

## **Художні інтерпретації різдвяного дійства доби бароко в українській літературі першої половини ХХ ст.**

Людина доби бароко, 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 за все враженнями від участі в літургійному обряді, що протягом церковного року залучав кожного до моделювання християнського мікро- та макрокосму. Бароковому творенню світу сприяли також інші релігійно-культурні чинники, зокрема, шкільний театр, для котрого обряд стає „основою, матеріалом і засобом художнього втілення”<sup>1</sup>. 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 з обрядом, загинув би, виконавши свою дидактичну та естетичну функцію<sup>2</sup>. Але цей театр знайшов своє місце в освітньо-релігійній системі, чим була й продиктована його залежність від церковно-обрядового календаря. Вистави, котрі відтворювали історію Воскресіння Христового, були більш поширеними в українському шкільному театрі. Це пояснюється як закріпленням за Великоднем в українській релігійній свідомості статусу найбільшого християнського свята, тобто розуміння страждань і воскресіння Ісуса Христа як основи своєї віри, а так і тим, що в культурі епохи бароко

---

<sup>1</sup> Л. А. Софронова, *Старинный украинский театр*, Москва 1996, с. 169.

<sup>2</sup> Там само, с. 154, 158.

„нормою людського існування визнавалося страждання”<sup>3</sup>. Та розуміння воскресіння неможливе без звернення до різдвяного сюжету, в якому 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”<sup>4</sup>, де обряд в містеріальній оболонці зустрівся з фольклором, в результаті чого виник вертеп. Різдвяне лялькове дійство в ХІХ і особливо в ХХ столітті ввійде в український культурний простір як засіб модернізації форми і змісту, як можливість збереження національних релігійно-обрядових традицій та стильових домінант нереалістичного типу.

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, коли культура знову не ставала на шлях ірраціонального, тобто барокового типу пізнання і „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 гасію 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 аполонівською гармонією, а діонісійським дисонансом, який, приміром, для Ф. Ніцше асоціювався з музикою Р. Вагнера, актуалізованою в модерністському дискурсі. Зацікавлення мистецтвом ХVІІ–ХVІІІ століття не можна не помітити у творчості письменників як західно-

---

<sup>3</sup> Ю. Лотман, *Выступление в дискуссии*, [в:] *IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии*, т. 1: *Проблемы славистики, литературоведения, фольклористики, стилистики*, Москва 1962, с. 149.

<sup>4</sup> Л. А. Софронова, *Старинный украинский театр...*, с. 177.

європейських, так і слов'янських країн, зокрема, України та Польщі. Наприклад, у неоромантичному театрі С. Виспянського відомий дослідник Ю. Кшижановський віднаходить риси поетики та естетики бароко, підкреслюючи свідому та підсвідому орієнтацію польського модерніста на близьку за типом культуру бароко та романтизму<sup>5</sup>.

Утвердження модерністських стильових та світоглядних доміант не було однозначним та механічним. У цьому переконує п'єса *Спокуса* (1901 р.!) Панаса Мирного, що жанрово означена як містерія у чотирьох „справах”<sup>6</sup>. П'єса Панаса Мирного відтворює улюблений мотив українського шкільного театру – гріхопадіння праотців Адама і Єви та визволення їх і всього 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 розбудована на контрасті світла, тобто відповідника богоугодної доброчесності, та темряви, відповідника диявольських дій<sup>7</sup>. Опозиція світла і темряви – одна із головних у мистецтві бароко, що відзначається яскраво вираженою контрастністю. Тому-то локуси раю й пекла як абсолютно антонімічні, присутні в українській шкільній драмі, як різдвяній, так і великодній. У *Спокусі* Панаса Мирного дія відбувається в раю та в „царстві лукавих”, яке в бароковому театрі було не 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 П. 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. До речі, це буття Адама в Едемі до гріхопадіння С. Аверинцев бачить парадоксально подібним до різдвяної експозиції<sup>8</sup>. Уявлення про темряву в *Спокусі* відповідають не християнській догмі,

---

<sup>5</sup> J. Krzyzanowski, *Neoromantyzm polski (1880–1918)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 165–166, 176, 181–183.

<sup>6</sup> П. Мирний, *Спокуса. Містерія у чотирьох справах*, [в:] *Зібрання творів: у 7 томах*, Київ 1970, т. VI, с. 242–319.

<sup>7</sup> М. Ласло-Куцук, *Боги світла і боги темряви*, Бухарест 1994, с. 44.

<sup>8</sup> С. Аверинцев, *Иисус Христос*, [в:] *Софія-логос. Словник*, Київ 1999, с. 74.

як вважає М. Ласло-Куцюк, а народним повір'ям<sup>9</sup>. В українських легендах, як твердить дослідниця, існує прямий зв'язок між горами і проваллям, де водиться нечиста сила<sup>10</sup>, як і в *Спокусі*. Так от, у творі П. Мирного, близького до Біблійного тексту, з'являється київська Лиса гора з лихою славою, на якій збираються відьми. Цей топонім як демонічне місце зустрічається також в записі вертепу Миколи Маркевича<sup>11</sup>.

На формальному рівні бароковий художній простір, який виступає моделлю християнського космосу з обов'язковим триярусним поділом сцени (небо-земля-пекло), відсутній у *Спокусі*. Справа не в тому, що в 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. Позбавлення ж простору „художньої значимості”<sup>12</sup> характерне для реалістичного театру ХІХ століття. Тобто простір містерії П. Мирного, поділений на вертикальні яруси, не був структуротворним, як у шкільних п'єсах ХVІІ–ХVІІІ століть. Структурну організацію твору П. Мирного еднає з 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<sup>13</sup>, а реалістичного – переважно метонімія. Тобто, іконічний знак раціонального стилю, що дає конкретно-чуттєве уявлення про предмет, зіштовхується з конвенційним знаком-символом ірраціонального стилю.

Але те, що час і місце дії не марковані, зближує п'єсу з бароковими творами, де дія відбувається постійно і скрізь. Розвиток сюжету *Спокуси* рухається лінійно, що було малохарактерним для п'єс шкільного театру. На світоглядному рівні твір Панаса Мирного вирішує дилему розум/почуття, що набрала своєї гостроти на межі століть, на перехресті стильових напрямів. Український письменник-реаліст у цьому випадку залишається вірним позитивістській програмі, даючи пораду:

---

<sup>9</sup> М. Ласло-Куцюк, *Боги світла...*, с. 15.

<sup>10</sup> Там само, с. 7.

<sup>11</sup> *Вертеп*, [в:] *Українська література ХVІІІ століття*, Київ 1983, с. 433.

<sup>12</sup> Л. А. Софронова, *Старинный украинский театр...*, с. 194.

<sup>13</sup> Там само, с. 12.

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 поводитар<sup>14</sup>.

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 у всьому розум<sup>15</sup>. Але тим не менше п'еса закінчується новозавітнім епізодом – народженням людської надії на спасіння. Тобто вигнанням із раю саме любов і віра дають наснагу прямувати далі, спокутуючи свої гріхи.

Цінність твору першорядного українського реаліста полягає саме в його філософсько-естетичній та творчій межовості. Панас Мирний переважно у реалістичній манері намагається збагнути психологічні основи світобудови. Все це підтверджує думку про те, що на зламі століть позитивістські філософсько-естетичні ідеали дійшли до межі, за якою – відчуття ідеологічної завершеності та вичерпаності екзистенції. Тому письменник – уособлення реалістичного типу письма – ніби сповіщає про прихід нового, протилежного бароково-романтичного стилю.

Простеженню власне національного українського аспекту буття присвячено два твори Л. Старицької-Черняхівської, що свідомо орієнтовані на вертепну форму. Свій *Вертеп*, що в 1907 році в газеті „Рада” вийшов під псевдонімом Старенька Муха, письменниця схарактеризувала як „старинну містерію на нові теми”. У ремарці Л. Старицька-Черняхівська зазначає, що персонажами її вертепу будуть все ті ж старі знайомі: „Ирод, відомий слуга Августів, пастирі, три царіє со дари, вшелякі людіє подліі, сатана і всі приспіншники його”<sup>16</sup>. Декларується також поділ сцени на дві частини, де вгорі відбуваються

<sup>14</sup> П. Мирний, *Спокуса...*, с. 285.

<sup>15</sup> Там само, с. 305.

<sup>16</sup> Л. Старицька-Черняхівська, *Вертеп*, „Рада” №1 (1.01.1907), с. 2.

високі події, а у нижньому поверсі – „подлі”. Звернення письменниці до різдвяного лялькового дійства засвідчило початок процесу актуалізації барокового тексту письменниками ХХ ст. 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 (Прод – старий вельможа в окулярах), суспільні інститути, партії, газети („Новое время”, „Кієвлянин”, „Московські ведомости”), настрої, фобії (істинно руські люди) тощо. Формально ця п'єса має атрибути вертепної драми: пролог, епілог, вживання „бідних” барокових ремарок, підключення до розвитку дії хору (спадку античної трагедії) 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.

Політичним чинникам, а саме піднесенню національного духу в 1918–1919 роках, що було дуже подібним до помірнього відродження українського духу за часів царювання Петра II та гетьманства Данила Апостола, можна завдячувати появі іншої п'єси, *Милость Божя*<sup>17</sup> „з використанням вертепних принципів організації сценічного простору”<sup>18</sup>. Дата написання твору – 1919 рік (дванадцять років відділяє *Вертеп* від *Милости Божої*) виявляє тривалий інтерес Л. Старицької-Черняхівської до барокового тексту, трансформація котрого в п'єсі ХХ ст. проходила з чітким усвідомленням специфіки української барокової 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 століття *Милость Божія*, представлена в Конгрегаційній залі

<sup>17</sup> Л. Старицька-Черняхівська, *Милость Божя*, Київ 1919.

<sup>18</sup> М. М. Сулима, *Вертеп у стильових шуканнях української літератури на зламних етапах її розвитку*, [в:] *Проблеми літературознавства і художнього перекладу. Збірник праць і матеріалів*, Львів 1997, с. 149.

Києво-Могилянського колегіуму 1728 року, що прославляла звільнення України від „обід лядських” Богданом Хмельницьким, образ якого для тодішнього глядача асоціювався з постаттю гетьмана Данила Апостола. *Милість Божія* XVIII ст. присутня повністю в п'єсі ХХ ст.: студенти Києво-Могилянського колегіуму виставляють *Милість Божію*, авторство котрої за однією з гіпотез приписується Феофану Трофимовичу, професору поетики і риторики цього ж навчального закладу, персонажу 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<sup>19</sup>. Таким чином, ми маємо триплощинну структуру, центр якої – сцена, а бокові частини – куліси і глядацький зал. Присутній також і поділ на вертикальні яруси під час вистави, де в глибині сцени з'являється майданчик, оббитий червоним сукном – рай, з якого сходить Смотріння Боже. Але на відміну від шкільної драми, персонажі котрої мали закріплені місця на сцені, як по вертикалі, так і по горизонталі, а їх переміщення символізувало якусь якісну зміну чи перетворення героїв. Мешканці п'єси Л. Старицької-Черняхівської переміщуються по всіх трьох частинах: студенти готують виставу за кулісами, грають п'єсу на сцені, виходять разом з гостями на трапезу, спілкуються після вистави у залі, ніби підтверджуючи думку про подібність і неперервність складної та драматичної історії України. Твір стилізовано ще й лінгвістично під XVIII століття, для якого є характерний синтез простої, церковнослов'янської, польської, російської мови та латини.

Інтерес також становить добір інтермедій до п'єси *Милість Божя*, що їх Л. Старицька-Черняхівська взяла із джерел XVIII століття. Це засвідчує її прагнення до ґрунтовного розуміння мистецтва бароко. Наприклад, інтермедії про батька й сина та про українця-селянина в клітці, якого визволяє козак, повторюють третю й п'яту інтермедії до драми Митрофана Довгалевського *Властотворний образ* (інтермедія друга до *Вертепу* Л. Старицької-Черняхівської нагадує відому інтермедію про пиворізів до вже згаданої драми барокового письменника), а інтермедія про жида і чорта є варіантом однієї з сюжетних

<sup>19</sup> Л. А. Софронова, *Старинный украинский театр...*, с. 230.

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. Тобто, перефразуючи Ю. Смолича, вертепна драма, набираючи нового змісту, нового сюжету, легко ставала засобом пропаганди різних філософських, мистецьких, соціально-політичних проблем<sup>20</sup>.

Кульмінаційною точкою взаємодії епохи бароко з культурою першої половини ХХ століття вважаємо експресіоністський театр Леся Курбаса. Найпоследовніший український модерніст, Л. Курбас сміливо і радісно сприйняв нову, антипозитивістську естетику, яка формувалася на запереченні раціонального, „нормованого реалізму”, показуючи, що не все „по силах розуму”<sup>21</sup>. 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”<sup>22</sup>, до яких можна віднести бароко та експресіонізм. Нове мистецтво вабило Л. Курбаса „безмежними невичерпними можливостями”, однією з яких і була експлуатація принципів поезики 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 триярусна просторова організація її вказує на вплив мистецької програми Л. Курбаса, з котрим драматург дуже плідно співпрацював і під чийм впливом формувалася як майстер нереалістичного типу.

На сцені триярусність втілювалася через конструкції чотирикутної вертепної скриньки, решітчастих різновисоких станків-майданчиків та щитів, станка, який трансформувалася, підносячи одні частини сцени і залишаючи інші нижче й позаду; „вогкого, брудного міського будинку, що ніби поставав у соціальному зрізі”<sup>23</sup>. *Різдвяний вертеп*,

<sup>20</sup> Цит за: М. М. Сулима, *Вертеп у стилєвих шуканнях...*, с. 15.

<sup>21</sup> Л. Курбас, *Березіль. Із творчої спадщини*, Київ 1988, с. 340.

<sup>22</sup> Там само, с. 341.

<sup>23</sup> Н. Корнієнко, *Леся Курбас: репетиція майбутнього*, Київ 1998, с. 400.



що був початком режисерської кар'єри Леся Курбаса, продемонстрував як пієтет до народних традицій, культури минулих епох, так і прорив до нових естетико-теоретичних і художніх обривів. Хоча деякими сучасниками (С. Бондарчук)<sup>24</sup> та дослідниками (Ю. Бойко-Блохін) цей експеримент вважався невдалим, таким, що не давав перспектив для розвитку театру<sup>25</sup>. Модерністська доба піднесла роль режисера як вихователя актора-„маріонетки”, що здатний виконувати будь-яке сценічне завдання. Крайнім проявом цього процесу була теорія „над маріонетки” Г. Крега. Виховання універсального актора, що поєднував би інтелект з фізичною досконалістю, було завданням Курбаса-режисера (це найбільше й викликало протест у одного із засновників Молодого театру, С. Бондарчука)<sup>26</sup>. Перед акторами в *Різдвяному вертепі* стояло завдання не бути, не жити, не діяти як людина, а рухатися за законами ляльки<sup>27</sup>. Актори-„маріонетки” заселяли верхній містеріальний поверх та нижній інтермедійний, якому було приділено більше уваги, причому акторам останнього дозволялася „нормальна мова” та імпровізація. Ці факти свідчать, як зауважує М. Сулима, про глибоке проникнення режисера в структуру вертепу<sup>28</sup>, що в 1918 році став ще й предметом Курбасової студії, де висвітлювалося режисерське бачення постановки *Різдвяного вертепу*<sup>29</sup>, в котрому Л. Курбас намагався поєднати „живого актора з маскою і театральною лялькою”<sup>30</sup>. З обох боків чотирикутної сцени-скриньки були прибудовані кліроси із школярських лавок, де розміщувалася бурсацька капела, яка під час дії реагувала на все, що бачила. Тобто події відтворені за одним із варіантів сокиренського

---

<sup>24</sup> С. Бондарчук, *Театральні замітки. Про „Молодий Театр”* Перспективи, [в:] *Леся Курбас. У театральній діяльності, оцінках сучасників, документи*, Балтимор–Торонто 1989, с. 294.

<sup>25</sup> Ю. Блохін, *Молодий театр*, [в:] *Леся Курбас. У театральній діяльності...*, с. 325.

<sup>26</sup> С. Бондарчук, *Театральні замітки...*, с. 296.

<sup>27</sup> Л. Курбас, *Березіль...*, с. 212.

<sup>28</sup> М. М. Сулима, *Вертеп у стильових шуканнях...*, с. 150.

<sup>29</sup> Л. Курбас, *Березіль...*, с. 211.

<sup>30</sup> М. Карасинська, *Естетика? Теорія? Політика? Спільні місця*, „Кіно-театр” № 4 (30), 2000, с. 9.

вертепу. Це був своєрідний хор вистави. Наголосимо, що принцип театру в театрі був улюбленим при інтерпретації барокових мотивів, сюжетів тощо.

Зауважимо, що хор є однією з форм художньої умовності, яку режисер застосовуватиме в *Едіпові-царі*. В цій п'єсі хор був центром вистави, її думкою, душею<sup>31</sup>. Пізніше Л. Курбас використав хор в *Гайдамаках*, *Джиммі Хіггінсі*, *Газі*, *Диктатурі* тощо. Але крім того хор засвідчував зацікавлення митців ХХ ст. принципами поетики бароко, виконував „функцію допоміжного персонажу<sup>32</sup>, роз'яснював дію, робив підсумок подій, демонстрував своє ставлення до проблем тощо. Підкреслимо також, що хор як музичне мистецтво – здобуток церкви та релігійного обряду<sup>33</sup>. 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 експлуатуються 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. Барокова культура, що спиралася на середньовічні традиції, котрі передбачали розмитість кордонів між окремими мистецтвами, мала свою програму щодо цього явища. Найкращим синтезатором мистецьких явищ музикознавець Л. Корній називає саме шкільну драму<sup>34</sup>. Тому тут звучить найперше хор, а також інструментальна музика: гра на цитрі, сопілці, тимпанах, скрипці, цимбалах, у декламаціях згадується лютня, арфа, використовуються танці та пантоміма.

---

<sup>31</sup> Н. Чечель, *Українське театральне відродження*, Київ 1993, с. 33.

<sup>32</sup> Л. Корній, *До питання про синтез мистецтв в українському бароко (роль музики в шкільній драмі)*, [в:] *Українське бароко. Матеріали першого конгресу МАУ (27 серпня – 3 вересня 1990)*, Київ 1993, с. 252.

<sup>33</sup> Н. Герасимова-Персидська, *Український варіант музичного бароко*, [в:] *Українське бароко...*, с. 244.

<sup>34</sup> Л. Корній, *До питання про синтез...*, с. 251.

Теорія „тотального театру” („Gesamtkunstwerk”) Р. Вагнера (1850 р.) трактувала сценічну дію як поєднання музики, літератури, живопису, пластики, скульптури тощо. Теоретична та творча спадщина Р. Вагнера була акцептована філософією, мистецтвом першої половини ХХ ст. Це пояснюється тим, що ці ідеї впали на благодатний ґрунт епохи заперечення розуму, епохи, котру можна окреслити, як балансування на межі життя та гри<sup>35</sup>, гри зі стилем, із формою, гри із культурною пам'яттю й народними традиціями. Такі естетико-світоглядні моменти і давали поштовх до розвитку театру, де утверджувався примат гри, лицедійства, свята, що єднає актора і глядача, й до якого закликав сам режисер у костюмі П'єро із афіші та звітної статті, адресованої мистецькій громадськості до мистецької громадськості<sup>36</sup>.

Посилення творчого ігрового начала постпозитивістської доби спровокувало зацікавлення побутом і культурою XVII–XVIII століття, яке було віддалене у часі та близьке за типом світовідчуття та світотворення.

Наведемо декілька прикладів: польський режисер, який творив в той же час, що і Л. Курбас, Леон Шіллер, підготував у 1919 році сценарій *Старопольського вертепу*, а 1922 року відбулася прем'єра його відомої *Пасторалки*, побудованої за вертепним принципом (до речі, тут також була і сцена „падіння перших батьків”)<sup>37</sup>. Відомий твір С. Висп'яньського *Весілля* також створений за принципом вертепної драми. У російській культурі означеного періоду також відбуваються подібні процеси інтерпретації барокових творів. Так, зокрема, Олексій Ремізов створює за зразком давніх сучасні містерії, Михайло Кузьмін написав в 1916 році п'єсу *Вертеп*, а Н. Соловйов своїми драматичними експериментами *Чорт в зеленому*, *Арлекін – ходатай весіль* повертає принципи комедії dell'arte<sup>38</sup> (театру масок), як і Л. Курбас у п'єсі *Горе брехунові* Ф. Грільпарцера. Захоплення „маскою та перевдяганням” як засобом досягнення умовності було досить поширеним явищем у мистецтві 20–40-х рр. ХХ ст.

---

<sup>35</sup> А. Вислова, *На грани игры и жизни (Игра и театральность в художественной жизни России „серебряного века”*, „Вопросы философии” 1997, № 12, с. 28.

<sup>36</sup> Л. Курбас, *Березиль...*, с. 125.

<sup>37</sup> М. Карасинська, *Естетика? Теорія? Політика?...*, с. 9.

<sup>38</sup> А. Вислова, *На грани игры и жизни...*, с. 34–35.

По шляху артистичного переосмислення вже створеного іншими культурними епохами пішов і Аркадій Любченко у своєму *Вертепі* (1929), що „став синтезою політичного і загальнофілософського світогляду українських двадцятих років”<sup>39</sup>. 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<sup>40</sup>. Б. Бойчук же бачить вмонтування елементів минулого або традиції (не обов’язково фольклорної) в індивідуальний стиль письменника як ознаку модерності. Дослідник при цьому зазначає, зокрема, що творчість Еліота базується на європейській середньовічній традиції – основі барокової культури й католицизмі<sup>41</sup>. Декларування своєї солідарності з модерними шуканнями доби, які ще не всіма були зрозумілі та сприйняті, прочитується в останньому абзаці *Вертепу* А. Любченка *Слова перед завісою*:

...серед інших номерів сьогоднішньої програми вашу, заквітчану героїно екзотичних танків і своєрідних українських розваг, героїно, 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, про те визнана вже за великий талант, з’явиться жінка найменням Жінка<sup>42</sup>.

Попри те, що у повісті багато аналогій із сучасною авторіві Україною, все ж у центрі *Вертепу* А. Любченка — колізії вертепу барокового — місце людини у розумному, але незбагненному світі.

„М’якому” входженню читача у цікаве плетиво, створене словом, звуком, кольором, забезпечує пролог, *Слова перед завісою*. Ця частина демонструє одну із важливих рис поезики А. Любченка – мистецько-образний синкретизм. Руйнування жанрово-видових рамок,

<sup>39</sup> Ю. Шерех, *Колір нестримних палахтінь* („Вертеп” Аркадія Любченка), „Березіль” 1992, № 1, с. 156.

<sup>40</sup> Ю. Тарнавський, *Темна сторона місяця*, „Критика” № 7–8 (33–34), 2000, с. 8.

<sup>41</sup> Б. Бойчук, *Затемнена сторона місяця*, „Критика” № 10 (36), 2000, с. 27.

<sup>42</sup> А. Любченко, *Вертеп*, [в:] *Вертеп. Вибір новель і повістей*, Краків–Львів 1943, с. 22.

мистецький синкретизм вирізняють бароко та модернізм, зокрема імпресіонізм і неоромантизм, стильові доміанти яких найбільше помітні у творчості А. Любченка. Про жанрово-мистецький синтез 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 пролозі автор і заявляє, що абсолютної аналогії з колишнім не може бути, що багато чого змінилося за останні віки, особливо в сенсі форми, масштабу. А. Любченко впевнений, що „ми, безперечно, можемо собі дозволити, щоб наш удосконалений вертеп, будь він яких завгодно розмірів, легенько, хутенько пересувався на якій завгодно відстані”<sup>43</sup>. До речі, захоплення машинерією як принципом організації простору актуальне як для мистецтва бароко, так і для модерних течій ХХ ст. У дидактично вступному розділі робить письменник і невеликий екскурс у штучно примітивному дусі про історію різдвяного дійства, що „складалося тільки з містерій та інтерлюдій”. А. Любченко пунктирно простежує шлях містерії, котра пройшла путь духовної драми, потрапивши з тихого вівтаря на шумний майдан. кінець кінцем набравши комічних та суто побутових рис, доживає свого віку у глухому закутку Баварії; та інтермедія, що перетворилася просто на „веселуху”, відслуживши в ролі хорів та пантоміми. Це останнє зауваження засвідчує гарне володіння матеріалом щодо використання вертепної драми у пізніших епохах, бо, як уже зазначалося, найчастіше вживаним елементом поезики української драми доби бароко був хор та пантоміма. Але також А. Любченко робить і некоректне розмежування між давнім вертепом і теперішнім, порівнюючи дерев’яну ляльку, котра ніби „правила” у виставі XVII–XVIII ст., та почуттям, думкою, словом у творі ХХ ст. А тут якраз і немає опозиції, бо де, як не в бароковій містерії слово, символ, алегорія мали таке велике значення. Просто в мистецтві нинішнього

---

<sup>43</sup> Там само, с. 19.

століття персоніфікуються ще й почуття, емоції, але це все рівно не створює опозиції. Наприклад, Ю. Макаров вважає, що культура бароко зробила з людської душі сцену для п'єси з двома персонажами (якості душі), яку ми носимо в собі<sup>44</sup>. У *Вертені* А. Любченка читач також не побачить, як це зазначається у пролозі, „жорстокої драми про Іродову смерть”, 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<sup>45</sup>. В модерністському тексті, зокрема творі А. Любченка, помітні ці ж пари протилежностей із долученням ще декількох: спокій/неспокій, сірість/яскравість, село/місто, жінка/чоловік, старий/новий, біль/перемога, життя/острах тощо.

Загадка приходу людини у світ, її шлях від колиски до могили в усі часи були предметом філософських і мистецьких пошуків. Акцентація на цих полюсах людського буття була особливо характерною для епохи бароко<sup>46</sup>. Життя і смерть, як дві неподільні художньо-філософські категорії, присутні й у творчості письменників модерної доби. Єдине, що барокові автори, як і їхні поціновувачі, були переконані у 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 не розумілася як кара за грішне життя, з неї, як вважає М. Іванек, лише починаються наслідки земного перебування<sup>47</sup>, якісно залежні від ступеня провини перед Богом. Смерть сприймалася як благо, як початок іншого буття, як спокій, а головне, як єднання з Творцем. Але водночас християнсько-церковне розуміння смерті як „організатора життя” доповнювалося народно-релігійними уявленнями про смерть добру й злу, чесну й наглу, про

---

<sup>44</sup> Ю. Макаров, *Світло українського бароко*, Київ 1992, с. 175.

<sup>45</sup> Л. Софронова, *Поетика славянського театру XVII–XVIII вв.*, Москва 1981, с. 13.

<sup>46</sup> Там само, с. 95.

<sup>47</sup> М. Іванек, *Мотив смерті в поезії українського бароко*, „Варшавські українознавчі записки”, Варшава 1989, т. I, с. 103.

смерть, що незалежно ні від чого, все ж є лютою<sup>48</sup>, страх перед котрою тамувала людина XVII–XVIII ст., яка не була й не могла бути „практикуючим нехристиянином”<sup>49</sup>. 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”<sup>50</sup>, „чолов’ягу, який тут же просить на могорич, бо не сумнівається, що місто за цей час встигло народити принаймні двох нових”<sup>51</sup>.

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 із юрби: „Цікаво, що то була за будівля, коли таке лихе риштування”<sup>52</sup>. Тобто, ці слова можна потрактувати в бароковому контексті як констатацію смерті, негідної християнина.

Неважко помітити, що присутність смерті як знакового символу є спільним для культур обох епох. Подібний інтерес до теми смерті, окрім кризовості світовідчуття, що означилася орієнтацією на містику, на пізнання глибин Віри, пов’язаний ще й із соціальним і політичним катастрофізмом, який змушував людей думати про смерть і марність цьогобічного життя. Як результат – культивування мотивів *memento mori* та *vanitas*, експлуатовані всіма стилями ірраціонального типу.

Художній простір барокової драми присутній також у *Вертепі* А. Любченка. Хоч автор *Вертепу* в пролозі ніби відмовляється від традиційної триповерхової скриньки, але все ж таки звертається до триярусної, чи як її називає Ю. Шерех, „три-частинної коробки”<sup>53</sup>. 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

---

<sup>48</sup> Там само, с. 104.

<sup>49</sup> С. Аверинцев, *Християнство в ХХ столітті*, [в:] *Софія-логос*..., с. 273.

<sup>50</sup> А. Любченко, *Вертеп*..., с. 27.

<sup>51</sup> Там само, с. 28.

<sup>52</sup> Там само.

<sup>53</sup> Ю. Шерех, *Колір нестримних палахтінь*..., с. 167.

новим сенсом, продовженням і запереченням минулого одночасно. Недарма ж на цвинтарі росте яблуня, яка цвіте, плодоносить, обсіпає листя і плоди, завмирає на зиму, а потім знову відроджується у білій заметілі свого цвіту... і так постійно одне замінюється іншим, життя закінчується смертю, після смерті настає життя. Отак і невтішна героїня після смерті коханого через осінь та зиму приходить до весни, весни свого кохання і оновленого життя.

Філософсько-художнім узагальненням А. Любченка якнайкраще відповідала умовно-алегорична модель вертепу. Ю. Шерех підкреслює загострену умовність декоративного фону *Вертепу*<sup>54</sup>, оскільки тло, на якому розгортається дія почуттів і протиріч, „мусить бути умовне”<sup>55</sup>. Таким умовним тлом, що чіткіше окреслює дію, постає розділ *Сеанс індійського гастролера*, в якому уявна суперечка автора з індійським філософом Сакія-Муні закінчується гімном повноцінному людському життю з „чудесною рухомою рівновагою”, без спокою і зневіри. Недарма виникає у творі образ корабля, популярний як у літературі XVII–XVIII ст., так і в епоху романтизму, який символізує шлях до нового, нового болю й нової радості.

У бароковій драмі основна сюжетна дія, як відомо, переривалася інтермедіями, де у буденному, сміховому світлі, непов’язаному безпосередньо із сюжетом п’єси, відображалось узагальнення твору. Такими інтермедійними сценками можна назвати *Танок міського вечора*, *Пантоміму*, *Лялькове дійство або повстання крові*, *Атлетіку*. Хіба маленька дівчинка із *Пантоміми* – це не будь-яка людина, що 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 змінах, на думку автора, і полягає сенс буття. Цей розділ можна також інтерпретувати як сюжет мораліте у містерії, бо чисто містеріальні рідзвяні та великодні п’єси рідко з’являлися на сцені, а елементи світських творів наближають містеріальне коло до кола драм-мораліте, героями яких були алегорії, створені за аналогією до людських чеснот і вад. Кожний епізод із дівчинкою, кожна зроблена нею фігура символізує певну людську

---

<sup>54</sup> Там само.

<sup>55</sup> Там само.



якість і певне почуття, і виглядає як окрема історія: *Велика любов, Велика радість, Людська тривога, Людська хитрість, Людська химерність, Людська невитривалість, Діалектика* тощо.

*Лялькове дійство або повстання крови* 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 варіанту. 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”<sup>56</sup>. У *Вертемі* А. Любченка предметом диспуту між двома чоловіками, звичайно, стають проблеми жінки. Цю суперечку вирішує сама жінка, яка хоче жити, любити, грішити, спокутувати, страждати і знову любити. *Танок міського вечора* і *Атлетика* більше нагадують поетичні замальовки.

„Вертепна” драма жінки з цвинтаря розпочинається стражданням біля хреста і закінчується воскресінням вже ніби спопелілої її душі. Воскресає і автор, який закликає жінку та її коханого до себе додому, ніби солідаризуючись з їхнім бажанням жити майбутнім. Тобто, у тексті відтворюється основа християнського віровчення — через страждання до воскресіння. Зауважимо, що мотив *Via Dolorosa* — помітний у творчості А. Любченка (згадати хоча б повість із одноіменною назвою).

Таким чином, *Вертеп* А. Любченка, різдвяна містерія за назвою, виявляється містерією великоднею за формою і змістом, в якій дія може відбуватися „завжди і скрізь”<sup>57</sup>. Хоча цей твір можна назвати й естетико-художнім і побутово-історичним синтезом епохи.

Особливістю містеріального типу художнього простору вважається введення героїв у систему: небо – земля – пекло, де вони рухаються як по вертикалі, так і по горизонталі. Це спостерігається й у *Вертемі*. Композиція твору А. Любченка відповідає імпресіоністичній поетиці, постаючи як „струнка система концентричних кілець”, де перше – це *Соло неприкаяної лірики, Мелодрама, Найменням*

<sup>56</sup> Л. Софронова, *Поэтика славянского...*, с. 129.

<sup>57</sup> Там само, с. 110.

– *Жінка*, в яких виступає 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. Ці принципи поетики одного із стильових напрямів модернізму є близькими до барокових. Так, принцип побудови сюжету цього імпресіоністичного твору нагадує принцип дзеркального відбиття, що є характерним для барокової драми, в якій її певні частини відповідають певним персонажам, настроям тощо.

Сюжет і образність *Вертепу*, як і типово барокової драми, має інтеціональний характер<sup>58</sup>, тобто намірам, уявленням, асоціаціям, емоціям, мріям надається більшого значення, ніж дії.

Поетика бароко завжди передбачала неускладнене тлумачення, орієнтоване на побутово-релігійний досвід та усередненні знання глядача, читача. Ця інтерпретація ставала „популярною моральною тезою”<sup>59</sup>, що мала своє певне місце у структурі твору і називалася: пролог, епілог, хор, пісня, кант тощо. Мораль, як композиційний елемент, була притаманна всім жанрам літератури бароко. Такою моральною тезою або ідейно-художньою концентрацією всього видимого і прихованого у творі постає останній розділ *Вертепу* – *Наказ*, сентенції якого теж відкриті для інтерпретацій.

Також прикметно, що в 1928 р. (за рік до виходу *Вертепу*) журнал „Літературний ярмарок”, навколо котрого гуртувалися члени ВАПЛІТЕ, в тому числі й А. Любченко, складався з різних мистецьких статей, художніх творів та особливих частин – прологу, інтермедій, епілогу, що писався тим, хто редагував число журналу.

Українська література 20–30-х років ХХ ст. використовувала художні здобутки епохи бароко, про що свідчить ще такий факт. Наприклад, у 1924 р., на сторінках газети „Література. Наука. Мистецтво” була розпочата дискусія щодо використання вертепу в пропагандистській роботі. 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

<sup>58</sup> Там само, с. 167.

<sup>59</sup> Там само, с. 24.

Ю. Смолич. Останній навіть зафіксував на Поділлі й незаписані вертепні сюжети. Зацікавлення населення українською релігійною виставою, її активне реанімування, мабуть, налякало ідеологів „нової віри”, чим і пояснюються їхні заклики до наповнення вертепу новим змістом, сюжетом, ідеєю, котрий постав би як рупор проблем, висунутих революцією<sup>60</sup>.

Барокові принципи поетики використовують письменники, члени Мистецького Українського Руху (МУРу) Ю. Косач та І. Костецький. Три п'єси І. Костецького, що утворюють його театр масок, *Спокуси несвятого Антона* (1946), *Близнята ще зустрінуться* (1946), *Дійство про велику людину* (1948), жанрово означені автором як містерія, вистава в масках, мораліте, побудовані за драматургічним принципом „дія плюс інтермедія”<sup>61</sup>. У творах письменника знаходимо елементи європейського та українського барокового театру: маскарад, вертеп, пантоміму, перевдягання і особливо популярний у *commedia dell'arte* мотив розлучених близнят. Використовується автором принцип театру в театрі. Принципи умовного театру, мабуть, на думку письменника, могли краще відобразити абсурдність буття, кризовість світовідчуття повоєнної людини, позбавленої ґрунту, – та служити меті модернізації українського театру.

Театр І. Костецького, наближений до театру абсурду<sup>62</sup>, все ж залишився скоріше ілюстрацією авторського „концептуального нігілізму”<sup>63</sup>, аніж вдалим художнім експериментом, як справедливо зазначає Соломія Павличко<sup>64</sup>. Для нашого ж дослідження найбільш цікавим був момент залучення формального рівня драматичного твору XVII–XVIII ст. У п'єсах І. Костецького плідною також є інтерпретація барокового мотиву *vanitas*, що ліг в основу екзистенціалістської проблематики.

Науково-теоретичний підмурок ідеології пізнього модернізму – екзистенціалізму намагався звести колега І. Костецького по МУРу – Ю. Косач. Письменник добре орієнтувався в питаннях історії Украї-

---

<sup>60</sup> М. М. Сулима, *Вертеп у стилізованих шуканнях...*, с. 151.

<sup>61</sup> С. Павличко, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ 1997, с. 316.

<sup>62</sup> Там само, с. 313.

<sup>63</sup> Там само, с. 315.

<sup>64</sup> Там само, с. 313.

ни та історіографії, літописання та поезії, філософії та побуту епохи бароко, що він продемонстрував у *Слові від автора* своєї п'єси *Дійство про Юрія Переможця* (1947). Трагедія Ю. Косача, назва якої вже наближає до містеріальної стилістики, розгортається за бароковою моделлю триярусного світу: Башта Баторія – Урвище – Небеса. Простір *Дійства про Юрія Переможця* умовний, бо в полі зору автора лише – рух душі героя. Прикметно, що у п'єсі застосовується бароковий принцип вживання контрастних міфологем: замок, фортеця/урвище, цвинтар, що дозволяє чіткіше окреслити становище людини у земному світі. Дія твору переривається інтермедіями. Специфічним у драмі Ю. Косача є введення інтермедії в інтермедію, коли герої першої з них – бурсаки розігрують дійство про святого Юрія Переможця. Тобто, маємо знову справу з драматургічним принципом театру в театрі та поєднанням високого і низького бароко. Як варіант інтермедії може розглядатися образ блазня, що віддзеркалює у фарсовому – трагічне, яке зветься Долею, Фортуною (колесо Фортуни – один із улюбленіших барокових символів). Як структуротворні елементи використовуються пролог та епілог.

Ключові моменти твору – прагнення дії у Юрася Хмельницького, загибель від ворожого світу, але тріумф ідеї вже на небі, – визначають п'єсу як містеріальну за формою і змістом, наближену до кола мораліте, бо вирішує „конфлікт героя з душею, себто долею”<sup>65</sup>. Для розкриття цього конфлікту автор переселив своїх героїв у XVII ст., добу Великої руїни та розквіту барокового мистецтва.

Ю. Косач досить уміло використовує бароковий історико-культурний спадок, інтерпретуючи події, ідеї, мотиви, символи тощо. *Дійство про Юрія Переможця* Ю. Косача є ілюстрацією до тези про функціонування барокового тексту в модерністському дискурсі, на який орієнтувалися у своїх творчих програмах І. Костецький та Ю. Косач<sup>66</sup>, до котрого вони мали „магнетичний потяг”.

Процес адаптації мистецтвом першої половини XX ст. філософсько-естетичних засад та особливостей поетики бароко взагалі та

<sup>65</sup> Ю. Косач, *Дійство про Юрія Переможця*, [в:] *Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори*, упор. Л. Залеська-Онишкевич, Київ 1997, с. 320.

<sup>66</sup> С. Павличко, *Дискурс модернізму...*, с. 263.

вертепної й шкільної драми зокрема, мав неоднозначний, цікавий і показовий характер. Якщо перші спроби використання барокових принципів поетики для реалізації творчих планів письменників перших десятиліть ХХ ст. були міцніше прив'язані до Біблійних сюжетів, оригінальних творів XVII–XVIII ст., обрядово-релігійних циклів тощо, то вже мистецтво наступних трьох десятиліть пішло шляхом довільної, сміливої інтерпретації сюжетів, тем, мотивів, образів, а насамперед, форми. Це підтверджує тезу У. Еко про „репрезентативну” відкритість форми барокового тексту.

Інтерпретація ця була, як правило, вже іррелігійною, та ні в якому разі не антихристиянською, бо як зауважує, С. Аверинцев, стопроцентне втягування народів Советського Союзу в полум'я безбожя, заплановане ідеологами, залишилося фантастичною утопією. Відхід від традиційного християнства в ХХ ст. пов'язаний не тільки з утвердженням тоталітаризму, а швидше з культурною, антропологічною кризою<sup>67</sup>, яка осмислюється й долається саме зверненням до подібних екзистенційних процесів минулих культурних епох. Одним із пунктів перетину естетико-художніх, світоглядно-релігійних і мистецько-стильових явищ і була різдвяна містерія XVII–XVIII ст. та її породження – лялькове дійство з магічною назвою – ВЕРТЕП.

---

<sup>67</sup> С. Аверинцев, *Християнство в ХХ веке...*, с. 278.