

сілаба-танічных вершаў і дольнікаў паводле сэнсавага (кожны радок — дадатковае адценне змястоўнасці), а не метрычнага (усе радкі — метрычна аднатыпныя) прынцыпу. Ім часта карыстаецца неаднаразова цытаваны тут Дм. Чараднічэнка:

Фіолетовый,  
Аж буяковий вівсюг,  
Темно-сині сокірки,  
Метелик рудий,  
Білий морвій,  
Золотий молочай,  
І петрів батіг  
Голубий-голубий.

(«Фіолетовый». Дм. Чередниченко «Сад», ст. 18)

Такім чынам, мы акрэслілі формавы інструментарый беларускай і ўкраінскай верлібрыстыкі, пабачылі агульнае і адрознае. Зразумела, у такім невялікім даследванні немагчыма разгледзіць усё да драбніцаў, аднак папярэднія вывады зрабіць можна: нагледзячы на ўнутраныя разыходжанні і адметнасці, асноўныя тыпалагічныя катэгорыі свабоднага верша ў беларускай і ўкраінскай літаратурах супадаюць. Аналізуючы шлях, які прайшла гэтая версіфікацыйная форма за стагоддзе свайго існавання ва ўкраінска-беларускім кантэксце, можна заўважыць тэндэнцыю паступовага збліжэння, «зрастання» яе з сілаба-танікай, вынікам якога павінна стаць удасканаленне сістэм вершаскладання, узнікненне адсутных кампанентаў, якія паспрыяюць дасягненню большай арганічнасці і ўнутранай неантаганістычнасці формавога аспекту паэзіі.

**Наталія ПЕЛЕШЕНКО**

(Україна)

## **РИСИ БАРОКОВОЇ МІСТЕРІЇ У ХУДОЖНІЙ ПРАКТИЦІ УКРАЇНСЬКИХ МОДЕРНІСТІВ**

Доба україньскаго модернізму продоужила розпочате романтикамі навукова-критичне і творче прочитання надбань эпохи бароко.

Українська література кінця XIX -- перших десятиліть XX ст. була відкрита для барокових впливів, оскільки за художньо-світоглядними пріоритетами бароко, як і романтизм, і модернізм, належить до одного типу культури, ірраціонально-інтуїтивного за способом пізнання, поетико-нерегламентованого за способом творення. Перефразовуючи А. Дж. Тойнбі, можна сказати, що український мистецький світ не міг прийняти барокового привида чи гостя, поки його власний дім не був готовий до таких гостей<sup>1</sup>.

Містка форма барокового тексту була віднайдена модерністами для вираження суб'єктивного начала своєї доби. Модерністи, як і романтики, що відчували свою близькість до художньо-інтелектуальної практики бароко<sup>2</sup>, активніше та свідоміше звертаються до спадщини цього стилю. Недарма кінець XIX — перша половина XX ст. — це час формування наукового дискурсу бароко в європейських країнах. Аналогії з українською літературою XVII—XVIII ст. можна вже помітити у творчості ранніх модерністів, які добре розуміли далеке і чуже, але близьке за типом світовідчуття, що базувалося на захопленні «маскою та перевдяганням»<sup>3</sup>, маскою реальності, слова, предмету, образу. Іконічний знак раціонального стилю, що дає конкретно-чуттєве уявлення про предмет, замінюється конвенційним знаком-символом ірраціонального стилю, тобто знаком-кодом, який перебуває з об'єктом у асоціативному зв'язку. Кодований тип письма стає нормою функціонування тексту нереалістичного стилю, зокрема барокового і модерністського. Асоціативно-інтуїтивна міжстильова комунікація є характерною для «вторинних» стилів, тобто тих, які не обрали норму і красу за основу свого розвитку. Це притаманно культурним епохам бароко, романтизму і модернізму.

Кульмінаційними точками присутності барокового тексту в культурі українського модернізму можна вважати експресіоністичний театр Леся Курбаса від «Різдвяного вертепу» (1917) й «Горе брехунові» (1918) до «Диктатури» (1931) й «Маклени Граси» (1933) та повісті А. Любченка «Вертеп» (1929).

«Вертеп» Аркадія Любченка «став синтезою політичного й загальнофілософського світогляду українських двадцятих років»<sup>4</sup>. За значенням для своєї доби, сповненої драматизмом і напругою, ейфорією та надією, Ю. Шерех бачить твір А. Любченка відносно тим же самим, що «Божественна комедія» для західноєвропейського середньовіччя, чим «Фавст» для доби політичних і філософських шукань, що зрушили людство Європи після 1789 р.»<sup>5</sup>

На серйозний науковий аналіз твори письменника — «синтезатора» модерних шукань 1920-х рр. ще чекають. Але стаття Ю. Шереха «Колір нестримних палахтінь («Вертеп» Аркадія Любченка) досі не втратила свого програмного значення. Вона розглядає «Вертеп» Ю. Любченка як середньовічну містерію, тобто явище типологічно близьке до барокової культури, котра, «не відмовляючись від досягнень епохи Ренесансу, повертається багато в чому до середньовічних змісту та форми»<sup>6</sup>. Тут, на нашу думку, Ю. Шерех має на увазі саме барокову містерію, бо, по-перше, у 1945 р. ще не увійшов в широкий обіг термін бароко щодо літературних явищ, хоча науковий аналіз української літератури XVI—XVIII ст. активно розпочався вже з початку XX ст. Термін «українське літературне бароко» запровадив Д. Чижевський, видавши у 1942 р. у Празі книжку з такою ж назвою<sup>7</sup>. В Україні термін бароко на означення літературного періоду кінця XVI — першої половини XVIII ст. аж до початку 1970-х рр. не використовувався. По-друге, католицька містерія пізнього середньовіччя не укорінилася в Україні, а лише пізніше модифікувалася в бароковій драмі — п'єсах різдвяного та великоднього циклів, з перевагою останніх. По-третє, українська література пізнього середньовіччя, яка стала базою для зародження барокової літератури, не була широко відомою навіть творчій еліті кінця XIX — початку XX ст.

Типовим є погляд Д. Чижевського на українське середньовіччя кінця XIII—XV ст. як на «паузу в літературному розвитку»<sup>8</sup>, а на епоху бароко як на «новий розквіт після довгого підупаду мистецтва та культури загалом»<sup>9</sup>. Але не тільки тим славна епоха бароко, що була піднесенням після занепаду, а й тим, що наклала «певний відбиток на всю дальшу історію народу, формуючи національний тип або залишаючи на певний час певні риси в духовній фізіономії народу»<sup>10</sup>.

І нарешті, барокова різдвяна містерія сприяла «опусканню релігійного образу в містеріальній оболонці в народне середовище»<sup>11</sup>. Таким чином, український вертеп — явище барокової культури, «Вертеп» Аркадія Любченка — стилізація барокової містерії, а звертання до барокового тексту — одна з рис українського модернізму.

Присутність бароко у модерністському тексті підтверджує і творчість членів Мистецького Українського Руху (МУРУ) Ю. Косача та І. Костецького. Останній, зокрема, критикує ідею відродження, а «європейський Ренесанс, який настав після Середніх віків, не здається йому переконливим аргументом чи зразком»<sup>12</sup>, а натомість, він пропонує інший варіант — романтизм, що належить до спільного з бароко типу куль-

тури. У модернізмі І. Костецького приваблювали експериментування та формальна і змістова незарегламентованість. Письменник, вважаючи український театр відсталим із погляду тематики і поетики, був захоплений ідеєю кардинальних змін у театральному мистецтві. Своєю теоретичною статтею «Три маски»<sup>13</sup> та трьома п'єсами «Спокуси несвятого Антона» (1946), «Близнята ще зустрінуться» (1946), «Дійство про велику людину» (1948) І. Костецький намагався подолати кризу, яка полягала не в тому, «що немає чого виставляти», а в тому «що не знають як виставляти»<sup>14</sup>.

Ці твори І. Костецького, жанрово визначені самим автором відповідно як містерія, вистава в масках, мораліте, звернені до театру масок, що було поширеним явищем у попередні десятиліття. Розквіт *commedia dell'arte* (найпоширеніша назва театру масок) припадає приблизно на епоху бароко, в якій ігровий план виступає найчіткіше<sup>15</sup>. Європейський раціоналізм XVIII ст. майже заперечив комедію масок, проте на зламі XIX—XX ст. деякі її риси починають з'являтися у різних жанрах театального мистецтва і літератури. Принципи умовного театру, мабуть, на думку письменника, могли краще відобразити абсурдність буття, кризовість світовідчуття повоєнної людини, позбавленої ґрунту.

Усі три п'єси І. Костецького побудовані за бароковим драматургічним принципом — «дія плюс інтермедія»<sup>16</sup>. У творах письменника знаходимо елементи європейського та українського барокового театру: маскарад, вертеп, пантоміма, перевдягання і особливо популярний у *commedia dell'arte* мотив розлучених близнят. Використовується автором принцип театру в театрі та барокова інтенція В. Шекспіра: «Весь світ — театр, а люди в ньому — актори». У його п'єсах помітний мотив *Vanitas*, що є основою ірраціональних стилів.

Ідею модернізації української літератури, інтеграції в мистецьку Європу підтримував і колега І. Костецького по МУРу — Юрій Косач, який намагався звести науково-теоретичний підмурок ідеології пізнього модернізму — екзистенціалізму. Проблеми сучасної людини, яка перебуває постійно у ситуації морального вибору, розв'язує проблему буття — небуття, віри — зневіри, постають на історичному тлі у чотирнадцяти п'єсах Ю. Косача.

Показовою є п'єса «Дійство про Юрія Переможця» (1947). Ключові моменти твору — прагнення дії у Юраса Хмельницького, загибель від ворожого світу, але тріумф ідеї — можуть визначити «Дійство про Юрія Переможця» як містеріальну за формою і змістом. Головне у трагедії Ю. Косача — «конфлікт героя з душею, себто долею»<sup>17</sup>. Для роз-

криття цього конфлікту автор переселив своїх героїв у XVII ст., добу Великої руїни та розквіту барокового мистецтва — мистецтва ірраціонального, близького для модерністів XX ст. Ю. Косач у «Слові від автора», даючи коментарі до змісту п'єси, продемонстрував знання історії та історіографії, літописання та поезії, філософії та побуту епохи бароко. 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, що є характерним для барокової драми. Прикметно, що у п'єсі застосовується бароковий принцип використання контрастних міфологем: замок, фортеця / урвище, цвинтар, що дозволяє чіткіше окреслити становище людини у земному світі.

Дія твору переривається інтермедіями, які у повчально-сміховому ключі формулюють ідею, пафос дійства. 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). У «Дійстві про Юрія Переможця» присутній мотив, характерний для всіх ірраціональних стилів, — коливання між вірою і зневірою, відчуттям Богопокинутості та вірою і врешті перемоги віри і любові. Недарма п'єса закінчується дією на небесах, у Божому царстві, звідки «Раїна і Василій — цар-дух понесуть Юрасеву ідею у святий Київ»<sup>18</sup>.

Одним із структурних елементів деяких творів письменників-модерністів, як і представників бароко і романтизму, був пролог, де викладалися естетичні переконання автора, причини написання твору, пояснювалися сюжетні колізії, мораль, задавалася тональність оповіді чи дії. Цими рисами відзначається пролог у драмах І. Костецького («Пролог») і Ю. Косача («Слово від автора»). У прозовому «Вертепі» А. Любченка «Слово перед завісою» виконує складнішу й органічнішу роль. Цей пролог забезпечує «м'яке» входження читача у цікаве плетиво, створене словом, звуком, кольором, демонструючи одну із важливих рис поетики А. Любченка — мистецько-образний синкретизм.

Руїнування жанрово-видових рамок, мистецький синкретизм вирізняють бароко та модернізм, зокрема імпресіонізм і неоромантизм, сти-

льові 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.

Декларування своєї солідарності з модерними шуканнями доби, які ще не всіма були зрозумілі і сприйняті, прочитується в останньому абзаці «Слова 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, просте визнана вже за великий талант, з'явиться жінка найменням Жінка»<sup>19</sup>. Це тлумачення, напевне, буде вторинним, бо первинне, вже усталене — це ототожнення Жінки з новою, воскреслою Україною, яка знову стояла перед прірвою.

Попри те, що у повісті багато аналогій із сучасною авторові Україною, все ж у центрі «Вертепу» А. Любченка — колізії вертепу барокового — місце людини у розумному, але незбагненному світі. Читач дійсно не побачить, як це зазначається у пролозі: «Жорстокої драми про Іродову смерть», «грайливої п'єси про Смерть і Багача»<sup>20</sup>, а буде втягнутий у гру суперечностей, що «рухають все вперед»<sup>21</sup>.

Барокова картина світу передбачала існування антонімічних понятійних рядів, таких як: початок/кінець, життя/смерть, любов/смерть, світло/тінь, верх/низ тощо<sup>22</sup>. В модерністському тексті, зокрема творі А. Любченка, помітні ці ж пари протилежностей із долученням ще кількох: спокій/неспокій, сірість/яскравість, село/місто, жінка/чоловік, старий/новий, біль/перемога тощо.

Загадка приходу людини у світ, її шлях від колиски до могили у всі часи були предметом філософських і мистецьких пошуків. Акцентація на цих полюсах людського буття особливо характерна для епохи бароко<sup>23</sup>. Життя і смерть як дві неподільні художньо-філософські категорії присутні й у творчості письменників-модерністів. 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. У «Вертепі» А. Любченка із м'якою іронією та життєвою мудрістю зма-

льовується сцена похорону, в якій, окрім горя молодій жінки, можна побачити й натовп байдужих цікавих людей, «кожне з яких хоче загода примоститися якнайкраще, кожне з яких хоче бачити все до дрібниць»<sup>24</sup>, чоловігу, який тут же просить на могорич, бо не сумнівається, що місто за цей час встигло народити принаймні двох нових<sup>25</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>26</sup>.

Художній простір творів бароко, особливо драматичних, виступає як модель християнського космосу, відтак для них характерна «обов'язкова вертикальна орієнтація»<sup>27</sup> з триярусним поділом сцени (небеса — земля — пекло).

Адаптування барокового сценічного простору, формулою якого є вертеп, характерне для театру Л. Курбаса і творчості М. Куліша, письменників із МУРу та ін. Хоча автор «Вертепу» в пролозі ніби відмовляється від традиційної триповерхової скриньки, але все ж таки звертається до триярусної чи, як її називає Ю. Шерех «тричастинної коробки»<sup>28</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 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>29</sup>, оскільки тло, на якому розгортається дія почуттів і протиріч, «мусить бути умовне»<sup>30</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»<sup>31</sup>, без спокою і зневіри.

У бароковій драмі основна сюжетна дія, як відомо, переривалася інтермедіями, де у буденному, сміховому світлі, не пов'язаному безпосередньо із сюжетом п'єси, відображалася узагальнення твору. Такими

інтермедійними сценками можна назвати «Танок міського вечора», «Пантоміму», «Лялькове дійство або повстання крові», «Атлетику». Ці розділи «конче потрібні, бо в них дано ту дійсність, яка по суті перероджує і автора, і жінку з цвинтаря»<sup>32</sup>. 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 різдвяні 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 символізує певну людську якість і певне почуття і сприймається як окрема історія: «Велика любов», «Велика радість», «Людська тривога», «Людська хитрість», «Людська химерність», «Людська невитривалість», «Діалектика» тощо.

«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 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>33</sup>. Предметом диспуту у «Вертепі» А. Любченка 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.

Твором А. Любченка, на думку Ю. Шереха, «українська література сказала нове слово — і в змісті, і в формі»<sup>34</sup>. Одна з найголовніших особливостей цього твору — полісемантичність, яка відкриває широке поле для інтерпретацій, підтверджуючи думку про те, що чим глибший твір, тим далі розходяться крайні точки можливих інтерпретацій<sup>35</sup>, котрі не виключають одна одну.

«Вертепна» драма жінки з цвинтаря розпочинається стражданням біля хреста і закінчується воскресінням вже майже 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 *Via Dolorosa* — один із провідних мотивів у творчості А. Любченка (згадати хоча б повість із однойменною назвою).

Таким чином «Вертеп» А. Любченка, різдвяна містерія за назвою, виявляється містерією великоднюю за формою і змістом. Вистави, які відтворювали історію воскресіння Христового, були поширеними в українському шкільному театрі. Це пояснюється як закріпленням за Великоднем статусу найбільшого християнського свята, тобто розуміння страждань і воскресінням Ісуса Христа як основи своєї віри, а також тим, що у культурі епохи бароко «нормою людського існування визнавалося страждання»<sup>36</sup>.

«Вертеп» можна назвати філософсько-художнім і побутово-історичним синтезом епохи, хоча також у містеріальній драмі ХХ ст. бачимо узагальнення релігійно-буттєвого досвіду українського народу. Події твору відбуваються «завжди і скрізь»<sup>37</sup>, що характерно для містерій як інтерпретацій біблійних текстів.

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 «Вертепі». Композиція твору А. Любченка відповідає імпресіоністичній поетиці, постаючи як «струнка система концентричних кілець»<sup>38</sup>, де перше — це «Соло неприкаяної лірики», «Мелодрама», «Найменням — 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, тобто намірам, уявленням, асоціаціям надається більшого значення ніж дії.

Поетика бароко завжди передбачала неускладнене тлумачення, орієнтоване на побутово-релігійний досвід та усереднені знання глядача, читача. Ця інтерпретація ставала «популярною моральною тезою»<sup>40</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, зокрема у деяких байках Григорія Сковороди, сила удвічі більша за власне байку. Такою моральною тезою, або ідейно-художньою концентрацією всього видимого і прихованого у творі постає останній розділ «Вертепу» — «Наказ», сентенції якого теж відкриті для інтерпретацій.

Полісемантичність визначає відкритість форми творів ірраціональних стилів, безпосередній вияв якої У. Еко вбачає у бароковому тексті<sup>41</sup>. Відкритістю структури вирізняються також романтичні та модерністські тексти, позначені досить високим ступенем творчого суб'єктивізму, що в свою чергу породжує широкий спектр можливих науково-критичних та емоційно-побутових тлумачень.

Український бароковий театр, ігровий і дидактичний, символічно-кодований і мистецько-синтезований, риторичний та ієрархічний, населений ідеями-алегоріями та прив'язаний до релігійного обряду, є однією з ланок у міжстильовій комунікації ірраціонального типу культури. 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»<sup>42</sup> світу. Адекватною меті пересотворення світу була — як для романтиків, так і модерністів — форма барокової містерії, яка приваблює своїм проривом до трансцендентного, вічного та художньо-змістовою умовністю. Простеження свідомого і несвідомого, безпосереднього і не завжди видимого співвідношення модерністського тексту з бароковим — це один із шляхів розкриття метафори модернізму, «метафори нашого часу, всього ХХ століття»<sup>43</sup>.

---

<sup>1</sup> Тойнбі А. Дж. Дослідження історії: У2-х т. — К., 1995. — Т. 2. — С. 234.

<sup>2</sup> Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. — Тернопіль, 1994. — С. 359, 363—364.

<sup>3</sup> Гейзінга Й. Homo Ludens. — К., 1994. — С. 34.

<sup>4</sup> Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь («Вертеп» Аркадія Любченка) // Березіль. — 1992. — № 1. — С. 156.

<sup>5</sup> Там само. — С. 155.

<sup>6</sup> Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. — С. 240.

<sup>7</sup> Чижевський Д. Український літературний барок: Нариси. — Прага, 1942. — Т. 4. — С. 145—211.

<sup>8</sup> Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. — С. 212.

- <sup>9</sup> Там само. — С. 241.
- <sup>10</sup> Там само.
- <sup>11</sup> Софронова Л. Старинный украинский театр. — М., 1996. — С. 177.
- <sup>12</sup> Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1997. — С. 255.
- <sup>13</sup> Там само.
- <sup>14</sup> Костецький І. Близнята ще зустрінуться // Антологія драматургії української діаспори. — К-Л., 1997. — С. 191.
- <sup>15</sup> Гейзінга Й. Homo Ludens. — С. 207.
- <sup>16</sup> Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — С. 316.
- <sup>17</sup> Косач Ю. Дійство про Юрія Переможця // Антологія драматургії української діаспори. — К-Л., 1997. — С. 320.
- <sup>18</sup> Там само. — С. 321.
- <sup>19</sup> Любченко А. Вертеп // Вертеп: Вибір новель і повістей. — Краків-Львів, 1943. — С. 22.
- <sup>20</sup> Там само. — С. 19.
- <sup>21</sup> Там само.
- <sup>22</sup> Софронова Л. Поэтика славянского театра XVII-XVIII вв. — М., 1981. — С. 13.
- <sup>23</sup> Там само. — С. 95.
- <sup>24</sup> Любченко А. Вертеп. — С. 27.
- <sup>25</sup> Там само. — С. 28.
- <sup>26</sup> Там само.
- <sup>27</sup> Софронова Л. Старинный украинский театр. — С. 220.
- <sup>28</sup> Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь. — С. 167.
- <sup>29</sup> Там само.
- <sup>30</sup> Там само.
- <sup>31</sup> Любченко А. Вертеп. — С. 37.
- <sup>32</sup> Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь. — С. 169.
- <sup>33</sup> Софронова Л. Поэтика славянского театра. — С. 129.
- <sup>34</sup> Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь. — С. 171.
- <sup>35</sup> Лотман Ю. Анализ поэтического текста. — Ленинград, 1971. — С. 122.
- <sup>36</sup> Лотман Ю. Выступление в дискуссии // IV Международный съезд славистов: Материалы дискуссии. Т. 1. Проблемы славистики, литературоведения, фольклористики, стилистики. — М., 1962. — С. 149.
- <sup>37</sup> Софронова Л. Поэтика славянского театра XVII—XVIII вв. — С. 110.
- <sup>38</sup> Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь. — С. 169.
- <sup>39</sup> Софронова Л. Поэтика славянского театра XVII—XVIII вв. — С. 167.
- <sup>40</sup> Там само. — С. 24.
- <sup>41</sup> Еко У. Поетика твору // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. — Львів, 1996. — С. 411.
- <sup>42</sup> Криса Б. Пересотворення світу: Українська поезія XVII—XVIII ст. — Львів, 1997. — 214 с.
- <sup>43</sup> Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — С. 23.