох частинах: студенти готують виставу за кулісами, грають п'єсу на сцені, виходять разом із гостями на трапезу, спілкуються після вистави у залі, ніби підтверджуючи думку про подібність і неперервність складної та драматичної історії України. Твір стилізовано ще й лінгвістичне під говірку XVIII ст., для якої характерний синтез простонародної, церковнослов'янської, польської, російської мов та латини.

Інтерес також становить добір інтермедій до п'єси "Милість Бога", що їх Л.Старицька-Черняхівська взяла із джерел XVIII ст. Це засвідчує її прагнення до ґрунтовного розуміння мистецтва бароко. Наприклад, інтермедії про батька й сина та про українця-селянина, якого визволяє з клітки козак, повторюють третю й п'яту інтермедії до драми Митрофана Довгалецького "Властотворний образ" (інтермедія друга до "Вертепу" Л.Старицької-Черняхівської нагадує відому інтермедію про пиворізів до вже згаданої драми барокового письменника), а інтермедія про жида й чорта є варіантом однієї з сюжетних ліній вистави нижнього ярусу вертепного дійства. Всі інтермедійні вставки до п'єси дуже вигідно, в гумористичному ключі підкреслювали наскрізну ідею національної свободи і національної ідентифікації. Перефразовуючи Ю.Смолича, вертепна драма, набираючи нового змісту, нового сюжету, легко ставала засобом пропаганди різних філософських, мистецьких, соціально-політичних проблем [11, 150].

Кульмінаційною точкою взаємодії епохи бароко з культурою першої половини ХХ ст. можна вважати експресіоністський театр Леся Курбаса. Найпослідовніший український модерніст сміливо й радісно сприйняв нову, антипозитивістську естетику, яка формувалася на запереченні раціонального, "нормованого реалізму", показуючи, що не все "по силах розуму" [1, 340]. Л.Курбас як теоретик театру був певен, що культура розвивається завдяки протиставленню "серця і розуму". На це виразно вказує, на його думку, "постійне чергування реалістичних напрямів з містично-романтичними" [1, 34], до яких можна віднести бароко та експресіонізм. Нове мистецтво вабило Л.Курбаса "безмежними невичерпними

можливостями", однією з яких і була трансформація принципів поетики української драми XVII-XVIII ст.

Орієнтація на бароковий сценічний простір - модель християнського космосу - виразно простежується в маріонетковому "Різдвяному вертепі" (1918), екзистенційному "Джиммі Хіггінсі" (1923), агітпропівському "Жовтневому огляді" (1927), гротесковій необароковій "Диктатурі" (1930), філософсько-апокаліптичній "Маклені Грасі" (1933). "Патетична соната" М.Куліша не ставилася українським режисером, але триярсна просторова організація її вказує на вплив мистецької програми Л. Курбаса, з котрим драматург дуже плідно співпрацював і під чийм впливом формувався як майстер драми нереалістичного типу.

"Різдвяний вертеп", у якому Л.Курбас відтворив історію народження Ісуса Христа за одним із варіантів сокиренського вертепу, був початком режисерської кар'єри митця, продемонструвавши, поряд із пієтетом до народних традицій і культури минулих епох, прорив до нових естетико-теоретичних і художніх обріїв. Утім, деякі сучасники (С.Бондарчук) [12, 294] та критики (Ю.Бойко-Блохін) цей експеримент вважали невдалим, безперспективним для розвитку театру [13, 325].

Модерністська доба піднесла роль режисера як вихователя актора-"маріонетки", що здатний виконувати будь-яке сценічне завдання. Крайнім виявом цього процесу була теорія "надмаріонетки" Г.Крега. Виховання універсального актора, що поєднував би інтелект із фізичною досконалістю, було завданням Курбаса-режисера (це найбільше й викликало протест у одного із засновників Молодого театру - С.Бондарчука) [12, 296]. Перед акторами в "Різдвяному вертепі" стояло завдання не бути, не жити, не діяти як людина, а рухатися за законами ляльки [1, 212]. Актори-"маріонетки" заселяли верхній містеріальний поверх та нижній інтермедійний, якому було приділено більше уваги, причому акторам останнього дозволялася "нормальна мова" та імпровізація. Вони виконували ролі типових вертепних ляльок: янголів, пастухів, царів, смерті, чорта, запорожця, жида, ляха, москаля. Це свідчить, як зауважує М.Сулима, про глибоке проникнення режисера в структуру вертепу [11, 750], що в 1918 р. став іще й предметом Курбасової теоретичної студії. У ній висвітлювалося режисерське бачення постановки "Різдвяного вертепу" [1, 211], в кот-

рому Л.Курбас намагався поєднати "живого актора з маскою і театральною лялькою" [14, 9]. З обох боків чотирикутної сцени-скриньки були прибудовані кліроси зі школярських лавок, де розмішувалася бурсацька капела; вона під час дії реагувала на все, що бачила: це був своєрідний хор вистави.

Зауважимо, що хор (спадок античної трагедії, адаптований мистецтвом доби бароко) є однією з форм художньої умовності, яку режисер застосовуватиме в "Едіпові-царі". У цій п'єсі хор, ніби створений за давньогрецьким зразком, був центром вистави, її думкою, душею [15]. Пізніше Л.Курбас використає хор у "Джиммі Хігінсі", "Газі", "Диктатурі" тощо. Та спершу були "Різдвяний вертеп" і тріумфальна вистава "Молодого театру" - "Гайдамаки", де хоровий план, уже відпрацьований в "Едіпові-царі", був "вперше трансформований через суто національну традицію" [16, 855]. Єдине, в чому можна уточнити процитовану думку: вперше означений процес відбувся все-таки в "Різдвяному вертепі", а в "Гайдамаках" набув довершених рис.

Окрім того, хор засвідчував зацікавлення митців ХХ ст. принципами поетики бароко, виконував "функцію допоміжного персонажа" [17, 252], роз'яснював дію, робив підсумок подій, демонстрував своє ставлення до них тощо. Підкреслимо також, що хор як явище музичного мистецтва - здобуток церкви та релігійного обряду [18, 244]. Недарма ж у виставах XVII-XVIII ст. звучить спів ангелів або просто хор, що атрибутований як "кант", "спів" тощо. Таким чином, музика, спів, як і живопис, танці, пантоміма у шкільній драмі мали поліфункціональний характер. Ця тенденція простежується майже у всіх творах, де інтерпретуються барокові принципи.

У виставах Л.Курбаса вже чітко простежується тенденція до синтезу мистецтв, що режисер вважав стилем свого часу. Цей прийом є одним із засобів творення тексту в рамках барокової поетики, де домінує сакральне слово - алегорія, що поступово доповнюється жестом, мімікою, танцем, співом. Найкращим "синтезатором" мистецьких явищ музикознавець Л.Корній називає саме шкільну драму [17, 251].

За теорією "тотального театру" (Gesamtkunstwerk) Р.Вагнера (1850 р.) сценічна дія трактувалася як поєднання музики, літератури, живопису, пластики, скульптури тощо. Теоретична та творча спадщина Р.Вагнера були акцептовані філософією, мистецтвом пер-

шої половини ХХ ст. Відомий факт, що Лесь Курбас надзвичайно цікавився музичною творчістю Р.Вагнера. Це пояснюється тим, що ці ідеї впали на благодатний ґрунт епохи заперечення раціоналізму, епохи, котру можна окреслити як балансування на межі життя та гри [19, 28] - гри зі стилем, формою, з культурними й народними традиціями. Такі естетико-світоглядні моменти й давали поштовх до розвитку театру, де утверджувався примат гри, лицедійства, свята, що єднає актора і глядача. До цього закликав і Лесь Курбас у звіті-зверненні до глядачів, який він виголосив перед завісою "Молодого театру" в костюмі П'єро [20, 125].

Посилення творчого ігрового начала позитивістської доби спровокувало зацікавлення побутом і культурою XVII-XVIII ст. - хоч і віддаленими в часі, та близькими за типом світовідчуття та світотворення.

Наведемо декілька прикладів: польський режисер Леон Шіллер, який творив у той же час, що й Л.Курбас, підготував 1919 р. сценарій "Старопольського вертепу", а 1922 р. відбулася прем'єра його відомої "Пасторалки", побудованої за вертепним принципом (до речі, тут також була й сцена "падіння перших батьків") [14, 9]. Відомий твір С.Висп'яньського "Весілля" також створений за принципом вертепної драми. Подібні процеси, пов'язані з інтерпретацією барокових творів, відбуваються й у російській культурі означеного періоду. Так, зокрема, Олексій Ремізов створює за зразком давніх сучасні містерії, Михайло Кузмін пише 1916 р. п'єсу "Вертеп", а Н.Соловйов своїми драматичними експериментами "Чорт у зеленому", "Арлекін - заступник весіль" повертає принципи комедії dell'arte (театру масок) [19, 34-35], як і Л.Курбас у п'єсі "Горе брехунові" Ф.Грільпарцера. Захоплення "маскою та перевдяганням" як засобами творення умовності було досить поширеним явищем у мистецтві 10-20-х років ХХ ст.

Шляхом художнього переосмислення набутків інших культурних епох пішов і Аркадій Любченко у своєму "Вертепі" (1929), що, за словами Ю.Шереха "став синтезом політичного і загальнофілософського світогляду українських двадцятих років" [21, 156]. Однією з рис цієї доби було звернення до барокового культурного досвіду. А.Любченка "не зараховують" до модерністів. Наприклад, Ю.Тарнавський, не вважаючи досягнення письменника радикальними в галузі форми,

визнає вдалим і цікавим вкомпонування поетизованої структури вертепу до тексту свого твору [22, 8]. Б.Бойчук же трактує вмонтовування елементів мистецтва минулого або певної традиції (не обов'язково фольклорної) в індивідуальний стиль письменника як ознаку модерності. Дослідник при цьому зазначає, зокрема, що творчість Еліста базується на європейській середньовічній традиції - основі барокової культури - й католицизмі [23, 27]. Декларування солідарності з модерними шуканнями доби, які ще не всім були зрозумілими і сприйнятими, читається в останньому абзаці вступного розділу "Вертепу" - "Слові перед завісою": "...Серед інших номерів сьогоднішньої програми вашу, завітчану героїню екзотичних танків і своєрідних українських розваг, героїню, що їй віддавалося вами часу та хвали, - сьогодні показано не буде, як не буде вже її показано ніколи. Сьогодні натомість з'явиться інша, можливо, ще мало відома вам, проте визнана вже за великий талант, з'явиться жінка найменням Жінка" [24, 22].

"Слово перед завісою" забезпечує "м'яке" входження читача в цікаву й своєрідну фактуру тексту, творену словом, звуком, кольором. Ця частина, як і всі наступні, демонструє одну з важливих рис поетики А.Любченка - жанровий синкретизм, про що свідчать уже назви розділів повісті "Вертеп": "Слово перед завісою", "Соло неприкаяної лірики", "Мелодрама", "Mystere profane", "Сеанс індійського гастролера", "Танок міського вечора", "Пантоміма", "Лялькове дійство або повстання крові", "Атлетика" тощо.

У пролозі, що був структурним елементом барокових творів, завжди викладалися естетичні переконання автора, причини написання твору, пояснювалися сюжетні колізії, мораль, задавалася тональність оповіді чи дії. У "Слові перед завісою", вступному розділі свого програмного твору, А.Любченко заявляє, що абсолютної аналогії з колишнім не може бути, адже багато чого змінилося за останні віки, особливо в сенсі форми, масштабу творчості. Автор упевнений, що "ми, безперечно, можемо собі дозволити, щоб наш удосконалений вертеп, будь він яких завгодно розмірів, легенько, хутенько пересувався на якій завгодно відстані" [24, 19]. У пролозі письменник у зумисне примітивному дусі робить і невеликий екскурс в історію різдвяного дійства, що "складалося тільки з містерій та інтерлюдій". Пунктирно окреслений тут і шлях цих

жанрів: містерії - духовної драми, котра з тихого вівтаря потрапила на галасливий майдан, набравши згодом комічних та суто побутових рис, і доживає свого віку в глухому закутку Баварії; та інтермедії, що перетворилася просто на "веселуху", відслуживши в ролі хорів та пантоміми. Це останнє зауваження засвідчує добре знання автором матеріалу з історії творчих інтерпретацій вертепної драми у пізніших епохах, бо, як уже зазначалося, найчастіше вживаним елементом поетики української драми доби бароко був хор та пантоміма. Проте А.Любченко робить і некоректне розмежування між давнім вертепом і теперішнім, протиставляючи дерев'яну ляльку, котра ніби "правила" у виставі XVII-XVIII ст., переважанню почуття, думки, слова у творі XX ст. Саме тут і немає опозиції, бо де, як не в бароковій містерії, слово, символ, алегорія мали таке велике значення. У мистецтві XX ст. персоналізуються ще й почуття, емоції, але це також не створює опозиції між сучасним і минулим станом жанру. А.Макаров, скажімо, не без підстав вважає, що саме культура бароко зробила з людської душі сцену для п'єси з двома персонажами (якостями душі), що її ми й сьогодні носимо в собі [25]. Як і належить за давнім жанровим каноном, у пролозі до "Вертепу" А.Любченка читачеві пояснено, що його чекає далі у творі: він не побачить ані "жорстокої драми про Іродову смерть", ані грайливої п'єси про Смерть і Багача, а буде втягнутий у гру суперечностей, що "рухають все вперед".

Барокова картина світу передбачала існування антонімічних понятійних рядів, таких як початок/кінець, життя/смерть, любов/смерть, світло/тінь, верх/низ тощо [26, 13]. У творі А.Любченка наявні ці ж пари протилежностей із долученням іще декількох опозицій: спокій/неспокій, сірість/яскравість, село/місто, жінка/чоловік, старий/новий, біль/перемога, життя/страх тощо.

Таємниця приходу людини у світ і її смерті, шлях від колиски до могили в усі часи були предметом філософських і мистецьких роздумів. Акцентація на цих полюсах людського буття особливо характерна для епохи бароко [26, 95]. Барокові автори, як і їхні пізніші послідовники, були переконані в тому, що кінець земного життя - це початок небесного, вічного, і головне для людини - це шлях до неба, до Бога. Смерть позбавлялася загрозливо-негативного плану ще й тому, що кожен пам'ятав про жертву Ісуса Христа. Смерть

уявляється не як кара за грішне життя, з неї лише починається іншобуття душі, наслідок її земного існування [27, 103], якісно залежний від міри провини перед Богом. Смерть сприймалася як благо, як початок іншого життя, як спокій, а головне - як єднання з Творцем. Але водночас церковне розуміння смерті як "організатора життя" доповнювалося народно-релігійними уявленнями про смерть добру й злу, чесну й наглу, про смерть, що незалежно ні від чого, все ж є лютою [27, 104], і страх перед цим тамувала людина XVII-XVIII ст.

Барокові мотиви трактування життя і смерті як двох неподільних художньо-філософських категорій незрідка подибуємо й у творчості письменників модерної доби, де вони набувають нових якостей. У "Вертепі" А.Любченка із м'якою іронією та життєвою мудрістю змальовується сцена похорону, в якій окрім горя молодій жінки можна побачити й натовп байдужих цікавих людей, "кожне з яких хоче загодя примоститися як найкраще, кожне з яких хоче бачити все до дрібниць" [24, 27], чоловігу, який тут же просить на могорич, бо не сумнівається, що місто за цей час устигло народити принаймні двох нових [24, 28].

У деяких барокових творах смерть має право ще й на моральну оцінку, винесення вироку. У "Вертепі" смерть невідомого героя, що упав із власного риштування, підсумовується словами людини з юрби: "Цікаво, що то була за будівля, коли таке лихе риштування" [24, 28]. Ці слова можна потрактувати в бароковому контексті - як констатацію смерті, не гідної християнина.

Неважко помітити, що присутність смерті як знакового символу є спільним для культур обох епох. Подібний інтерес до цієї теми, окрім кризовості світовідчуття, що означилося орієнтацією на містику, на пізнання глибин Віри, пов'язаний ще й із соціальним і політичним катастрофізмом, який змушував людей думати про смерть і марність земного життя. Як результат - культивування мотивів *mememento mori* та *vanitas*, експлуатованих усіма стилями ірраціонального типу.

Програмним узагальненням А.Любченка якнайкраще відповідала умовно-алегорична модель вертепу, зокрема, побудова художнього простору барокової драми. Хоч автор у пролозі ніби відмовляється від традиційної триповерхової скриньки, але все ж таки звертається

до триярусної, чи як її називає Ю.Шерех "три-частинної коробки" [21, 167]. У центрі цієї коробки - земля, тобто сьогодення, що зображене як кімната автора. Із правого вікна цієї кімнати видно цвинтар, який символізує минуле, а з лівого вікна - постає нове місто, що є вже новим сенсом, продовженням і запереченням минулого одночасно.

Ю.Шерех підкреслює загострену умовність декоративного фону "Вертепу" [21, 167]. Таким тлом, що чіткіше окреслює дію, постає розділ "Сеанс індійського гастролера", в якому уявна суперечка автора з індійським філософом Сакія-Муні закінчується романтичним гімном повноцінному людському життю з "чудесною рухомою рівновагою", без спокою і зневіри. Недарма виникає у творі популярний у літературі бароко, а особливо романтизму, образ корабля, що символізує шлях до нового болю й нової радості.

У бароковій драмі основна сюжетна дія, як відомо, переривалася інтермедіями, де в буденному, сміховому світлі, не пов'язаному безпосередньо із сюжетом п'єси, відбувалося узагальнення твору. Такими інтермедійними сценками можна назвати "Танок міського вечора", "Пантоміму", "Лялькове дійство або повстання крові", "Атлетику". Так, наприклад, кожний епізод із дівчинкою в "Пантомімі", кожна зроблена нею фігура символізує певну людську якість і певне почуття, і виглядає як окрема історія: "Велика любов", "Велика радість", "Людська тривога", "Людська хитрість", "Людська химерність", "Людська невитривалість", "Діалектика". У центрі кожної замальовки - людина, яка живе, любить, радіє, бунтує, швидко захоплюється чимось, іноді швидко щось і когось забуває, знищує те, що тільки-но було предметом захоплення, тобто постійно змінюється. У цих метаморфозах, на думку автора, і полягає сенс буття. Цей розділ можна також інтерпретувати як сюжет мораліте у містерії, бо чисто містеріальні різдвяні та великодні п'єси рідко ставилися в театрах, а елементи світських творів наближають містеріальне коло до кола драм-мораліте з їх алегоричними персонажами, створеними за аналогією до людських чеснот і вад.

"Лялькове дійство або повстання крові" має діалогічну форму, яка нагадує популярні в часи бароко драматичні диспути між представниками двох полярних ідейних таборів, суперечка між якими поступово вирішується або на користь когось одного, або опоненти приходять

до третього рішення. Цей останній варіант суперечки часто перемагав у жанрі польського барокового театру - суді, в якому два учасники діалогу, що імітували судовий процес, обговорювали якусь тему, висуваючи аргументи "за" і "проти" [26, 129]. У "Вертепі" А.Любченка предметом диспуту між двома чоловіками стають проблеми жінки. Суперечку вирішує сама жінка, яка хоче жити, любити, грішити, каятися, страждати і знову любити.

"Вертепна" драма жінки з цвинтаря розпочинається стражданням біля хреста й закінчується воскресінням вже ніби спопелілої її душі. Тут відтворюється основа християнського віровчення - шлях через страждання до воскресіння. Зауважимо, що мотив *Via Dolorosa* - помітний у творчості А.Любченка (згадати хоча б повість із одноіменною назвою).

Композиція твору А.Любченка відповідає принципам імпресіоністичної поетики, постаючи як "струнка система концентричних кілець". Перше з них - "Соло неприкаяної лірики", "Мелодрама", "Найменням - Жінка", де виступають жінка з цвинтаря і автор, друге - "Mystere profane", "Сеанс індійського гастролера", в яких головне смислове навантаження несуть умовно-алегоричні образи; третє кільце - інтермедійне, а четверте - "Слово перед завісою" та "Наказ", тобто пролог і епілог. Крім того, в побудові сюжету "Вертепу" використаний принцип дзеркального відбиття, що є характерним для барокової драми: певні її частини, образи співвіднесені з іншими персонажами, настроями, подіями тощо. У такий спосіб на різних композиційних рівнях послідовно стверджувалася головна ідея твору.

Сюжет і образність "Вертепу", як і типово барокової драми, має інтенційний характер [26, 167], тобто намірам, уявленням, асоціаціям, емоціям, мріям надається більшого значення, ніж дії.

Поетика бароко завжди передбачала неускладнене тлумачення, орієнтоване на побутово-релігійний досвід та усереднені знання глядача або читача. Ця інтерпретація ставала "популярною моральною тезою" [26, 24], що мала своє певне місце у структурі твору й спеціальну назву: пролог, епілог, хор, пісня, кант тощо. Мораль як композиційний елемент була притаманна всім жанрам літератури бароко. У "Вертепі" такою моральною тезою постає останній розділ - "Наказ".

У творі А.Любченка відбилася загальна зацікавленість тогочасних письменників по-

етикою бароко, причому не лише у творчості, а й в оформленні літературних видань. Прикметно, скажімо, що 1928 р. (за рік до виходу "Вертепу") журнал "Літературний ярмарок", навколо якого гуртувалися члени ВАПЛІТЕ, складався з різних мистецьких статей, художніх творів, та особливих частин - пролога, інтермедій, епілога, що його писав той, хто редагував число журналу.

У 20-30-х роках ХХ ст. художні здобутки епохи бароко використовували не тільки письменники. Наприклад, 1924 р. на сторінках газети "Література. Наука. Мистецтво" була розпочата дискусія щодо використання вертепу в пропагандистській роботі, де йшлося про наповнення його новим змістом, сюжетом, ідеєю, які зробили б зі старовинного театрального жанру рупор проблем, висунутих революцією. Прихильників відродження різдвяного лялькового дійства було багато не тільки в мистецьких колах а й серед простого люду, селян, як зазначають учасники розмови О.Ведміцький та Ю.Смолич. Останній навіть зафіксував на Поділлі й незаписані вертепні сюжети [11, 151].

Отже, процес адаптації мистецтвом першої половини ХХ ст. філософсько-естетичних засад та особливостей поетики бароко взагалі та вертепної й шкільної драми зокрема був жвавий і багатограний. Якщо початкові спроби використання барокових принципів поетики для реалізації творчих задумів письменників перших десятиліть ХХ ст. були міцніше прив'язані до біблійних сюжетів, оригінальних творів XVII-XVIII ст., обрядово-релігійних циклів тощо, то вже для мистецтва наступних трьох десятиліть характерна довільна, смілива інтерпретація сюжетів, тем, мотивів, образів (драми І.Костецького й п'єса Ю.Косача "Дійство про велику людину" вже розглядалися під цим кутом зору [28]). Але спільним знаменником для творів першої половини ХХ ст., у яких художньо переосмислювалося створене добою бароко, був насамперед формальний експеримент. Це підтверджує тезу У.Еко про "репрезентативну" відкритість форми барокового тексту [29].

Одними з найцікавіших пунктів перетину естетико-художніх, світоглядно-релігійних і мистецько-стильових явищ різних епох і були різдвяна містерія XVII-XVIII ст. та її породження - лялькове дійство з магічною назвою - ВЕРТЕП.



1. Курбас Л. Березіль. Із творчої спадщини. - К., 1988.
2. Софронова ЛА. Старинный украинский театр. - М., 1996.
3. Лотман Ю. Выступление в дискуссии // IV Международного съезда славистов. Материалы дискуссии / Т. 1. Проблемы славистики, литературоведения, фольклористики, стилистики. - М., 1962. - С. 149.
4. Krzyżanowski J. Neoromantyzm polski (1880-1918). - Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, 1971. - С. 165-166, 176, 181-183.
5. Мирний П. Спокуса. Містерія у чотирьох справах // Зібрання творів: У 7 т. - К., 1970. - Т. 6. - С. 242-319.
6. Ласло-Куцюк М. Боги світла і боги темряви. - Бухарест, 1994.
7. Аверинцев С. Иисус Христос // Софія-Логос. Словник. - К., 1999. - С. 74.
8. Вертеп // Українська література XVIII століття. - К., 1983. - С. 415-446.
9. Старицька-Черняхівська Л. Вертеп // Рада. - № 1 (1.01.1907). - С. 2-3.
10. Старицька-Черняхівська Л. Милость Бога. - К., 1919.
11. Сулима М.М. Вертеп у стилізованих шуканнях української літератури на зламних етапах її розвитку // Проблеми літературознавства і художнього перекладу. Збірник праць і матеріалів. - Львів, 1997. - С. 147-154.
12. Бондарчук С. Театральні замітки. Про "Молодий театр". Перспективи // Лесь Курбас. У театральній діяльності, оцінках сучасників. - Документи. - Балтимор - Торонто. - 1989. - С. 291-298.
13. Блохін Ю. Молодий театр // Лесь Курбас. У театральній діяльності, оцінках сучасників. - Документи. - Балтимор - Торонто. - 1989. - С. 309-328.
14. Карасинська М. Естетика? Теорія? Політика? Спільні місця // Кінотеатр. - 2000. - № 4 (30). - С. 9-Ю.
15. Чечель Н. Українське театральне відродження. - К., 1993. - С. 33.
16. Лабиська Д. Музичне в театрі Леся Курбаса // Курбас Л. Філософія театру. - К., 2001. - С. 851-858.
17. Карній Л. До питання про синтез мистецтв в українському бароко (роль музики в шкільній драмі) // Українське бароко. Матеріали першого конгресу МАУ (27 серпня - 3 вересня 1990 р.). - К., 1993. - С. 251-257.
18. Герасимова-Персидська Н. Український варіант музичного бароко // Українське бароко. Матеріали першого конгресу МАУ (27 серпня - 3 вересня 1990 р.). - К., 1993. - С. 244-251.
19. Вислови А. На грани гри і життя (Гра і театральність в художественній життєвій Росії "серебряного століття") // Вопросы философии. - 1997. - № 12. - С. 78.
20. Курбас Л. "Молодий театр" - глядачам // Лесь Курбас. У театральній діяльності, оцінках сучасників. - Документи. - Балтимор - Торонто. - 1989. - С. 125-126.
21. Шерех Ю. Колір нестримних палахтін ("Вертеп" Аркадія Любченка) // Березіль. - 1992. - № 1. - С. 156-171.
22. Тарнавський Ю. Темна сторона місяця // Критика. - 2000. - № 7-8 (33-34). - С. 4-Ю.
23. Бойчук Б. Затемнена сторона місяця // Критика. - 2000. - № 10 (36). - С. 27-29.
24. Любченко А. Вертеп // Вертеп. Вибір новел і повістей. - Краків-Львів, 1943. - С. 18-78.
25. Макаров А. Світло українського бароко. - К., 1992. - С. 175.
26. Софронова Л. Поетика славянського театру XVII-XVIII вв. - М., 1981.
27. Іванек М. Мотив смерті в поезії українського бароко // Варшавські українознавчі записки. - Варшава, 1989. - Зошит 1. - С. 97-109.
28. Пелешенко Н. Риси барокової містерії в художній практиці українських модерністів // Літературознавство. Матеріали IV Міжнародного конгресу українців: доповіді та повідомлення. - К., 2000. - Кн. 2. - С. 158-169.
29. Еко У. Поетика відкритого твору // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. - Львів, 1996. - С. 408-417.

*Natalia Peleshenko*

## BAROQUE CHRISTMAS DRAMA IN UKRAINIAN LITERATURE OF 1900-1920-s

*The article traces the process of adopting the aesthetics and poetics of baroque by Ukrainian literature in the first decades of the XX cent. A plot collision and mainly elements of the poetics of XVII-XVIII Christmas school and national drama were actively utilised by Ukrainian writers in 1900-1920-s with the purpose of thematic refreshing and modernising the form of the literary composition.*