


УДК 792.97(477)
Тетяна ЛУГОВА,

 кандидат мистецтвознавства,
 доцент кафедри документознавства та інформаційної
 діяльності Одеського національного політехнічного
 університету

ХАРАКТЕР ЕВОЛЮЦІЙНИХ ЗМІН СХІДНОУКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПНОГО ТЕАТРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Досліджується еволюція східноукраїнських вертепних театрів другої половини ХІХ століття. Обґрунтовуються соціокультурні чинники таких змін.

Ключові слова: вертепний театр, еволюція, картина світу, парадигми української культури.

Исследуется эволюция восточноукраинских вертепных театров второй половины ХІХ века. Обосновываются социокультурные факторы таких изменений.

Ключевые слова: вертепный театр, эволюция, картина мира, парадигмы украинской культуры.

The evolution of the East-Ukrainian Vertep theatres of the second half of the nineteenth century are investigated. Justified socio-cultural factors of such changes.

Key words: Nativity theatre, evolution, worldview, paradigm of Ukrainian culture.

Романтизм ХІХ століття приніс розуміння самоцінності людської особистості і національних культур, це виявилось у небувалому захопленні фольклором. Саме на цей період припадають більшість розвідок про вертеп. Вже у 1843 р. вийшла славнозвісна стаття польського дослідника Е. Ізопольського про український вертеп, а у 1860 р. була видана книжка М.А. Маркевича, в якій він описує вертеп, що грався у селі Турівка.

Активізацією уваги до вертепу особливо позначені 80-ті роки ХІХ ст. У цей час про вертеп пишуть такі дослідники, як М.І. Петров, П.Г. Житецький, М.П. Драгоманов, О. Пчілка та інші. У 1882 р. в «Киевской старине» публікується текст, ноти та малюнок Сокиринського вертепу з коментарем Г.П. Галагана та передмовою П.Г. Житецького. У наступному 1883 році О. Пчілка розповідає про вертепну виставу, яку бачила два роки тому у Луцьку, а О.Тарнавський повідомляє про вертеп у Духовщині. У 1884 р. О.Селіванов описує вертеп в куп'янському повіті харківської губернії. У 1889 р. М.К. Чалий пише про Новгород-Сіверський вертеп. До 90-х років ХІХ ст. нале-

жать також: повідомлення М. Словачевського про вертеп у Вінницькому й Липовецькому повітах (1896 р.), дослідження А.М. Малинки історії живого вертепу (1897 р.) та стаття Г.А. Воробйова у «Історичному віснику» про шопку (1899 р.).

Вертеп ХІХ століття представлений текстами М. Маркевича (Турівський вертеп, запис 1848 р.), М. Чалого (Новгород-Сіверський, запис 1874 р.), О. Селіванова (Куп'янський, запис 1880 р.) та Ю. Жалковського (Батури́нський, кін. ХІХ ст.), а також згадками Е. Ізопольського про бачений ним вертеп близько 1843 р. та А. Степовича про Дегтярівський вертеп. Аналіз текстів та згадок про ці вертепи дав можливість виявити певні закономірності в еволюції вертепної драми кінця ХІХ ст.

Отже, зміни у вертепних героях ХІХ ст. могли мати характер фольклорної варіантності та не бути еволюційними: деякі персонажі дублювалися у всіх виставах без змін, але в них часто з'являлися своєрідні аналоги. Н.І. Савушкіна стосовно народної драми пише: «Можливості скорочення і збільшення числа



діючих осіб у кожній п'єсі строго визначені їхніми функціями. <...> Специфіка народної драми вимагала також обов'язкової парності персонажів для ведіння діалогу, особливо у прагненні «розгорнути» комічні сцени. Тому збільшення числа персонажів звичайно відбувалося шляхом подвоєння героїв з подібними чи однаковими функціями» [11, 119].

Вертепна дія будувалась за принципом «нанизування», згідно з яким склад дійових осіб міг доволі вільно змінюватись, не порушуючи загального настрою та ідеї вистави (на це зокрема вказували Н.І. Савушкіна та Й.Ю. Федас). Така специфіка «відкритої» будови сюжету була характерна й для середньовічної літератури. А.А. Анікст пише: «Сюжети всіх середньовічних епічних поем <...> можуть нескінченно обростати новими епізодами, від чого композиція анітрошки не порушується. Принцип розгортання сюжету в середньовічному епосі є «лінійним» – епізоди йдуть один за іншим ніби по ланцюжку» [1, 194-195]. Саме так утворювався сюжет у вертепі. «Ланцюгові» зміни у вертепах однієї моделі мали екстенсивний характер та могли бути зумовлені й місцевою (фольклорною), й історичною варіантністю.

Й.Ю. Федас підкреслює мобільність, динамічність, «відкритість» згаданого принципу, що відкриває можливості для імпровізації і варіантності. Завдяки цьому, поява та зникнення персонажів у слабо вмотивованих сценках набувала вмотивованості [16, 80]. Так, персонажі Дід та Баба, які були у Сокиринському (XVIII ст.) вертепі, є постійними образами й у вертепах XIX ст. У Новгород-Сіверській та Куп'янській виставах їх називали старим та молодичею. До того ж, вони дублювалися парою російського мужика та баби, що танцювали під козачок. У Батуриному вертепі були горбатий сивий Дід з палицею та дівчина, які танцювали та співали традиційну «Під вишенькою, під черешенькою». Але поряд з ними діяли і їхні аналоги: Парубок та Дівчина, другий Парубок та друга Дівчина.

Перетворення фольклорного характеру відбувалися в персонажі Рахілі: в Батуриному вертепі її називали просто – «баба» [6, 173], а в Новгород-Сіверському (1874 р.) та Куп'янському (1880 р.) вона – «бабушка» [18, 31] чи «бабка» [11, 513]. У зв'язку з цим О. Селіванов висловив думку, що її розмова з Іродом – єдина сцена, що належить народній уяві [12, 513]. Не еволюційною (варіативною)

у цих вертепах можна вважати й зміну вісника смерті Ірода. В Сокиринському вертепі роль вісника виконував хор, те саме було й у Турівській виставі. А от у Новгород-Сіверському вертепі ним був чортеня «верткий і шустрий <...> і кричить пискливим голосом» [18, 32], схожий мовною характеристикою на Петрушку. У Батуриному вертепі функцію чортеня виконував Ангел [6, 174].

XIX ст. характеризується «бурхливим промисловим переворотом, що охопив спочатку Англію, у 30-х роках – Францію, і в середині століття – промислово розвинені райони Німеччини, Австрії та північної Італії» [10, 293]. Це вплинуло на загальне захоплення механікою, та сформувало нове світобачення – світ, хоча й створений Богом, як першим його двигуном, але рухається самостійно за законами механіки. Відповідно, таке уявлення про картину світу особливо позначилося на посиленні механізації західних вертепних вистав (саме посилення механізації, а не її виникнення, оскільки театр автоматів відомий ще з часів античності, а вистави метаморфоз – з другої половини XVIII ст.). В цей період, наприклад, сцена-шухляда крешів змінилася сценою-ширмою, що обрамлялася порталом. Збагачувались декорації (розписані задники); упроваджувалося кілька «планів» (ліній руху ляльок). Розвивалися й закони перспективи: якщо персонаж пересувався на дальній план, то його ляльку змінювали на дубль меншого розміру. І.Н. Соломонік пише: «<...> останній етап розвитку крешів характеризується надмірним захопленням механікою, показом безсюжетних сцен зі складним, але одноманітним рухом ляльок <...> Часто функції лялькарів зводилися до функцій машиністів, котрі обертали який-небудь вал чи тягнули дріт, на якому рухалася велика кількість ляльок» [13, 33-36].

У польських шопках захоплення механікою триває аж по сьогодні: існує, навіть, відеофільм «Судетські механічні шопки» Варшавського театрального інституту [4, 12].

Елементів механізації в східноукраїнських вертепах цієї доби значно менше, аніж у шопках та крешах. У вертепі, що описав Е. Ізопольський, деякі ляльки діяли за допомогою механізмів: парубок здіймав ногу на голову дівчини, на даху вертепу діяли роти солдатів з довбишем, а на першому поверсі «в панорамі пересувалися тіні різних завойовників» [8, 278]. У Новгород-Сіверському вер-

тепі також був персонаж, що мав механічний устрій – це п’яничка Хома. У примітці до тексту вказувалося: «У Хоми в роті була перинка, що проходила через усю його фігуру під сцену і непомітно з’єднувалась з ротом машиніста-фокусника. Коли до Хоми підносили горілку, то він випивав усю чарку, а якщо, потіхи заради, у чарку наливалася вода, то Хома випльовував її назад на глядачів, що надзвичайно бавило дітей» [18, 38-39]. Характерно й те, що вертепник тут називався «машиністом-фокусником».

Східноукраїнський вертеп на протязі XVIII та XIX ст. періоду функціонував у поміщицьких маєтках: Галаганів – Сокиринський та Дегтярівський, М.А. Маркевича – Турівський, Розаліон-Сошальських – Куп’янський. При цих маєтках існували кріпацькі театри досить високого рівня майстерності, на що вказують численні згадки [19, 345-346; 14, 91; 21, 3-5]. Зпоміж них найвідомішим був оркестр, що належав кільком поколінням Галаганів. Ця обстановка, напевно, сприяла розвитку вертепної справи. Меценати-поміщики (зокрема, Галагани та Розаліон-Сошальські) відіграли значну роль у розвитку вертепної справи, надаючи патронаж своїм кріпакам-вертепникам (фінансували, давали можливість навчання, турбувалися питанням наступності (спадкування) справи [20, 2-3]).

Самий статус вертепу для еліти також указує на його шляхетне походження – дороге дійство для багатих глядачів. Так, будиночок та ляльки Сокиринського вертепу зберігали не будь-де, а в архівному будинку, де містились різні родові та ділові папери [21, 3]. О.Тарнавський, наприклад, згадує: «А були часи, у сорокових, п’ятидесятих і навіть на початку 60-х років, духовщинський вертеп водив знайомство тільки з важливими панськими та купецькими будинками, дозволяв милуватися собою дитинкам тільки багатих людей, а якщо і підпускав до себе дітей бідняків, то не інакше, як на шанобливій відстані, та й то після значних уклонів і залицянь. Бідному хлопчику потрібно було багато годин побігати за вертепом, щоб удостоїтися честі наблизитися до Санок, на яких возили вертеп; потрібно було не мало вклонитися, аби отримати дозвіл узятися за мотузку санок і везти їх; було особливе щастя, щоб, увійшовши з “вертепниками” у будинок, бути допущеним спочатку до задньої сторони вер-

тепу, потім до бічної, а потім (о, щастя!) і до лицьової» [15, 660-661].

Український вертеп, на манер переходу релігійних вистав з церкви на міську площу на Заході [17, 191], також зазнав «просторово-соціальної» міграції. Проте, цього разу, від поміщицьких садиб до селянських хат. Так, після смерті Гр.П-ча Галагана, вертепна вистава відбувалася у великій парадній залі будинку у присутності не тільки всіх домочадців, але й селян, які приходили в будинок у великій кількості. Після смерті дружини Галагана Катерини Василівни спадкоємці її стали зрідка влаштовувати вертепні вистави, не в залі, а в просторих сінях нижнього поверху [21, 2]. Так став помалу змінюватись й соціальний склад вертепників. На це вже вказувала С.О.Смелянська: «На зміну лялькарям-семінаристам і бурсакам прийшли селяни, міщани, солдати, торговий люд. Вертепні вистави показували не так в садибах, заможних селянських будинках, як в балаганах, на торгових площах» [3, 36]. Вертеп «ставили» й на святки, й на іменинах, й по ярмарках, й на літніх зборах військових. Так, Батуринський вертеп грався не лише на Різдво, а й влітку, під час так званих «лагерних зборів» генералів та офіцерів [6, 177].

Щодо поширеності вертепу у XIX ст. науковці висловлювали різні погляди. Наприклад, Гр.П. Галаган у статті (1882 р.) констатував: «Вистава вертепу, ще на початку нинішнього сторіччя дуже розповсюджена по всій Малоросії, у даний час майже повністю зникла» [2, 9]. Натомість, Є.М.Марковський, посилаючись на приклади Батуринського та Куп’янського вертепів, робив висновок: «<...> наприкінці XIX в. вертепна драма була ще настільки широко знана, що вистави її відбувалися навіть незалежно від того свята, з яким вона зв’язана сюжетом і на яке спеціально скомпонована» [6, 161-162]. Однак тут є принципова відмінність: куп’янський вертепник, дійсно, возив вертеп по ярмарках, але лише взимку до великого посту, а от Батуринський вертеп почав відходити від традиційної календарної прив’язки.

У XIX ст. вертеп користався великим попитом, його грали й по селах, й по поміщицьких садибах, й у містах. Київ з його околицями був великим центром поширення вертепів. Так, вертепник Іван Кузьмич Книшевський згадував, що у той час, коли він вчився



вертепній справі у Києві (1828 р.) «не було ні театрів, ні спектаклів, а були вертепи, як хто проїжджав з високопоставлених, то крізь по провулках, по вуллах вулиць приставляють вертепи» [20, 1]. (Так само було й в Росії, наприклад, М.О. Полевой писав: «В Іркутську, де я народився і жив до 1811 року, не було тоді театру, не заводили і шляхетних домашніх спектаклів. <...> Театр заміняли для нас вертепи» [9, 331].

І повсюдно цей театр справляв велике враження. Наприклад, М.К. Чалий писав: «<...> з усіх бачених мною в дитинстві вистав найбільш сильне враження справив на мене вертеп» [18, 27]. М.О. Полевой наприкінці XIX ст. згадував про вертеп в Іркутську так: «Ні, ні Каталани, ні Зоннтаг, ні Реквієм, ні Дон-Жуан не справили потім на мене такого враження, яке справив вертепний спів! Вважаю, що і тепер я наполовину ще пригадаю усі вертепні псалми. І яких зворушень отут ми не зазнали: плачемо, бувало, коли Ірод наказує страчувати немовлят; замислюємося, коли смерть іде нарешті до нього <...> жахаємося, коли відкривається пекло <...> і регочемо, коли Вдова Ірода, після гірких сліз над небіжчиком, негайно утішається з молодим генералом» [9, 332]. Так само схвильовано зустрічали й інших героїв вертепу. Реакцію глядачів на виставу яскраво описав О. Тарнавський: «Скільки пам'ятається, після козла сцена якийсь час пастує. Увага глядачів збуджується. Ті, хто бачив вертеп шепотять: "Жид". Дійсно, з'являється характерна фігурка» [15, 664-665]. Дослідник писав: «Яскраво плямою виділяється спогад про вертеп, з усіх моїх дитячих спогадів» [15, 661].

Вертепство приносило значні гроші: за гру у Новгород-Сіверську брали «два рублі асигнаціями», або по карбованцю з багатих хазяїнів [18, 27-28], а у Куп'янську заробіток вертепника у рік складав 150 карбованців [12, 515]. Це прибуткове ремесло оподатковувалось: «<...> київський міщанин Олексій Вишневецький у період з 22 грудня по 13 лютого (до Великої посту) 1826 року заплатив за право показувати ляльковий вертеп 25 рублів» [3, 37]. А самі вистави, як на заході України, так і на сході, були під наглядом поліції, як, наприклад, на Житомирщині [5, 57], а на Харківщині грати релігійну частину вистави на ярмарках було заборонено місцевим начальством [12, 515]. Отже, вертеп був поширеним, що певною мірою його десакралі-

зувало, на це, зокрема, вказує несакральний час показу деяких вистав.

Все це зумовило певні спрощення у вертепних виставах XIX ст. Так, у першій частині драми зникає комічний діалог між пастухами – вони лише поклоняються та самі не мають імен. Такими вони є у Новгород-Сіверському, Батуринському та Куп'янському вертепах. Змінювався порядок та маршрут Паламаря, спрощувався й вигляд вертепних будиночків.

Важливо, однак, відзначити, що сакральна частина вистави не зникла та значно не спрофанувалась, а от деякі сценки у побутовій частині вертепних вистав стали простішими: зокрема, поменшала вагома роль монологів-самопрезентацій героїв та хору, дій стало більше за діалоги, простішими ставали яви. Проте з'явилися нові соціальні типи та теми, присвячені, наприклад, російському етносу (став виходити вже не стільки Москаль (XVIII ст.), а узагальнені російські пари (XIX ст.), війнам (на це вказують наявність персонажів військового лікаря та сестри-Жалібниці, Артилериста та Мужика з гарматою), новим гендерним моделям (Монах та Молодиця Солоха) і таке інше. Якщо в Сокиринському вертепі (XVIII ст.) більше зображалися селяни, то тепер – мешканці міста: служиві, солдати, офіцери, дами та кавалери.

Наприкінці XIX ст. (після реформи 1861 р. – скасування кріпосного права) з появою нового міського фольклору вертеп збагачується частушками. Так, якщо у сокиринському вертепі цигани співали традиційну «Дежь Цигане ты живешь яжъ не маю хаты», то в Батуринській виставі циган виконував частушку: «За Татьяну симъ кипъ давъ, / Бо Татьяну сподобавъ» [6, 34]. У формі частушок відбувався і діалог між Молодицею та Монахом, Парубком та Дівчиною (в обох парах).

Нова соціополітична ситуація зумовила й інший фінал вертепних вистав. У Сокиринському вертепі (XVIII ст.) вона закінчувалась співом колядки «Мати Божа, Мати Божа сама едина да вродыла Ісуса Хрыста дїва Марія» [6, 111]. В XIX ст. деякі вертепні вистави, як Сокиринська у запису І. Щербіна (1843 р.), Турівська (1848 р.) та Новгород-Сіверська (1874 р.), закінчувалися державним гімном Російської імперії. Так, у рукопису І. Щербіна та М. Маркевича після сценки із Савочкою, виходили Артилерист та Мужик. Мужик віз гармату. Артилерист

стріляв з гармати і говорив «Вивать, Господа!», хор за сценою співав «Многая літа!» [7, 64]. Є. Марковський указує на те, що в тексті І. Щербіна була позначка про гру слів «пушка» і «кушка», – «кушка» є дерев'яна судина, що використовується під час косовиці, у неї зберігається вода, пісок, камінь і дощечка для гостріння коси [6, 111]. Імовірно, така гра слів підкреслювала ставлення українців до війн, що у той час вела Російська імперія. У Новгород-Сіверському вертепі замість Мужика та Артилериста виходили Генерал та солдат, а зазначеної гри слів вже не було. Натомість, виходив вертепник та декламував відому історичну пісню про Бонапарта – «За горами, за долами» [18, 40], – напевно, Новгород-Сіверський вертеп грався за часів, коли події Вітчизняної війни 1812 р. були ще актуальними.

Факторами, які обумовлювали зміни у вертепі були, по-перше, специфіка культурного ареалу, в якому він формувався і побутував, а, по-друге, картина світу, канони та естетико-стилістичні уподобання даної епохи. Вертепна традиція в цілому характеризується сталістю, тяжінням до відтворення старого. Але в нових культурних умовах вона змінювалася відповідно до нових парадигм української культури. Це позначалося на сакрально-профанній диференціації вистави, кількості поверхів будиночків, характері героїв (їх інтерпретації та впровадження інновацій), сюжетних перетвореннях, наявності та інтенсивності технічного обладнання.

Горішня, сакральна, частина вертепу характеризувалася консервативністю, канонічністю й незмінністю аж до початку ХХ ст., зберігаючи свою стрижневу роль універсального культурного тексту, доступного й прийняттого для різноманітних верств населення. Це визначало швидкість процесу десакаралізації явища в цілому. Натомість народно-побутова частина завжди залишалася відкритою для будь-яких новацій, пов'язаних із соціально-політичними та культурно-історичними змінами й регіональною специфікою аксіології й реалій повсякденного життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аникст А.А. Ренессанс, маньєризм і барокко в літературі і театрі Західної Європи // Ренессанс. Ба-
роко. Класицизм. Проблема стилей в западно-
європейском искусстве XV-XVII веков / А.А. Аникст.
– М.: Наука, 1966. – С. 178-244.
2. Галаган Г.П. Малорусский «вертеп» или вертепная
рождественская драма: Объяснительный текст с
нотами и рисунком ящика для представлений /
Г.П. Галаган // Киевская старина. – 1986. – Т. IV. –
С. 38. – XXXVI с.
3. Голдовский Б. Театр кукол Украины. Страницы
истории / Б. Голдовский, С. Смелянская. – Сан-
Франциско, 1998. – С.18-19.
4. Єфремов С. «Різдвяна містерія». Луцьк. Січень.
1993 р. / С. Єфремов // Український театр. – 1993. –
№ 2. – С. 10-11.
5. Кравченко В.Г. «Шопка» [«Вертеп»] / В.Г. Кравченко
// Етнографічний вісник. – 1928. – № 6. – С. 41-54.
6. Марковський Є.М. Український вертеп: Розвідки й
тексти / Є.М. Марковський. – К.: Друк. ВУАН, 1929. –
Вип. 1. – IV. – 202 с.
7. Маркевич Н.А. Обычай, поверья, кухня и напитки
малороссиян / Н.А. Маркевич. – К.: Изд. И. Давиденко,
1860. – 172 с. (Те саме. – К.: «Час», 1991 (1992), – 192 с.)
8. Пилипчук Р.Я. До питання про початок українсько-
го вертепу, або ще раз в обороні Еразма Ізопольсь-
кого / Р.Я. Пилипчук // Верховина: зб.наук.праць. –
Дрогобич: Коло, 2003. – С. 263-285.
9. Полевой Н.А. Мои воспоминания о русском театре и
русской драматургии / Н.А. Полевой // Фольклор-
ный театр. – М.: Современник, 1988. – 476 с.
10. Попович М.В. Нарис історії культури України /
М.В. Попович. – К.: АртЕк, 2001. – 728 с.
11. Савушкина Н.И. Русский народный театр /
Н.И. Савушкина. – М.: Наука, 1976. – 152 с.
12. Селиванов А. Вертеп в купянском уезде харьковс-
кой губернии / Ал. Селиванов // Киевская старина.
– 1884. – № 3. – С. 512-515.
13. Соломоник И.Н. Куклы выходят на сцену: Книга для
учителя / И.Н. Соломоник. – М.: Просвещение, 1993.
– 160 с.
14. Степович А.О. На галаганівщині літом 1927 року /
А.О. Степович // Україна. – 1929. – Кн. 1-2. – С. 82-92.
15. Тарнавский А. Вертеп в Духовщине (уездном городе
смоленской губернии) / А. Тарнавский // Киевская
старина. – 1883. – № 3. – Т. V. – С. 659-667.
16. Федас Й.Ю. Український народний вертеп (у дослі-
дженнях XIX-XX ст.) / Й.Ю. Федас. – К.: Наук. думка,
1987. – 184 с.
17. Франко І.Я. До історії українського вертепу XVIII ст.
/ І.Я. Франко // Збір. творів. В 50 т. – К.: Наук. думка,
1982. – Т. 36. – С. 170-375.
18. Чальый М.К. Воспоминания / М.К. Чальый // Киевская
старина. – 1889. – Т. XXIV. – № 1. – С. 1-40 [с. 23-40].
19. Шеффер Т.В. Музыка в поміщицькій садибі. Військові
оркестри / Т.В. Шеффер // Історія української музи-
ки: В 6 т. – К.: Наук. думка, 1989. – Т. 1. – С. 343-352.
20. ФДМТМіК Укр, Р. – 10834. Історія Куп'янського
вертепу Г.С.Панасенка. – 4 арк.
21. ФДМТМіК Укр, Р. – 10840. Архів «Вертеп». Спогади
про перше дійство Сокиринського вертепу та про
інші його вистави в садибі панів Галаганів. – 8 с.