

Тетяна Зінов'єва

**ДО ПИТАННЯ ПРО СПЕЦИФІКУ КОМІЧНОГО
ЕЛЕМЕНТУ**

В УКРАЇНСЬКИХ ВЕРТЕПНИХ ВИСТАВАХ

Традиційно вистава українського вертепу складалася з двох частин: поважно-релігійної та комічно-побутової. Сполучення цих елементів відоме ще з часів середньовіччя. Але драма українського вертепу поєднувала серйозне та комічне своєрідно. Якщо в західних виставах побутові сценки гралися між діями і сюжетно ніяк не були пов'язані з основним ходом релігійного дійства, виконуючи суто розважальну функцію, то в українському вертепі комічна вистава була доволі самостійною та відокремленою від сакральної дії Різдва, що й викликало потребу окремого простору. Так, в архітектурі вертепних скриньок мирські сценки займали цілий поверх: якщо сакральні герої діяли на верхньому ярусі, то профанні персонажі – тільки на долішньому. Такий чіткий, навіть строгий, розподіл вертепної дії, де персонажі грали виключно на своєму просторі, не втручаючись у інший, є однією з найголовніших ознак, що різнить наш вертеп від його західних аналогів, наприклад крешів та шопок. На цю своєрідність українського вертепу вказували О. І. Білецький [2, с. 94], П. І. Житецький [3, с. 2–4], М. К. Йосипенко [4, с. 62], П. О. Морозов [7, с. 76], М. І. Петров [8, с. 444], І. Я. Франко [14, с. 301].

Метою даної статті є спроба визначення специфіки та місця комізму в українських вертепних виставах у порівнянні із західними різдвяними драмами.

Існує думка, що комічне та релігійне – це несумісні елементи. Так, В. Я. Пропп зазначав, що: “Галузь релігії і галузь сміху взаємовиключаються <...> Сміх у церкві під час богослужіння був би сприйнятий як блюзнірство” [10, с. 22]. О. І. Білецький писав, що в українському вертепі, як і у польських шопках, “маємо єдиний випадок злиття лялькової п’єси з церковною драмою – двох різнорідних елементів, що ніколи не змішувалися один з одним протягом усієї своєї історії аж до XVII ст.” [2, с.94]. Втім ці твердження стосуються скоріше православної культури, ніж західної.

У західних церковних театралізаціях певна десакралізація релігійних персонажів була припустимою. Так, на Заході були

поширені діалоги між Марією та Йосипом. До прикладу, у виставах в Зальцбурзі Марія озивалася до Йосипа: “Йосипе, любий мій,/ Допоможи мені колисати дитиньку!”. А Йосип відповідав: “Охоче, моя люба,/ Я допоможу тобі колисати дитиньку” [13, с. 186]. А під час Базельського собору 1416 року була представлена різдвяна драма, де Йосип трактувався як комічний старий чоловік молодій жінці, пастухи жартували з нього і поштуркували його, Марія кликала молодих няньок, аби колисати дитину, але ті воліли танцювати з парубками [13, с. 191]. Таке зниження сакральних героїв припускало можливість діалогу між ними та святськими, народними героями, що вбачається у специфіці самого церковного обряду католиків. Так, у південній Німеччині та Польщі у IV–XVI століттях під час різдвяних свят *Weihnachten* (від слова *weihen*, *wiegen* – ніч колисання) був розповсюджений звичай колисання божої дитини – кожний присутній у церкві міг доторкнутися колиски та погойдати її. Народ співав колиску Немовляті Христу разом з Марією та Йосипом і танцював хороводи навколо ясел-колиски [13, с. 186]. І. Я. Франко, описуючи цей звичай, повідомив: “до церкви сходилися поперебрані за жінок, за царів, за пастухів, з козами, вівцями та іншою худобою; діти скакали довкола святої колиски і плескали в долоні; <...> декуди підчас богослужіння спускали з-під церковного склепіння на шнурі хлопчика, перебраного за ангела, з хрестом у руці, що уносячися над громадою, мав співати пісню “*Vom Himmel hoch, da komm ich her*” (З високого неба я прийшов сюди – нім.). А по богослужінні вся та весела публіка розсідалася біля церкви, їла, пила і забавлялася, причім молодіж скакала, танцювала та робила всякі штуки” [13, с. 187].

Близький зв'язок церковного та народного начала в західних різдвяних виставах добре співвідносився з характером інтерлюдій стародавніх містерій, що “міждіями” вклинювалися у хід богослужіння. Втручання профанних персонажів у сакральну частину вистави обумовило розпливчату диференціацію релігійної та побутової дій, народну інтерпретацію та зниження усієї вистави. Так, французька дослідниця лялькових театрів К. Меріскот зазначає, що сюжет поклоніння в крешів перетворювався скоріше на простакувату народну молитву чи місцеву “книгу жалоб”, де різні популярні герої вільно зверталися до Немовляти зі своїми

проблемами [15, с. 77–78]. Все це призвело до формування своєрідного хронотопу західних моделей різдвяних вистав: його конкретизації та одноповерховості, де й серйозні, й комічні сценки гралися на одній площині – усі герої ніби “ходили під єдиним Богом”, а самий Бог та Диявол сприймалися всюдисущими спостерігачами за людським життям. Крім того, локус святої події тут переносився на конкретну місцевість (на що вказувало безліч натяків). Так, у всіх випадках крешів виявлялося, що Свята Дитина народилася там, де безпосередньо представлялася вистава, а Віфлеєм є селищем Провансу чи якогось графства. У такий спосіб універсальна подія зводилася до мінімально конкретного. При тому, що ідея була загальною для всіх вистав (Святе Сімейство й Королі незмінні), кожен регіон настільки по-своєму інтерпретував сюжет, що його вистава в інших місцевостях Франції була б неможливою й незрозумілою для стороннього глядача-француза. Якщо ж Віфлеєм ставав у крешах певним французьким містечком, то й його мешканці виявлялися співучасниками сакрального дійства. У зв’язку з цим видається потрібним окремо підкреслити характер поклоніння та дарунків Новонародженому, що є яскравою ознакою для диференціації західних та східних вертепів. Так, на відміну від східноукраїнського вертепу, де характер дарунків Христу був обумовлений біблійною історією (канонічною та неканонічною), у крешах та шопках на поклін до Христа йшли не лише пастухи та волхви, але й побутові персонажі, не визначені біблейським сюжетом, а дарунки конкретизувалися до місцевих речей і продуктів, як-от: вино, ковбаса та інше. Наприклад, Ляфльор дарував Христу вербове ліжечко своїх дітей, яке засиділи блохи.

Тут необхідно пригадати, що типовим героєм пізньої готики був герой-трикстер, блазень або чорт, характерною рисою якого було явне й свідоме протистояння сакральному: якщо сакральні герої були пасивними та мовчазними, то блазень був активним та балакучим. Саме завдання трикстеризації вимагало утримання близькості низького персонажу до високих героїв. Таким чином, якщо самі сакральні герої не профанувалися, то поряд з ними обов’язково діяли трикстери, котрі втручалися у хід релігійного дійства. Так, наприклад, трикстер на ім’я Мак міг приєднатися до пастухів, що йшли на уклін до Христа, викрасти

найкращого барана та сховати його в яслах у своїй жінці, яка імітувала пологи [8, с. 445]. Характер підвищеної трикстеризації вбачається й в епізоді з пастухами в західних варіантах вертепу: у тексті польсько-української вертепної драми, що видав І. Я. Франко, Бартош (один з пастухів) лякається ангела й говорить: “Ой-ой-ой, який же він страшний! Які він великі зуби має, я боюся, щоб він мене не вкусив”, а Куба продовжує: “Він не дав нам спати./ Бодай йому здохла мати!” [13, с. 235]. Отже, у ляльковому варіанті (наприклад, французьких крешах, театрі каботенів) святі постаті могли спілкуватися з народними героями, які брали активну участь в священній події. Так, наприклад, подружжя Кокар постійно сварилися, ідучи на уклін до Христа, а Ляфльор міг взяти на руки маленького Ісуса, поцілувати його, та згадати, що ніс йому склянку вина, але випадково сам випив по дорозі [11, с. 32, 35].

Немаловажною видається роль глядачів у виставах. У середньовіччі глядачі не відокремлювалися від драматичної дії (напроти, їх змушували відчувати, що вони і є тими грішниками, яких повинний погубити потоп, чи яких чекає загибель при страшному Суді. Глядачі ніколи не сприймалися об’єктивними й відстороненими спостерігачами, котрі стежать за театральними подіями з безпечних позицій праведності. У “Роді людському” публіка виступала спільницею лиходіїв і разом із протагоністом піддавалася спокусі. Глядачу віддавалось місце поряд з чортами – носіями комізму. У середньовічних містеріях чорти іноді сходили зі сцени у міста для публіки [7, с. 61], створюючи хитку границю між акторами й публікою, оскільки всі люди були врешті-решт акторами. Так, у західних виставах глядачі були включені у гру, а місце, яке їм відводили, знаходилося біля чортів, тобто глядач являв собою своєрідного колективного героя-трикстера. В цьому сенсі роль публіки більш близька до театру Пульчинели та його аналогів, ніж до українського вертепу, де все-таки спостерігається деяка відстороненість глядача.

На відміну від західної, східна традиція була більш строгою. Так, П. О. Морозов зазначав: “Строго-духовный характер нашей старинной литературы не допускал возможности общения между книжною и народною словесностью <...> напротив, учительная литература всегда относилась к народной потихх только отрицательно <...> Совершая богослужение на языкх,

понятномъ народу, наша церковь, точно такъ же, какъ и византійская, не нуждалась въ драматизированныхъ комментаріяхъ къ нему, бывшихъ необходимою на Западѣ, и смотрѣла на нихъ подозрительно, какъ на изображеніе еретическаго латинства” [7, с. 393]. Таку саму думку висловив Р. Я. Пилипчук, який підкреслював, що православний культ відзначався консерватизмом, не допускав гіпертрофії видовищних елементів, характерної для католицької обрядовості, та доволі вільної інтерпретації релігійних сюжетів, властивої протестантської церкві [9, с. 149]. Отже, характер православного богослужіння та неофіційне становище театралізацій в релігійному житті України обумовили специфіку і місце комізму у вертепі. П. І. Житецький писав: “Въ первой части нашей вертепной драмы нѣтъ тѣхъ игривыхъ подробностей, которыми сопровождалось иногда вертепное изображеніе Ірода въ католическихъ приходахъ <...> Въ нашей вертепной драмѣ <...> всѣ элементы шуточные, простонародные отодвинуты ко 2-му дѣйствію <...> Трагическіе моменты дѣйствія отдѣлены отъ комическихъ, при чемъ послѣднія очень слабо связаны съ первыми. Простонародныя сцены представляютъ рядъ веселыхъ интерлюдій, но они поставлены совсѣмъ не такъ, какъ въ старинной мистеріи, т.е. не въ видѣ «междудѣйствій», на которыхъ отдыхалъ зритель, утомленный продолжительнымъ созерцаніемъ важныхъ событій, составлявшихъ обычное содержаніе мистерій” [3, с. 3–4]. Тому, імовірно, хронотоп святих подій східноукраїнських вертепів більш тяжів до універсальності, а саме Різдво представлялося канонічно й практично не зазнавало народної інтерпретації та трикстеризації.

Порівняно із західними виставами, в східноукраїнських вертепах сильно ослаблений акцент на тілесність, а жести тілесного низу [1, с. 145] практично відсутні. Якщо в західних виставах комічний елемент ніс функцію розваги та трикстеризації, і сюжетно не пов’язувався з основним ходом драми; то в східноукраїнських вертепах побутові сюжети являли собою органічне подовження релігійної дії. Так, у Сокиренському тексті комічні сценки виправдувалися в словах пастухів до Христа: “Благослови жь паныченьку/ Видь насъ подарокъ сей принятъ/ А намъ позволь заспиваты” [5, с. 45], і далі: “Писля сѣго пора намъ и погуляти” [5, с. 46], мирська вистава в цілому представляла собою радість людей з приводу народження Христа та гибелі Ірода, а побутові персонажі

набували духовності. Таким, наприклад, був Москаль, який поздоровляв глядача з Різдвом, таким був й Запорожець, якого аж ніяк не можна назвати трикстером, оскільки його духовний світ сильно різнився від ментальності середньовічного блазня. Крім того, сама побутова вистава закінчувалася колядкою “Маты Божа, Маты Божа сама едына/ Да вродыла Ісуса Христа дїва Марія” [5, с. 111], тим самим повертаючи весь спектакль до релігійного початку.

Якщо коріння західних лялькових різдвяних вистав сягає часів Середньовіччя, то східноукраїнський вертеп сформувався приблизно у добу Бароко.

Пригадаємо, що дуалізм середньовічних часів проявлявся в площині протистояння пекла та раю, земного світу та небесного. Вся історія середньовічного театру відображає зіткнення матеріального, тілесного, народно-низового начала з релігійним світоглядом, що відкидав усе земне, життєрадісне й ґрунтувався на аскетизмі, зреченні земного життя. Тому комізм у бінарній опозиції до сакрального носив характер тілесності та трикстеризації. Саме до цього комізму видається правомірним застосування термінів М. М. Бахтіна: “тілесний низ” та “сакральний верх” [1, с. 144].

Український вертеп формувався в добу бароко. А. М. Макаров вказував, що “бароко бачило в красі і навіть розкоші матеріального світу відблиск краси і довершеності раю” [6, с. 23]. Така тотожність позначається й у тексті Сокиренського вертепу: “Небом земля сталася, як Бога діждалася” [5, с. 41], “Богъ отъ дѣвы раждается/ небомъ земля наполняется” [5, с. 41]. Таким чином, комічний елемент переходить у площину, паралельну сакральній, відтворюючи її знижений, але якісно тотожний світ. Це вже не “тілесний низ”, а “низ духовний”. Тут комізм отримує зовсім інші завдання: не трикстеризації сакрального, а ідеологізації – сміх набуває суспільно-політичного забарвлення: українці починають сміятися над собою та своїми сусідами, ментально вирішувати соціальні та національні проблеми, не порушуючи загального релігійного контексту. Якщо в західних варіантах сміх протидіє сакральному, то в східноукраїнських виставах комізм гармонізує із ним у паралельних площинах.

Як бачимо, походження різдвяних вистав, тобто процес

становлення їх в певному соціокультурному осередку, що включає специфіку церковних традицій (католицьких чи православних) та особливості епохи (Середньовіччя чи Бароко), обумовили загальний характер, художні особливості, специфіку та роль комізму у виставах вертепного типу.

1. Бахтин М. М. Дополнения и изменения к “Рабле” // Вопросы философии. – 1992. – № 1. – С. 134–164.
2. Белецкий А. И. Старинный театр в России. – М.: Изд. Т-ва «В.В.Думнов насл.бр. Салаевых», 1923. – 104 с.
3. Житецкий П. И. Предварительные замечания // Галаган Гр. П. Малорусский вертеп // Киевская старина. – Т. IV. Октябрь. 1882. – С.1–8.
4. Йосипенко М. К. Народний ляльковий театр “Вертеп” // Театр. – К., 1937. – № 1. – С. 62–63.
5. Марковский С. М. Український вертеп: Розвідки й тексти. – К.: Друк. ВУАН, 1929. – Вип.1. – IV. – 202 с.
6. Макаров А. М. Світло українського бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – 187 с.
7. Морозов П. О. История русского театра до половины XVIII столетия. – СПб.: Тип. В.Демакова, 1889. – IX, 398, XI с.
8. Петровъ Н. Старинный южно-русский театр и въ частности вертеп // Киевская старина. – Т.IV. Декабрь. 1882. – С. 438–480.
9. Пилипчук Р. Я. Театр // Історія Української РСР: В 8 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т.1, кн.4. – Розд. 3. – С.147–149.
10. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. – М.: Наука, 1976. – 183 с.
11. Соломоник И. Н. Куклы выходят на сцену. - М.: Просвещение, 1993. – 160 с.
12. Уайлз Д. Театр в Риме и средневековой Европе // Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна. – М.: БММ АО, 1999. – С. 49–92.
13. Франко І. Я. До історії українського вертепу XVIII в. // Франко І. Я. Збірка творів. В 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 36. – С. 170–375.
14. Франко І. Я. Русько-український театр: Історичні обриси // Франко І. Я. Збірка творів. В 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 29. – С. 293–336.
15. Marescot Claudie. Marionnettes et compagnies. – Paris, 1995. – 192 p.