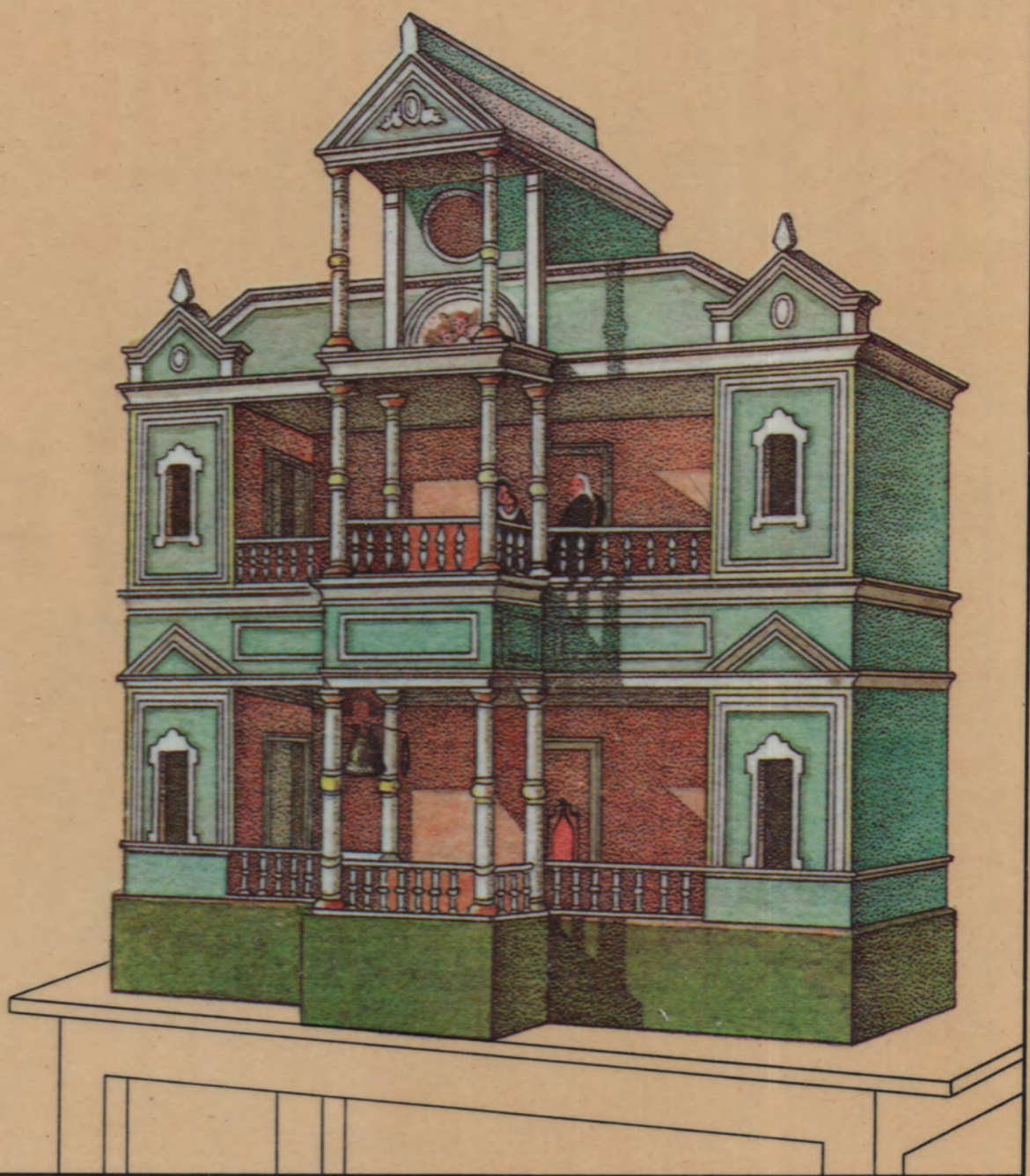


Й.Ю.Федас



УКРАЇНСЬКИЙ
НАРОДНИЙ ВЕРТЕП

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,
ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ
ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

Й.Ю.Федас

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ВЕРТЕП

(У ДОСЛІДЖЕННЯХ ХІХ-ХХ СТ.)

КИЇВ НАУКОВА ДУМКА 1987

В монографии рассматривается история изучения украинского вертепа как явления народной культуры и одного из видов фольклорного театра. Особое внимание уделяется освещению его происхождения и исторического развития. На основе анализа текстов представлений, многочисленных работ русских, украинских и белорусских фольклористов, театроведов, музыковедов, литературоведов, этнографов аргументированно опровергается концепция церковного, прежде всего католического, происхождения украинского народного вертепа.

Для фольклористов, этнографов, преподавателей и студентов филологических факультетов.

У монографії розглянуто історію вивчення українського вертепу як явища народної культури й одного з видів фольклорного театру. Особливу увагу приділено висвітленню його походження та історичного розвитку. На основі аналізу текстів вистав, численних праць російських, українських і білоруських фольклористів, театрознавців, музикознавців, літературознавців, етнографів аргументовано спростовується концепція церковного, передусім католицького, походження українського народного вертепу.

Для фольклористів, етнографів, викладачів і студентів філологічних факультетів.

Відповідальний редактор | О. І. Дей |

Рецензенти *І. П. Березовський, Л. З. Мороз*

Редакція літературознавства та мистецтвознавства

У міру зростання культурного рівня народу посилюється вплив мистецтва на життя суспільства, на його морально-психологічний клімат. «Послідовно керуючись ленінськими принципами культурного будівництва, партія дбатиме про естетичне виховання трудящих, підрастаючих поколінь на кращих зразках вітчизняної і світової художньої культури» [12, с. 56]. У цей багатогранний процес включається і все найцінніше з мистецьких надбань минулих епох.

Серед явищ народної культури помітне місце займає один із видів фольклорного театру — вертеп, який протягом кількох століть активно побутував і користувався великою популярністю на Україні та був відомий за її межами.

Його вистави можна розглядати у світлі положень, сформульованих Ф. Енгельсом у статті «Німецькі народні книги». «Народна книга покликана розважити селянина, коли він, стомлений, повертається ввечері з своєї важкої роботи, потішити його, зробити його жвавішим, примусити його забути свою тяжку працю...; вона покликана перетворити майстерню ремісника і убоге горище знесиленого учня в світ поезії, в золотий палац..., — писав Енгельс, наголошуючи, що ця книга покликана також «прояснити його моральне почуття, примусити його усвідомити свою силу, своє право, свою свободу, пробудити його мужність, його любов до вітчизни... Коли можна справедливо вимагати, щоб народна книга взагалі відзначалася багатим поетичним змістом, соковитою дотепністю, моральною чистотою..., тобто якостями, які в усі часи лишаються однаковими, то ми поряд з цим маємо право також зажадати, щоб народна книга відповідала своєму часові, інакше вона перестає бути народною» [2, с. 318].

Вертеп — явище синтетичне, і цілком закономірно, що він упродовж тривалого часу привертає увагу фольклористів, театрознавців, літературознавців, музикознавців,

етнографів, а в поодиноких випадках і дослідників образотворчого мистецтва.

Якомога повніше врахування явищ, фактів — вимога марксистсько-ленінського принципу історизму. «Щоб справді знати предмет,— пише В. І. Ленін,— треба охопити, вивчити всі його сторони, всі зв'язки і «опосереднення». Ми ніколи не досягнемо цього повністю, але вимога всебічності убезпечить нас від помилок і від омертвіння. Це по-1-е. По-2-е, діалектична логіка вимагає, щоб брати предмет в його розвитку, «саморусі» (як говорить іноді Гегель), зміні» [11, с. 280].

Справді науковий підхід вимагає «не забувати основного історичного зв'язку, дивитись на кожне питання з точки зору того, як певне явище в історії виникло, які головні етапи в своєму розвитку це явище проходило, і з точки зору цього його розвитку дивитись, чим дана річ стала тепер» [6, с. 63].

Отже, поглиблене вивчення того чи іншого явища, особливо складного, включає підсумок зробленого.

Першу спробу короткого огляду історії вертепу, що має інформативно-анотацийний характер, зробив Возняк [91]. Докладніше висвітлюють історію вивчення вертепу радянські дослідники Грицай [116; 119], Данченко [126], Смілянська [268]. Проте і вони не дають всебічної характеристики доробку попередників, оскільки це не входило в їх завдання. Очевидно, цим і пояснюється той факт, що ряд персоналій залишився поза їхньою увагою, а на доробок тих дослідників, які представлені в роботах, подана характеристика не в повному обсязі. Все це зумовило появу певної кількості неточних, а то й просто необ'єктивних оцінок окремих праць і персоналій. Це зайвий раз переконує в необхідності ґрунтовного критичного аналізу зробленого. Якщо взяти до уваги фундаментальність проблеми, тривалість історії її вивчення і відсутність спеціальних узагальнюючих праць про підсумки і перспективи дослідження вертепу, потреба в цьому стає ще очевиднішою.

В цій роботі поєднані історіографічний та теоретичний аспекти, про що свідчить проблемний принцип викладу (досі дослідники висвітлювали історію вивчення вертепу за хронологічним принципом). Для того щоб простежити розвиток наукової думки, в історіографічній частині в межах кожної проблеми дотримуємося хронологічного принципу, порушуючи його тоді, коли погляди того чи іншого дослідника, зафіксовані в публікаціях різного часу, залишалися без змін. Аналіз усієї сукупності висловлювань представлених авторів дає змогу простежити еволюцію

поглядів дослідників вертепу. Продуктивність такого підходу, на нашу думку, спеціального обґрунтування не потребує.

Вертепна драма існувала тільки в сценічному втіленні. Як зазначає Пропп, «ніякі види драматичного мистецтва не можуть бути вивчені тільки текстуально, повинна бути відома і гра артистів» [245, с. 38]. Ці слова відносяться до театру живого актора. Коли ж ідеться про ляльковий вертеп, крім аналізу тексту і гри артистів необхідно звернути увагу на інші його компоненти: архітектуру, ляльки, музику (функції останньої характеризуються лише в історіографічному плані).

Вертеп не можна вивчати іманентно. Він, як і фольклорний театр в цілому, розвивався у зв'язках з дійсністю, функціонував у системі культури, взаємодіяв з фольклорним театром інших народів, передусім братніх російського і білоруського. В. І. Ленін підкреслює: «Весь дух марксизму, вся його система вимагає, щоб кожне положення розглядати тільки: (α) історично; (β) тільки в зв'язку з іншими; (γ) тільки в зв'язку з конкретним досвідом історії» [4, с. 315].

Основоположники марксизму-ленінізму дали методологічні настанови щодо врахування часових і просторових меж при аналізі явищ суспільного життя. «Безумовною вимогою марксистської теорії при розгляді будь-якого соціального питання,— вчить В. І. Ленін,— є постановка його в певні історичні рамки, а потім, якщо мова йде про одну країну..., врахування конкретних особливостей, які відрізняють цю країну від інших в межах однієї і тієї самої історичної епохи» [7, с. 251].

Період найбільш продуктивного розвитку вертепу припадає на епоху феодалізму. Культура феодального суспільства, як відомо, мала класово-становий характер, була неоднорідною. Поряд з культурою панівного класу розвивалася народна культура, до якої належав і вертеп.

Вивчаючи вертеп, необхідно враховувати, що за доби феодалізму культура перебувала під гнітом релігії. «Релігія,— підкреслював В. І. Ленін,— є один з видів духовного гніту, що лежить скрізь і всюди на народних масах, пригнічених вічною працею на інших, злиднями і самотністю» [9, с. 132].

Певного впливу церковної ідеології зазнав і народний вертеп (переконливий доказ цього — наявність у ньому релігійної частини), але цього впливу не слід перебільшувати хоча б тому, що навіть у ній відчутні демократичні погляди народу, наявні елементи сатири, є зерна політичного

протесту. Як зазначає В. І. Ленін, «вияв політичного протесту під релігійною оболонкою є явище, властиве всім народам, на певній стадії їх розвитку» [8, с. 219].

Оскільки релігійна частина була головним чином даниною часу, до неї звертаємося в окремих випадках (наприклад, висвітлюючи проблему походження народного вертепу, з'ясовуючи його специфіку, характеризуючи архітектуру).

Основну увагу зосереджуємо на світській частині вистави, що була визначальною в народному вертепі і дає цінний матеріал для дослідження зв'язків його з дійсністю. Саме вона, а не релігійна частина, дає підстави говорити про своєрідність вертепу як українського різновиду театру народів світу.

НАРОДНИЙ ВЕРТЕП СЕРЕД ЯВИЩ КУЛЬТУРИ

З усіх можливих аспектів цієї проблеми зосереджуємо увагу на кількох важливих моментах. Вибір саме їх спричинений передусім характером народного вертепу як явища синтетичного, станом і особливостями його вивчення.

Неоднакове (і не завжди об'єктивне) тлумачення народного вертепу значною мірою пояснюється зафіксованою в літературі плутаниною в сфері термінології. Це зобов'язує нас зупинитися на питанні термінології спеціально.

З ним тісно пов'язане інше. Маємо на увазі відносну мистецьку самостійність народного вертепу. Фольклорну природу цього явища (що ми обстоюємо) потрібно довести. Синтетичність явища, увага до нього представників різних наук, відмінність методологічних засад дожовтневих і радянських учених, особливості теоретичних установок дослідників призвели до того, що приналежність народного вертепу визначається по-різному.

Окресливши місце вертепу серед явищ культури, необхідно охарактеризувати його природу і специфіку. Отже, і це питання виділяємо окремо.

Досі дослідники зосереджували увагу на ляльковому вертепі. Емпіричний матеріал дає підстави ставити питання класифікації народного вертепу. Це потрібно для поглибленого вивчення явища.

Усі ці моменти, як бачимо, взаємопов'язані, тому ми вважали за необхідне об'єднати їх спільним заголовком.

Термін «вертеп»: походження, значення, визначення

Дожовтневі дослідники виводили термін «вертеп» від старослов'янського слова вертеп, одне із значень якого печера, де, за біблійною легендою, народився Ісус Христос.

Таке тлумачення етимології терміна характерне і для радянських учених, зафіксоване у підручниках і посібниках для вузів, енциклопедіях, різноманітних словниках.

Однак це не єдине пояснення. Морозов, зазначивши, що промені зірки, яку носять разом з вертепом, «вертається навколо своєї осі», зауважив: «Народна етимологія згідно з цим саме слово вертеп виводить від дієслова вертїтися» [205, с. 76]. Таке ж тлумачення походження згаданого слова знаходимо в одному з етимологічних словників. Тут слово вертеп значиться в списку слів, запозичених із старослов'янської мови [60, с. 45, XVII].

В «Опыте сравнительного этимологического словаря литературного русского языка» ця думка висловлена лаконічно: «Вертепъ=пещера от верт — ъ — ть» [59, с. 21].

В «Етимологічному словнику української мови» зазначається, що «здавна успадкованою в давньоруській мові могла бути форма *вьртьпъ, відображена в укр. вертопити» (Етимологічний словник української мови: В 7 т.— К.: Наук. думка, 1982.— Т. I.— С. 358.)

Владимирська робить припущення, «що саме народна етимологія виявилась більш стійкою в інтерпретації цього слова» [88, с. 37].

Про те, що слово вертеп народне, говориться в іншому словнику. Щоправда, ніяких пояснень автор не дає, тому важко зрозуміти, який зміст він вкладає в слово «народний»: має на увазі етимологію терміна «вертеп» чи приналежність вертепу до народного театру [62, с. 78].

У літературі вживаються як синоніми терміни «шопка» і «яселки», «шопка» і «вертеп», «бетлейка» і «яселки», «вертеп» і «бетлейка», «вертеп» і «яселки», «бетлегем» і «яселки», «бетлем» і «вертеп», «шопка», «яселки» і «вертеп», «вертеп», «яселки» і «бетлегем», «вертеп», «райбк», «шопка» і «яселки», «шопка» і «петрушка».

Доповнимо цей синонімічний ряд іншими прикладами.

Тихонравов вживав термін «вертеп» щодо українського, польського і литовського театру [284; 285].

Деякі автори поширювали цей термін на східнослов'янський і західнослов'янський театр [205; 206; 85; 125].

Зафіксоване вживання терміна на позначення польського і східнослов'янського [148], польського, українського і білоруського [66], східнослов'янського театру, але найчастіше — щодо українського.

Недиференційоване вживання термінології пояснюється головним чином тим, що походження термінів пов'язували з походженням самих явищ. Твердження про церковне походження вертепу автоматично поширювалося на походження терміна.

Можна припустити, що термін «вертеп» народного походження. «Більш реальним,— пише Кобилянський,— здає-

ться зіставлення слова вертеп із слов'янськими словами верт — і ти, ви — верт і т. п. та їх коренем верт — із *вьрт» [173, с. 43].

Вертепники часто носили «звізду», роги якої вертілися.

В одному з описів вертепу читаємо: «На даху ящика часто робиться вежа. В ній з боку глядачів бувають дверцята. Підлога в ній, що має форму круга, вертиться (підкреслення наше.— Й. Ф.) на вертикальній осі» [167, с. 118].

Вертепників називали також «вертельщиками» [261, с. 35; 262, с. 99].

Відзначений різнобій спостерігається при вживанні терміна «вертеп» навіть стосовно українського матеріалу. У ряді видань дожовтневого і радянського часу термін «вертеп» вживається на позначення будиночка, в якому давалися різдвяні вистави. У деяких працях термін означає видовище, виставу, що відбувається в цьому будиночку. Окремі автори, вживаючи термін «вертеп», говорять лише про драму. У ряді видань термін вживається в двох, трьох і навіть чотирьох значеннях. Причому вони не нові. Просто варіюються названі вище одинарні значення. Наведемо факти.

Порівняно рідко «вертеп» означає театр і драму, частіше — театр і будиночок, у якому відбувалися вистави, іноді — будиночок і виставу, часто — театр, будиночок і драму, зрідка — театр, будиночок і виставу, будиночок, драму і виставу, театр, драму, будиночок і виставу.

Досить часто термін «вертеп» вживається в значенні театр. Меншою мірою це характерне для дожовтневих дослідників. Незрівнянно більше таких прикладів зафіксовано в публікаціях радянського часу: у книгах і статтях, енциклопедіях, словниках, підручниках для вищих учбових закладів.

Ми вживаємо термін «вертеп» лише у значенні театр. Щодо будиночка, драми, ляльок, вистави вживаємо: «архітектура вертепу», «драма вертепу», «ляльки вертепу», «вистава вертепу».

Визначення вертепу

Найдавніша з відомих нам спроб визначення вертепу належить до 80-х років XVIII ст. Зробив її Шафонський. У своїй праці, підготовленій 1786 р., він писав: «Дячки приходських церков, особливо в містах і містечках, носять протягом усього тижня того ж свята (різдва.— Й. Ф.) надвечір по дворах з дерева і паперу зробле-

ний будиночок для зображення Віфлеєму, де ляльками показують подію, що була після різдва Христового, при чому співають різні пісні, які пояснюють цю велику в світі пригоду. Цей будиночок називається вертеп» [312, с. 28]. Визначення досить повне. У ньому зафіксовані відомості про зміст, архітектуру вертепу, виконавців, час, коли давалися вистави. Воно має цінність ще й тому, що зроблене очевидцем і тоді, коли вертеп ще активно побутував.

Сементовський вказував, що вертепом називають «скриньку чи шафу, відкриту з одного боку для глядачів, у якій розігруються духовні містєрії (кумедії) ляльками, що приводяться в рух руками вертельщиків або ж грубим механізмом» [261, с. 34—35].

Морозов писав: «Польський і український (малоруський і білоруський) вертеп являє собою невеликий ящик чи будиночок, розділений на два яруси, з яких верхній призначається для серйозної дії, а нижній — для інтермедій. За задньою стіною цього будиночка діє захований виконавець вистави, який водить ляльки і фігури на дроті по прорізах у підлозі театру, і говорить за них різними голосами, відповідно до ролей дійових осіб» [206, с. 82—83].

Автор одного посібника, розглядаючи вертеп як ляльковий театр, коротко сказавши про зміст перших вистав, зазначає: «У Малоросії ці вистави давалися у «вертепах» — скриньках, у яких сцена влаштовувалася так само, як у театрах для духовних драм» [264, с. 197].

В «Энциклопедическом словаре» Брокгауза—Єфрона: «Так називаються в Малоросії, Польщі і Білорусії і деяких місцях Сибіру вистави, мета яких зобразити різдво Христове і пов'язані з ним події» [76, с. 53].

У ряді видань даються визначення, автори яких виходять з того, що вертеп — театр.

Наприклад, у словнику Білецького-Носенка: «1) Малий, переносний театр, на якому показують опери, зміст яких узятो з книг св. писання (містєрії, les mysteres), з невеликими комічними дивертисментами, з піснями, музикою і танцем; діють ляльки» [55].

У словнику Грінченка: «Ляльковий театр, театр маріонеток, на якому в давнину показувалася різдвяна містєрія, а також сцени з народного життя» [61].

В «Большой энциклопедии» сказано: «Вертеп, малоруськ. театр маріонеток, що зображав у ряді сцен обставини народження Ісуса Христа» [58, с. 687]. Таке ж визначення Маркевича [194, с. 27].

Резанов зазначав, що «вертепом» зветься різдвяна драма, що спустилася в народ і виконується за допомогою

маріонеток,— драма, що головна її дія (різдво, поклоніння пастирів, поклоніння волхвів) відбувається в печері, віфлеємському «вертепі» [252, с. 48].

Єрьомін у рецензії на книжку Є. М. Марковського «Український вертеп» вживав термін «вертеп» лише в одному значенні. Він розрізняв поняття «вертеп» і «вертепна драма». У розумінні Єрьоміна вертеп — «ящик із розмальованими фігурками, які виображали Віфлеєм» [Україна, 1930.— № 5—6.— С. 187]. Розрізняючи ці поняття, дослідник висунув гіпотезу про неодночасне виникнення вертепу і вертепної драми.

Рукописний «Український музичний словник» М. О. Грінченка (стаття «Вертеп») дає таке визначення: «Вертеп — ляльковий театр, в якому у великій мірі заховалися рештки духовно-театральних вистав пізнішого середньовіччя — містерій, це з одного боку, а з другого — театр маріонеток, що існував рівнобіжно з містеріями і незалежно від них. Коли містерії виставлялися при монастирях, колегіумах,— сфера діяльності маріонеткового театру — широкі народні маси» [Рук. ф. ІМФЕ, ф. 36—4, од. зб. 555, арк. 72].

Марковський: «Вертепною драмою називається народна лялькова драма, яка в сценічній дії зображала легенду, народження Христа в Віфлеємі» [Рук. ф. ІМФЕ, ф. 8—2, од. зб. 122^б, арк. 10].

Білецький: «Вертеп (у власному розумінні слова — печера, в якій нібито народився Христос) — назва невеликого коробу у вигляді двоповерхового будиночка, за допомогою якого влаштовувалися лялькові вистави» [38, с. 111].

Йосипенко: «Вертеп — двоповерховий дерев'яний ящик, у якому відбувалося вертепне дійство; висотою в ріст людини» [162, с. 245]. Пізніше автор писав: «Народний звичай ходити на різдво колядувати мав певний вплив на виникнення вертепу, тобто спеціально зробленої двоповерхової скриньки для показу ляльок, що її разом із зіркою згодом носили колядники» [155, с. 35].

Наведемо визначення, які подаються у навчальній літературі.

У другому і третьому виданнях «Хрестоматії давньої української літератури» читаємо: «Вертеп (власне печера, де ніби народився Христос) на Україні — це драматична гра, що виконується переважно ляльками, тобто українська різновидність відомого всьому світові лялькового театру» [39; 40].

У підручнику Кравцова—Лазутіна: «Вертеп — особлива форма лялькових вистав, які відбуваються в ящику, розді-

леному на дві половини: на верхній ішли вистави релігійних п'єс, на нижній — комічних побутових сцен» [177, с. 253].

Енциклопедії дають також неоднотипні визначення.

У першому виданні «Большой Советской Энциклопедии» читаємо: «Вертеп — ляльковий театр, який зберіг залишки духовно-театральних вистав пізнього середньовіччя — містерій і набув поширення в XVI і XVII ст. ст. на Україні, в Польщі (т. зв. «szopka» від нім. schorpen — хлів, сарай), Білорусії («батлейка») від Bethleem, — назва міста Віфлеєма) і деяких містах Сибіру (Тобольськ, Іркутськ першої половини XVIII ст.)» [103].

Перше видання «Малой Советской Энциклопедии» інформує, що вертеп — «у Польщі, на Україні і в деяких місцях Білорусії — дерев'яний ящик у два яруси з ляльками для драматичних інсценіровок Різдва Христового, поклоніння волхвів і т. д. Дія відбувається в саду і в печері (печера по церковно-слов. — В)» [66].

За «Литературной энциклопедией», вертеп — «ляльковий театр, який має форму двоповерхового дерев'яного ящика, що за архітектурою нагадував сценічний майданчик для показу середньовічних містерій» [246, стлб. 543].

Неоднаково визначають вертеп і енциклопедичні словники.

Наприклад, «Советский Энциклопедический Словарь»: «Вертеп («печера»), ляльковий театр, пережиток духовних театральних вистав пізнього середньовіччя» [72].

Інший «Энциклопедический словарь»: «Вертеп, пересувний ляльковий театр, поширений у XVI—XVII ст.ст. на Україні, в Білорусії наз. батлейка. П'єси на реліг. сюжети перемежовувались у В. з народними коміч. інтермедіями. В. був улаштований у вигляді ящика з двоярусною сценою» [77].

Це ж спостерігаємо і в термінологічних словниках.

Один із них повідомляє: «Вертеп — давня назва народного пересувного театру маріонеток на Україні, в Білорусії і деяких областях дореволюційної Росії, який передував у нас, у Росії, театру, де ролі виконуються акторами» [73].

Словник Лесина і Пулинця: «Вертеп — дуже популярний на Україні в XVIII і XIX ст. пересувний ляльковий театр, що виступав із виставами на ярмарках, на міських і сільських площах у святкові дні, а іноді по хатах» [64; 65].

В іншому словнику: «Вертеп (у старосл. «вертеп» — печера) — народний театр маріонеток, поширений переважно на Україні з кінця 16 ст., відомий також у Білорусії (де

його називали батлейкою) і в деяких областях Росії» [144].

Неоднакові визначення подають і філологічні словники.

«Толковый словарь русского языка» визначає вертеп таким чином: «Ящик з маріонетками для показу драми на євангельський сюжет про народження Христа» [74].

Словник Ожегова: «Великий ящик з маріонетками, який служив місцем для влаштування лялькових вистав на біблійні і комічні сюжети» [68].

Однотипне визначення дають чотиритомний «Словарь русского языка» і одинадцятитомний «Словник української мови»: «Старовинний пересувний ляльковий театр, де ставили релігійні і світські п'єси» [70; 71].

Серед найбільш коротких визначень згадаємо дефініцію Полевого: «Вертеп — лялькова комедія, рід духовної містерії» [239, с. 2].

Дефініцію «комедія» щодо вертепу зустрічаємо і в інших авторів [82; 134; 261; 262].

Дехто поширює її лише на так звану інтермедійну частину [264].

Доцільно навести й інші дефініції вертепу: «один із видів середньовічної містерії», «вид давнього українського народного лялькового театру», «пересувний (мандрівний) ляльковий театр», «старовинний ляльковий театр», «особливий вид лялькового театру», «різдвяний обряд», «різдвяний ляльковий театр», «народна забава (розвага)», «жанр церковного театру», «різновид шкільного лялькового театру».

У наведених визначеннях зафіксовані відомості про архітектуру, час появи і побутування, географію і середовище поширення вертепу, етимологію терміна, європейський контекст вертепу, структуру і короткий зміст вистави. Як ми бачили, немає жодного визначення, яке б фіксувало всі ці відомості. Крім того, всі визначення стосуються лише лялькового вертепу. У переважній більшості випадків зазначається, що вертеп — інсценізація різдва. Лише деякі автори згадують частину вистави з народного життя (так звану інтермедійну, чи світську). Оскільки ці визначення не відображають суті явища, його функції (передусім суспільну й естетичну), є всі підстави вважати їх недостатніми.

Щодо дефініцій, то вони також потрібні. Але наведені дефініції недостатні. Сказати, що вертеп — «давній ляльковий театр» означає нічого не сказати про український вертеп. Ляльковий театр відомий майже усім народам світу. І скрізь він мав свою специфіку, яка в такій дефініції

нівелюється. Неточне визначення вертепу як українського народного лялькового театру, оскільки народний вертеп відомий у кількох формах. Не можна прийняти також дефініцій «різдвяний обряд», «різдвяний ляльковий театр» хоча б тому, що вистави давалися не тільки на різдвяні свята. У дефініції «народна забава (розвага)» не відображена суспільна функція народного вертепу. Не відбиває його суті дефініція «комедія». У дефініції «особливий вид лялькового театру» відображена оригінальність вертепу.

Не претендуючи на вичерпне визначення, скажемо, що народний вертеп (у всій сукупності різновидів: мімодрама, ляльковий і живий вертеп, комбінована форма) — це один із видів фолькорного театру, генетично і структурно поліелементний, функціонально пов'язаний з системою народної святковості, чим насамперед і зумовлений характер художньої моделі вертепу як явища народної творчості і ширше народної культури.

Приналежність народного вертепу

У літературі набув певного поширення погляд на вертеп як на початковий етап історичного розвитку професіонального театру. Такої думки дотримувалися Тихонравов [284], Пекарський [223], Веселовський [82], Архангельський [20], Морозов [205; 206].

У радянський час цю позицію займають Йосипенко [155], Данченко [126]. Так, Йосипенко писав: «Серед явищ українського театру, коли його розвиток ще тільки прямував до сталих професіональних форм, найпримітивнішим і найцікавішим довгий час була вертепна, або «різдвяна драма» [155, с. 34].

Музикознавці розглядають вертеп як одну з ранніх форм українського музичного театру, як його жанр [22; 23; 176; 314; 315; 316; 317].

Інший підхід зустрічаємо у філологів. Галахов розглядає вертеп не як відносно самостійний вид народного мистецтва, а явище «штучної словесності». Він стверджує, що елементи драми у фольклорі і народних обрядах «не одержали в нас літературної обробки і не поклали основи своєрідній драмі» [102, с. 202—205]. Автор виділяє дві причини «такого розладу між народною поезією і штучною словесністю»: перше — протидія духовенства, яке «бачило в піснях, іграх і обрядах народу залишки поганства»; друга — панування класицизму, яке «не могло вселити повагу до явищ народної поетичної творчості» [102, с. 205].

Житецький хоча й визначав, що «вертепна драма йшла тим же шляхом колективної обробки, як і усні твори народної поезії» [139, с. 158], однак не розглядав вертеп як явище фольклору. Дослідник зазначав, що «вертепна драма, в тому вигляді, як вона дійшла до нас, є шкільний тип драми, на якому позначився вплив пізнішої шкільної теорії» [141, с. 8].

В іншій праці він писав, що «народна, так звана вертепна драма», інтерлюдії та вірші-орації «складають одну з оригінальних сторінок малоруської літератури XVIII століття» [143, с. 100, 107].

Петров стверджував, що «вертепні вистави» були одним із способів поширення й опрощення шкільних драм». На його думку, «вертепні драми є більш чи менш віддаленими відгуками шкільної драми і складають необхідну ланку в історичному її розвитку». Вертепні вистави — «вид драматичних творів», рід літератури. Вони «призначалися для середніх і нижчих прошарків малоруського населення, пристосовувались до народного побуту і мови та мали широке розповсюдження в народних масах, довгий час задовольняючи їх невибагливі літературні смаки» [233, с. 469, 473, 527]. Доказом того, що Петров залишався при своїй думці, свідчить його висловлювання про вертепні драми, зафіксоване в одній з публікацій пізнішого часу: «В них найвибагливіше переплітаються поміж собою шкільний дотеп та народний гумор, і це робить ці п'єси напівшкільними, напівнародними виставами» [229, с. 10].

Серед тих, хто розглядав вертепну драму як явище української літератури, слід назвати Возняка. Він писав: «Українські інтермедії, український вертеп і українські різдвяні й великодні вірші писані живою народною мовою і своїм змістом і своєю мовою творять один з оригінальних листків української літератури XVII й головно XVIII віку» [90, с. 168].

Карський зараховував «цілий відділ народної різдвяної драми, «вертепного дійства» — до анонімних штучних творів» [167, с. 116].

Своєрідним явищем української літератури XVIII ст. вважав вертепну драму Білецький. Водночас вертеп він зараховував до «явищ давнього українського театру», розглядав його як «своєрідний тип народного театру», «своєрідну форму давнього українського театру», як «один із видів лялькового театру», як українську різновидність світового лялькового театру [38—43].

Напівнародною, напівлітературною формою драматургії вважає вертепну драму Охріменко [218; 220].

Деякі автори зараховують вертеп до народної творчості. Зокрема, Виноградов зазначав, що вертепна драма, будучи запозиченою, в процесі історичного розвитку настільки змінила свою первісну форму, що її можна вважати цілком народною [85, с. 389].

Хоткевич писав, що вертеп — «прототип чисто народної драми з виразною формою колективізму», драматична форма, в якій народ «найменше послуговувався інтелігентською творчістю». Народний театр, на його думку, «жив і розвивався поруч з церковною і шкільною драмою» [305, с. 24, 31].

До явищ фольклору відносять вертеп радянські дослідники Закруткін, Круп'янська, Чичеров, Баранов, Гусев, Кравцов, Хоменко, Пономарьов, Грицай та ін.

Не можна не згадати, що і в радянський час не всі визнають наявність драматичного роду в фольклорі. Так, Балашов [27; 28] прагне довести, що у фольклорі немає драми, а є обряд. Твори, які зараховуються до народного театру, «слід визнати не фольклором, а стилістично ранньою формою зародження професіонального драматичного мистецтва в народному середовищі» [27, с. 19].

Ми визнаємо наявність у фольклорі драматичного роду. Приєднуємося також до тих дослідників, які вважають вертеп народним театром і відносять його до фольклору.

Оскільки фольклорна природа народного вертепу потребує обґрунтування, зупинимося на цьому докладніше.

Природа і специфіка народного вертепу

Марксистсько-ленінська наука переконливо довела, що народне і професіональне мистецтво — відносно самостійні ідейно-художні системи [124; 309; 310]. Отже, дослідник повинен враховувати природу і специфіку явища. Підходячи до народного мистецтва з критеріями професіонального мистецтва, ніколи не збагнемо суті народного мистецтва, а лише можемо підвести читача до думки про вторинність народного мистецтва (у дожовтневий час такі твердження висловлювалися офіційно і неодноразово). Теоретична неперспективність та ідеологічна шкідливість такої позиції очевидна.

При визначенні (і вивченні) народного вертепу (і фольклорного театру в цілому) необхідно розрізняти поняття (і явища) «народний театр» і «театральність». Остання властива фольклору вже на ранніх етапах його історичного розвитку. «Театральність була «розлита» в багатьох

фольклорних жанрах, змішана з ними; елементи театральності проймають собою ліричні пісні й обрядові, казки і билини; театральність була представлена і мистецтвом скоморохів» [190, с. 67].

Це ж стосується понять «драма» і «драматизм».

Нарешті ще один момент. Термін «народний театр» вживаємо у значенні «фольклорний театр». Диференціація тут потрібна з огляду на багатозначність терміна «народний театр»:

1) театр з народного життя; 2) власне народний театр (створений самим народом); 3) театр, створений (у дожовтневий час) панівними верствами для насадження своєї ідеології; 4) у радянський час — почесне звання, що надається кращим театрам художньої самодіяльності. Зайве доводити, що за своєю природою і специфікою це явища неоднотипні. Тому, на нашу думку, мають рацію ті дослідники, які наголошують на необхідності розрізняти поняття «народний театр» і «фольклорний театр» [123, с. 3—7], поширюючи останнє лише на власне народний театр.

Якщо порівняти народний вертеп і явища, до яких його відносять (чи якими замінюють фольклорний театр), вимальовується така картина.

Обряду властиві театральність, драматизм. Вертеп — це, власне, театр. Обряду притаманні консерватизм, нормативність, імпровізація в ньому фактично відсутня. У фольклорному ж театрі імпровізація — одна з визначальних характеристик цього явища. Обов'язковість, властива виконавцям обряду, зникає у сфері фольклорного театру. В обряді недопустима перекомпоновка складових, тобто його етапів, а перестановка сцен — звичайна річ у фольклорному театрі. Обряд завжди виконувався повністю. У цьому, зокрема, вияв його нормативності. «Аудиторія» була готова саме до цього, настроєна на це, регулятивна роль її однозначна. У народному вертепі регулятивна роль «аудиторії» виявлялася в тому, що могла виставлятися лише одна частина вистави.

Розглянемо функціональний рівень. В обряді можна виділити п'ять основних функцій: магічну, юридично-правову, економічну, соціально-побутову, естетичну. Власне фольклорний театр перших двох функцій не має. (Магічну силу слова і дії у ньому, на наш погляд, не можна отождествлювати з поняттям «магічна функція»). Творам фольклорного театру не притаманний заклинальний характер, а народний актор веде свій родовід не від мага — священнослужителя. Вважаємо, що навіть цих міркувань достат-

ньо, щоб переконатися у неправомірності ототожнення обряду і фольклорного театру. Це явища досить споріднені, однак відносно самостійні. Дозволимо собі висловити думку, що й народний вертеп не був компонентом колядування, хоча приуроченість його вистав до святок очевидна.

Відносну самостійність вертепу характеризує відмінність його від хороводів і народних ігор, яка виявляється в особливостях тексту, розподілі ролей, музичному супроводі, функціях (так, хороводам і іграм не властива одна з основних функцій вертепу — економічна; вони не мали сцени, оскільки не були театром).

Характер драматургії, репертуару, принципи акторської гри, робота режисера, сцена і сценографія, функції — все це відрізняє народний вертеп (і фольклорний театр у цілому) від шкільного театру. Останній був явищем мистецтва і водночас засобом навчання і виховання. Звідси й наявність вистав закритих (мета їх чисто навчальна) і відкритих (для розваги і повчання публіки). Таке поєднання дидактичної та естетичної функцій не притаманне фольклорному театру, який за своєю природою насамперед явище мистецтва, і вистави були тільки відкриті. Якщо шкільний театр риторичний, то фольклорний — театр побутового мовлення. У шкільному театрі на перший план було висунуто атрибут, у фольклорному домінував герой. У шкільному театрі тенденція до масовості була плановою і регульованою, у фольклорному масовість «закодована» в самій його природі.

У фольклорному театрі немає стабільного тексту. Одна з основних причин цього полягає в тому, що він не знав «авторських прав». Це відкривало великі можливості для імпровізації.

Кузьміна виділяє дві, на її думку, характерні ознаки імпровізаційного театру: 1) «розробка різноманітних постійних формул, які вільно переносяться з одного твору в інший і полегшують засвоєння тексту виконавцем; 2) наявність різних варіантів однієї і тієї ж п'єси» [183, с. 183].

На відміну від професіонального театру у фольклорному немає «бар'єру» між «сценою» і «залом», між виконавцями і глядачами. Хоча поняття сцени навіть у межах самого фольклорного театру неоднакове.

В особі вертепника поєднувалися драматург, режисер, актор, художник, співак, танцюрист, скульптор, архітектор, що не властиве професіональному театру (тут вузька спеціалізація).

Фольклорний театр відрізняється від професіонального ще й такими рисами:

- немає єдності місця і часу дії;
- умовність простежується і в жестах, костюмах виконавців, у реквізиті, бутафорії;
- жіночі ролі виконують, як правило, чоловіки;
- немає суфлера.

Характерна для фольклору антитетичність, контрастність у фольклорному театрі виявляється по-особливому. Наприклад, у народному вертепі це бачимо у стильовій відмінності частин вистави, у характері дійових осіб, в архітектурі, музиці. Ця риса також характеризує народний вертеп як фольклорне явище і відрізняє його (і фольклорний театр загалом) від професіонального театру.

Збереженню і передачі творів народного вертепу (фольклорного театру загалом) сприяла фіксація в пам'яті. Пам'ять у фольклорному театрі має особливе значення. По пам'яті передавався текст вистави, фіксувалися і передавалися традиції виготовлення архітектури і ляльок. Блискучу пам'ять повинен був мати вертепник, щоб виконувати велику за обсягом п'єсу. Важливу роль у передачі творів фольклорного театру відігравали сімейні традиції, традиції осередку.

Для з'ясування природи і специфіки фольклорного театру окремого народу необхідне історико-порівняльне дослідження фольклорного театру різних народів. Що ж до вертепу, його окремі моменти відзначили ще дожовтневі дослідники. Так, Франко писав: «Не від речі буде додати тут, що замилювання до виводження репрезентантів різних народностей, так само, як і різних суспільних верств,— се одна з віковічних характеристичних прикмет людової комедії взагалі, а лялькового театру спеціально». Він зауважив «характерне групування дійових фігур по парі, що так відповідає техніці вертепної драми, яка задля сього навіть із «законних» трьох царів іноді робить двох, зв'язаних дротом у одну групу» [293, с. 285].

Дослідники звернули увагу на спільні і специфічні риси українського вертепу і польської шопки.

Морозов зазначав, що в польському вертепі немає поділу на частини, в українському він існує [205, с. 76; 206, с. 83].

«Від польських «яселек»,— писав Франко,— різниться наш вертеп власне згаданою вище двоповерховою архітектурою і розділом між сценами біблійними і побутовими, котрі в польських «яселках» відбуваються всі на одній сцені, різниться і композиція тексту, котрий у нас і в побожній і в побутовій часті є твором оригінальним, хоча, звісно, залежним після такого самого шаблону, в який уло-

жилася вертепна драма на Заході і в Польщі» [300, с. 301].

Кисіль вказував на відмінність українського вертепу від польських яселок, «які нагадували швидше панораму, де ляльки залишилися нерухомими». У вертепі ляльки «не тільки стояли, зображуючи одну яку-небудь картину, але ходили, говорили, билися між собою і таким чином розігрували цілі сцени, які складали загалом дуже цікаву і своєрідну п'єсу. Це, слід думати, і було причиною того, що вертеп був у ходу серед широких мас, в той час як яселки залишалися завжди приналежністю церковного вжитку» [168, с. 3].

Радянські дослідники виділили інші риси вертепу.

Білецький писав: «Своєрідність вертепу полягає в тому, що в ньому ляльками керують знизу за допомогою дротиків, просунутих крізь прорізи в підлозі вертепного театру, який має звичайно вигляд невеликого будиночка, два аршини заввишки і півтора завширшки. У верхньому ярусі вміщується іноді зображення святого сімейства і немовляти Христа, що лежить у яслах; тут відбуваються сцени поклоніння пастухів і волхвів; у нижньому ярусі відбувається світська частина вистави — драма Ірода і потім побутові сцени інтермедійного характеру, які ми назвемо далі. Іншою своєрідною рисою українського вертепу, так само як і аналогічних йому польських фактів, є те, що в ньому ми маємо єдиний випадок злиття лялькової п'єси з церковною драмою — двох різнорідних елементів, що ніколи не зміщувалися один з одним протягом усієї своєї історії аж до XVII ст., до якого, очевидно, і належить перша поява вертепу на Україні» [42, с. 94].

Йосипенко стосовно мирської частини зазначав: «У «вертепі» ця частина розгорталась на нижньому поверсі вертепної скриньки, а в інших театрах у тій чи іншій мірі вона просто вклинялася в сюжет на релігійну тему» [159, с. 62]. В іншій праці він писав: «І конструкція скриньки, і ляльки, і техніка їх водіння — неповторно самобутні: Вони не схожі ні на Петрушку з його принципом ширми, ні на одноповерхові польські яселки з маріонеточним малорухомим характером ляльок. Вже не кажучи про цілком оригінальний зміст інтермедій, національні типи ляльок-персонажів, яскраву патріотичну, волелюбну спрямованість усієї української вистави» [155, с. 36].

Гусев бачить своєрідність українського вертепу у структурі вистави, «в оригінальній системі персонажів» [120, с. 303; 122, с. 318], «у змісті побутових сцен» [292, с. 42].

Оригінальність вертепу відзначає Грицай. «За своєю

будовою, сценічними прийомами, за ідейною спрямованістю текстів український вертеп виділяється серед інших лялькових театрів світу» [110, с. 320].

Проте, говорячи про самобутність українського вертепу, деякі дослідники необ'єктивно оцінювали (а точніше, знецінювали) польську шопку і білоруську бетлейку, заперечували зв'язок вертепу і шопки. Так, Перетц стверджував, що «вистава польської шопки видається безбарвною, не кажучи вже про білоруську бетлейку, що копіює то польський, то малоруський ляльковий театр» [225, с. 157]. Йосипенко писав: «Нема нічого спільного в розмовах дієвих осіб вертепу і шопки. Порівняння відомих нам текстів доводить виключну свободу в загальній конструкції змісту вертепної дії та її подачі» [156, с. 45]. Цю думку автор розвиває в іншій статті, вказуючи на те, що «ящик «яселок» одноповерховий», «інтермедійні сценки «яселок» незначні і малоцікаві за змістом» [157, с. 135]. Думку про те, що вертеп немає абсолютно ніякого відношення до шопки, Йосипенко прагне підкріпити цитатами з тексту драми вертепу, де тавруються пани [160, с. 12; 157, с. 136—137]. Зауважимо, що ці твердження не впливають із порівняльного аналізу народного вертепу і шопки. Крім того, автор ототожнює шопку і яселки, суб'єктивно оцінює інтермедійні сценки останніх.

Відзначаючи спільність вертепу і Петрушки, дослідники зауважують їх відмінність за архітектурою, технікою водіння ляльок, репертуаром. Н. І. Смирнова розрізняє вертеп і Петрушку за всіма цими ознаками [270, с. 41—42].

Висловлювання, як бачимо, спорадичні, неповні, іноді необ'єктивні. Потрібне ґрунтовне порівняльне вивчення народного вертепу на різних рівнях і з залученням якомога більшої кількості фактів із різних галузей. Це сприятиме окресленню місця народного вертепу серед явищ культури, з'ясуванню його природи і специфіки тощо.

Класифікація народного вертепу

Необхідність класифікувати досліджуваний матеріал очевидна. «У будь-якій науці класифікація є основою чи передумовою, з якої виходять при вивченні матеріалу. Однак саме вона є наслідком досить тривалого і докладного попереднього дослідження. Визначити предмет вивчення часто означає правильно віднести його до певного класу, виду, різновиду. У фольклористиці досі ще не пророблена попередня кропітка робота в цьому напрямку» [245, с. 34].

Справедливість слів Проппа підтвердив, зокрема, VII Міжнародний конгрес антропологічних і етнографічних наук (Москва, 1964), де працював спеціальний симпозиум «Класифікація уснопоетичних жанрів» [171]. В останні два десятиріччя вивчення проблеми класифікації фольклору активізувалося, особливо в Радянському Союзі.

У зв'язку з виданням національних зводів фольклору ця проблема стояла на IX Міжнародному з'їзді славістів.

Зупинимося на спробах загальної класифікації українського народного театру.

Єрьомін у рецензії на книжку Марковського розрізняє:

1) «звичай уряджати при церквах або школах у дні різдвяних свят «вертеп» — ящик із розмальованими фігурками, які виображали «Віфлеєм». Цей «вертеп» потім, може й у XVIII ст., разом із зіркою школярі почали носити за певну плату по домівках найзаможніших господарів і співати при цім псалмів та кантів»;

2) мімодраму, якою супроводжувався спів хору («див. славутинський вертеп у книзі Є. Марковського»);

3) вертепну драму, яку «в половині XVIII ст. створюють школярі, «базуючися на принципах, уже давно вироблених шкільною драматургією і канонізованих від піітиків» [Україна, 1930, № 5—6, с. 187].

Марковський виділяв основні види народної драми: а) ляльковий театр, б) театр живих акторів. До першого належить так звана вертепна драма і театр Петрушки, до другого — п'єси «Цар Ірод», «Трон», «Живий вертеп», «Лодка», «Цар Максиміліан» [Рук. ф. ІМФЕ, ф. 8—2, од. зб. 122-б, арк. 1].

За Казимировим, народне сценічне мистецтво складалося з таких елементів: 1) театр календарної обрядності; 2) мистецтво народних лицедіїв; 3) театр вертепної драми; 4) театр народної драми; 5) театральні-карнавальні дійства [164, с. 16].

Звертає на себе увагу той факт, що в цих спробах не знаходимо деталізації щодо народного вертепу. Зауважимо, що в теоретичному плані питання класифікації народного вертепу досі навіть не ставилося. Одне з красномовних свідчень цього — відсутність у літературі терміна «класифікація» стосовно народного вертепу, хоча підстави для постановки цього питання є. Цікаво, що дослідники, аналізуючи емпіричний матеріал, звертали увагу на його неоднорідність, але далі цього не йшли.

Наприклад, у ряді робіт (в одних лише констатувалося, інші містили оціночний момент) поряд з ляльковим називався «живий» вертеп.

Смирницький, порівнявши ляльковий і «живий» вертеп, дійшов висновку, що останній — «лише нова форма вертепної драми, можливо, наступний ступінь у розвитку народної драматичної творчості і водночас остання форма вмираючого вертепу» (269, с. 205).

На думку Білецького, «живий вертеп» — це відживаюча форма вертепної драми» [42, с. 97].

«З вертепу,— пише Архимович,— виросли цікаві різновиди його: «живий» вертеп та «Царь Максимилиан и непокорный сын его Адольф» (у різних варіантах)» [23, с. 30]. В іншій праці дослідниця зазначає: «Цей вид сценічного мистецтва відкривав у принципі більші порівняно з ляльковим вертепом художні можливості, реалізовані вже на пізнішому етапі історичного розвитку (в ХІХ ст.)» [22, с. 153].

Форми лялькового і «живого» вертепу не були єдиними. Свого часу Франко відзначав, «що вистава вертепу тепер, як певно й давніше, в'яжеться більш-менш правильно з виставами живих осіб у різних перевдячих, то значить з рештами старих «жолобкових» ігор», «трьох царів» та «Іродів». Особливо виразно видно се в Дрогобичі, де вертепна гра взята з польських взірців, а її попереджає гра живих осіб, якої початок вказує на чесько-словацьке походження» [293, с. 326].

На підставі його публікації про поєднання гри людей і ляльок говорять Марковський, Пономарьов, Хоменко, Всеволодський-Гернгросс. Якщо перші два автори обмежуються констатацією факту, то Всеволодський-Гернгросс виділяє три типи драми про Ірода: живий, ляльковий, змішаний [97, с. 96].

Побутування лялькового вертепу, мішаної форми і «бетлегему» — різдвяної гри з живими виконавцями — на Закарпатті відзначає Ігнатович. Дослідник вважає «бетлегем» одним із видів народного театру [153, с. 59]. Мишанич виділяє два види народної драми, яка побутувала на Закарпатті,— вертеп і бетлегем [200, с. 68; 201, с. 48—49].

Деякі автори виділяють окремо Славутський вертеп. Так, Виноградов зауважив: «Уже один перелік дійових осіб п'єси показує, що тут ми маємо справу з відмінним від відомих варіантом» [84, с. 409]. Марковський, заперечуючи йому, писав, що «текст цей не стоїть так уже самотньо серед інших текстів». Однак, на його думку, «не можна не визнати, що варіант цей не є зовсім звичайний серед усіх відомих нам текстів вертепної драми. По-перше, як ми вже бачили, перед нами в обох записах цього

тексту проходить мімодрама, яку виконують ляльки під спів хору; навіть монологу, не кажучи про діалог, текст цей не знає зовсім. Комічний елемент у ньому не відокремлено ще від серйозного, а в старішому запису Мошкова нема навіть і самого поділу на окремі дії та яви. До того ж Славутинський вертеп в обох записах має цілу низку таких сцен, які або зовсім невідомі в інших текстах, або трапляються дуже рідко і то в обмеженому їх колі. Більшість кантичок Славутинського вертепу становить його індивідуальну особливість і не має поки що паралелів в інших текстах» [195, с. 127].

Пізніше Марковський писав: «Зовсім особливий вид вертепної драми становить текст Славутинського вертепу. В цьому тексті комічний елемент ще не відокремлений від «серйозного», в ньому нема ні діалогу, ні навіть монологу, а є тільки свого роду мімодрама, яку виконують ляльки під спів хору» [Рук. ф. ІМФЕ, ф. 8—2, од. зб. 122-б, арк. 16].

Мімодраму окремо виділяв Єрьомін. Охріменко, називаючи Славутинський вертеп і батлейку в запису Кулешова мімодрамою, вважає їх «різновидами лялькового театру», «видами лялькової драми» [221, с. 27, 28].

Якщо ці явища, хоч і називаються, все ж не вважаються відносно самостійними формами вертепу (доказ цього — відсутність класифікації вертепу), то про «звізду» це сказано прямо: «Одним із різновидів «вертепного» театру була і колядна «віфлеємська» звізда, з якою ходили колядувати в ніч перед різдвом» [147, с. 14].

«Словарь русских народных говоров» дає одне зі значень слова «звізда»: «Різдвяний вертеп, з яким ходять славити Христа в різдво» [148, с. 212].

Цілком природно, що в спробах класифікації російського народного театру називається лише ляльковий вертеп, оскільки в Росії побутувала тільки ця форма вертепу [35, стлб. 712; 216, с. 70; 271, стлб. 118].

З цієї ж причини вказуються лише ляльковий вертеп у класифікаціях лялькового театру (його ще називають театром маріонеток, хоч деякі автори розрізняють поняття «ляльковий театр» і «театр маріонеток») народів світу [147, с. 4; 243, с. 2; 311, с. 403].

Проте не можна сказати, що на матеріалі вертепу не маємо ніяких спроб класифікації. Вони є, але стосуються лише драматургії вертепу.

У деяких виданнях вертепні драми групуються за редакціями. Так, у «Большой энциклопедии» зазначається,

що тексти, опубліковані Маркевичем і Галаганом, «це дві кращі редакції» вертепної драми [58, с. 688].

Петров виділяє чотири редакції: 1) волинську; 2) власне українську (списки Маркевича, Галагана, Чалого); 3) смоленсько-білоруську з новгородським варіантом; 4) сибірську. Підставою для такого поділу стало те, що українські вертепні драми мають «спільні основні риси, які пояснюються частково єдністю походження їх із одного спільного джерела, частково впливом однієї редакції на інші» [233, с. 473].

Такі ж редакції (без зазначення списків) виділяв Резанов [253, с. 51].

Возняк «волинську» редакцію називав «північно-західноукраїнською», а «власне українську» — «київською». На його думку, «сибірський вертеп — це чи не найстарша редакція українського вертепу» [90, 164].

Марковський виокремлював такі редакції «українського вертепу»: «сибірський вертеп», «волинська редакція вертепної драми», «східноукраїнська редакція». До останньої дослідник не зарахував «текст Чалого», який «в основі своїй дає особливу редакцію старої містерії». Крім названих, «особливий вид вертепної драми становить текст Славутинського вертепу» [Рук. ф. ІМФЕ, ф. 8—2, од. зб. 122—б, арк. 16].

За Бернацькою, відомі редакції вертепної драми: «Сокиринський (Галаганівський, 1771), Волинський (1788—1791), Куп'янський (1823), Славутинський (1897), Батуринський і Хорольський (кінець ХІХ ст.) [37, стлб. 929]. Цей же поділ зустрічаємо і в Йосипенка [155, с. 39].

Про те, що групування за редакціями стосується не вертепу як театру, а вертепної драми, свідчить, зокрема, висловлювання Поліщука. «Усталеного тексту вертепної драми не існує,— пише він,— а є кілька її редакцій, найцінніша з них східноукраїнська, що дійшла до нас у кількох списках. Кращі з відомих списків — це Маркевича і Галагана» [240, с. 338].

Пономарьов, як і його попередники, констатує наявність ряду редакцій вертепної драми. Класичною редакцією він вважає східноукраїнську, відому в кількох списках («список Маркевича», «Сокиренський список», «дуже близький до тексту Маркевича»; «текст Батуринського вертепу»; «список Чалого», який «немає підстав вважати [...] окремою редакцією»; текст Хорольського вертепу; «Куп'янський вертеп, записаний в 1937 році»). «Крім східноукраїнської редакції вертепної драми відома волинська редак-

ція». Славутинський вертеп він вважає «своєрідним варіантом українського вертепу» [241, с. 720, 723, 724, 725].

Деякі дослідники розподіляють вертепні драми за варіантами, проте зміст терміна «варіант» у них інший, ніж у Пономарьова.

Так, Білецький називає варіанти: «сокиренські тексти, славутинський, батуринський, хорольський» [40], цього ж дотримується Архимович [22, с. 150]. Білоштан додає до них «Волинський (1788—1791), Куп'янський (1823) [44, с. 193].

Смілянська зазначає, що на сьогодні відомі такі тексти: «Сокиринський з варіантами (М. Маркевича і Г. Га- лагана), Славутинський в записах В. Мошкова (1897 р.) і В. Пруса (1928 р.), Батуринський в запису Ю. Жалков- ського (кінець ХІХ ст.), Хорольський в запису 1928 р. і Куп'янський в запису М. Йосипенка (1936 р.)» [268, с. 13].

В основі поділу вертепних драм на редакції, списки, варіанти лежить територіальний принцип. За ним згрупо- вано матеріал у збірнику Марковського «Український вер- теп». На перший погляд може видатися, що такий принцип цілком прийнятний. Проте, на нашу думку, він не відпові- дає вимогам, що ставляться до наукової класифікації фольклору. Доречно тут згадати слова Лазутіна, який, ви- ступаючи в дискусії на симпозіумі «Класифікація усно- поетичних жанрів», сказав: «Гадаємо, що в основу класи- фікації повинні бути покладені якості, що становлять *внутрішню сутність самих творів*, а не чинника, що лежить за їх межами (географія їх поширення [підкреслення наше.— *Й. Ф.*], умови побутування, форми виконання і т. д.) [171, с. 400].

Неприйнятність географічного принципу при класифі- кації фольклору повністю підтверджується матеріалом на- родного вертепу.

Насамперед зазначимо, щодо вертепу навряд чи право- мірно вживати термін «редакція». При наявності достат- ньої кількості текстів вистав можна було б говорити про редакції п'єс, як цілком можливе (і доцільне) також окре- ме вивчення драматургії вертепу (і фольклорного театру загалом).

Як відомо, в одній місцевості (навіть в одному місті чи селі) було кілька вертепників, вистави яких мали свої особливості (причому це стосується не тільки драматургії вертепу, а й ляльок, архітектури, театру в цілому), які просто неможливо врахувати, коли покласти в основу кла- сифікації географію поширення творів. Географічний прин-

цип не враховує стадіального розвитку народного вертепу. Гадаємо, що навіть цих міркувань достатньо, щоб визнати географічний принцип класифікації народного вертепу ненауковим.

Народний вертеп, твори якого в новому середовищі зазнавали змін, вийшов за межі України. Однак вважати такі твори українськими можна лише в одному випадку: при вивченні їхнього походження. Але ні в якому разі не при класифікації українського народного вертепу. Для підтвердження цього згадаємо народну драму «Цар Максиміліан». Російська за походженням, вона стала явищем фольклору східних слов'ян. Її білоруські варіанти вивчаються як явище білоруського фольклору, українські — українського. Це повною мірою повинно стосуватися і вертепу.

Якби навіть географічний принцип визнати прийнятним, його не можна було б застосувати ще й тому, що наявні на сьогодні відомості про народний вертеп далеко не повні. Це, зокрема, одна з причин, які породжують суперечливі висновки про вертеп.

Але те, що є, необхідно проаналізувати всебічно. «Ми всі згодні з тим, що в будь-якій науковій галузі — як в галузі природи, так і в галузі історії — треба виходити з даних нам фактів» [1, с. 348]. А факти такі, що дають підстави класифікувати народний вертеп.

Переходячи безпосередньо до цього питання, нагадаємо слова Проппа. Вчений писав, що «класифікація може мати пізнавальне значення тільки тоді, коли вона розроблена з таким ступенем дріблення, якого вимагає даний матеріал». І далі: «Науці потрібні саме точні багатоступеневі поділи» [245, с. 40].

Емпіричний матеріал дає підстави говорити не тільки про ляльковий вертеп, а виділити й інші форми народного вертепу. Тут необхідно визначити суттєву ознаку, яка «повинна бути постійною, а не змінною». «Ознака, яка кладеться в основу, повинна бути сформульована ясно і виключати можливість різного розуміння і тлумачення її». Пропп особливо підкреслював, «що в межах однієї рубрики (клас, рід, вид) допустимий тільки один прийом» [245, с. 41, 42, 43].

Учений запропонував практичне втілення своїх теоретичних принципів. «Галузь народної драматики,— писав він,— найбільш природно розподіляється за характером виконання на жанри: театр Петрушки, театр маріонеток (вертеп), райок і театр артистів» [243, с. 2].

В основу класифікації народного вертепу покладемо внутрішню, структурну ознаку. Такою для нього, на нашу

думку, є спосіб реалізації, сценічного втілення матеріалу (драматургії).

За цією ознакою виділяємо такі форми (чи різновиди) народного вертепу:

1. *Мімодрама* (чи пантоміма). Релігійні і мирські елементи тексту переплітаються. Діалоги і монологи ще не викристалізувалися. Ролі виконують ляльки під спів хору. Функціональна навантаженість хору в мімодрамі і в ляльковому вертепі (та й у всіх формах) неоднакова.

2. *Ляльковий вертеп*. Релігійна і мирська частини тексту чітко розмежовані (в залежності від ситуації могли виставлятися окремо). Досить розвинуті діалоги і монологи. Сценою виступає функціонально активний будиночок. Ролі виконують рухомі ляльки, за яких, відповідно змінюючи голос, говорить ляльковод. У виставах брав участь ансамбль.

3. *Живий вертеп*. У тексті переважає відображення реальної дійсності. Ролі виконують люди. Багаточисельність виконавців. Ляльки статичні. Будиночок сценою не служив. Діалог більш розвинутий, ніж у драмі лялькового вертепу. Актор виконував в одній виставі лише одну роль. Дослідники вбачають основну і принципову відмінність лялькового театру від театру живих акторів у тому, що в ляльковому театрі «актор замінений лялькарем у нерозривній єдності з лялькою». Це дає підстави П. Г. Богатирьову «говорити про дві відмінні, хоча й близькі семіотичні системи театрального мистецтва: семіотичну систему лялькового театру і семіотичну систему театру живих акторів» [47, с. 313].

4. *Комбінована форма*. Поеднується гра людей і ляльок (спроби такого поєднання відомі в наш час і в професіональному театрі). Тут дві сцени.

Між виділеними формами, звичайно, немає різкої межі. «Hard and fast lines (Абсолютно різкі розмежувальні лінії) несумісні з теорією розвитку» [1, с. 491]. Але розрізняти форми (чи різновиди) народного вертепу необхідно хоча б тому, що це полегшує його наукове вивчення.

Слід зазначити, що запропоновану класифікацію не вважаємо непорушною. Нові знахідки можуть удосконалити її, а покладений в її основу критерій вважаємо прийнятним.

ПОХОДЖЕННЯ НАРОДНОГО ВЕРТЕПУ

Основні зусилля дожовтневих дослідників вертепу були спрямовані на вивчення його історії. Це зафіксовано в усіх видах літератури, де зустрічаємо інформацію про нього.

Ізопольський повідомляв, що він бачив два вертепи: один із них — у Ставищах з написом «Року Христового 1591 збудовани», а другий в Дашовщині «з року 1639». Автор переказав зміст двох, як він стверджував, народних родаń, одне з яких відносить появу вертепу на Україні до періоду народження Ісуса Христа, якого в дитинстві бавили вертепними виставами. Е. Ізопольський навів уривок п'єси, подав опис будиночка (триповерхового), зауважив, що вертеп — це те саме, «що ми називаємо театром метаморфоз» [293, с. 199, 197, 200].

Публікація Ізопольського викликала дискусію, яка не припиняється досі. Уже в дожовтневий час подані ним відомості були сприйняті по-різному.

Так, Маркевич [194] не порушував питання про час появи вертепної драми на Україні, а лише датував створення записаного й опублікованого ним тексту вертепної драми. Водночас зустрічаємо у літературі твердження, що Маркевич покликався у згаданій книжці на свідчення Е. Ізопольського і повністю їх приймав.

Тихонравов також не вказував на час появи вертепної драми на Україні, не згадував дат, поданих Ізопольським, хоча на публікацію останнього один раз покликався (сцена про Богача і Смерть) [284, с. 26]. Він нічого не пише і про вертепний будиночок. Отже, потребує уточнення досить поширена думка про те, що Тихонравов свої висновки про походження українського вертепу будував на відомостях, поданих Ізопольським. Аналіз статті Тихонравова такої думки не підтверджує. Чи спирався він на свідчення Ізопольського в наступні роки своєї науково-педагогічної діяльності, сказати важко. Відомо, що в курсі лекцій (1879—1880 академічний рік), стаття «Начало русского

театра» була використана без змін. Такою вона ввійшла і в посмертне його видання творів [285].

Пекарський вважав, що «вертеп з'явився на Україні в XVII ст. П'еса, збережена Маркевичем, безперечно належить до давніх драматичних творів, хоча в ній і помітні сліди пізніших вставок». Наприклад, появу солдата дослідник відносить до XVIII ст. [223, с. 384, 386, 387] *.

Галахов вважав, що вертеп виник, «поза всяким сумнівом, ще в XVI ст.» [102, с. 203].

На думку Петрова, «Маркевич, а за ним і інші» безпідставно відносили появу вертепу до 1600—1620 рр. «Піітичні правила про комедію», яким відповідають розглянуті ним «комедії і 2-га частина вертепу», зустрічаються «лише з 20-х років XVIII ст.» На основі порівняльного аналізу «Комического действия» М. Довгалецького і публікації Маркевича Петров висловив припущення, що «Комическое действие» і п'ять інтермедій «становлять прототип «вертепу», записаного Маркевичем». Отже, ця вертепна драма, на думку дослідника, виникла не раніше 1736 р. Проте, маючи в розпорядженні лише один текст, Петров утримувався «від подальших висновків» про вертеп на Україні і, зокрема, про його час появи [230, с. 330, 331, 321].

З цієї ж причини вчений не датував виникнення вертепу і в наступній роботі. Оскільки «М. Маркевич записав свій вертеп у народі вже в пізніший час», «по цьому вертепу ми не можемо судити про первісний його вигляд». Щоправда, він зазначив: «Наші київські драматичні твори XVII ст. почалися з вертепних вистав, які замінили собою давні народні коляди [...]» [231, с. 359, 358].

XVII ст. датував появу вертепної драми на Україні автор статті, опублікованої без підпису в неофіційній частині «Могилевских губернских ведомостей» за 1866 р.

Веселовський прийняв подану Ізопольським дату 1591 р. як достовірну і на цій підставі датував появу вертепу на Україні [82, с. 336].

Драгоманов у рецензії на «Труды...» П. Чубинського, опублікованій у березневому номері «Вестника Европы» за 1877 р., зауважив, що «ледве чи українська вертепна драма може бути відсунена далі XVI ст.» [135, с. 119]. Цю думку він згодом повторив у статтях «До питання про вертепну комедію на Україні» [134, с. 549] та «З історії вірші на Україні» [133, с. 108]. За припущенням Франка, Драгоманов датував появу вертепу на Україні під впливом публікації Ізопольського [293, с. 205].

* У статті П. П. Пекарського [222], яка зі значними змінами ввійшла до цієї праці, про час появи вертепу на Україні не говорилося.

Наприкінці 70-х років XIX ст. Петров знову звернув увагу на вертеп. Протягом 1879—1880 рр. він опублікував у «Трудах Киевской духовной академии» (1879, с. 1, № 4, с. 453—479; т. 2, № 6, с. 183—204; т. 3, № 10, с. 227—269; 1880, т. 2, № 6, с. 236—272; т. 2, № 8, с. 554—575) роботу «Киевская искусственная литература XVIII века, преимущественно драматическая», що 1880 р. вийшла в Києві окремим виданням під назвою «Очерки из истории украинской литературы XVIII века. Киевская искусственная литература XVIII века, преимущественно драматическая».

Залишивши і на цей раз відкритим питання про час появи вертепу на Україні, автор (уже не в плані припущення) зазначив, «що суттєвий зміст свій і основні форми свої вертеп одержав десь близько того ж часу, до якого належать і п'єси Довгалевського, тому що з цього часу вертепні різдвяні вистави втрачають кредит і все більше переходять у низинні сфери училищного і громадського життя». Для підтвердження думки Петров покликався на листа Ф. Прокоповича до Рафаїла Заборовського від 8 березня 1736 р., де Ф. Прокопович «несхвально відгукнувся про студентські «миркування», які становили, разом з вертепними виставами, джерело прибутків для бідного студентства» [228, с. 254].

80-ті роки XIX ст. позначені активізацією уваги до вертепу. Так, у «Киевской старине» з'явилася згадана публікація Галагана з передмовою Житецького. Останній беззастережно прийняв дату 1591 р. і вважав її найдавнішою в історії українського вертепу.

Після цієї публікації вивчення українського вертепу поживалося. Уже в грудні 1882 р. в «Киевской старине» надрукована велика стаття Петрова. Він прийняв як достовірну дату 1591 р., хоча не вважав її найдавнішою. Дослідник писав: «Коли вертеп з'явився в південно-західній Росії, точно невідомо, але безсумнівно, що він існував уже тут у кінці XVI сторіччя. Ізопольський бачив в Ставищах найдавніший екземпляр вертепу з позначкою 1591 року. На жаль, він нічого не говорить про склад баченого ним вертепу». Остання обставина мала для Петрова принципове значення. Хоча на час появи його статті існувала «уже значна за обсягом учена література» про український вертеп, «вона все-таки не вичерпала всього змісту цього предмета і далеко ще не вирішила всіх питань про походження і розвиток» української вертепної драми. У розпорядженні вчених не було найдавніших текстів, що значною мірою ускладнювало вивчення вертепної драми на початкових етапах її розвитку. На думку Петрова, «історію вертепної

південноруської драми в наш час лише і можна вивчати шляхом порівняння різних її списків і зіставлення їх тексту з відповідними пам'ятками». Порівнявши два тексти і зіставивши їх з «Комедією на Різдво Христово» Д. Ростовського (друга половина XVII ст.) і «Комическим действием» М. Довгалецького (1736 р.), Петров висловився з приводу датування опублікованих вертепних драм. Повторивши висловлене в публікації 1865 р. своє заперечення Маркевичу, він висунув такі докази: 1) існування Київської братської школи в зазначений Маркевичем час більш ніж сумнівне; 2) «вірші навіть першої частини вертепу не мають на собі слідів літературної мови того часу». Якщо дивитися на первісну форму світської частини вертепної драми, вважав Петров, як на інтермедії до різдвяної духовної драми, то походження цієї частини слід віднести до часу появи інтермедій і шкільної теорії їх, тобто не пізніше кінця XVII ст. [234, с. 467, 438, 468, 469, 474].

Архангельський, покликавшись на Веселовського, а отже приймаючи свідчення Ізопольського, вважав, що вертеп з'явився на Україні наприкінці XVI ст. [20, с. 18].

Морозов в «Очерках из истории русской драмы XVII—XVIII столетий» (1888), перевиданій зі змінами наступного року під назвою «История русского театра до половины XVIII столетия», також прийняв подані Ізопольським дати як достовірні.

Щодо відомого на той час «вертепного дійства», то найбільш імовірно, на думку дослідника, що воно виникло «не раніше початку XVIII сторіччя» [206, с. 86; 205, с. 79].

Не маючи достатньої кількості емпіричного матеріалу, вчений не претендував на точне датування вертепу, а точніше, вертепної драми, хоча був певен, що вертеп з'явився на Україні давно. Він писав: «Немає сумніву, що вертеп існував у південній Русі значно раніше того часу, до якого належить наявний у нашому розпорядженні текст, але, не маючи давнішого тексту, ми не маємо і права висловлюватися ствердно про його походження» [206, с. 87; 205, с. 79].

В одному зі словників зазначається, що вертеп з'явився «в південній і південно-західній Росії» наприкінці XVI ст. [80].

Житецький у статті [139], як і в передмові до публікації Галагана, покликався на відомості Ізопольського, проте на цей раз не прийняв їх беззастережно. «Не беремося судити про те, коли з'явився він (вертеп.— *Й. Ф.*) у південній Русі»,— писав учений.

Ця обережність дослідника була зумовлена передусім відсутністю необхідного емпіричного матеріалу. Стосовно ж публікацій Маркевича і Галагана (ці твори Житецький вважав однією драмою, яка збереглася «в двох списках») він зробив таке припущення: «Вона могла бути складена в першій половині XVIII сторіччя і навіть раніше, але в початковій редакції вона нам невідома. І далі: «Приблизно можна віднести сучасний нам текст її до сімдесятих років минулого сторіччя». Текст, надрукований Галаганом, видавався Житецькому давнішим, ніж текст, записаний і опублікований Маркевичем [139, с. 157, 158].

Історію вивчення вертепу неможливо уявити без постаті Франка, в доробку якого не тільки спеціальні розвідки. Думки, висловлювання з різних питань української народної драматичної творчості зустрічаємо в публікаціях, присвячених українському театру, історії української літератури. Лише аналіз сукупності усіх цих міркувань дає змогу об'єктивно висвітлити його роль у вивченні українського фольклорного театру, зокрема проблеми походження народного вертепу.

Франко вперше згадав про вертеп у статті «Руський театр у Галичині» («Зоря» № 23, 24, 1885 р.), а про час появи — в статті «Наш театр» («Народ», 1892 р.): «Народ наш любив театральні вистави ще давно, в XVI і XVII віках, в часі першого пориву нашого національного розбудження; се доказують живі ще досі останки вертепів і велика популярність церковних колядок, що розвивалися під впливом давньої релігійної драми» [295, с. 288].

Значно більше уваги він приділив українському вертепу в праці «Русько-український театр» (1894 р.). «Майже рівночасно з містерією страстей Христових,— зазначав Франко,— дійшов до нас відгук іншої західноєвропейської містерії,— рождественської. Се був вертеп». «Ставшися особливо власністю школи,— продовжував дослідник,— вертеп прийняв ту подвійну форму, котру адаптувала шкільна драма: поважний текст і веселу інтермедію. Відповідно до сього змінилася і його архітектура: домок зробився двоповерховий: нагорі відбувалися сцени набожні (об'яснення і діалоги говорені були звичайно церковною мовою або хоч підмішаною церковними виразами), а внизу йшло зовсім інше життя, являлися фігури, вихоплені з живої дійсності: глупуватий мужик, циган, єврей, шляхтич, козак та інш. В тій формі існував у нас вертеп уже при кінці XVI віку (д. Ізопольський бачив у Ставищах вертеп з руським написом «сооружен 1591 р.») і в тій самій формі перетривав аж до нашого віку, аж до наших днів».

Далі автор висловив думку про час створення вертепних драм, опублікованих Маркевичем і Галаганом: «Правда, текст вертепної драми мінявся, а той, що дійшов до нас (один в 30-тих роках, записаний Маркевичем, а другий недавно Галаганом), походить правдоподібно, бодай в другій, побутовій часті, з XVIII віку» [300, с. 300, 301].

Цього ж року вийшов друком шостий том «Энциклопедического Словаря». У вміщеній тут статті «Вертеп» сказано: «В наш давній театр В., очевидно, проникли з Польщі не раніше кінця XVI сторіччя» [76, с. 53] *.

Перетц розглядав питання про час появи вертепу на Україні в шостому розділі своєї праці «Кукольный театр на Руси». Дослідник зазначав: «Про час появи вертепу в Південній Росії ми не маємо ніяких відомостей; але в XVI сторіччі він уже існував, і до цього часу належить перша про нього звістка. Е. Ізопольський, який описав вертепну виставу, бачив у Ставищах один вертеп, який мав напис: «року Христового 1591 збудований», і другий, позначений 1639 роком». «Щодо тексту вертепної драми, «який ми маємо в списках Маркевича і Галагана», вчений висловив припущення, що він «був складений не раніше, як у половині XVIII сторіччя» [225, с. 135—136, 149].

Франко в статті «Русько-українська література» зауважив, що «до того ж XVI в. відносяться сліди її (української релігійної драми.— Й. Ф.) популяризації в маріонетковім театрі, т. зв. вертепі» [299, с. 241].

Ніколаєв також прийняв дату Ізопольського як достовірну [215, с. 4]. На думку Воробйова, вертеп прийшов на Україну в XVII ст. [95, с. 248].

На початку XX ст. відомості Ізопольського були піддані критиці. Наскільки сьогодні знаємо, першим засумнівався у їх достовірності польський дослідник Станіслав Естрайхер. У книжці «Szopka Krakowska, spisał, objaśnił i orgasował Dr. Jan Krupski» (Краків, 1904) він зазначав: «Зовсім невірогідним є повідомлення Ізопольського, ніби він бачив русинські шопки (вертепи) з вирізаними датами 1591 і 1639. В ті часи ні в Польщі, ні на Русі шопки для сценічних вистав не були відомі» [293, с. 201].

Піддав критиці свідчення Ізопольського Франко. Зауваживши, що в питанні походження вертепу багато нез'ясованого, заплутаного, він писав: «Найбільше туману напустив тут польський псевдо-етнограф Е. Ізопольський...» Аналізуючи статтю, Франко зазначив, що текст «не має

* Хто був автором статті, сказати важко. М. Виноградов [83, с. 407] зазначав: «Складено за працею П. Й. Морозова».

ніякої етнографічної вартості, а що найбільше хіба таку, що автор чув десь про зміст такої драми, виставлюваної на українській мові, але не володіючи тою мовою і не будиши в силі записати текст по-українськи, він на даний зміст скомпонував польський текст. Що така вертепна драма чи сцена на українській мові справді була, се посвідчує д. Гнатюк, який у своїх молодих літах бачив вертепні вистави в Бучачі і між ними згадує також сцену богача зі смертю, де богач між іншим співав:

Поки прийде смерть із раю,
А я собі погуляю —

а потім підпивши собі співав:

А я смерті не боюсь, не боюсь,
Я від смерті викуплюсь, викуплюсь.

Слід сеї сцени — бо про окрему драму, мабуть, нема що говорити — заховався нам у вертепі, записаний у Скалі над Збручем, якого текст друкуємо в VIII розділі отсеї праці» [293, с. 197].

Процитувавши поданий Ізопольським опис вертепного будиночка, вчений висловився досить різко і категорично: «Вже з сього опису можна бачити, що сам Ізопольський ніколи не бачив вертепної вистави, або як бачив, то описав її дуже недотепно. Поперед усього збуджує сумнів сам триповерховий вертеп: знані нам старі вертепи, Марковичів і Галаганів — двоповерхові. Підозрене також те, що каже Ізопольський про «компанію вояків з добошем» на версі вертепу; що се таке, чи також ляльки, чи лише малюнки, і яка їх ціль — невідомо, ні в яких відомих нам вертепах та польських шопках того не бачимо. Ідея, що середній поверх служить складом для ляльок, се здається, вигадка самого Ізопольського; цитований уже Фалібоговський із XVIII в. свідчить, що ляльки по виставі ховали до мішка, і те саме бачимо й тепер при вертепах».

Ще більш недоладним здалося Франкові свідчення Ізопольського про репертуар українського вертепу. Зауваживши відсутність деяких сцен, він зробив висновок, що Ізопольський не бачив вертепних вистав, а викладене в його статті — вигадка автора.

Стосовно дат учений говорить, що «в руських написах на домах та будівлях ніколи не пишеться «Року Христового», а звичайно «Року божого», а «збудовани» в руській написі вже й зовсім неможливе». Отже, вважав Франко, дати вигадані, як наведені Ізопольським нібито народні перекази, які необхідно «відкинути як фантазії, що не

мають нічого спільного з народними традиціями ані з фактами, ствердженими дослідом». З приводу ототожнення Ізопольським вертепу і «театру метаморфоз» він зазначив: «Отже треба знати, що т. зв. театр метаморфоз, се німецький витвір із другої половини XVIII в., що був популярний і в Польщі особливо в першій половині XIX в. Се був ляльковий театр, у яким ляльки при допомозі відповідного механізму моментально переміняли свій вигляд, із мужчин робилися жінками, із старих — молодими і навпаки. Вони стріляли з рушниць та пістолів, наливали вино з фляшок у чарки, добували шаблю з піхви і т. ін. [...]. Розуміється, з вертепом вони не мали ніякого зв'язку, а ідентифікуючи ті так відмінні роди лялькових вистав, Ізопольський дав класичний доказ, що не мав ясного поняття ані про один, ані про другий»... І далі: «Треба тільки дивуватися, як могли такі визначні вчені, як Тихонравов, оба проф. Веселовські та П. Житецький, а за ними й Морозов та В. Перетц зовсім без критики приймати їх [свідчення Е. Ізопольського.— *Й. Ф.*] на віру. Те саме чинили й давніші польські вчені: Вишневський на тій підставі кладе початок польської шопки на XVI вік, а Войціцький називає її і преспокійно ілюструє польський театр за Яна Казимира цитатою із Конопки, де описано краківську шопку з часу коло р. 1840. Аж найновіші досліді проф. Віндакевича (*Teatr ludowy w dawnej Polsce*) та інших краківських молодих учених прояснили трохи сю темряву». Процитувавши Е. Естрайхера, погляди якого на свідчення Ізопольського Франко повністю поділяв, він дав таку підсумкову оцінку статті Ізопольського: «Думаю, що сих уваг досить, щоб раз на все вичерпнути фантазії Ізопольського з ряду матеріалів до історії українського вертепу».

Авторитет ученого був настільки великим, що його суворий присуд мав значний вплив на подальші дослідження, причому не тільки в дожовтневий період.

Проаналізувавши величезну кількість джерел, Франко змушений був визнати: «Коли саме появився вертеп на Україні, про се не маємо докладних хронологічних дат». Докази, наведені в хронологічно найновіших працях польських дослідників, присвячених польським яселкам і шопкам, видавалися йому недостатніми для того, щоб твердити про давнє походження шопки. Сказане стосується також іншої категорії джерел — текстів шопкових драм і комедій, «важнішу бібліографію» яких учений подає в своїй розвідці [293, с. 199, 200, 201].

Франко не приймає припущення Драгоманова (стаття «К вопросу о вертепной комедии на Украине») про мож-

ливість появи релігійної частини вертепної драми на Україні в XVI ст. під впливом львівських німців. «Щодо першого здогаду Драгоманова, впливу львівської німецької колонії на повстання українського вертепу,— писав учений,— то його треба би стилізувати трохи інакше. Вплив львівських німців тут ні при чім. Драгоманов, очевидно, також держався думки, висловленої Ізопольським про повстання укр. вертепа в XVI в., і допускав можливість впливу львівських німців. Але в XVI в. німці не знали й самі вертепу, який у них ніколи не виробився в ту форму, яка б докладно відповідала українському вертепові і польській шопці». Проте Франко не відкидав повністю припущення Драгоманова. Він зазначав: «Та догадка Драгоманова заслуговує на увагу з іншої причини. Маємо певну відомість, що львівські бернардини вже коло р. 1470 виставляли в своїм костелі яселка з домішкою живих сцен, отже досить відмінно від українських кларисок» [293, с. 205]. Навівши висловлювання італійського дипломата і публіциста Ф. Каллімаха (1437—1496) про бернардинів, він зауважив: «Отже жолобок з різдвом — очевидно з фігурок (*simulacrum*), а вола й осла вводили живих до церкви. Певно відси ще до вертепа далеко, але імпульс до дальшого розвою театрального елемента був даний» [293, с. 205—206].

Учений обстоював думку, що українська вертепна драма виникла одночасно з польською шопкою чи навіть раніше і наводить такі докази:

1. Текст української вертепної драми Маркевича — Галагана ні в біблійній частині (крім однаковості сюжету), ні в побутовій не має нічого спільного з жодним із відомих досі польських текстів. Цей текст виник у першій половині XVIII ст., проте він не найдавніший. Старша редакція вертепної драми виникла не в Центральній Польщі, а на польсько-українсько-білоруському пограниччі [293, с. 206].

2. Імовірно, що пісню «Та не буде лучче, та не буде краще» «зложили козаки в часи Чорної ради в Ніжині [...], але се не дає нам права відносити й вертепну драму до того самого часу, коли була зложена пісня». І далі: «Далеко важніше те, що вертеп уже в половині XVIII в. був відомий у Сибіру, куди його занесли єпископи українці, починаючи від Філотея Лещинського (1702—1722) та його наступники українці і пристрані любителі театру» [293, с. 207].

3. Слово «вертеп», відоме полякам ще в XVI в. в значенні яру, пропасті, появляється в польським письменстві

в XVII в. в значенні театрального приладу. Щоправда, великий польський словар Ліндого, ані Глогерова «Encyklopedia staropolska» не подають ніяких свідочств під сим словом (Глогер зовсім навіть не згадує його), та мені тямиться, що я читав у якійсь польській книжці з XVII в. се слово власне в такому значенні; на жаль, не винотувавши собі відразу сього місця, я тепер не міг віднайти його, а мій запит до першорядного знавця старої польської літератури, проф. Ол. Брюкнера в Берліні, також лишився без результату» [293, с. 207—208]. Чому Брюкнер не відгукнувся, сказати важко, але в своєму словнику, опублікованому згодом, зазначав: «До 17 сторіччя слово вертеп у нас не було відоме». Тут же зроблена помітка, що це слово «з малоруського» [326].

Франко вважав, що «вертеп — поява пізніша — з другої половини XVII в.» і що «Деякі безсумнівні вказівки дозволяють посунути час повстання нашого вертепу на другу половину XVII віку» [293, с. 273, 206]. Принагідно зауважимо, що цю думку він виклав раніше в статті «Южнорусская литература» [301, с. 305].

Франко висловився також з приводу часу виникнення українських вертепних драм, тексти яких були в його розпорядженні.

Вважаючи публікації Маркевича і Галагана одним текстом, автор зауважив, що він «не старший, але й не пізніший половини XVIII в.» У цьому Франко солідарний з Петровим, на статтю якого «Старинный южнорусский театр и в частности вертеп» й покликається. «Та се не була перша поява вертепу на Україні,— продовжував учений,— текст, який публікуємо далі, вказує на те, що в XVIII в. була у нас відмінна, старша редакція вертепної драми, де основа (релігійна драма) була польська, а в другій часті домінувала українська мова, та обік неї значне місце займала білоруська» [293, с. 206].

Цінність знайденного й опублікованого Франком тексту (без початку) «польсько-руської вертепної драми» полягає в тому, що ми «маємо... найстаршу відому нам копію вертепної драми, найстаршу з усіх польських і українських». Далі вчений зазначив: «Зрештою не в тім діло, чи наш текст старший від тексту Маркевича — Галагана. Важно те, що тип його старший. Знаємо, що текст Маркевича — Галагана повстав коло половини XVIII в. при Київській Академії і що його носителями були коло р. 1770 київські студенти бурсаки. Дуже правдоподібна про те догадка Петрова, прийнята також Житецьким, що поважна, тут і щодо язика церковно-руська часть того вертепу була

зразком шкільної драми, яку плекала Київська Академія. Натомість наш текст уже тим виявляє старшу традицію, що мішає руські сцени з польськими, як се бачимо ще 1619 р. у Гаватовича або в опублікованій мною пасійній драмі з XVII в. («Киевская старина», 1891, кн. 4), де церковно-руський текст попереджено польським прологом. Також біблійна частина нашої драми, писана по-польськи, виявляє риси старші від другої половини XVIII в., нав'язуючи в способі трактування пастухів, ангелів, рабів, до тих вибриків гумору, якими визначаються німецькі та польські інтермедії з XIV та XVIII в.» [293, с. 208, 209, 210].

У 1908 р. з'явилася нова робота Перетца, присвячена українському вертепу. Вона починалася так: «Недавно наукова література збагатилася новою серйозною працею по історії українського вертепу, яка обняла не тільки силу нового, свіжого матеріалу, що з'явився в світ після виходу нашої праці «Кукольний театр на Русі» 1895, але й дала цілком новий погляд на походження світських типів вертепної драми». Йшлося про наукову розвідку І. Франка «До історії українського вертепу XVIII в.»

Під її впливом Перетц переглянув свій погляд на час виникнення українського вертепу, висловлений у «Кукольном театре на Русі», хоча й не сказав про це прямо. Принаймні про піддані Франком різкій критиці свідчення Ізопольського вчений уже не згадував.

Порівнявши наявні в його розпорядженні дані іконографії «з обстановою вертепної драми, яка дійшла до нас в польських та українських редакціях» [224, с. 5, 17], дослідник дійшов висновку, що вертеп з'явився на Україні пізно — не раніше XVII ст. Основним доказом для Перетца послужило гравіроване зображення вертепу, вміщене серед інших гравюр у збірці різдвяних віршів Памви Беринди, виданій 1616 р. у Львові. Вчений підкреслив, що Памва Беринда «дає досить певний *terminus a quo* появи «вертепу» між українською людністю. *Terminus ad quem* визначиться розглядом вертепного тексту щодо інших літературних творів польської та української літератури того ж жанру й того ж сюжету». Велика увага, яку вчений приділяв вивченню проблеми походження, зокрема часу виникнення українського вертепу, пояснювалася переконаністю дослідника в тому, що український вертеп тісно пов'язаний «з православною та західною іконографією; відносини вертепа до першої й до другої далеко краще та точніше допоможуть нам вияснити момент зародження на Русі вертепу, ніж випадкові й часто непевні хронологічні

дані історичних джерел. Вертеп, будучи видом середньовічної містерії, не міг не підпасти загальному нахилу містерій переймати вбрання та гриміровку з ікон, навіть в XV ст. На се вже показав Тихонравов щодо містерії благовіщення, яку описав Аврамії» [224, с. 17—18, 8].

Під впливом Франкової «До історії українського вертепу XVIII в.» змінив свою думку про час появи української вертепної драми також Петров. У новому виданні «Очерков из истории украинской литературы XVII и XVIII веков» він писав: «Коли вертеп перейшов у Польщу і південно-західну Росію,— питання це, довго заплутуване неправдоподібними свідченнями Ізопольського та ін., досі залишається без певної і чіткої відповіді».

Петров згоден, що вертеп з'явився на Україні «в кінці XVII чи на початку XVIII сторіччя, але набув більш визначених форм уже в другій половині XVIII сторіччя». Дослідник висловився з приводу часу виникнення деяких відомих на той час українських вертепних драм. Він вважав, «що текст вертепної драми в списку Маркевича [...] сформувався вже після 1746 року, до якого належить п'єса Г. Кониського», а текст, опублікований Галаганом, виник, на його думку, «між 1746 і 1768 роками» [233, с. 470, 504].

Свою попередню оцінку відомостей Ізопольського переглянув під впливом розвідки Франка і Возняк. В історіографічно-бібліографічному огляді він писав з приводу роботи Петрова «Очерки из истории украинской литературы XVIII века» (1880): «Тексту вертепної гри й уваг до тексту, щоправда, багатих непорозуміннями, Ізопольського в «Атепеит» Крашевського за 1843 р. автор не зауважив, тому й не міг висловити про них свої думки». Стисло характеризуючи працю І. Франка «До історії українського вертепу XVIII в.», Возняк зазначав: «Вичеркнувши фантазії Ізопольського з обсягу матеріалів до історії українського вертепу, автор зостановлюється над часом повстання вертепу, однаке тільки деякі безсумнівні вказівки позволяють посунути час повстання нашого вертепа на другу половину XVII віку» [91, с. 148]. Отже, вчений не тільки визнав Франкову критику статті Ізопольського доказовою, а й прийняв його міркування про час виникнення української вертепної драми.

Смирницький обмежився зауваженням, що перша згадка про час появи вертепної драми на Україні належить Ізопольському [269, с. 206].

Очевидно, під впливом публікації Ізопольського Грінченко також датував появу вертепної драми на Україні XVI—XVII ст. [107, с. 554].

Резанов стверджував, що вертеп з'явився на Україні наприкінці XVII або на початку XVIII ст., «але набув більш чи менш визначених форм уже в другій половині XVIII ст.» [253, с. 51].

Сильного впливу зазнав Кисіль, який писав, що «ми маємо безсумнівні дані про існування у нас вертепу в кінці XVII — на початку XVIII ст.» Водночас автор змушений був визнати: «Ні часу появи його [вертепу.— *Й. Ф.*] тут у тій чи іншій формі, ні місця, звідки він прийшов до нас, ми визначити не можемо» [168, с. 10]. Зауважимо, що у 1918 р. з'явилася згадана робота О. Кисіля «Український вертеп». Погляд автора на час виникнення української вертепної драми залишився таким же, як і зафіксований у чернігівському виданні. М. Бахтін вважав, що вертеп на Україні і в Білорусії «відомий з XVII—XVIII ст.» [35, стлб. 715].

М. С. Возняк у книжці «Початки української комедії» писав, що вертеп на Україні виник наприкінці XVII ст. Для обґрунтування цієї думки дослідник наводив такі докази. Він зауважував, що разом з вертепом носили «звізду». «Ходження з зіздою в Західній Україні відоме було вже 1680 р.»

Автор процитував також початок однієї різдвяної орації другої половини XVII ст., де згадуються яселки. «Коли взяти під увагу,— підсумував Возняк,— з одного боку, згадку про зізду та з другого зазначений початок різдвяної вірші-орації, є всяка спокуса бачити тут ствердження, що вже тоді в Західній Україні був відомий вертеп, хоч може ще й не під цією назвою. Щонайдалі на кінець XVII в. треба віднести появу українського вертепу, доказом цього крім вірші, що стоїть у близькій зв'язку з вертепом, є ще те, що вертеп українського походження вже в половині XVIII в. був відомий у Сибірі.... Інша вірша, на думку автора, «є свідоцтвом великої популярності українського вертепу вже при кінці XVII в.» [35, с. 142, 143, 151].

Такої ж думки про час появи вертепу на Україні Возняк дотримувався і в підручнику для середніх шкіл, де вертепу присвячено окремий параграф [92, с. 327].

Шурат дотримувався думки, що найдавніше свідчення популярності вертепу на Україні належить до XVII ст. Автор покликався на запис у прибутково-видаткових книжках Львівського Ставропігійського братства під 1666 р. [323].

Не дійшли до єдиної думки стосовно часу появи вертепу на Україні і радянські дослідники. Так, Білецький понад 60 років тому писав: «Ми не знаємо ні того, коли виник цей своєрідний тип народного театру, ні того, наскільки

ки самотійне його виникнення, ні навіть того, яке його відношення до шкільної драми і шкільних інтермедій. Ми, звичайно, маємо приблизні відповіді на всі ці питання, але відповіді гіпотетичні. До того часу, поки не будуть досконало вивчені різдвяні звичаї у Польщі і на Україні, пов'язана з ними література орацій, віршів, проповідей і т. под. на різдво, поки не будуть зібрані і досліджені різдвяні діалоги в їх відношенні до різдвяної української драми і до польської, нарешті, поки не розглянута — з погляду її відношення до вертепу — іконографія різдва (початок такого вивчення уже зроблено), ми і не вийдемо з царини гіпотез. А втім, і після цього загадку вертепу не буде розв'язано повністю. Адже вертеп — один із видів лялькового театру, а ляльковий театр досі один із каменів спотикання на шляху створення наукової історії театру взагалі». Дослідник висловив здогад, що вертеп з'явився на Україні наприкінці XVII — на початку XVIII ст. «У XVIII ст. вертеп був уже на Україні поширеним і любимим народом видом театру, про що свідчать спогади сучасників і вищенаведений уривок з «кондака 5 гласу» правила напутливого п'яницям. Записані тексти вертепної драми не йдуть у глибину далі 70-х років XVIII ст.» [42, с. 93, 94]. Свого погляду на це питання Білецький не змінив.

Єрьомін стверджував: «Коли, де й як виник театр вертепної драми — нам точно поки що невідомо, незважаючи на порівняно велику наукову літературу про нього. Виник «вертеп» очевидно, в кінці XVII чи на початку XVIII ст. В середині XVIII ст. він уже, безперечно, існував».

По-різному датується поява вертепу в довідкових виданнях. Наприклад, у першому виданні «Большой Советской Энциклопедии» сказано, що ляльковий вертеп набув поширення на Україні в XVI і XVII ст. [138, с. 76, 81].

Значну увагу вивченню цього питання приділив Марковський у згаданій книжці. Коротко зупинившись на тому, як у дожовтневій науці були сприйняті відомості Ізопольського, згадавши критику їх Франком, він зауважив: «Проте у світлі новіших даних не все у міркуваннях Франка видається нам на сьогоднішній день таким уже безсумнівним». Погоджуючись із Франком, що наведений Ізопольським текст вертепної драми не слід вважати фольклористичним документом (оскільки текст складений самим Ізопольським), Марковський стверджує, що така українська вертепна драма існувала. Дослідник пише: «Проте він [текст.— *И. Ф.*] аж надто вже близький до того, що вже зафіксовано в нашій літературі. Так, цілком тотожня

сценка входила, як каже Еремич, до складу білоруського вертепу, де в числі інших персонажів з'являвся і «тщеславний багач, которого постигла участь Ирода». Та й сам Франко... згадує, що Гнатюк за молодих літ серед інших сцен вертепної драми бачив у Бучачі і сцену з багачем..., що дуже близько стоїть до слів багача у тексті Ізопольського. Цікаву аналогію становить текст Ізопольського і до драми про багача і Лазаря, що її видав з рукопису Народного Дому у Львові спочатку сам І. Франко ..., а трохи згодом В. Перетц Цікаво, що дія в цій драмі розгортається у тій самій послідовності, що й в уривкові Ізопольського».

Перейшовши до питання про вертепну скриньку, вчений зауважив: «Дуже близькі паралелі до вертепної скриньки, що її описав Ізопольський, теж не важко відшукати в публікаціях про білоруську вертепну драму, що досі ще ні в кого не викликали жодних сумнівів щодо своєї етнографічної вартості». Дослідник полемізує з Франком у цьому питанні, опираючись на описи вертепної скриньки, подані Романовим і Шейном. Марковський зазначає: «Виходячи з тих даних про устрій старої містеріальної сцени, які ми на сьогоднішній день маємо, цей тип вертепної скриньки ми повинні будемо визнати за старіший супроти загально-відомих двоповерхових вертепів. Та й у самому описі Романова вже нібито накреслено шлях такої еволюції. Третій поверх у скриньки, що її описав Романов, являє собою, очевидно, рай містеріальної сцени, що тут відбувається сцена вигнання Адама і Єви з раю. Проте тут висять уже ікони спасителя, божої Матері, Івана Хрестителя, Хрещення Господня.

Другий поверх — середній — являє собою печеру, що в ній народився Христос: тут відбуваються сцени привітання пастухів і волхвів. Нарешті, перший поверх є палац царя Ірода і решта місць земної кулі, де тільки відбуваються побутові сценки другої частини вертепної драми. Проте у другому тексті того-таки білоруського збірника Романова сцени вигнання Адама і Єви з раю, привітання пастухів і волхвів відбуваються вже поруч на другому поверсі двоповерхової вертепної скриньки».

Навівши опис Шейна, він зауважив, що це — «повна аналогія до опису Ізопольського».

Марковський дійшов висновку, «що Ізопольський не тільки бачив вертепну драму на власні очі, а й описав її — як на свій час — досить докладно. Отже, одкинути раз на завіси усі свідчення Ізопольського, як то робили до цього часу, ми на сьогоднішній день навряд чи маємо право».

Проте дата 1591 р. викликала в нього, як він висловився, «цілком законний сумнів, жодних бо слідів існування вертепної драми на Україні в XVI в. ми ще не маємо».

Процитувавши запис із прибутково-видаткових книжок Львівського Ставропігійського братства під 1666 р. про видатки на збудування вертепу і на декорації до нього, Марковський висловив таку думку: «Таким чином, існування вертепної драми на Україні в другій половині XVII в. документально підтверджено» [195, с. 2—5].

Єрьомін у рецензії на роботу Марковського виклав свої міркування щодо проблеми походження вертепу. Він писав: «Вважаючи за вигадку звістку про вертеп 1591 р., що її навів Ізопольський, Марковський тим самим суперечить сам собі: у нас нема абсолютно ніяких підстав гадати, що Ізопольський, «досить докладно» описавши вертеп, що його сам бачив, лише в однім випадку дозволив собі дивну «фантазію» піддурити вчений світ фальсифікованим виписом. Існування вертепу в 1591 р. видається Марковському неймовірним. Чому? А тому, що Марковський, як і його попередники, питання про виникнення вертепу (ящика) плутає з питанням про виникнення вертепної драми, очевидно, не припускаючи, що вони виникли не в один і той самий час. Тим часом чому не можна припустити, що вертеп і на Україні з'явився незалежно від драми і раніш за неї. Коли б ми прийняли таку гіпотезу, то нам не довелося б безвинно обвинувачувати Ізопольського, з одного боку, а з другого, сушити собі голову над поясненням того факту, що вертепна драма якнайміцніше зв'язана, що вже і встановлено, з теорією і практикою шкільного театру XVIII ст.».

Переглядаючи питання про час появи українського вертепу, Єрьомін дає «зовсім нову схему історії вертепного театру на Україні», яка в загальних рисах уявляється йому так: «наприкінці XVI ст. (1591 р.) ... виникає звичай уряджати при церквах або школах у дні різдвяних свят «вертеп» — ящик із розмальованими фігурками, які виображали «Віфлеєм». Цей «вертеп» потім, може й у XVIII ст., разом із зіркою школярі почали носити за певну плату по домівках найзаможніших господарів і співати при цім псалмів та кантів,— можливо коло цього ж часу спів хору почав супроводитись і мімодрамою (див. славутинський вертеп у книзі Марковського) і лише в половині XVIII ст., за доби розквіту шкільної драми на Україні,— школярі творять вертепну драму, базуючися на принципах, уже давно вироблених шкільною драматургією і канонізованих від піітків. Я хочу сказати, що вертеп утворився наприкінці

XVI ст. і що його запозичено, найімовірніше, з Польщі, а вертепна драма — в половині XVIII ст., і незалежно ні від польської, ні від західноєвропейської театральної традиції,— а утворилася вона на матеріалі української шкільної різдвяної драми та інтермедії» [Україна, 1930, № 5—6, с. 187].

У 1947 р. опубліковано «Нарис історичного розвитку української народної музики» М. О. Грінченка, в якому виникнення українського вертепу відноситься до XVI—XVII ст. «Історичний період XVI—XVII ст.— є періодом найбільш інтенсивним щодо вироблення і стабілізації оригінальних форм української народної музики. В процес їх творення втягуються найширші маси українського народу: трудове селянство, бідне і середнє козацтво, міщанство, ремісництво, подекуди купецтво і окремі одиниці з верхівок українського суспільства».

Цей період, на думку музикознавця, накреслює два основні етапи «творення форм народної музики». Перший дав думи, історичні пісні, балади, другий — канти, псалми, форми народного романсу. «Жанр народної драми, в якому найбільш оригінальним зразком є вертеп, становить посередній момент у народній творчості, момент, в якому сплітаються і діють ознаки першого — і другого етапів» [109, с. 87].

У статті «Вертеп», вміщеній у другому виданні «Большой Советской Энциклопедии», сказано: «Відомий у Росії з кінця XVI ст. Особливого поширення набув на Україні, в Білорусії (під назвою батлейка) і в Сибіру [56].

«Энциклопедический словарь» повідомляє, що вертеп на Україні «поширений у XVI—XVII ст.» [77].

Загальний стан висвітлення цього питання в науковій літературі позначився на відповідних розділах підручників і посібників народної поетичної творчості для вищих учбових закладів.

Наприклад, в одному з них говориться: «Побутування «вертепу» на Україні в другій половині XVII ст. документально підтверджено. Відомий дослідник українського «вертепу» І. Франко вважає, що «вертеп» з'явився в південно-західній Росії майже одночасно з польською «шопкою», але набув більш-менш визначених форм уже в другій половині XVII ст.» [181, с. 395].

Йосипенко у статті «Театр» висловив думку, що вертеп на Україні виник наприкінці XVI ст. [161, с. 159]. Цю дату назвав Образцов [216, с. 70].

Архимович, покликавшись на публікацію Маркевича, зазначає: «Зародження вертепу історики відносять на

кінець XVI і початок XVII ст., посиляючись на свідчення польського журналіста Ізопольського, який бачив у Ставищах вертепну скриню з написом «року христусового 1591 збудований» [23, с. 21].

До цього ж періоду відносить появу вертепу білоруський дослідник Баришев [34, с. 80].

З приводу часу появи вертепної драми на Україні висловився відомий радянський історик російського театру Всеволодський-Гернгросс: «На Україні вертепна драма відома з кінця XVI ст. (1586), звідси вона перейшла в Білорусію і Великоросію». Вказавши дату 1586 р., дослідник робить примітку: «Див. інструкцію Львівської братської школи. Після 1586 р. ідуть точні відомості, які належать до 1591, 1639, 1666 рр. («Atheneum», 1843, № 3, с. 67; «Архив юго-западной России», ч. 1, т. XI, Киев, 1859, с. 489—490)» [98, с. 76]. Двома роками пізніше: «Свого часу викликали сумніви відомості Ізопольського, але якщо навіть їх не брати до уваги, все ж можна констатувати, що вертепний театр існував на Україні вже в кінці XVI — на початку XVII ст. Проте є підстави і дату Ізопольського вважати запізнілою, а початок вертепного театру відсувати в ще більш далеке минуле». Підстави для такого висновку дала дослідникові будова вертепної скриньки. «Вертепна скринька,— писав він,— має двоярусну сцену, тобто сцену, подібну на сцену містеріального театру. В XVII і XVIII ст. була добре відома так звана ренесансна, однарусна сцена-коробка, а містеріальна багаторусна забута. Якби вертепний театр виник саме в ці віки, він і запозичив би сучасну своєму виникненню сцену. Двоярусна ж сцена лялькового театру могла народитися тільки в ту пору, коли була в ходу подібна ж сцена живого театру чи, в крайньому випадку, була жива пам'ять про неї». Полемізуючи з Перетцем, Всеволодський-Гернгросс продовжував: «Тому досить неправдоподібним є припущення, що вертепна коробка утворилася із ускладнення католицьких яселок, шопок». Ці міркування вчений висловив у зв'язку з розглядом вертепної драми про царя Ірода, яка, на його думку, старша за аналогічну за змістом різдвяну драму церковно-шкільного театру, «і ця остання являє собою літературну переробку народної драми. На користь цього говорить між іншим і те, що вертепна драма не зберегла ні драматичної системи, ні хоча б окремих персонажів алегоричного чи міфологічного типу, характерних для церковно-шкільної драматургії» [97, 85]. Дослідник вважав безсумнівним, що драма про царя Ірода існувала на Україні з XVI ст.

Отже, серед інших дат названі як достовірні дати, подані Ізопольським. Щодо заданої Всеволодським-Гернгроссом інструкції Львівської братської школи покличемося на Марковського. Навівши цитату з цього документа, він зазначив: «Проте за вертеп і вертепну драму ще ані згадки» [195, с. 5].

Таким чином, і в 50-ті роки серед дослідників не було єдності в питанні датування вертепу. Це позначилося і на відповідних розділах опублікованих у цей час підручників і посібників.

Так, Пономарьов писав: «Час виникнення вертепної драми точно не встановлено. Документально підтверджується існування її на Україні вже в другій половині XVII ст. У прибутково-видаткових книгах Львівського братства під 1666 роком є запис про видатки на збудування вертепу» [241, с. 720].

Чичеров у своєму підручнику зазначав: «З другої половини XVII ст. (а можливо, з XVIII ст.) в Росії (спочатку на Україні, потім у Білорусії і в російського населення) з'являється театр вертеп» [311, с. 415].

У 1959 р. вийшов друком перший том двотомної «Історії Києва», в якій Йосипенко на цей раз по-іншому датував появу вертепу на Україні. Аналізуючи XVII—XVIII ст., він писав: «До цього періоду театру належить і виникнення надзвичайно популярного виду народного лялькового театру — вертепу» [163, с. 276].

Андріанова у популярній брошурі стверджує, що український ляльковий «вертепний» театр з'явився в XVII ст. [17, с. 5].

У першому виданні «Української Радянської Енциклопедії» зазначається, що вертеп на Україні «зародився в XVII ст., поширився у XVIII ст.» [75]. Не знайдено однозначної відповіді і в словниках літературознавчих термінів. Зокрема, в «Короткому словнику літературознавчих термінів» В. М. Лесина і О. С. Пулинця в статті «Вертеп» читаємо: «Вертеп — дуже популярний на Україні в XVIII і XIX ст. пересувний ляльковий театр, що виступав із виставами на ярмарках, на міських і сільських площах у святкові дні, а іноді й по хатах». «Перші згадки про вертеп на Україні в документальних матеріалах припадають на середину XVII ст., але перші записи вертепних драм зроблені лише в кінці XVIII ст.» [64].

У деяких довідкових виданнях (у статті «Вертеп») нічого не говориться про час появи вертепу на Україні. Так, у «Театральній енциклопедії» сказано, що вертеп на Україні був поширений у XVIII—XIX ст. [37, стлб. 928].

Зауважимо, що в «Театральній енциклопедії» вміщена стаття «Батлейка», де сказано, що вертеп на Україні виник у XVI ст. [31, стлб. 459]. Її автор білоруський дослідник Баришев дотримується цієї думки і в інших публікаціях [30; 32, с. 6; 33, с. 5].

Цибенко зазначає: «Найдавніші відомості про існування вертепу знаходимо в інструкції Львівської братської школи за 1586 р., хоч зародження і формування його слід віднести до ранішого часу».

Баранов у посібнику для студентів історико-філологічних факультетів педагогічних інститутів повідомляє: «Російський вертеп виник під впливом українського в період поживавлення військових, торгових і культурних зв'язків України і Польщі з Руссю, тобто в XVI—XVII ст.»

Походженню української вертепної драми багато уваги приділив Грицай, який, підсумовуючи зроблене попередниками, виклав свій погляд на цю проблему. Він відзначав: «Центральною у дослідженнях про вертеп стояла проблема про його походження. Навколо неї точились гострі суперечки, дискусії, які змушували дослідників по кілька разів повертатись до даної теми, притягати все нові й нові матеріали для її розв'язання,— висловлювати різні гіпотези і догадки. До нас не дійшло жодного першого тексту вертепної драми, а лише пізніші її записи. Це була головна перешкода на шляху вияснення походження українського вертепного театру. В такому ж стані знаходилась і польська шопка, яка мала історичні зв'язки з нашим вертепом. Плутанину внесли ще й не досить обгрунтовані свідчення очевидців вертепних вистав» [111, с. 17]. Останнє зауваження стосується Ізопольського, відомості якого він визнав неправдоподібними.

Короткий огляд висвітлення в науковій літературі питання походження українського вертепу Грицай закінчив таким висновком: «Судження більшості дореволюційних і окремих радянських учених про час народження українського вертепу в основному базувалося на прийнятті чи запереченні відомостей Е. Ізопольського».

«Українська народна вертепна драма,— пише автор,— народилась в розпалі боротьби українського народу проти католицизму та польської шляхти. Її появі сприяло два фактори. Насамперед, вертеп як театральне видовище міг з'явитися лише тоді, коли в життя шкіл міцно ввійшов театр; по-друге, коли в цьому театрі була добре відома драма про Ірода. Художні якості поставленої в 1674 р. в Києво-Могилянському колегіумі п'єси «Олексій — чоловік божий», театральні ефекти і прийоми, застосовані при її

постановці, свідчать про повну зрілість українського театру в цю добу, який нічим не поступався перед єзуїтським. Тому є всі підстави вважати, що вертеп виник у середині XVII ст. На цей же час припадає поява в Києво-Могилянському колегіумі цікавого ряду п'єс про Ірода, написаних викладачами та студентами» [111, с. 16, 17].

Смирнова в книжці «Советский театр кукол» не згадує Ізопольського, проте, судячи за текстом, приймає як достовірну дату 1591 р., хоча не вважає її найдавнішою. Дослідниця пише: «У західних районах Росії, на Україні і в Білорусії, з кінця XVI — початку XVII ст. широке розповсюдження одержав свій, особливий вид лялькового театру, який і за будовою, і за репертуаром досить сильно відрізнявся від російського народного петрушкового театру». Зауваживши, що вертепна «різдвяна драма» одержала «у нас поширення спочатку на Україні», вона зазначає у примітці: «В. М. Перетц у своєму малюнку наводить опис вертепної скриньки, яка мала напис «року Христоусового 1591 збудована». В. Всеволодський-Гернгросс вказує на інструкцію Львівської братської школи, яка згадує про вертеп у 1586 р. Найбільш широке розповсюдження вертеп одержав на Україні і в Білорусії в XVIII ст.» [270, с. 41, 42].

Питанню появи українського вертепу значну увагу приділив Казимиров, який писав: «Не до кінця переконливим на сьогодні є заперечення І. Франка Ізопольському, який бачив в Ставищах примірник Вертепа з датою 1591 рік. Пізніші дані, про існування триповерхового Вертепа очевидно, в той час не були відомі Франкові». Автор прагне підтвердити достовірність свідчень Ізопольського. Він цитує один із документів (датований 26 грудня 1755 р.) судової справи, що зберігся в архіві сотенної канцелярії Лубенського полку, і доходить висновку, що цей документ «підтверджує побутування вертепної драми на Україні в середині XVIII ст.» [164, с. 13, 11].

Проте час побутування — це ще не час виникнення. Розуміючи це, Казимиров шукає нові докази, звертаючись до відомої народної картини «Козак Мамай». Приймаючи висновки дослідників цієї картини П. Жолтовського і П. Білецького про «відповідність образотворчого образу аналогічним образам у народній поезії і театрі», він зазначає: «Нам важливе те, що на найбільш ранньому зображенні Мамає, датованому 5 травня 1642 р., є довгий напис — ніщо інше, як цитата із вступної частини відомого монолога Запорожця із світської частини вертепної драми. Повний текст монологу майже дослівно наведено в написі

на картині з «Мамаєм» середини XVIII ст.» На його думку, «можна тепер вважати доведеним, що Вертеп уже в першій половині XVII ст. побутував на Україні» [164, с. 12]. Проте, зауважує дослідник, «є підстави гадати, що світська частина Вертепа і образ Мамая народилися ще раніше. Гострота політичної спрямованості вчинків Запорожця, в яких відбито протест народу проти національного і соціального гніту, а також волелюбні, патріотичні ідеї — все це дозволяє нам датувати виникнення світської частини Вертепа і образу Запорожця в обох видах мистецтва періодом кінця XVI — початку XVII ст. Такої думки дотримувався і М. Маркевич, доводячи це переконливими лінгвістичними доказами і порівняннями» [164, с. 12—13].

Таким чином, Казимиров не тільки визнавав дати, наведені Ізопольським, правдоподібними, а й прагнув аргументувати їх достовірність.

У 1969 р. з'явилася колективна монографія «Історія української дожовтневої музики». Про вертеп до цього видання написала Шреер-Ткаченко. Авторка дотримується думки, що вертеп на Україні зародився наприкінці XVI ст. Вона зауважує: «М. А. Маркевич у своїй роботі «Обычаи, кухня и напитки малороссиян» (Київ, 1860) наводить свідчення польського історика й письменника Ізопольського, який бачив у Ставищах на Київщині вертепну скриньку з написом «Року христусового 1591 збудований» [318, с. 102].

У третьому виданні «Большой Советской Энциклопедии» стверджується, що вертеп виник на Україні в XVII ст. і поширився в Росії в XVIII—XIX ст. [57].

Цим же періодом датує появу вертепу Архімович у статті «Вертеп», опублікованій у «Музыкальной энциклопедии» [21, стлб. 757].

Свідченням того, що дискусія з приводу статті Ізопольського не закінчилася і в 70-ті роки XX ст., є, зокрема, кандидатська дисертація В. Б. Данченка, яку він захистив у 1973 р.

Звернемося до однієї з публікацій автора, де він виклав свої роздуми про виникнення і побутування українського вертепу. «Одну з перших згадок про вертеп залишив нам Ізопольський, який видрукував у журналі Крашевського «Atheneum» статтю «Dramat wertepowy o śmierci». Автор не зміг записати текст баченої вистави вертепної драми українською мовою через незнання її, і заявив, що його запис не являє собою ніякої наукової цінності. Важливе тут інше, а саме вказівка Ізопольського на дату баченого ним у Ставищах вертепу.... Думки дореволюційних

і радянських дослідників про час виникнення вертепу здебільшого зводяться або до визнання дати, визначеної Ізопольським, або до її заперечення.... Нам здається, що дату Ізопольського (1591 р.) заперечувати немає жодних підстав» [127, с. 67].

Цього ж року була опублікована доповідь В. Є. Гусєва «Романтизм в Польше и кукольный театр славянских народов», виголошена на VII Міжнародному з'їзді славістів, у якій глибоко проаналізована стаття Ізопольського. Вчений зазначає, що надто суворий присуд Франка цій публікації «не можна вважати справедливом». «Більш об'єктивною,— продовжує він,— видається оцінка Марковського. Поділяючи сумніви в датуванні давнішого вертепу і погоджуючись з Франком у тому, що польський текст, який наводить Ізопольський, не можна вважати фольклористичним документом, Марковський переконливо захищає Ізопольського від решти звинувачень (зокрема, в світлі інших матеріалів доводить достовірність опису будови вертепу)». «Достотну цінність у нарисі Ізопольського,— підкреслює Гусєв,— становить, зрозуміло, не його віршований переклад, а переказ основних епізодів вертепної драми і передусім епізоду про багача і Смерть». «Але і перекладом цього епізоду,— застерігає дослідник,— не слід нехтувати, якщо підійти до нього не як до фольклористичного матеріалу, а як до однієї з перших спроб звернення до народного театру в історії польської поезії (незалежно від літературної цінності цієї спроби) і в цьому розумінні розглядати його як факт, що характеризує той вплив, який мала «українська школа» в польському романтизмі». Гусєв слушно зауважив, що сам Ізопольський і не видавав свій переклад за автентичний текст. Прочитувавши наведений Ізопольським переказ сцени про багача і Смерть, учений зазначив: «Немає можливості встановити, наскільки вірші Ізопольського справді точно відповідали українському оригіналу, але й наведений короткий переказ сцени вважаємо достатньо достовірним і важливим для історії народного театру. Знаменно, що навіть Франко, покликаючись на Гнатюка, не піддав сумніву те, що така сцена в українському вертепі існувала. Марковський наводить іншу паралель, покликаючись на епізод у драмі про Багача і Лазаря, опублікований І. Франком і В. Перетцем». Для підтвердження думки про достовірність згаданої сцени автор, покликаючись на польські і російські джерела, подав відомості про існування кількох драматичних паралелей до сцени про багача і Смерть [122, с. 315, 316—317].

1974 р. вийшла книжка М. С. Грицаця «Українська

драматургія XVII—XVIII ст.» (навчальний посібник для студентів університетів та педінститутів). Визнавши раніше всі свідчення Ізопольського не вартими уваги, він у цій роботі про нього не згадує. Щодо часу виникнення української вертепної драми Грицай зауважив: «У середині XVII ст. на Україні народжується оригінальний театральний жанр — вертеп [...]» [117, с. 7—8].

1977 р. вийшов друком перший том семитомної «Истории русского драматического театра», до якого ввійшли роботи Всеволодського-Гернгросса «Русский театр от истоков до середины XVIII века» та «Русский театр второй половины XVIII века». Про час виникнення української вертепної драми тут сказано: «На Україні вертепна драма відома з кінця XVI ст. (1586), звідси вона перейшла в Білорусію і Великоросію». Ні про Ізопольського, ні про його свідчення згадки у виданні немає. Очевидно, це наслідок втручання редколегії. Принаймні в статті «Від редколегії» сказано: «Редколегія вважала за доцільне включити ці праці видатного дослідника ранньої історії російського театру до складу цього видання, хоча вони і містять окремі суперечливі положення; при перевиданні зроблені деякі скорочення і внесені необхідні уточнення фактичного характеру; доповнені бібліографічні посилання, даний ряд приміток до тексту від редакції» [152, с. 53, 14].

Грицай у підручнику для студентів філологічних факультетів університетів зазначив, що появу української вертепної драми «можна віднести приблизно до середини XVII ст.» [110, с. 322].

У підручнику «Русское народное поэтическое творчество» О. І. Лазарев, покликавшись на статтю Ізопольського, зауважив: «На Україні побутування вертепу відзначено в більш ранній час, ніж у Росії, а саме в XVI ст.» [187, с. 299].

«Советский Энциклопедический Словарь» таким чином датує: «Вертеп, 1) нар. укр. ляльковий т-р (17—19 ст.)».

Смілянська розглядає проблему походження вертепу в історіографічному плані. Про час його появи авторка не висловила власної думки, обмежившись стислим викладом поглядів інших дослідників.

Підсумовуючи внесок попередників у вивчення цього питання, вона пише: «Висновки більшості вчених про час зародження вертепу в основному ґрунтувалися на прийнятті чи запереченні свідчень Е. Ізопольського. Так, М. Тихонов, О. Веселовський вважали, що вертеп з'явився на Україні в кінці XVI — на початку XVII ст. М. Петров відносив появу і розквіт вертепу до другої половини XVIII ст.

П. Житецький стверджував, що вертеп міг існувати і в XVII ст. І. Єрьомін погоджувався з наведеними Е. Ізопольським датами виготовлення вертепних скриньок, оскільки цей час збігався, на його думку, з періодом появи вертепу в Європі. Стосовно української вертепної драми, то вона, на думку дослідника, виникла на матеріалі української шкільної драми і інтермедії, але сталося це значно пізніше, в XVIII сторіччі». Після цього робиться висновок: «Як бачимо, вчені відносять час виникнення вертепу на Україні і до XVI, і до XVII, і навіть до XVIII сторіччя» [268, с. 5].

Висновок не відповідає справжньому стану речей. І не тільки тому, що авторка змішує датування вертепу і датування відомих науці текстів драм. Окремим дослідникам приписуються твердження, яких вони не висловлювали. Наприклад, у друкованих працях Тихонравова (на архівні матеріали вченого Смілянська не покликається) немає висловлювань про час виникнення вертепу на Україні. Суперечать фактам її висновки про Петрова і Житецького. Авторка не врахувала еволюції поглядів окремих дослідників на розглядуване питання. Та й повноту аналізованих Смілянською матеріалів не можна вважати достатньою.

На нашу думку, повідомлену Ізопольським дату 1591 р. слід визнати достовірною. Більше того, ми схильні думати, що народний вертеп з'явився на Україні раніше. Це стосується не тільки лялькової, а й інших форм вертепу (яка з них виникла раніше, важко сказати). Марковський писав про мімодраму: «Текст Славутинського вертепу, треба гадати, відбиває найстаріший період в житті українського вертепу». Або: «Можна думати, що в перших зразках прототипу української вертепної драми живі актори виконували релігійну частину, а ляльки інтермедійну, світську, і тільки пізніше обидві частини почали виконуватися ляльками. Що це було саме так, переконує нас видана Франком «Гра з Бердою», в якій частину сцен, що відповідають сценам пастухів давньої містерії українського вертепу, виконували живі актори, а сценки побутові — ляльками» [Рук. ф. ІМФЕ, ф. 8—2, од. зб. 122—б, арк. 15, 13—14]. А це, за нашою класифікацією, інша форма вертепу. Не можна погодитися з тими дослідниками, які вважають, що «живий» вертеп з'явився на початку (чи в першій половині) XIX ст. Ця форма народного вертепу також давнього походження. Це питання потребує поглибленого вивчення, адже датування фольклорних творів — «одна з найбільш елементарних і водночас найбільш складних проблем» [309, с. 182].

Джерела народного вертепу

У літературі зафіксовано кілька концепцій походження вертепу. Особливого поширення набула концепція західного походження, що сформувалася ще в дожовтневий час. Її автори і послідовники виводять вертеп від католицького звичаю ставити в церквах ясла.

Маркевич дотримувався думки, що «в Київ занесений вертеп через Польщу з Заходу, де здавна виставлялися події, взяті із святого письма» [194, с. 30]. Як бачимо, автор мав на увазі лише першу частину вертепної драми.

Тихонравов був точнішим у підході до цього питання і формулюваннях. Він зазначав: «Вертепна драма стала в південній Русі найбільш улюбленим і поширеним видом народно-християнської містерії. І за суттю виставлюваної події, і за поганськими спогадами, які тяжіли до цього свята, різдвяна драма вертепу була близька до народу і встигла виробитися в своєрідних формах літературних, Польща мала свою долю впливу на походження і розвиток її». Те, що Тихонравов мав на увазі першу частину вертепної драми, свідчать також інші його висловлювання: «Вертепні п'єси завжди і скрізь перебували в зв'язку з містеріями, слугуючи або зародком, або ж скороченням їх». І далі: «Різдвяна драма малоруського вертепу є не що інше, як повторення різдвяної п'єси в тому вигляді, як вона ходила в Західній Європі чи як писав її Дмитрій Ростовський; вертепна вистава її супроводжувалася лише співом духовних віршів і народних славлень» [284, с. 20—21, 22, 23].

Відзначаючи наявність польського впливу на походження української вертепної драми, вчений вказував водночас на тісний зв'язок останньої з життям народу, його творчістю, підкреслював вплив школи і професійної літератури.

Пекарський також вважав, що український вертеп — явище наслідувальне. Проте його позицію не можна отожднювати з поглядами Маркевича і Тихонравова на це питання. Якщо останні, говорячи про польський вплив, мали на увазі першу частину, то Пекарський був переконаний, що й друга частина (він називав її «частиною» і «відділом») вертепної драми з'явилася на Україні як наслідування польського вертепу [223, с. 384].

Таким чином, вперше була висловлена думка про неоригінальність українського вертепу. Основну причину цього слід шукати, на наш погляд, в методологічних засадах автора. Справа в тому, що Пекарський перший серед віт-

чизняних дослідників давнього театру застосував, як писав Веселовський, «новітній порівняльний метод» *.

Наскільки розповсюдженою була думка про те, що вертеп з'явився на Україні завдяки посередництву Польщі, свідчить і те, що вона зафіксована в підручниках і учбових посібниках з історії російської словесності для середніх учбових закладів [102, с. 203; 242, с. 484, 485].

Веселовський писав, що в останній чверті XVI ст. Україна «переймає наївний західний звичай вертепу». Посередником, на його думку, була Польща: «Введений майже повсюдно у слов'ян-католиків різдвяний обряд ніде не набував такого широкого розвитку, як в Польщі, яка згодом у зміненому вигляді передала його на Русь». Тут польська шопка одержала назву вертепу.

Вчений стверджував, що вертеп був занесений на Україну з педагогічною метою і «також введений вперше в стінах шкіл». Спочатку його носили школярі, а потім і «люди з мирян». «Зближення з народом виявилось в цьому випадку ще кориснішим за своїми наслідками; занесена розвага швидко стала народною і в свою чергу з України почала поширюватися в усі кінці російської землі, навіть у Сибір, і збереглася досі» [82, с. 391, 214, 334, 337].

Житецький пов'язував виникнення вертепної драми з театром маріонеток, шкільними містеріями. «Вертепна драма,— писав він,— веде свій початок від театру маріонеток. У Західній Європі театр маріонеток існував незалежно і поряд з містеріями. Але, в міру розвитку містерій, він ставав здобутком народної маси, для розуміння якої доступнішими були дії ляльок, ніж богословські трактати, драматизовані в містеріях, особливо якщо взяти до уваги, що дії ляльок, які рухалися за допомогою захованих двигунів, супроводжувалися не одним переказуванням євангельської історії різдва і воскресіння Христа, а й народними промовами, гумористичними зауваженнями про поточні явища життя і т. ін. Так було в католицьких країнах Європи і в католицькій Польщі, так було і в нас на півдні Росії».

Проте Житецький не ставив українську вертепну драму генетично в залежність від західноєвропейських джерел. Він чи не перший у вітчизняній науці висловив думку (і послідовно її обстоював) про своєрідність української вертепної драми. «Наша вертепна драма,— зазначав дослід-

* О. М. Веселовський зазначав, що статті П. П. Пекарського «Мистерии и старинный театр в России» «судилося стати першою спробою застосування новітнього порівняльного методу до розробки історії давнього російського театру» [82, с. III].

ник,— безпосередньо прилягає до шкільної драми, але її треба відрізнати від католицького вертепу. В першій частині нашої вертепної драми нема тих жартівливих подробиць, якими супроводжувалось іноді вертепне зображення Ірода в католицьких приходах ... В нашій вертепній драмі смерть є месниця за винищення дітей. Всі елементи жартівливі, простонародні віднесені до другої дії ... Трагічні моменти дії відокремлені від комічних, причому останні дуже слабо пов'язані з першими. Простонародні сцени являють ряд веселих інтерлюдій, але вони поставлені зовсім не так, як в стародавній містерії, тобто не у вигляді «міждій», під час яких відпочивав глядач, втомлений спогляданням важливих подій, які були звичайним змістом містерій» [141, с. 2, 3—4].

Драгоманов перший і чи не єдиний серед вітчизняних учених висловив припущення, що посередниками в засвоєнні тексту української вертепної драми могли бути німці. «Кажучи це,— уточнював вчений,— ми маємо на увазі особливо серйозний, власне різдвяний бік нашої вертепної комедії, оскільки її комічний бік, дивертисмент значно самостійніший».

Автор назвав основні, на його думку, причини, які ускладнюють вивчення історії української вертепної драми, вказав шлях, ідучи яким, він вважав, можна досягнути плідних наслідків у висвітленні проблеми походження цього виду творчості. Щодо причин, то це наявність у розпорядженні дослідників досить пізніх українських текстів, «не раніше XVIII або в усякому разі не раніше 1/2 XVII ст.», недостатня вивченість польських і білоруських матеріалів [134, с. 549, 550]. Паралельно з виявленням достовірних джерел бажане «порівняння відомих уже списків української давньої драматичної літератури з польськими (хоча за Кольбергом) і західними, а між останнім, звичайно, насамперед з латинським і французькими (ті й інші — прообрази німецьких) і з німецькими» [134, с. 550—551]. «Тільки таке порівняння,— стверджував учений,— відкрило б нам, що власне оригінального маємо ми в нашому різдвяному театрі, в тому числі навіть у його побутових частинах. У цих останніх, наприклад, наші українські тексти сильно відрізняються від польських, надрукованих у Кольберга, але сумнівно, щоб навіть наш вертепний запорожець не знайшов собі родичів у різних буйних воїнах в західних інтерлюдях і комедіях, які і досі ще граються і людьми, і ляльками в святкових балаганах найпередовіших країн Заходу» [134, с. 551].

Йому заперечував Морозов, який виходив із таких мір-

кувань. По-перше, чому українська вертепна драма неодмінно повинна бути запозиченим, а не самостійним твором? Створити своє, говорив Морозов, було простіше, ніж узяти готове чуже, яке не відповідало поняттям і смакам народу, особливо в епоху боротьби між православною і католицькою церквою чи унією, коли, ймовірно, і виник вертеп. По-друге, польський вплив на Україні був сильнішим, ніж німецький, і якщо вже говорити про іноземний оригінал, то його слід шукати в польській писемності. Проте пошуки, зазначав автор, досі не дають наслідків і, навпаки, дають підстави вважати український вертеп оригінальним варіантом загальноєвропейської вертепної вистави. Вчений зробив припущення, що українська вертепна драма є «уже дальшим кроком у самостійному розвитку елементів шкільного дійства на ґрунті народного побуту і народного гумору» [206, с. 87].

П. Г. Житецький у праці «Малорусские вирши нраво-описательного содержания» підтвердив свою думку, висловлену 10 роками раніше в передмові до публікації Галагана. Він зазначав: «Власне кажучи, сюжет вертепної драми один і той же в усіх європейських народів, тому не в ньому полягає основний інтерес її, а в своєрідній обробці його і в деяких подробицях, підказаних самим життям. З цього боку малоруський вертеп — явище цілком самостійне» [139, с. 157].

Перетц відхилив припущення Драгоманова про безпосереднє походження першої частини української вертепної драми від німецьких різдвяних драм, що прийшли через Львів. Не прийняв дослідник також припущень вченого про німецький вплив, який ішов через Литву і Білорусію. На його думку вертепна драма, безпосередньо запозичена з Німеччини, не могла б одразу виробити такі яскраві національні типи, що відрізняються навіть від своїх найближчих родичів — героїв польської шопки». «Крім того, аналіз тексту цих творів польської і малоруської шкільно-народної словесності показує, що п'єси про різдво Христове набули свого справжнього вигляду в поляків і південнорусів, незалежно від західноєвропейського зразка, з якого взятий лише стрижень п'єси, ідея першої, серйозної її частини» [225, с. 152—153].

Перетц вважав першочерговим завданням «розглянути обстановку, в якій зародилася вертепна дія, й зібрати ті дані, що можуть об'яснити зв'язок її з світоглядом людності, серед якої вона з'явилась». Отже, для того щоб пояснити походження українського вертепу, необхідно вивчити: 1) польські й українські орації і споріднену з ними «віршову

літературу»; 2) різдвяні проповіді, не виключаючи й апокрифічних, що дають змогу краще зрозуміти зміст ораторій і віршів; 3) різдвяну іконографію; 4) різдвяні діалоги та різдвяні драми українських авторів кінця XVII ст.; 5) порівняти українські різдвяні драми з польськими [224, с. 6, 7].

Петров зазначав, що вертеп як один із видів лялькового театру бере свій початок у глибокій давнині і широко розповсюджений в Азії, Африці і Європі. Приймаючи думку Франка про те, що «вертеп виник, без сумніву, з поєднання релігійної різдвяної драми, витисненої з церковної огорожі на міську площу, з чисто світською ляльковою грою, і тому поєднує в собі елементи релігійний і світський, вчений зауважив, що вертеп у такому вигляді виник у Західній Європі не раніше XVI ст., «а звідси перейшов у Польщу і Південно-Західну Росію і з останньої поширився по всій Росії, до віддалених кінців Сибіру».

Стосовно вертепної драми, віднайдені та опублікованої Франком, він поділяв думку, що вона виникла на Волині. Основним доказом для нього було те, що в драмі згадуються географічні назви, які «вказують на нинішню Волинь»: Почаїв, Берестечко, Бердичів, Старо-Костянтинів. Просвітительським центром Волині «була Гойська чи Гошанська колегія». «У цьому-то центрі і робив у 1771—1776 рр. свої виписки з цієї драми гушинський чи гошанський дяк І. Данилович» [233, с. 470, 474].

Концепцію західного походження вертепу поділяв Смирницький, який писав: «У науці існує певний погляд на розвиток вертепу в Росії. Щоправда, недостатньо ще з'ясовано, яким чином виник і так швидко і широко розповсюдився цей три — чи двоярусний шкаф маріонеток. Батьківщиною його був католицький Захід, де він існував незалежно і поряд з містеріями; але в міру розвитку містерій він ставав надбанням народної маси, оскільки розумінню її були доступніші дії ляльок, простий зміст вертепних п'єс, ніж богословські трактати містерій». Ясла поступово замінилися вертепом — скринькою, розділеною на три чи два яруси. В такому вигляді вертеп потрапив до Польщі, де учні шкіл під час канікул ходили з переносними мініатюрними театрами по містах і селах. За прикладом польських шкіл шопка вводиться в Київській академії, а мандрівні дяки розносять вертеп по всій Україні [269, с. 206].

Кисіль висловився за те, що походження українського вертепу «... слід думати, західне. Проте встановити той шлях, яким він прийшов до нас, поки що цілком неможливо. Навряд чи можна думати, як раніше, що він перейшов

до нас через Польщу, оскільки ми маємо безсумнівні дані про існування в нас вертепу в кінці XVII — на початку XVIII ст.; приблизно до цього ж часу належать і найдавніші дані про вертеп польський, який таким чином не тільки не старіший, але може бути й молодший, ніж наш вертеп». Зауваживши, що «тепер відомо кілька варіантів вертепних п'єс, створених у різний час і в різних місцях», автор висловився про територію їх виникнення. Щодо опублікованого Франком тексту він зауважив: «Як думає проф. М. І. Петров, ця редакція вертепної п'єси склалася на Волині. «Другою редакцією є драма, відома в трьох списках: М. А. Маркевича, Г. П. Галагана і Чалого. Місцем її походження, слід думати, була Лівобережна Україна» [168, с. 10, 11].

І серед радянських дослідників немає єдності в питанні походження вертепу.

Так, Карський вважав, що вертепна драма прийшла на Україну з Польщі, а туди — з Заходу [167, с. 117].

Білецький відхилив досить поширену думку про польське посередництво в засвоєнні українського вертепу: «Спроба вивести його з Польщі виявилася марною, бо найстарші відомості про польський вертеп належать до тих же часів, що і відомості про український, тобто до кінця XVII і початку XVIII ст.» [42, с. 94].

Кисіль висловився за те, що, «певне, через Польщу, ляльковий театр зайшов до нас і поширився під загальною назвою «вертеп» [170, с. 61].

Єрьомін робив припущення, що вертеп «проник на Україну з Польщі, де також був відомий вертепний театр» [138, с. 81].

У статті «Вертеп», опублікованій у першому виданні «Большой Советской Энциклопедии», стверджувалося, що вертеп на Україну «проник із Польщі» [103, стлб. 366].

Марковський [195] питання про місце зародження української вертепної драми спеціально не розглядав.

Єрьомін у рецензії на цю книжку Марковського писав: «Я хочу сказати, що вертеп утворився наприкінці XVI ст. і що його запозичено, найімовірніше, з Польщі, а вертепна драма — в половині XVIII ст., і незалежно ні від польської, ні від західноєвропейської театральної традиції, — а утворилася вона на матеріалі української шкільної різдвяної драми та інтермедії» [Україна, 1930, № 5—6, с. 187].

Йосипенко рішуче виступав «проти цілого ряду тверджень тих дослідників, які виводять його [український вертеп.— *Й. Ф.*] від німецьких релігійно-театральних видовищ або намагаються довести прямий, безпосередній вплив на виникнення польської так званої шопки або яселок. Ці

твердження не мають під собою ніякого більш-менш твердого ґрунту. Їх треба переоцінити і, відкинувши думку про нібито прямий західноєвропейський вплив, який іде то з Німеччини через Польщу, то з північного заходу — підтримати і аргументувати нерішуче висловлене раніше деякими дослідниками припущення про близькі і дійсні зв'язки українського вертепу з стародавньою російською народною письменністю і зокрема з російським «Петрушкою». І далі: «Нема нічого спільного в розмовах дійових осіб вертепу і шопки. Порівняння відомих нам текстів доводить виключну свободу в загальній конструкції змісту вертепної дії та її подачі. Автори текстів вертепу були зовсім вільні від теорій, які панували в польських школах XVI—XVII ст. Нарешті, не міг же вертеп, з'явившись паралельно з шопкою, так швидко звільнитися від її впливу і виробити такі яскраві типи національного характеру» [156, с. 40, 45].

Архимович відхиляє концепцію західного походження вертепу. У кожній країні, у кожного народу, — пише вона, — цей вид мистецтва набув своїх, притаманних лише йому рис і особливостей, ставав явищем ґрунтовним, відбивав національні властивості, інтереси та думки свого творця в дану історичну епоху. Це дає змогу вважати народні лялькові театри за своєрідні форми музично-сценічної творчості народів на певному етапі їх суспільно-культурного розвитку» [23, с. 22, 21].

Пономарьов також поділяє думку про місцеве походження українського вертепу. Він зазначає: «Ми не знаходимо в Західній Європі лялькового театру, який відповідав би українському вертепу. Отже, думка деяких дослідників (наприклад, Драгоманова) про те, що вертепна драма перейшла на Україну з Німеччини, абсолютно невірна. Це саме слід сказати і про теорію походження вертепної драми з Польщі, яку висунули Олексій Веселовський, В. Перетц й ін. Зразки української вертепної драми зовсім незалежні від польських. Франко з приводу цього писав, що факти говорять «за рівночасне з польською шопкою або може навіть старше повстання вертепу» [241, с. 717—718].

Такого ж погляду дотримується Волошин [93, с. 131—132].

Хоменко вважала, що «український вертеп своєрідний» [304, с. 301].

Данченко дійшов висновку, що «український вертепний театр — самобутнє явище в розвитку театру України. Ніхто його не «сконструював» одразу з двома поверхами і ніхто не написав вертепної драми відразу в двох частинах.

Вертеп виник у народі і пройшов певний шлях поступового формування. На кожному етапі свого розвитку він відображав ті суспільнополітичні обставини життя на Україні, які фактично і викликали його появу» [126, с. 31].

Смілянська прийняла думку тих дослідників, які вважали, що перша частина української вертепної драми церковного походження. «Джерелом світської частини вертепу стала усна народно-поетична творчість». Щодо відомих науці вертепних драм вона зазначає: «При вивченні текстів автор доходить висновку, що варіанти вертепних драм, записані в різних місцях Лівобережної України, хоча і мають деякі відмінності, все ж дуже близькі один до одного. Це свідчить про те, що всі вони генетично пов'язані, мають спільне джерело. Стосовно вертепної драми в Галичині, то в цих текстах явно відчувається вплив польського народного театру ляльок. Більше того, західноукраїнські тексти часто стилізуються під цей театр» [268, с. 10, 13].

Не меншого поширення набула концепція шкільного походження вертепу. Так, Тихонравов зазначав: «Драматичне зображення життя народу і сатиричні вияви його антипатій знайшли собі місце в напівімпровізованих п'єсах вертепу: в ньому насамперед епізоди духовної драми переплелися з картинами повсякденного життя і народного побуту; потішний інтерлюдій непомітно проникав у різдвяну драму». Вчений зауважив, що сцена про Багача і Смерть (він називав її «вертепною п'єсою») є не що інше, як інсценізація «одного з улюблених мотивів народної літератури. Як у нас Аніка-воїн, зустрівшись зі смертю, пропонує їй золоту казну і благає її про відстрочку, щоб попрощатися з батьком, з матір'ю і покаятися, так і багач у польському і малоруському вертепі відкупляється від смерті тисячею кіп срібла і, бачачи даремність цієї спроби, просить строку [...]. Вертепна п'єса про Смерть і Багача, а також і про самого Ірода, крім вірша про Аніку-воїна, стоїть у найближчому зв'язку з віршами про Лазаря і багатого, а через них з тим багатим запасом народних уявлень, що виразились у «Танці мертвих». Епізоди останнього прикрасили стіни храмів та ілюстрації народних книг, знайшли місце на середовічній сцені Західної Європи, в нас у вертепі і на лубкових картинах». Окрім західноєвропейської містерії, польської шопки, українська вертепна драма зазнала впливу «схоластичних вірш Київської академії, який уже давно тяжів над духовною драмою півдня» [284, с. 22, 26, 27].

Веселовський відзначав спорідненість української вертепної драми з «Комедією на різдво Христове» Д. Ростов-

ського. Для підтвердження своєї думки вчений навів з вертепної драми, опублікованої Маркевичем, розмову пастухів, зауваживши, що «в п'єсі Дмитрія найбільше дотичності з вертепом у згаданих сценах пастухів». Аналіз привів автора до такого висновку: «Не боячись докору в перебільшенні, можна, здається, признатися, що перевага свіжості і простоти залишається на боці сільської п'єси, тоді як нова сфера вже наклала свої нівелюючі вимоги на молодого Дмитрія» [82, с. 356, 357].

Петров вказав на спорідненість народної вертепної драми, записаної і опублікованої Маркевичем, з п'єсами М. Довгалевського. Зокрема, він підкреслив, що особливо помітна подібність між «Комическим действием» і першою частиною вертепної драми. «Менше схожості між інтерлюдіями Довгалевського і другою частиною вертепу, яка більше зближувалася з народною комікою; але й між ними є значна відповідність, а місцями і буквальна схожість» [232, с. 73, 74].

Житецький докладніше зупинився на джерелах української вертепної драми і до вирішення цього питання підійшов диференційовано. Аналізуючи джерела вертепної драми, вчений брав до уваги, що вона складається з двох частин. Порівняльний аналіз першої він підсумував: «Взагалі, навіть у 1-й частині вертепної драми ми бачимо живих людей, а не мертві ходульні алегорії, яких так багато не тільки в «Рождественской драме», але і в «Комическом действии» Довгалевського. Тільки одно відхилення — саме смерть — відіграє у вертепній драмі значну роль, звичайно, тому, що народна фантазія давно звикла уявляти смерть живою істотою, незалежно від пізніших шкільних впливів. Очевидно, вертепна драма, запозичуючи свій зміст із шкільної містерії, переробляла його з більшою самостійністю, ніж той тип шкільної драми, який з'явився пізніше в драматичних творах Довгалевського» [141, с. 4—6].

Джерела другої частини, вважав дослідник, інші: «Що ж до 2-ї частини вертепної драми, то вона цілком складена з народних сцен. Побутового змісту її не можна вивести безпосередньо з інтермедій, що мали місце в католицькому вертепі. Можна лише сказати, що наша вертепна драма скористувалася звичаєм католицького вертепу вносити яскраві картини народного життя у вертепне «дійство». Але запозичуючи із католицького світу зброю для захисту прабатьківської віри, південно-руський вертеп загартував її в горнилі народного духу, народних симпатій і антипатій. У сценах нашого вертепу нема тонкого рисунка осіб і характерів, нема психологічних моментів, що дають

життя і рух драмі, але вони насичені зображенням масового настрою, який керує окремими особами, об'єднуючи їх у тяжкі хвилини життя для захисту всенародних інтересів. Зіставляючи 2-у частину вертепної драми з інтермедіями Довгалевського, доданими до «Комического действия», ми бачимо різницю, головним чином, у постановці народних сцен» [141, с. 6—7]. Житецький відзначив ще один момент, який, на його думку, свідчить про внутрішню спорідненість вертепної драми з «Комическим действием» Довгалевського, — «відокремлення трагічного елемента від комічного». Висловивши «кілька міркувань про відношення південно-руського вертепу до інших типів драматичних вистав, що посідали видне місце в культурній історії нашого краю», він дійшов висновку: «Таким чином, вертепна драма в тому вигляді, в якому вона дійшла до нас, є шкільний тип драми, на якій відбився вплив пізнішої шкільної теорії. Проте вертепна драма далеко розсунула рамки протонародності, визнані теорією. Пристосована до народного використання, вона являє собою одне з явищ, що вказує на живий зв'язок стародавньої південно-руської школи з життям» [141, с. 7, 8].

Петров дотримувався думки, що українська вертепна драма виникла не на порожньому місці. Для неї був підготовлений ґрунт. «Різдвяній, вертепний виставі передували в південній Русі колядні обряди і пісні частково напівпоганського, частково християнського змісту і характеру, які досі живуть у народному середовищі. На ґрунті цих обрядів і пісень та в залежності від церковного богослужіння розвинулося, з плином часу, драматичне дійство, яке мало за мету наочно представити найважливіші обставини різдва Христового, дійство просте, нескладне, уривкове».

Автор докладно зупинився на джерелах текстів, опублікованих Маркевичем і Галаганом. Він висловив здогад, що ці тексти походять із одного джерела, але мають деякі, іноді важливі, відмінності, передусім «у тексті другої частини».

Першу частину Петров порівняв з «Комедією на різдво Христове» Д. Ростовського і «Комическим действием» М. Довгалевського. Стосовно другої він зауважив, що деякі її місця мають сліди шкільного походження, вона «становить пряму аналогію з шкільними інтерлюдіями» М. Довгалевського і Г. Кониського [234, с. 467, 468, 473—474].

За Архангельським, на виникненні української вертепної драми позначилися «близьке сусідство з Польщею і вплив книжної духовної драми». Це виявилось в змісті вертепної драми. «Змістом більшості своїх п'єс вертеп був

зобов'язаний шкільній драмі» [20, с. 18], яка на початку XVII ст. прийшла в Київ з Польщі. Водночас автор відзначав, що український вертеп з самого початку був тісно пов'язаний «з живим народним середовищем; простонародний побутовий елемент проникає в нього надто швидко і досить сильно». Більше того, вертеп на Україні «вже на самому початку» «починає підпорядковуватися місцевим народно-побутовим цілям...» [20, с. 21, 18].

Морозов вважав більш імовірним припущенням Петрова про те, що п'єса М. Довгалецького «Комическое действие» і вертепна драма походять із одного і того ж джерела. На його думку, «миркачі» могли вносити у вертепну драму уривки з шкільних драм, особливо різдвяних. «Звідси досить легко пояснюється схожість вертепу з п'єсою Довгалецького: завчені уривки з неї могли бути внесені «миркачами» в вертепну драму, яка, переходячи з уст в уста, постійно приймала в себе нові елементи. З другого боку, можливо також, що Довгалецький, будучи поставленим перед необхідністю дати до святка драматичну п'єсу, скористався вертепною драмою (особливо — її народно-побутовими сценами) і дав їй літературну обробку згідно з вимогами піітики. Таким чином, не вертеп є народною варіацією п'єси академічного викладача, а швидше навпаки — ця п'єса становить літературну варіацію вертепу». У примітці автор зазначає: «Монологи вертепного запорожця нагадують вірші під давніми зображеннями козаків, наведені Д. І. Еварницьким у його праці «Запорожжє в остатках старини и преданиях народа». Спб., 1888, I, 74—75» [205, с. 382].

Алфьоров виводив український вертеп від біблійних лялькових п'єс, які виникли «під впливом Польщі». Спочатку учні Київської академії ставили ці п'єси. Потім почали показувати їх за допомогою ляльок. Шкільній п'єсі незабаром надали «національного, народного характеру, і ця лялькова біблійна драма, з додатком комічних народних сцен, одержала назву «Вертепу» [15, с. 193].

Перетц обстоював думку, що ляльковий театр східних слов'ян — явище заносне, наслідувальне, має західні джерела церковного характеру. Вчений стверджував, що католицький «звичай влаштовувати в храмі ясла» — «прототип німецького Krippenspiel, польської шопки і південноруського вертепу». «В Росії,— писав він,— ляльковий театр набув особливого характеру і не розвинувся такою мірою, як у Франції, Німеччині й Англії. Будучи явищем занесеним, він не пустив міцних коренів і зберігся лише в небагатьох залишках». В іншому місці автор зазначав: «Як скрізь, так

і в галузі народного театру, ми спостерігаємо одне спільне явище: народ бере матеріал ззовні, зі сторони й обробляє його по-своєму; в цій творчій діяльності виражається його любов до мистецтва, прагнення створити свій, оригінальний театр» [225, с. 125, 92, 185].

Висвітлюючи питання про джерела відомих на той час текстів української вертепної драми, Перетц прийняв лише окремі твердження Петрова і Житецького про спорідненість вертепної драми з «Комическим действием» М. Довгалевського. «Але поряд з цими загальними точками дотику,— пише Перетц,— можна вказати і на великі відмінності: так, вертепна п'еса зберегла із давньої містерії пастухів, ридаючу Рахіль, живий образ, який вражав глядача своєю реальністю». Відрізняються вертепна драма і твір М. Довгалевського також головними дійовими особами. Тому, на думку дослідника, «інтермедії Довгалевського позбавлені того внутрішнього смислу, того зв'язку, який об'єднує в одне ціле окремі сцени другої частини світської половини вертепу». Вчений шукає інші джерела вертепної драми. «Джерелом вертепу,— зазначає він,— не можна вважати інтермедії Довгалевського, Кониського та ін. тому, що вертеп почав своє існування, як ми бачили, значно раніше. Очевидно, в основу як його, так і п'ес Довгалевського, лягла шкільна драма, написана за латино-польським зразком, із якої і була взята схема дійства і головний зміст першої половини; друга ж повинна бути поставлена в тісний зв'язок з народними казками, анекдотами і першими спробами відтворення їх у друку — написами при лубкових картинках, як показано в цитованій вище статті М. І. Петрова». Перетц вказав паралелі до окремих сцен вертепної драми. На його думку, діалог царя Ірода зі смертю «має багато спільного з відомим «Прением живота и смерти», яке було дуже популярним у давній російській писемності і згодом перейшло в лубкову літературу». Сцена, в якій з'являється голодний циган, «дуже схожа з однією сценою Георгія Кониського в його трагедокомедії «Воскресение мертвых». Хвальковитий польський пан — «особа, відома за лубковими картинками». Крім того, він «має певну схожість з примхливим шляхтичем польської шопки». «Сцена запорожця з попом-уніатом може бути зіставлена з інтермедією про хитрого селянина і про уніата, який марно схиляє його до унії». Перетц відхилив припущення Драгоманова про безпосереднє походження української вертепної драми від німецьких різдвяних драм, що прийшли через Львів, де здавна існувала німецька колонія. Не прийняв дослідник також його припущення про німець-

кий вплив, який ішов через Литву і Білорусію, оскільки для підтвердження цього впливу, зазначав учений, немає ніяких доказів. На його думку вертепна драма, безпосередньо запозичена з Німеччини, не могла б одразу виробити такі яскраві національні типи, які відрізняються навіть від найближчих своїх родичів — героїв польської шопки [225, с. 150—152]. «Крім того, аналіз тексту цих творів польської і малоруської шкільно-народної словесності показує, що п'єси про різдво Христове набули свого справжнього вигляду саме в поляків і південнорусів, незалежно від західноєвропейського зразка, з якого взятий лише стрижень п'єси, ідея першої, серйозної її частини» [225, с. 152—153].

Концепція Франка ґрунтується на глибокому осмисленні і критичному аналізі фактологічного матеріалу. Передусім варто відзначити, що вчений розмежовував лялькову драму і драму з живими акторами. Він писав: «Донедавна ще держалася в науці думка, що лялькова драма була наслідуванням, копією, найчастіше пародією дійсної драми з живими акторами. Зібрані і розсліджені в новіших часах факти показали повну незалежність лялькового театру від живого і далеко більшу давність лялькового». Франко, крім того, перший серед вітчизняних дослідників лялькового театру висловив думку, що «ляльковий театр від найдавніших часів мав чисто світський характер, малював типи та ситуації буденного життя, виключаючи коли не принципіально, то фактично теми релігійні. Це в'яжеться нерозлучно з тим огнищем, із якого вийшов цей театр. Тим огнищем були, як показують характерним способом оба найстарші свідоцтва про існування лялькового театру в Індії і в Єгипті, салони і будуари знатних драм. Призвичаєні відмалку бавитися ляльками, а надто змушені своїм суспільним становищем і пануючим обичаєм проводити найбільшу часть свого життя в мурах свого гарему чи гінекея, вони більше, ніж хто інший мусіли споконвіку почувати потребу бачити хоч у ляльковій грі образ того широкого світа, замкненого для них, мусіли найбільше любитися ляльковим театром. Отсе, на мою думку, основна різниця між цим театром і тим, де виступають живі особи. Цей останній повстав у Греції, скільки знаємо, зовсім з інших джерел, з культу деяких популярних божищ, особливо Діоніса, і весь час свого росту й розквіту заховав той свій всенародний і релігійний характер». Але Франко не поширював це на вертеп. Стасовно останнього він писав: «...вертеп повстав, без сумніву, з комбінації релігійної

різдвяної драми, витисненої з церковної огорожі на міську площу, і зовсім світської лялькової гри».

Наведемо ще одне висловлювання Франка: «Що й для нас, спеціально для розвою нашої вертепної драми турецький Карагец має деяке значінє, зрозуміло вже з того, що тисячі наших людей, буваючи на сході, особливо в XVI—XVII в. чи то як купці, чи як невольники, чи як вояки, певно мусіли знайомитися там із виставами того театру і набирати до нього смаку. Зрештою за ним не треба було й шукати далеко, бо він із Турції зайшов до Болгарії та Румунії, де переодягнений у національний стрій держиться серед народа ще й досі і в пограничних північних околицях королівства стрічається з пережитками вертепа, Іродів та бетлейків, занесених сюди з Польщі й України» [293, с. 170, 174, 175, 191].

На думку Гнатюка, «сцена між Іродом і смертю у вертепній драмі, де Ірод силкується відв'язатися як-небудь від смерті, хоч йому се не вдається, повстала безперечно під її (легенди про рицаря і смерть.— *Й. Ф.*) безпосереднім впливом. Я наведу се місце:

Ірод:

Што мя словеси страшаеши?

Смерть:

Разви ти мене и до днесь не знаеш?

Ірод:

Азъ есмь богат и славен,
И нѣсть нихто мнѣ равенъ.

Смерть:

Слава и богатство прейдуть.
Сей косы довольно взмаху,
И мертвъ ужъ человекъ отъ страху.

Ірод:

Косы ты, баба, траву своей косою;
Не тебѣ, машкаро, спорыться зо мною!
Я могуществомъ и сылою
Заставлю тебе покорыться.

Смерть:

Безумне, всіого свита я сильній нахожуся,
Изначала вика никому не клонюся;
Азъ есмь монархыня, всіого свита пани,
Я царыца суца на всякыи страны;
Князіє і царіє пидъ властью моею,
Усихъ васъ посѣчу косою своею» [105, с. 153—154].

Виноградов вважав, що вертепна драма в своїх джерелах церковного походження [85, с. 389].

Петров згрупував відомі науці вертепні драми в чотири редакції і виклав свої міркування про їх походження. Розглянувши окремо кожную редакцію, він зробив такий висно-

вок. «Основою чи в крайньому випадку вихідною точкою для кожної з цих редакцій, найбільш імовірно, послужила якась шкільна драма, що, спускаючись із шкільної сфери в простонародне життя, втрачала багато з того, що не відповідало даному етнографічному середовищу, одержувала нові нарощення і псувалася в розумінні пристосування до даної місцевості і до певного часу» [233, с. 524].

Кисіль, виділивши дві редакції українських вертепних драм, докладно зупинився на публікації Маркевича, оскільки, на його думку, цей список, «при його порівняній давності, відзначається і найбільшою повнотою». Він відзначив зв'язок вертепної драми з шкільною віршовою і драматичною літературою, народною поетичною творчістю, підкреслив більшу різноманітність джерел другої частини вертепної драми. «Але п'єса наповнена не одними тільки запозиченнями,— підкреслював автор. У ній ми знайдемо ряд оригінальних сцен, де змальовані типи і побут людей того часу, причому правдивість їх зображення в ляльковій комедії підтверджується й історичними свідченнями. Для підтвердження цієї думки дослідник назвав сцену з Запорожцем і сцену селянина Клима і дяка. Щодо останньої він зауважив: «Ця сцена — одна з найбільш вдалих і живих у всій вертепній п'єсі і це, звичайно, слід пояснити її близькістю до реального життя» [168, с. 12, 26—33, 35]. У київському виданні праці [169] погляди автора на джерела вертепної драми залишилися без змін.

Бахтін обмежився здогадом, що вертепні вистави в Польщі, Білорусії, на Україні і в Сибіру «виникли, очевидно, з комбінації різдвяної містерії зі світською ляльковою комедією». «Перша частина п'єси має багато спільного зі шкільними виставами XVII—XVIII ст., друга — з інтерлюдіями чи інтермедіями тієї ж епохи» [35, стлб. 715—716].

Возняк, вказавши на спорідненість першої частини вертепної драми з п'єсами Д. Ростовського і М. Довгалевського, зауважив: «Однак дослід вертепу й аналогічних різдвяних драм не стоїть ще сьогодні на такій висоті, щоб про це [що джерелом першої частини вертепної драми була якась шкільна містерія.— *И. Ф.*] можна було сказати щось певне». «В інтермедійній частині вертепу є не один деталь, спільний з інтермедіями Довгалевського чи Кониського, але поки не досліджений ступінь їх оригінальності з одного боку та з другого не маємо старших записів вертепу київської редакції, можна говорити тільки про вплив «Комічного дійствія» й інтерлюдій Довгалевського й Кониського на формування тексту вертепу київської редакції, а не навпаки». І все ж дослідник стверджував, що вертепна

драма (перша частина) «зродилася» з різдвяної драми [90, с. 156, 163, 167].

Білецький диференційовано підходив до питання про джерела української вертепної драми. На його думку, перша частина, «більш-менш незмінна, відповідає текстові відомих нам різдвяних драм Д. Ростовського і М. Довгалевського, з чого, проте, ще не можна зробити висновок про якісь впливи або запозичення; друга, де перед очима публіки проходять представники різних націй, що радіють з народження спасителя і смерті Ірода, може більш видозмінюватись, що випливає з більшої кількості варіантів її, але і в ній також весь час відчувається відгомін інтермедій Довгалевського, Кониського та ін.» Вплив інтермедій Білецький бачив у тому, що серед персонажів другої частини «уся галерея типів інтермедій, що дійшли і не дійшли до нас: дід і баба, москаль, циган, угорець, поляк, єврей, шинкаря Хвеса, селянин Клим та його жінка, дяк, дід Савочка та ін. Відчутний зв'язок цієї частини з образотворчим мистецтвом: Запорожець — щось подібне до славетного Мамай, постаті, улюбленої безіменними живописцями нашими XVIII—XIX ст.» Цим зв'язки української вертепної драми не вичерпуються. «Крім відгомону духовних драм та шкільних інтермедій, у вертепній драмі чуються відгуки народних пісень, гумористичних анекдотів і примовок» [42, с. 95, 97].

Єр'омін зазначав: «І український «вертеп», і польська «шопка», яке б не було їх походження, беруть початок у давньому звичаї західної католицької церкви ставити в свято різдва Христового по церквах ясла з дерев'яними фігурками немовляти Ісуса, Марії, Йосипа та ін. Цей звичай існував уже в IX ст. в Римі. З Рима він поширився по всій Європі. Виник український «вертеп» з ініціативи української церкви і школи». Завдяки «пиворізам» він був засвоєний народними масами [138, с. 81, 82].

Про західноєвропейські релігійні джерела вертепу говориться в «Литературной энциклопедии». «Началом Д. в.,— пише Пригунов,— надо считать рождественскую драму марионеток, перешедшую в XVII в. из Западной Европы в Польшу; в это же время Д. в. появляется и на Украине» [246, стлб. 543].

Йосипенко ставив «сюжет вертепного видовища» на «грунт з народних колядок, оповідань і прибауток». Покликаючись на «Русские народные картинки» Д. Ровинського, він зауважує схожість лубкових картин і вертепної сцени зі шляхтичем. «Та найбільший інтерес являють ті місця,

які знаходимо при ретельному аналізі вертепного тексту і текстів «Петрушки» та його різновидностей».

Незважаючи на те що Йосипенко прагне обґрунтувати ці положення шляхом аналізу емпіричного матеріалу, концепція його не осмислена. Про це свідчать слова автора, що «швидко і рішуче відривався вертеп від релігійних джерел, що в якійсь мірі і сприяли його виникненню», а також його визнання: «Ми, звичайно, не збираємось зовсім відкидати роль духовної драми у виникненні вертепу ...». Ці висловлювання не узгоджуються з твердженням про те, що вертеп «був створений його [народу.— *Й. Ф.*] творчістю і вирощений ним» [156, с. 40, 41, 42, 45]. Щодо спорідненості вертепу і «Петрушки», то, визнаючи абсолютну слушність цієї думки (вона висловлена задовго до Йосипенка) і необхідність ґрунтовного порівняльного вивчення (досі не здійсненого) двох видів театру, зауважимо, що він плутає рівні дослідження і робить те, що в логіці називають «підміною тези».

Данилов вважав, що українська вертепна драма «в джерелах своїх церковного походження. Первісно це була панорама, що виставлялася в церквах під час різдвяних свят. Згодом панораму почали виносити за стіни церкви і показувати як захоплююче видовище. Поеднання панорами з маріонетковим театром оживило статичну картину, а застосування принципів шкільної драматургії привело до того, що церковний сюжет поступово почав секуляризуватися. Основну тему інсценівки — народження Христа — заслонила світська лялькова гра в дусі згаданих комічних інтермедій, насичених живим фольклорним матеріалом — прислів'ями, побутовими анекдотами, комічними сценками і т. д. У такому вигляді — як форма народних видовищ — цей ляльковий театр набув широкої популярності на Заході. В такому ж вигляді поширився він на Україні, в Білорусії і в Росії. Уже сама назва «Вертеп» підкреслює його залежність від різдвяного циклу духовних п'єс, зв'язок із темою віфлеємського вертепу. Але тільки незначна частина вертепної вистави присвячувалася церковній сюжетіці — поява ангела пастухам, поклонінню волхвів і т. д. В центрі ж була злободенно-сатирична дія в жанрі інтерлюдій, причому найчастіше головним героєм виступав той же хвацький козак-запорожець, а комічними персонажами — цигани, поляк, шинкарь і т. д.» [125, с. 57—58]. Зазначивши, що український вертеп — чисто народна асиміляція традицій шкільної драми, автор у примітці, покликавшись на статтю М. К. Йосипенка «Ляльковий театр «Вертеп» зауважив: «Ступінь асиміляції добре характеризує той факт,

що, за розповіддю одного з «вертепників», ляльку «царя Ірода» він робив не за євангельськими переказами, а маючи на увазі місцевого кріпосника-поміщика» [125, с. 58].

Архимович зауважує, що в вертепі своєрідно переплавились різноманітні елементи, які ідуть від української народно-пісенної і танцювальної творчості, ігрової пісні й обряду, а з другого боку — від польської шопки, білоруської батлейки, російського «Петрушки», мандрівних інтермедійних сюжетів, народних анекдотів, західноєвропейської містерії, тропа і театру маріонеток. Жива дійсність, вплив українського фольклору виявилися в цьому сплаві домінуючими, «надавши вертепу національного забарвлення, визначивши його демократичний, іноді навіть антифеодальний і антиклерикальний характер, зміст і порядок сцен, типаж, зовнішній вигляд і мову персонажів, особливості музичного супроводу» [22, с. 149, 150].

Пономарьов приділив питанню про джерела української вертепної драми небагато уваги. Він, зокрема, писав: «Інтермедії, в яких дуже помітні елементи народної драми, були використані при створенні сцен другої частини вертепної драми. Приурочення такої вистави до різдвяних свят підказувалось старовинними народними звичаями колядування, ходіння з «зіркою» і «козою», що також мало певний вплив на формування вертепної драми». Зазначивши, що українська вертепна драма «розпадається на дві незалежних одна від одної частини», автор зауважив: «Перша частина — це різдвяна драма, яка в загальних рисах нагадує шкільну різдвяну драму Довгалевського, написану в 1736 р. Але ця подібність тільки зовнішня. Образи вертепної драми більш конкретні, мова значно наближена до народної. В ній наявні значні побутові, музичні і сатиричні елементи». Автор підкреслив, що «вже в першій частині вертепної драми ми маємо досить яскраво змальовані побутові образи, сатиричний образ царя Ірода, і вдало відтворені психологічні переживання матері». Друга частина «має цілком народний характер» [241, с. 719, 720, 721].

Всеволодський-Гернгросс був переконаний у тому, що українські лялькові тексти драми «Цар Ірод» «являють собою різновид народної, а не літературної драми; те ж слід сказати і про російські тексти. Тому неправильно, що наша лялькова — українська, російська і білоруська — драма про «Ірода» виникла під впливом українсько-російської церковно-шкільної драми» [97, с. 86—88]. Це твердження є логічним продовженням висновку вченого про те, що «в історичному розвитку п'єси про «Ірода» слід виділити

дві лінії — одну усну, народну, яка побутувала в Європі принаймні з XIII ст., і другу — літературну, схоластичну, яка з'явилася в кінці XVI ст.» [97, с. 86]. У книжці, опублікованій двома роками раніше [98, с. 76, 78], автор говорив про зв'язок вертепу з містеріями.

Чичеров ставив вертеп у генетичну залежність від шкільних драм [311, с. 415].

У першому виданні «Української Радянської Енциклопедії» наше питання вмістилося в одному реченні: «Сюжети текстів вертепної драми черпалися з джерел української усної поетичної творчості» [75].

Грицай обстоює думку, що український вертепний театр — продукт мистецької творчості прогресивної частини студентів Києво-Могилянського колегіуму. «Ляльки і їх гра, добре відомі серед народу України, були використані як актори. Словесним матеріалом послужила п'єса про Ірода, яку студенти докорінно переробили, звернувши особливу увагу на простоту і дохідливість її сюжету, а головне, на природність і гостроту конфлікту». «Щоб розмежувати поважне і комічне, як це було і в шкільному театрі, скриньку, в якій відбувались вистави, студенти поділили на два поверхи. На верхній сцені виконувалась драма про Ірода, на нижній — додана до неї інтермедійна частина. Композитори — студенти для супроводження вертепної гри використали, любовно опрацювавши, народну музику. Було вдало підібрано народні пісні, написано тексти псалмів і до них ноти. Ця величезна робота виконувалась колективно, в ній брали участь найталановитіші і найближчі до народу учні колегіуму. Завдяки цьому вертепний театр був пронизаний духом мас і ввійшов у їх середовище як глибоко народний вид мистецтва. Отже, український ляльковий театр «Вертеп» — явище оригінальне і самобутнє, наслідок творчості прогресивної частини студентів Києво-Могилянського колегіуму, які в основу своєї праці поклали здобутки народу — лялькову гру, музику, пісні, танці тощо» [111, с. 17—18]. Таку позицію автор займає у всіх своїх публікаціях про вертеп.

Смирнова пише: «Сама назва цього театру — вертеп (що давньослов'янською мовою означає «печера») на Україні, батлейка (перекручене Віфлеєм) в Білорусії, так як і назва їх старшого родича польської шопки (у перекладі «ясла», «хлів») — говорить про релігійно-містеріальне походження цього виду театру, вистави якого спочатку ілюстрували євангельський сюжет про народження Христа» [270, с. 41—42].

Йосипенко в новій публікації зазначає, що джерелом

першої частини вертепної драми була легенда про народження Христа і винищення царем Іродом сорока тисяч немовлят, другої — український фольклор. Появі лялькової форми вертепного театру передували багаті традиції: «Давні традиції мистецтва скоморохів і, зокрема, лялькові його види, відомі в культурі народів Сходу та Заходу, а також і в культурі Київської Русі, як і обрядовий звичай ходити із зіркою, спричинилися до виникнення саме лялькової форми вертепу. Хоч відомий і так званий живий вертеп, в якому виконавцями «ролей» вертепної вистави були люди». Дослідник відзначає вплив шкільного театру на виникнення вертепної драми. «Практика шкільного театру, з якою добре були знайомі виконавці Київської академії, перші «майстри» й популяризатори вертепного театру серед народного глядача, певною мірою зумовила конструкцію самої вертепної скриньки. Двоповерхова її будова різко розчленовувала увесь текстовий матеріал на строго релігійну, повчальну, і народно-побутову, комічну частину. У цьому між вертепним дійством і деякими п'єсами шкільного театру існує досить відчутний зв'язок, навіть наявна тотожність текстів окремих сцен, особливо першої частини. Це яскраво видно, коли порівняти вертепні тексти з такими п'єсами, як «Комическое дѣйствіе» Довгалевського чи «Комедія на день рождества Христова» Дмитрія Ростовського. Є чимало схожого з інтермедійною частиною вертепу і в драмах Кониського та Довгалевського» [155, с. 35—36].

В одному з підручників зазначається, що вертеп, «своїм народженням зобов'язаний шкільній драмі, тобто літературним і церковнотеатральним традиціям. Принципи шкільної драми були перенесені на підмостки «вертепу» не випадково, адже він був створений з тими ж цілями. Про це говорить сама назва: вертеп — печера, де народився Христос» [186, с. 334; 187, с. 299].

Данченко виходить з того, що «виникнення вертепного театру, його становлення й розвиток маємо розглядати у зв'язку з історичними суспільно-політичними обставинами і умовами життя українського народу». Автор вказує на причинну зумовленість появи вертепу на Заході і на Україні, підкреслює народність джерел українського вертепу. Він зазначає, що в умовах панування на українських землях польсько-литовських феодалів, насаджування католицизму «народні маси, прогресивна інтелігенція вели непримиренну боротьбу проти духовного й національного гніту. У зв'язку з цим і виникла необхідність пропаганди серед населення православної віри, функцію якої й перейняв вертепний театр. Якраз у народному вертепі, а не в церкві

народилася й духовна драма та відбулася театралізація легенди про народження Христа». Генетичні витoki українського вертепного театру Данченко бачить у зірці. Це стосується ляльок, будиночка і тексту. «Віддавна на Україні на різдвяні святки,— пише він,— ходили з зіркою і співали вірші-орації. Зірка була символом тієї зорі, яка, за легендою, засвітилась у небі над місцем народження Христа. Робили її із обичайки решета, у яку вставляли шість великих рогів (променів). Обичайку з обох боків обклеювали кольоровим папером, всередині через невеликий отвір вставляли і запалювали свічку. На одному боці малювали людське обличчя або сонце, на другому — діву Марію з «народженим» на руках, волхвів, що йшли на уклін, а високо в небі — сяючу зірочку». Згодом «мальовані зображення у зірці замінюються фігурками персонажів легенди, вирізаними з картону чи шкіри, які погано вміщувалися у невеликому колі зірки. Організатори вистав вийшли за рамки обичайки і змайстрували спеціальний будиночок, якому дали назву «Вертеп». І він був не просто виплодом фантазії його майстрів, а мав пряме відношення до дії, що мала була в ньому відбуватися. Адже «вертеп» давньослов'янською мовою означало — печера, у якій за легендою, народився Христос. У вертепі спочатку виставляли нерухомі фігурки, а хор коментував хід подій». Оскільки спершу виникла і розігрувалася тільки духовна драма, то й будиночок (тобто вертеп), у якому відбувалася дія, був одноповерховий. Вгорі одноповерхового вертепа висіла іконка або малюнок із зображенням діви Марії і немовляти, перенесені сюди із зірки». За допомогою рухомих ляльок, що з'явилися згодом і «здійснювалася театралізація спершу того тексту, який співали, коли носили зірку». «Друга частина виникла набагато пізніше за першу, бо в ній спершу не було й потреби». Ця частина «розвинулася з різних комічних сценок, а також великої кількості існуючих на той час діалогів та народних пісень» [...] Джерелом другої частини вертепної драми була виключно усна народна творчість».

Автор прагне пояснити причинну зумовленість появи другої частини вертепної драми. Він пише: «З часом глядач уже не захоплювався багато разів баченою виставою, а зміст її знав уже майже напам'ять. Щоб привернути увагу до серйозного сюжету, на допомогу приходив народний театр з його побутовими сценками, гумором, анекдотичними оповіданнями. З'являються сатиричні сцени, що викривають польських гнобителів». Відповідно змінився будиночок: «Щоб не змішувати високе й низьке, серйозне й

смільне, а головне — релігійне і світське, вертеп відповідно розділили на два поверхи, з двома самостійними сценами, обгородженими балюстрадами. На верхньому поверсі розігрувалася євангельська легенда про народження Христа, на нижньому народні сценки» [127, с. 65, 66].

Щодо впливу шкільного театру на виникнення вертепної драми Данченко зазначає: «Існує думка (М. Грицай і М. Йосипенко), що шкільний театр виник раніше вертепу і зробив на нього великий вплив. Для з'ясування цього дуже суперечливого питання звернімося до фактів. Відомо, що шкільна драма зародилася наприкінці XVI — на початку XVII століть. Чи був у той час вертеп?» [127, с. 66—67]. Прийнявши подану Ізопольським дату 1591 р. як достовірну, автор зазначає: «Отже, на той час, коли шкільна драма ще тільки перебувала в зародковій діалогічній формі, вертеп уже був сформований, а неіснуюча шкільна драма не могла тоді впливати на виникнення і формування вертепу» [127, с. 67].

Досліджуючи походження народного вертепу, необхідно брати до уваги ряд принципових моментів.

На деякі звернув увагу ще Франко. «В нашій випадку,— писав учений,— конче треба дати ясну відповідь на два питання: коли появилася переносний вертеп з рухомими ляльками і грою різдвяної драми в Польщі і коли на Україні?» Крім того, він вказував на необхідність розрізняти шопку і яселки. «Новіші студії над польськими «яселками» та «шопками»,— писав учений,— показують нам інтересний факт: коли «яселка» в безпосередній залежності від Італії, головні під патронатом жіночого закону францисканок чи кларисок, прийшли до Польщі ще в XIV віці і в околиці Кракова достояли до нашого часу, то виразні свідчення про польську «шопку» сягають тільки початків XVIII віку» [293, с. 196, 201].

Переносна шопка з рухомими фігурками з'явилася в побуті на початку XIX ст. [166, с. 229; 324, S. 193, 327, S. 7]. Саме тоді замість сцени, яка нагадувала куліси, з'явилася «невелика споруда з паперу і дерева, щось на зразок терема з висунутою вперед авансценою. На ній рухалися фігурки — персонажі вистав, а серед них, крім релігійних, і такі, що зображали королів, селян у сукманах, козака, угорців, євреїв та ін.» [166, с. 229].

У Західній Європі різдвяні ясла, по-перше, мали церковне походження, по-друге, були стаціонарними (влаштувалися в церквах і в сім'ях). Прикладом цього є Італія, Франція, Іспанія і Португалія, Австрія, Швейцарія. До кінця XVIII ст., тобто до заборони духовною владою, різдвяні

ясла виставлялися в костьолах у Польщі [166, с. 19, 46, 56, 164—165, 181, 228—229].

Франко відхилив досить поширене в науці твердження про генетичну залежність вертепу від яселок, занесених у XIV ст. з Італії (там вони були відомі вже в IX ст.) в Польщу. «В часі різдвяних свят ті яселка виставлювано в костьолі, зразу, мабуть, у хорі для самих монахів і монахинь, а пізніше — для маси народу. Фігурки були недвижні; гри при тім не було ніякої, тільки з початком кожного дня вставлявано, крім головних, центральних ляльок інші, отже, першого дня до яселок ішли пастухи, другого — три царі, третього — Іродові вояки і т. ін. Гра в яселках була виключена; що найбільше простому народові по богослужінні поясняв церковний слуга значення фігурок, і сей звичай заховався в південній Німеччині ще й досі. Та генетичного зв'язку з переносним вертепом він не мав ніякого, бо вертеп повстав, без сумніву, з комбінації релігійної різдвяної драми, витісненої з церковної огорожі на міську площу, і зовсім світської лялькової гри» [293, с. 190—191].

«Західноєвропейський вертеп мав характер швидше панорами, ніж вистави: вистави ж вертепу давалися живими людьми» [35, стлб. 713].

Не слід забувати про те, що католицька церква мала на своїх прихожан значно сильніший вплив, ніж православна. Очевидно, не буде перебільшенням сказати, що важлива роль тут належить самому характеру богослужіння. За ступенем театралізації останнього католицька церква переважала православну.

«Православний культ,— стверджує Пилипчук,— відзначався консерватизмом і не допускав гіпертрофії видовищних елементів, характерної для католицької обрядовості, та досить вільної інтерпретації релігійних сюжетів, властивій протестантській церкві» [235, с. 149].

Іншим сильним каналом впливу на маси слід назвати церковний театр. Проте роль цього чинника не скрізь була однакова. «Церковний театр, одержавши широке розповсюдження в західноєвропейських країнах, на Русі не знайшов собі ґрунту» [204, с. 147].

Наявність релігійного елемента в народному вертепі, батлейці і ляльковому театрі Західної Європи, аж ніяк не дає підстав стверджувати про однотипність східнослов'янської і західноєвропейської театральної традиції, тим більше про генетичну залежність першої від другої.

Процес християнізації святочного репертуару був неоднаковим навіть у слов'ян (у західних він відбувався більш активно, ніж у східних). Закономірно, що й наслідки його

були різні. Наприклад, дослідники говорять «про явище майже повної заміни старого пісенного репертуару новим і про особливу форму адаптації церковних текстів у народному середовищі». Це один із наслідків процесу активної християнізації західнослов'янського святочного репертуару. Цей процес безпосередньо торкнувся і сфери театру. Встановлено, що жаківські (школярські) коляди справили вплив на формування «численних різдвяних народних вертепних драм типу «Віфлеєм», «Про Ірода», «Три королі» та ін.» «Ці вертепні» п'єси належать до досить своєрідних форм народної творчості, коріння якої тягнеться до середньовічних різдвяних містерій, проте в подальшому вони фольклоризувалися і прижилися в народному середовищі настільки, що стали органічною частиною західнослов'янського фольклору» [87, с. 9, 10].

Доведено також, що «в цілому мораль католицизму і протестантизму позначилася на фольклорі західних слов'ян сильніше, ніж християнська у східних» [100, с. 96].

Відхиляючи концепцію західноєвропейського (католицького) походження українського народного вертепу, нагадаємо також, що В. І. Ленін звертав увагу на необхідність враховувати особливості «психології, умов побуту» життя народу [10, с. 64].

Порівняємо шопку, вертеп і батлейку.

Ось схема вистави шопки. Перед початком вистави співалася колядка. Пастухи, дізнавшись від ангела про народження Христа, поспішали до нього з дарами. Потім йшов ряд сцен, де ляльки співали і танцювали. Далі сцени з Іродом. Нарешті, виходив дід з торбою і просив гроші за виставу, після чого співалася одна з колядок. У процесі історичного розвитку шопки ця схема в своїй основі залишалася незмінною. Розмежування «серйозних» і «комічних» сцен так і не відбулося. Крім того, дослідники вказують на досить штучний зв'язок обов'язкових вставних номерів з «офіційною частиною шопки» [33, с. 12, 16, 33—34].

Така композиція споріднює шопку зі шкільним театром (є думка, що звідти прийшла в шопку й інтермедія) [33, с. 22—23].

Драма вертепу складалася з двох компонентів. У літературі вони називаються по-різному: «частина», «дія», «дійство», «половина», «розділ», «акт», «картина», «сценка».

Вже в самих назвах компонентів драми зафіксовані погляди дослідників на походження і характер цих складових. Щодо першої вживають вирази: «релігійна частина», «духовна частина», «духовна драма», «канонічна частина»,

«різдвяна драма», «релігійна драма», «божественна дія», «духовна дія», «сцени на євангельські сюжети», «біблійні легенди».

Сказане стосується і другої складової, яку називають: «комічні сценки з реального життя на зразок інтермедій», «комедійна частина», «світська частина», «народна частина», «інтермедійна частина (дія)», «народнопобутова частина (дія)», «жартівливі сцени побутового характеру».

Певним чином це відображають також назви найменших структурних складових тексту. І тут наявний різнобій (навіть у одного і того ж автора): «сцена», «сценка», «картина», «епізод», «акт», «ява», «інтермедія».

Щодо зв'язку між складовими драми та в межах кожної частини також немає єдиної думки.

Резанов зазначав, що між обома частинами драми не було «ніякого внутрішнього зв'язку» [253, с. 51]. Про те, що ці частини були сюжетно не зв'язані, вказувала і Шреєр-Ткаченко [315, с. 97; 318, с. 102].

«Драма розпадається на дві незалежних одна від одної частини»,— писав Пономарьов [241, с. 720].

У літературі зафіксовані й інші висловлювання: про те, що «духовна» і світська частини пов'язані «механічно» [246, с. 544], «майже механічно» [138, с. 79], «досить механічно» [42, с. 95], «цілком механічно» [168, с. 5; 169, с. 5], «дуже слабо» [141, с. 4], «майже не пов'язані» [103, стлб. 365, 205, с. 78; 206, с. 85].

Єдина «нитка», що, на думку ряду авторів, зв'язувала обидві частини,— мотив радості з приводу смерті царя Ірода. Дехто називав ще й мотив радості з приводу народження Христа.

Дискусійний характер мають не тільки ті висловлювання, які стосуються композиції всієї вистави, а й також її світської частини.

Веселовський вважав, що друга частина вертепної драми не мала органічної цілісності і композиційної стрункости. Він писав: «Не слід однак шукати в ній органічності і правильного розташування частин: вона є лише ряд епізодичних сцен, які йдуть одна за одною і ледве зв'язані слабким зв'язком» [82, с. 394]. (Це сказано про другу частину вертепної драми, опублікованої в книжці Маркевича).

Франко зазначав, що світська частина вертепної драми «складається з цілого ряду сцен інтермедійного характеру, які слабо в'яжуться в одну цілість». Далі знаходимо пояснення цієї думки. Автор пише, що вертеп «користується готовими шаблонами та фігурами, виробленими розвоєм театру XVI і XVII в. і, не дбаючи про органічну цілість

драми, хапає для неї ті фігури й епізоди, що були найпростіші, найефектовніші і загально улюблені» [293, с. 271, 273].

Про відсутність зв'язку між складовими світської частини драми говорили й інші автори, в тому числі й радянські дослідники [138, с. 80; 160, с. 11; 241, с. 717; 319].

«Єдність цих невеличких яв ґрунтувалася більш на зовнішніх, ніж на внутрішніх зв'язках» [240, с. 340].

«Зв'язної дії немає,— писав О. І. Білецький,— окремі сцени іноді пов'язані, іноді не пов'язані одна з одною; сценічний рух виражається, як звичайно в лялькових п'єсах, у тому, що дійові особи б'ються одна з одною, тікають від переслідувань, танцюють» [42, с. 95—96].

Думка про цілісність світської частини драматургії вертепу була висловлена ще в дожовтневий час. Вже тоді побачили, що світська частина мала вигляд «окремої і досить розвиненої комічної дії» [205, с. 78; 206, с. 86].

Дослідники не тільки зауважили наявність зв'язку, а й спробували з'ясувати, в чому він виявляється. Деякі автори стверджували, що окремі «сцени» об'єднував в одно ціле головний персонаж Запорожець [225, с. 150, 157].

Житецький писав, що радість з приводу появи новонародженого (у відображенні загальної радості вчений вбачав суть світської частини) — це та «нитка, яка об'єднує в одне ціле всі ці веселі групи, що виступають одна за одною на сцену» [139, с. 159].

Архимович вказує на композиційну роль музики, що «об'єднувала багато епізодів другої дії в одне драматургічне ціле» [23, с. 26], зауважуючи, що музика першої частини за характером і настроєм контрастує другій, вони «ніби доповнюють одне одну, складаючи єдине ціле» [22, с. 151].

Композиційну функцію запорожця зауважує Грицай: «Епізоди світської дії об'єднані навколо запорожця, пов'язані в єдиний композиційний вузол. Тематичні зигзаги сюжетної лінії цієї частини вертепної драми є типовим явищем для народної драми» [110, с. 329]. В іншій праці автор пише: «У цієї дії немає композиційного зв'язку, властивого для драматичних творів. Тут бачимо художньо опрацьовані окремі народні сценки. Воедино їх зв'язує ідейне спрямування» [117, с. 169].

Смілянська бачить у першій частині вистави чітку побудову: зав'язка (народження Христа), кульмінація (наказ убити немовля) і розв'язка (Смерть відсікає голову Іроду). Друга частина складається з ряду інтермедій, які об'єднує «центральный герой вертепу — Запорожець» [268, с. 14].

Якщо погодитись, що сценки поєднувалися механічно, тобто вистава не мала композиції, будуть усі підстави не зараховувати народний вертеп до явищ мистецтва. «Щоб певний твір штуки,— писав Франко,— викликав сильне і потрясаюче зрушення в нашій нутрі, мусить і весь уклад бути на те звернений, щоб громадити увагу і заняття читача, а не розстрілювати їх. Відси відвічне намагання до єдності і одноцільності в штуці» [297, с. 171]. Навівши це висловлювання, Дей пише: «Саме композиція й служить досягненню в народній пісні цієї органічної єдності, гармонії змісту та емоційного колориту. Кожна відшліфована в процесі побутування пісня сконституційована в завершену цілість на основі певного домінуючого принципу, певної закономірності, яка проймає тканину твору на всіх її рівнях; чи, кажучи іншими словами, всі його частини, елементи, засоби будови перебувають між собою в системному зв'язку» [128, с. 7]. Сказане повною мірою стосується і фольклорного театру, що переконливо показано деякими дослідниками. Так, Савушкіна виділяє й аналізує чотири сюжетно-композиційні типи народних драм східних слов'ян: 1) комічна сцена; 2) драма ланцюгової (дивертиментної) побудови; 3) драма складної побудови; 4) контамінована драма [257, с. 402—412]. Цілісність народних драм відзначають інші дослідження [46, с. 50; 212, с. 17—18; 123, с. 80—81].

Своєрідність композиції вистав народного вертепу (як і батлейки, райка, «Петрушки») полягає в тому, що вистави будувалися за принципом огляду, шляхом нанизування сцен. Завдяки цьому деякі сценки, номери переставлялися, опускалися, з'являлися нові. І це не руйнувало цілісності вистави. Сказане стосується і тих випадків, коли показувалася лише одна частина. Все це характеризує мобільність, динамічність, «відкритість» згаданого принципу, відкриває можливості для імпровізації і варіантності. Персонажі з'являлися на сцені і залишали її завжди вмотивовано.

Детермінованою була і сценічна поведінка персонажів. Слово, музика, танець — все це виконувало композиційну функцію. Її виконували і «сцени-зв'язки» [209, с. 35]. Отже, багатство композиційних зв'язків не зводилося до наявності образу Запорожця, хоча композиційна роль його значна.

Принцип нанизування зустрічається у фольклорі, зокрема, в народних піснях, казках, де він має і свої особливості [128, с. 80—109], він давнього походження. «Принцип кумуляції,— зазначав Пропп,— відчувається нами як реліктовий [...] Нанизування є не лише художній засіб, а й форма

мислення взагалі, що виявляється не тільки у фольклорі, а й в явищах мови» [245, с. 248].

Шопка, вертеп і батлейка відрізняються також складом персонажів (див. таблицю).

Таблиця 1. Персонажі вертепу і батлейки

Вертеп		Батлейка	
Баба	Смерть	Іродіада	Антон з козою
Дід	Венгерець	Дід Ригор	Антониха
Солдат	Селянин	Франт	Розбійник
Красуня	Артилерист	Панянка	Чорт
Гусар	Ірод	Пор Індійський	Гетьман
Мажарка	Рахіль	Олександр Македонський	Солдати
Циган	Воїни	Циган з ведмедем	Офіцер
Циганка	Чаклунка	Циганка	Генерал
Циганчук	Хома	Козак	Філімон
Шляхтич	Антон	Козачка	Солоха
Його дружина	Його дружина	Шинкар	Макар
Хлопчик	Парубок	Його дружина	Рицар християнський
Запорожець	Дівчина	Купець	Рицар турецький
Богдан Хмельницький	Чернець	Пані	
Шинкарка	Молодиця	Лікар	Скоморох з ведмедем
Шинкар	Лікар	Волзький дворянин	Шляхтич
Піп	Сестра-жалібниця	Ванька	Шляхтянка
Уніатський піп	Донський козак	Пан	Цап
Сатана	Змії (1 чи 2)	Баба-шептуха	Овечка
Чорт	Кінь	Селянин Мацей	Королевич
Дяк	Свиня	Уляна, його дружина	Дід з гаманцем
Учень дяка	Коза	Максим, син	(Бернардинський монах) *
Клим	Савочка	Улан	
Його дружина			
Багач			
Вовк			

* Склад персонажів батлейки подаємо за кн. [209]. Перелік персонажів польської шопки див. [122, с. 310—313].

У шопці, вертепі, батлейці бачимо «соціально-етнографічний калейдоскоп» [122, с. 312]. У кожному з видів театру склад персонажів оригінальний, хоча є окремі спільні персонажі. Проте наявність їх ще не дає підстав говорити

про генетичну залежність вертепу від шопки. Наприклад, вистави останньої закінчувалися виходом діда з торбою, який просив винагороди.

Щось подібне бачимо й у вертепі та батлейці. Але пояснюється це, на наш погляд, не впливом шопки. Мотив винагороди за спів — характерна особливість календарно-обрядових пісень, пов'язаних з вітальним обходом домівок [182, с. 121—128]. Підкріплює нашу думку і те, що винагороду після закінчення вистави вертепу просив не тільки жебрак Савочка [195, с. 110]. Таку функцію виконували й інші персонажі [193, с. 43; 195, с. 155, 181, 196; 260, с. 515; 308, с. 39], цілком «свої» у вертепі, як і дід з торбою «свій» у шопці. Не випадково дослідники зараховують його до національних типів польської шопки [122, с. 312, 313].

«У більшості записів «Ірода» польської шопки на перший план виступають моральні мотиви — вбивство сина, осудження Ірода, його каяття, сила і неминучість смерті, які виявлялися часто в прямій дидактичній формі». Зауважимо, «що у польській шопці в сцені Ірода відсутній мотив боротьби зі смертю. Натомість «на різні лади варіюється традиційна тема вертепного театру — суперечка багача зі смертю».

Можна вважати доведеним, що навіть спільні образи шопки, вертепу і батлейки трактуються по-різному. На це звернули увагу ще дожовтневі дослідники.

Слід погодитися з тим, «що основою вертепного театру білорусів, поляків, росіян стали сцени, створені самим народом, його фантазією, його симпатією і ненавистю. Цар Ірод у батлейці відрізняється від короля Ірода в шопці своєю сутністю, оцінкою вчинків і їх смислом». Це повною мірою стосується українського вертепу. Є підстави «бачити в драмі про Ірода не канонічну ілюстрацію біблійних сюжетів, а цілком сучасну драму, яка знаходила живий відгук серед глядачів» [33, с. 11, 18, 19, 34, 20]. Доведено, що «у слов'янському фольклорі досить виразно проступає ідея про обов'язкове майбутнє покарання за гріхи і зло на тому світі» [100, с. 96].

Великим злом, за народною мораллю, було і дітозгубництво — саме так оцінено у вертепі вчинок Ірода.

Цілком оригінальна друга частина вистави народного вертепу. «Побутового змісту її не можна вивести безпосередньо з інтерлюдій, що були в католицькому вертепі» [141, с. 6]. Таку думку стосовно другої частини вистави народного вертепу повторюють практично всі дослідники вертепу.

Народний вертеп не тільки не католицького, а й взагалі не церковного походження. Один із переконливих доказів того, що і православна церква не має відношення до появи народного вертепу, вже наводили (маємо на увазі, по-перше, характер православного богослужіння і, по-друге, особливості розвитку церковного театру в Росії, на Україні і в Білорусії).

«Галузь релігії і галузь сміху взаємовиключаються... Сміх у церкві під час богослужіння був би сприйнятий як блюзнірство» [244, с. 22]. Чи міг вертеп з його комізмом, розлогим сміхом виникнути в лоні церкви?

Те, що вистави вертепу давалися на різдвяні свята, не доказ церковного походження названого виду театру. Якби вертеп (зокрема, перша частина п'єси) був духовним продуктом церкви, ідея прославлення Христа стала б у театрі домінуючою. Та це не відбулося. І не тому що, як стверджують деякі дослідники, мотив Христа відсунутий на задній план. Розгадку слід шукати, очевидно, в народному сприйнятті Христа, що відрізнялося від того, яке пропагувала церква. Відоме і ставлення народу до народження людини. Саме тому й пастухи подані у вертепі як прості люди, стає зрозумілою їх поведінкою біля новонародженого. І зовсім це не пародіювання, як безпідставно стверджував Йосипенко. Тезою про пародіювання на це запитання не відповісти. Поява Христа у вертепі (і не тільки в ньому) була детермінована, і тлумачення цей образ одержав не церковне.

Доказом того, що народ не ототожнював своє і церковне, можуть бути і такі факти. «Чітке розмежування народних і церковних колядок знайшло відображення і у відповідній термінології. Ще й нині перші називаються «сусідськими» чи «людськими» колядками, а другі — «церковними» або «христосанками» [48, с. 249]. Або: «Слово «різдво» у бойків вимовлялось як «роство», «ріство» — із кореня рости» [149, с. 232].

Наявність у драмах релігійної частини і те, що вистави починалися співом тропаря, не свідчать про церковне походження народного вертепу. В матеріалах Етнографічної комісії НТШ в Києві знаходимо таке пояснення: «Факт співання тропаря було також данню духівництву й запобігало всяким наріканням та незадоволенням релігійних людей» [Рук. ф. ІМФЕ, ф. 1—5, од. зб. 374, арк. 1]. Це пояснення має під собою реальний ґрунт. Щоб зрозуміти його суть, необхідно виділити кілька принципових моментів. Народний вертеп ніколи не був суспільно й ідеологічно нейтральним. Відображаючи доступними йому засобами життя

народу, він не міг повністю ігнорувати факт існування впливових суспільних сил (у нашому випадку — духівництва). Проте це аж ніяк не означає, що вони формували ідейне спрямування вертепу, його природу загалом. Вертеп був художнім продуктом народу, і саме це визначало ідейне спрямування його вистав. Існував ще один визначальний фактор — це регулятивна функція аудиторії, в залежності від якої вертепники могли виконувати чи не виконувати тропар або показувати чи не показувати першу частину. Цілком зрозуміло, що не враховувати характер аудиторії вони просто не могли, оскільки вертеп виконував не тільки естетичну, а й економічну функцію. Двоїста функціональна його природа — третій принциповий фактор, урахування якого (в сукупності з іншими) дає змогу розкрити суть вертепу як явища не церковної, а народної культури.

У народному вертепі проводиться ідея боротьби добра і зла, життя і смерті. Якщо це твердження визнати правильним, тоді можна збагнути природу цього театру, зокрема, зрозуміти характер його відношення до дійсності, пояснити сценічну поведінку персонажів, розкрити секрет великої популярності і широкого розповсюдження тощо.

Вказані моменти стосуються не тільки тексту вистави, а й архітектури вертепу. Вважаємо за доцільне зауважити, що на позначення архітектури в літературі вживається ряд термінів: шкаф, етажерка, вертепна будка, короб, ятка, легка споруда, сценічний майданчик, сцена, будиночок, ящик, скринька.

Ця термінологія (при всьому різнобії у вживанні її) не свідчить на користь концепції церковного походження вертепу. Цілком зрозуміло, що однієї термінології замало для з'ясування джерел архітектури вертепу.

Гадаємо, що й сама архітектура не дає підстав говорити про його церковне походження, хоча є спроба зблизити вертеп із храмом, церквою [302].

Вивчення семантики архітектури дає підстави говорити про давнє походження вертепу, але, на нашу думку, не дає підстав твердити про її застиглість. Однак існують різні думки, наприклад, Смілянська вважає: «Вивчення і зіставлення конструкції існуючих вертепних скриньок, що зберігаються у фондах Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва УРСР, дозволяє зробити висновок, що архітектура скриньок традиційна з часів античності: вони складаються з двох поверхів» [268, с. 17]. Залишається тільки з'ясувати, коли була засвоєна антична традиція творцями і носіями українського вертепу.

Вважаємо, що джерела архітектури вертепу слід шука-

ти в давніх і багатих традиціях народного зодчества східних слов'ян. Такий висновок впливає з порівняльного аналізу відомих сучасній науці будиночків народного вертепу. Є всі підстави стверджувати про відсутність якоїсь єдиної, уніфікованої, застиглої моделі архітектури вертепу. Двох однакових будиночків ніде і ніколи не було. Дослідники зауважують «виразні місцеві ознаки» [307, с. 72] архітектури вертепу і хоча це сказано про один регіон, матеріал дає підстави поширити наведене твердження (з певними поправками, звичайно) на всю територію розповсюдження вертепу. Особливості його архітектури значною мірою були зумовлені характером середовища побутування названого виду театру, світоглядними позиціями творців, естетичними смаками і рівнем їх обдарованості.

Очевидно, саме цим пояснюється той факт, що архітектура вертепу мала вигляд селянської хати, панського палацу і церкви.

На останньому варто зупинитися окремо, оскільки багато дослідників доводили — якщо вертеп своєю архітектурою нагадує макет церкви, то це і є переконливим доказом його церковного походження. Але ж будиночки вертепу не скрізь мали вигляд церкви, і навіть у тих випадках, коли вони були такими, питання народного походження вертепу не знімається.

Як доводять фахівці, українське дерев'яне будівництво має «виразно народний характер». «Українські дерев'яні церкви є в великій мірі народним мистецтвом вже тому, що будували їх майстри з народу при допомозі будівельних робітників з цього ж народу. Ці ж майстри й робітники будували хати й церкви та господарські будинки оселі. Разом вони творять будівельну «школу», що переняті старі традиції передає молодшим учням» [132, с. 13].

Це підтверджують й інші дослідники. Наприклад, Гошко пише: «Загалом бойківські церкви сформувались під впливом традиційно народного будівництва. Доказом цього служить спільна композиційна основа бойківського житла і бойківських храмів, в також ті елементи хатнього будівництва, що зустрічаємо в багатьох церквах» [48, 175].

Ніякого відношення в генетичному плані до церкви, зокрема, до фігурок католицьких ясел не мають і ляльки народного вертепу та батлейки. Нагадаємо, що ходіння з ляльками на Україні в третій чверті XVI ст, засвідчене документально. Ще в дохристиянські часи були відомі етнографічні ляльки, наприклад: Кострубонько, Купало, Русалка, Смерть, Ярило, Марена, Колодій.

Багаті і давні традиції народних ляльок, дитячих іграшок (деякі з них називалися «ляльками»), народної різьби, передусім по дереву [51; 52; 53; 203].

У числі дитячих іграшок на традиційні сюжети дослідники називають «фігурки жінок з дітьми («ляльки»), вершники («їздці»), пташки, корови тощо» [48, с. 127—128].

Не можна не звернути увагу на спільність між вертепом і народною скульптурою в художньому трактуванні образів, зокрема релігійних. Як зазначає Моздир, «уже в XVII ст. з'являється тип скульптури, в якій автор, зберігаючи відому символічність образу, виявляє прагнення до підкреслення кращих рис людини — розуму, доброти тощо, тобто тих якостей, які визначають її місце в середовищі». Прикладів подібного підходу до передачі в образі святого ідей та почуттів, які хвилювали простих людей, можна навести немало» [203, с. 25, 27].

Особливо слід звернути увагу на тлумачення образу Христа, зокрема «в скульптурах, об'єднаних (з дуже незначними відхиленнями) єдиною іконографічною схемою, яка в основі своїй без змін протрималася століттями і відома на Україні під назвою «Христос скорботний» [203, с. 27—28].

Моздир подає відомості про побутування сюжету в Росії, Білорусії, Литві, Польщі. «Популярність цих скульптурних зображень обумовлювалась тим, що в них наочно і переконливо виражались людське горе і страждання, вони наводили на роздуми про соціальну несправедливість. Більше того, в них явно проступав підтекст атеїстичного змісту: залишений своїм «всемогушим» отцем на розтерзання, смерть, Христос залишився у своєму трагічному становищі зовсім беззахисним. Як простий смертний чоловік. Морально-етична функція образу була вище релігійної. Він виражав земне становище селян. Тільки цим можна пояснити популярність цього сюжету в народній скульптурі». Хоча церква використовувала цей вид мистецтва в своїх потребах, скульптура «все ж відображала матеріальне життя людей, їх світогляд, естетичні потреби і створювалась на тих самих творчих принципах що й інші види народного образотворчого мистецтва» [203, с. 30, 35].

Спільність і давність лялькових традицій східних слов'ян відображена в самій назві. Зафіксовано паралельне вживання в українській мові слів «лялька» і «кукла» [184; 192]. У словнику Фасмера: «укр. кукла, др. русск. кукла [...]» [185].

Ляльки вертепу виготовлялися переважно з дерева [259, с. 70; 260, с. 513; 237, с. 198] чи цупкого картону

[25, с. 271; 189, с. 582]. Окремі дослідники називають також ганчірки [98, с. 78] і глину [172, с. 128].

Українське походження вертепу засвідчує також одяг ляльок, інформація про який, на жаль, досить скупа і загальна. Галаган писав: «Взагалі слід зауважити, що в малоросійському вертепі, навіть у священно-історичній його частині, особи другорядні, як-то: пастухи, Рахіль та ін. зберігають у костюмах цілком місцевий народний характер» [101, с. 13]. Висновок автора підтверджується відомостями про одяг ляльок не тільки Сокиринського вертепу.

Витоки одягу ляльок вертепу — в традиційному народному одязі, де, як зазначають дослідники, відображені процеси формування етнічного складу [210, с. 228]. «Одяг як один із важливих елементів народної культури тісно пов'язується з соціальною структурою села, рівнем життя, обрядовістю» [48, с. 142].

Помітна залежність одягу ляльок вертепу від одягу населення України (що, звичайно, не вичерпується поняттям «український народний одяг») впродовж історичного розвитку його. Одяг ляльок вертепу характеризував класову, станову, соціальну, національну приналежність персонажів і допомагав створенню образів. Звідси зрозуміло, що знакові функції одягу [46, с. 115, 45, с. 12] несуть у вертепі особливе навантаження, глядач сприймав персонажа спочатку по одягу.

Спосіб показування ляльок досить простий. Схований за будиночком вертепник пересував по прорізах, зроблених у підлозі кожного поверху, ляльок, прикріплених до мотузків, паличок чи дротиків.

Деякі автори зазначають, що ляльки кріпилися на держаках, стержнях. Останнє дало підстави дослідникам називати ляльки вертепу стержневими, а вертеп — «стержневим» театром.

Спосіб показування ляльок значною мірою характеризує самотність театру, що видно з табл. 2.

Стосовно батлейки, то різні типи її «мали свої системи ляльок. Крім плоских, вирізаних із жерсті чи картону тіньових фігурок, маріонеток, пальцевих ляльок, широко використовувалися і ляльки так званого стержневого типу. Закріплені на дерев'яному чи металевому стержні, вони являли собою найбільш розповсюджений варіант ляльок народної батлейки, яких лялькар водив по щілинах у підлозі верхньої і нижньої сцени» [209, с. 33].

Якби народний вертеп мав церковне походження, це позначилося б і на музиці вистав. Натомість, як доводять музикознавці, навіть у першій частині «використано не релі-

гійні пісні, а поширені в народній музичній практиці кан-ти — жанр, близький до побутового й жартівливого фоль-клору» [23, с. 26].

«Музика другої дії вертепної драми складалася з ряду побутових інтермедій і була побудована вже виключно на народно-пісенному й народно-танцювальному матеріалі» [23, с. 26].

Таблиця 2. Спосіб показування ляльок

Театр маріоне-ток	Театр фантошів *	Театр тіней	Вертеп	Петрушка
Ляльками ке-рують зверху за допомогою дротиків чи ниток, при-кріплених до маківки го-лови	Ляльками ке-рують за допо-могою нитки (проходить че-рез їхній ту-луб), одним кін-цем прикріпле-ної до важкого дерев'яного бруса, а дру-гим — до ноги ляльководи	Ляльками-си-луетами керу-ють за допомо-гою тоненьких паличок, при-кріплених до окремих частин ляльки, яку пе-ресувають по екрану	Ляльками керують зни-зу за допомо-гою стерж-нів, просуну-тих крізь за-масковані хутром про-різи в під-лозі	Ляльками керують зни-зу за допо-могою паль-ців, просу-нутих у го-лову (вказів-ний) і рука-ви (великий і середній) ляльки

* «Фантошами називались у Тоскані невеликі фігурки, що зображали людське тіло, незалежно від того матеріалу, з якого вони були зроблені» [306, с. 9].

Є ще один принциповий момент, який необхідно врахо-вувати. Маємо на увазі заборони вистав народного вертепу церквою і не без її впливу — світською владою. «Повсюди вертепний театр терпів утиски з боку влади та духовенства. Його вистави заборонялись, вертепників переслідувала по-ліція, з них стягували штрафи. За рішеннями судів робили-ся купюри текстів, окремі ляльки знищувались» [113, с. 90—91].

Показовий і такий факт. У переглянутих нами церков-них довідкових виданнях хоча і зістрічається слово вертеп, однак про нього як театр — жодної згадки. «Догматизм «православної естетики» ніколи не мирився з народним те-атром, пов'язуючи його походження з язичництвом» [151, с. 82]. На наш погляд, усі ці факти не вписуються в кон-цепцію церковного походження народного вертепу.

Ряд переконливих доказів свідчить також проти концен-ції шкільного походження народного вертепу. Його «сто-сунки» зі шкільним театром з'ясовані не до кінця. Можна говорити про взаємний вплив цих відносно самостійних ідейно-художніх систем, але навряд чи є підстави стверд-

жувати про шкільне походження народного вертепу. Гадаємо, що таких підстав немає вже тому, що вертеп виник до появи шкільного театру.

Вважається, що «наприкінці XVI — у першій половині XVII ст. на Україні виник шкільний театр у вигляді декламацій і діалогів» [236, с. 307]. Білецький зазначав, що «на Україні вони були першою спробою драматичного роду» [42, с. 51]. Природа цих явищ така, що вони не могли дати поштовх до виникнення народного вертепу.

Як стверджують дослідники, давня українська драма «до середини XVII ст. зробила лише перші кроки». Розквіт її і зв'язаної з нею інтермедії припадає на другу половину XVII — першу половину XVIII ст. [202, с. 466, 487]. Так було не тільки в українській літературі: «Щодо третього літературного роду, драми, то її жанри теж не склалися в середньовічних південно- й східнослов'янських літературах, до XVII ст. існували лише її ембріональні форми у фольклорі й церковній обрядовості» [207, с. 164].

Спорідненість вертепної драми і різдвяної драми Д. Ростовського «Комедія на день рождества Христова» деякі дослідники вбачали у сцені пастухів. І на цій підставі згадана шкільна драма оголошується першоджерелом першої частини драми вертепу. Схожість явно незначна, щоб говорити про залежність вертепу від «Комедії на день рождества Христова», швидше допускаємо, що сцену пастухів Ростовський написав на фольклорному матеріалі. «Великодні і різдвяні драми використовували надбання народної творчості, апокрифічні оповідання» [202, с. 465].

Навряд чи є підстави говорити про «внутрішню спорідненість» вертепної драми з «Комическим действием» М. Довгалевського на підставі відокремлення «трагічного елемента від комічного», як це робить Житецький. Та й сам він змушений визнати, що «комічні сцени не складають у нього [Довгалевського.— *И. Ф.*] окремої драми» [141, с. 7, 8].

Реалізована в шкільних п'єсах антиномія трагічного і комічного, «що знову ожила в мистецтві барокко», була властива і народному, і середньовічному театру. В театрах цього виду один і той же персонаж міг одночасно і смішити і лякати глядача». Яскравий приклад — чорт [274, с. 186].

Дослідники відзначають барочну природу шкільного театру XVII—XVIII ст.* У літературі була висловлена думка про те, що під впливом барокко виникла вертепна

* Глибоке обґрунтування цього див. [274].

драма [208, с. 59]. Як відомо, теоретики барокко декларували об'єднання всіх видів мистецтв. Однак початки ідеї синтезу — у народній творчості і найдавніший театр — фольклорний, а за характером він (як і театр загалом) синтетичний.

Шкільний театр мав емблематичний характер (чого не можна сказати про народний вертеп), двояку природу, виконував дидактичну й естетичну функції. «Він був не тільки явищем мистецтва, а й засобом виховання, розгорнутим педагогічним прийомом, який застосовувався у викладанні двох із семи вільних художеств — поетики і риторики» [274, с. 34, 208—223].

Народний вертеп дидактичної функції не мав, тому не можна погодитися з твердженням дослідників про те, що він уперше з'явився в стінах школи з педагогічною метою.

Особливості шкільного театру бачать «у тому, що він поєднував тенденцію до алегоричного відображення з тенденцією до відображення натуралістичного і постійно змішував ці два протилежні способи відтворення дійсності, весь час переходячи від абстракцій до натуралістичної деталі і назад. У цьому його основна відмінність від театру справді умовного, символічного, і від театру реалістичного чи натуралістичного, в цьому один із основних виявів його барочності. Як і вимагається поетикою барокко, він поєднував несумісне, балансував між двома протилежностями, створюючи з них єдине ціле. Шкільний театр був умовним і конкретним одночасно».

«Тенденція до натуралістичного відображення дійсності виявлялася в шкільному театрі передусім в інтермедіях», а «натуралістична лінія насамперед служила дидактичним цілям». Однак з ознак цієї тенденції — сфера жахливого, жорстокого. Тут були звичними картини тортур, страт, мученицької смерті: «Потоки крові на шкільній сцені зливалися з потоками красномовства» [274, с. 183, 184, 188].

Крім інтермедій з дидактичною функцією у шкільному театрі були й такі, «які умовно можна назвати фольклорними».

Шкільний театр і народний вертеп відрізняються і у відображенні людини. У шкільному театрі людина «мислилася відчуженою від світу. Її шлях був мандрами в чужих краях», вона мала двоїсту природу: з одного боку, недосконала, навіть ница, з другого — перебувала на троні Всесвіту.

Доведено, що «однією з головних основ для розвитку драматичного сюжету в XVII — першій половині XVIII ст., для створення сценічного конфлікту» в шкільному театрі

були переміщення людини від колиски до могили чи просто подорож із країни в країну, її зліт і падіння, що супроводжувалися відповідними змінами в зовнішньому житті [274, с. 98, 100, 101].

Більшість дійових осіб української шкільної драми алегоричні [202, с. 464]. Це також одна з рис, що відрізняють народний вертеп від шкільного театру.

У шкільному театрі «герої переважно не сходять зі сцени до закінчення п'єси». «Всі герої постійно змінювали місце перебування, вставали, сідали, багато жестикулювали» [274, с. 182, 189]. У виставах народного вертепу одночасно було на сцені два рухомих персонажа (більшої кількості вертепник, маючи дві руки, просто не міг показати), причому один і той же персонаж, як правило, двічі на сцені не з'являвся.

Окремо слід сказати про інтермедії. Берков зазначає, «що паралельно зі «шкільними» інтермедіями чи, ймовірно, ще і до них існували інтермедії народні, «райошні». Немає ніякого сумніву, що народні сценки побутували задовго до появи інтермедій шкільного театру. Мабуть, що назва «інтермедія» поширилася на твори такого типу після появи шкільного театру. Згадаймо слова Франка про те, що народ наш усяку смішну історію називає «термедією».

Як стверджує Берков, «слово «інтермедія» стало означати в кінці XVIII ст. «комічний випадок», «потішну пригоду» [255, с. 17].

Найдавнішими відомими на сьогодні українськими інтермедіями є дві, поставлені після другої і третьої дій польської драми Я. Гаватовича на ярмарку в містечку Кам'янці Струмиловій 29 серпня 1619 р.*

Крім хронологічного, є ще ряд моментів, які, на наш погляд, не дають підстав стверджувати генетичну залежність вертепу від шкільного театру.

Передусім зауважимо, що інтермедія як складова тогочасного репертуару пройшла в своєму розвитку кілька стадій. Спочатку вона виконувала службову функцію — дати глядачам перепочити. Такі інтермедії (два-три виходи) в п'єсі про Олексія; у Довгалевського інтермедії «помітно потіснили текст основної драми». Якщо в п'єсі про Олексія «немає внутрішнього зв'язку інтермедії та основної драми, то «в інших — дія інтермедій паралельна до серйозної, і кожен антракт — свого роду пародія на основний акт». Згодом «ця пародійність стає необов'язковою: інтермедія цікава сама собою, своїми комічними

* Див.: найповніше видання українських інтермедій: [290].

типами і положеннями: зв'язок залишається тільки в одночасності виконання (діалог з інтермедією)» [42, с. 86, 87].

Інтермедії в шкільних п'єсах ніколи не виконували основних функцій (це відображено і в назві: «інтермедія», чи «інтерлюдія» від лат. *inter* — між, *ludus* — гра, *medium* — те, що знаходиться посередині). Чи не цим пояснюється також нехарактерність хору для інтермедій шкільного театру? Маючи допоміжне, підпорядковане значення, вони ніколи не виставлялися в шкільному театрі як самостійні твори.

У виставах же народного вертепу друга частина жила й окремо від першої. «Не скрізь була потреба ставити всю драму: в одному місці глядачі могли забажати строго благочестивих повчальних картин, в іншому місці могли цікавитися переважно смішними, веселими сценами. Залежно від обставин можна було поставити те й інше. Так воно і було звичайно в більшості випадків, але не завжди» [141, с. 8].

В інтермедіях діяли такі персонажі:

Дід	Пиворізи	Шляхтич	Грек
Баба	Жебрак	Євреї	Волох
Селяни	Лікар	(орендарі,	Румун
Козак	Слуга	шинкарі,	Німець
Солдат	Розкольник	торгаші)	Українець
Хлопець	Війт	Шинкарка	Ксьондз
Батько	Воїн	Дяк	Чорт
Син	Староста	Циган	Смерть
Дочка	Коваль	Циганка	

Склад персонажів інтермедій і другої частини вистави вертепу для тих дослідників, які прагнуть довести генетичну залежність вертепу від шкільної драми, виступає досить переконливим (навіть безперечним) доказом. Проте і склад персонажів, як нам видається, не свідчить на користь згаданої концепції. В інтермедіях вони представники «низького» стану, і «до того ж губаті, патлаті, головаті потвори, самий вигляд яких викликає сміх», як сказано у восьмитомній «Історії української літератури» [Т. 1, с. 331].

Ставлення творців і носіїв народного вертепу до його персонажів було іншим. Тут вони не поділялися на представників «низького» і «високого» стану, а вистави показувалися передусім не для того, щоб насмішити глядачів.

Усі ролі в шкільних спектаклях виконували чоловіки. Коріння цієї традиції — у рядженні, народних обрядах і фольклорному театрі. Отже, і це говорить, що народному

вертепу не було потреби запозичувати прийоми інтермедій шкільного театру.

Немає підстав стверджувати, що вертеп, як і загалом фольклорний театр східних слов'ян, засвоїв щось у шкільного театру і в плані оформлення спектаклів. Широцький на підставі аналізу шкільної драматургії стверджував, що український шкільний театр мав досить розвинену сценічну техніку [313]. «Театральний костюм був постійною величиною в мистецтві XVII — першої половини XVIII ст. Існували навіть спеціальні їх словники. Таким словником був твір Я. Масена «Зеркало образов скрытой истины, являющее символы, эмблемы, гиероглифы, загадки» (1650 р.) [274, с. 196].

Нагадаємо, що шкільний театр — театр актора. Яким же чином він міг впливати на появу лялькового театру? Немає нічого спільного в архітектурі шкільного театру і вертепу. І ці два моменти, на наш погляд, ніяк не узгоджуються з концепцією шкільного походження народного вертепу.

Усього сказаного недостатньо для висвітлення проблеми походження народного вертепу. «Історія фольклору є частина історії його носіїв» [18, с. 252].

Творці і носії народного вертепу

Дискусійним, та й фактично невисвітленим, залишається питання про роль скоморохів * в історії народного вертепу.

В дореволюційній науці була висловлена думка про те, що скоморохів слід вважати першими творцями і носіями вертепу. Веселовський писав, що «занесені з чужого середовища, вони [скоморохи.— *Й. Ф.*] надто пізно розвинули первісні імпровізовані тексти в округлені народні п'єси,— і це сталося ніби під покровом духовної стихії і в так званому вертепі» [82, с. 310].

«Уже в «Вертепі» помітні наслідки діяльності наших скоморохів»,— писав інший дослідник [15, с. 195].

Франко відзначав, що «велике розповсюдження скоморохів на Україні в XVII в., якого сліди лишилися і в письменстві і в місцевих та особистих назвах (село Скоморохи Сокальського пов[іту], Скоморівський і т. ін.), велить догадуватися, що разом з тими весельчаками, музикантами та штукарями давньої Русі ширилися також лялькові

* Критичний аналіз основної літератури про скоморохів і бібліографію проблеми див.: [36].

вистави по нашім краї [...] Певна річ, ті скоморохи і їх лялькові гри цинічного та сатиричного характеру не мали нічого спільного з вертепом, який і у нас походив із іншого джерела і, мабуть, ніколи не був у руках скоморохів» [293, с. 195].

Возняк стверджував, що скоморохи ходили з вертепом [90, с. 7]. «Від кінця XVI в. скоморохи поволі почали щезати як окрема організація, тим більше, що добру частину їх ремесла перейняли на себе мандрівні школярі й дячки» [89, с. 153].

Український радянський театрознавець Йосипенко зауважив стосовно «Петрушки» і вертепу: «Сатиричний і життєствердний характер цих видів театральної творчості зв'язаний з народним театром і скоморохами — першими носіями професіональної акторської майстерності нашої вітчизняної театральної культури» [158, с. 18]. У публікації пізнішого часу, присвяченій вертепу, автор констатував роль традицій мистецтва скоморохів у виникненні лялькової форми вертепу [155, с. 35].

«Лялькові вистави,— пише Грицай,— культивувались народними артистами — скоморохами. Про це неодноразово згадується у російських, українських і білоруських фольклорних творах, літературних пам'ятках, у давньому живописі (розписи на стінах церков та монастирів), а також про це свідчать назви сіл на Україні (Скоморохи, Скоморошки тощо)» [110, с. 332].

Про те, що скоморохи були на Україні, свідчать дані топоніміки: села Скоморохи (Тернопільський і Бучацький р-ни Тернопільської обл.; Сокальський р-н Львівської обл.; Житомирський р-н Житомирської обл.), Старі Скоморохи і Нові Скоморохи (Галицький р-н Івано-Франківської обл.) *, Скоморошки (Погребищенський р-н Вінницької обл.), Скомороха **, Скомороше (Чортківський р-н Тернопільської обл.), село Скомороха (Монастирищенський р-н Черкаської обл.), хут. Скомороха (Монастирищенський р-н Вінницької обл.; Олександрійський і Зарічнєнський р-ни Рівенської обл. [287, 288; 289]. У Донецьку є вулиця Скоморовська [99, с. 93].

Сліди скоморохів залишилися в гідронімах: Скоморох (ліва притока р. Либідь, Київ), Скоморошина (балка, права притока Кальміусу), Скомороха (права притока р. Стохід, притоки Прип'яті) [267, 507]. Щодо балки, яка була

* Населений пункт Скоморохи відомий в Галицькому р-ні в XIV ст.

** Об'єднано з с. Малі Голоби Камінь-Каширського р-ну Волинська обл.

на території теперішнього Донецька, то джерела подають її назву по-різному: Скоморотин [104, с. 102], Скоморошка [131, с. 45], Скоморошина балка [16, с. 52].

Пилипчук зазначає: «Скоморошество виникло й розвинулося на Русі разом з народними святковими іграми та деякими обрядами задовго до об'єднання східнослов'янських племен у давньоруську державу. Про побутування у Давній Русі скоморошества як своєрідного поєднання елементів театрального, музичного, танцювального й циркового мистецтва свідчать билини київського циклу і зображення скомороших сцен на фресках Софійського собору в Києві (XI—XIII ст.). І далі: «Скоморохи поділялися на осілих і мандрівних. Осілі виступали головним чином на ігрищах під час свят, на весіллях тощо. Мандрівні об'єднувалися у ватаги й переходили з місця на місце, відвідуючи й далекі країни. Наприклад, великий італійський поет Л. Аріосто у своїй поемі «Шалений Орlando» (пісня XI, строфа 49), яку він писав протягом 1507—1532 рр., згадує про «руських або литвинів» (тобто росіян, українців і білорусів), які водили ведмедів по ярмарках» [235, с. 148].

В одній з батлейок Мінської губернії виступає скоморох з ведмедем, якого він веде на ланцюгу [209, с. 312].

Якщо про скоморохів як творців і носіїв вертепу відомості надто скупі, то про інших народних драматургів, режисерів, акторів дані дещо повніші, хоча й не настільки, щоб можна було робити широкі узагальнення.

Школярів, які ходили з вертепом, у народі називали мандрованими дяками, спудеями, бурсаками, бакалярами, пиворізами, миркачами, комедіантами.

Як відомо, спеціальних коштів на утримання студентів Київська академія не мала. «Тому київські бурсаки — і 30-річні богослови й «малолітні граматики» — змушені були самі відшукувати всі можливі засоби, щоб прогодуватися і одягнутись, аби тільки не кидати навчання» [303, с. 145].

Одним із таких засобів були вистави вертепу. Побутувало навіть слово «вертепство»: «Промисел від вистав вертепу» [81, с. 72].

Участь пиворізів у творенні і поширенні вертепу засвідчена документально. Маємо на увазі відоме гумористичне Правило увещательное [...], «дійшло до нас у копії з р. 1779, але, певно, було значно давніше» [294, с. 354].

Дослідники по-різному пояснювали походження терміна «миркування». Так, Болховітінов виводив термін від першого слова пісні, якою учні дякували господарям за милостиню [49, с. 215]. Цю думку прийняли й інші автори.

Однак Лінчевський заперечив Болховітінову і його послідовникам, зазначивши, що назву можна виводити від українського слова «миркувати», що означає промишляти. «Це останнє поняття залишалося завжди незмінним у миркуванні, між тим вказана кантата могла замінюватися іншою» [189, с. 584].

Його підтримали Петров [227, с. 89] і Козицький [174, с. 132] *.

Друге пояснення видається більш переконливим.

Одну з перших згадок про носіїв вертепу подав Болховітінов. Він писав, що на різдво «відбірні студенти й учні ходили по хатах з зірками, з вертепом чи райком». Згодом ці вистави перейшли до «цехових майстрів» [49, с. 215—216]. Відомості, подані вченим, повторили інші автори.

Колосова зазначає: «Мандрівні дяки, мандровані дяки — вихованці різних шкіл на Україні XVII—XVIII ст., зокрема і Київської академії, які під час канікул розходились по містах і селах у пошуках засобів існування. Вони навчали грамоти, співали духовні й світські пісні, складали гумористичні і бурлескні вірші, ходили з вертепом» [175].

Діяльність школярів як творців і носіїв вертепу, одержала в літературі неоднозначну оцінку.

Тихонравов негативно оцінив їхню роль, вважаючи, що розвиток вертепної драми на Україні гальмувався тим, що вона «потрапляла в руки бурсаків Київської академії, які замінювали народні пісні схоластичними віршами школи» [284, с. 23].

Не можна погодитися також з Галаховим, який ставив у заслугу вихованцям Київської академії те, що вони, ходячи з вертепом, «утримали за різдвяною драмою її церковний характер» [102, с. 203].

Веселовський писав, що вертепна драма на Україні спочатку виконувалася «учнями шкіл, а за ними і благочестивими людьми з мирян. Зближення з народом виявилось в цьому випадку ще кориснішим за своїми наслідками» [82, с. 337].

Петров негативно оцінював роль «пиворізів» у розвитку вертепної драми. Він зазначав, що з часу появи п'єс М. Довгалецького «вертепні різдвяні вистави втрачають кредит і дедалі більше переходять у низинні сфери училищного і суспільного життя». Він покликався на лист

* Праця П. О. Козицького була завершена в березні 1917 р. Публікується вперше.

Прокоповича до Рафаїла Заборовського від 8 березня 1736 р.

Галаган вважав, що вертеп у Сокиринці принесли київські бурсаки. Він висловився так на підставі розповідей свого батька та деяких рідних і місцевих старожилів». Галаган зазначив, що «бурсаки передали вертепний текст і нотний спів місцевому хору півчих, який існує безперервно досі» [101, с. 6].

Житецький стверджував, що виконавцями (він вживав слово «актор») вертепної драми були школярі, «які промишляли своїм мистецтвом серед міських і сільських жителів». Сказане стосується і творців вертепної драми. Хоча вчений прямо не говорив про них, та зміст передмови свідчить, що він вважав творцями і носіями вертепної драми школярів. Це підтверджується також останнім абзацом: «Таким чином, вертепна драма в тому вигляді, в якому вона дійшла до нас, є шкільний тип драми, на якому позначився вплив пізнішої шкільної теорії. Проте вертепна драма далеко розсунула рамки простонародності, визнані теорією. Пристосована до всенародного вжитку, вона становить одне з явищ, які вказують на живий зв'язок давньої південноруської школи з життям» [141, с. 8].

Петров робив припущення, що «пиворізи» побували в 1770-х роках в Сокиринцях «і розігрували тут вертепну виставу. Але очевидно, що вони вже не були творцями вертепної драми, а лише її виконавцями, які промишляли чужим добром задля власного прибутку». Вчений негативно оцінював роль «пиворізів» у розвитку вертепної драми. Автор висунув два докази: 1) відсутність «у наступний час різдвяних шкільних п'єс, відповідних вертепу, за винятком двох уривків»; 2) відомості про те, «що з цього приблизно часу вертепні вистави нехтувалися кращими студентами і стали надбанням п'яних півчих» [234, с. 477, 476].

Морозов називав миркачів «піонерами народного театру в Малоросії». На відміну від Петрова, він вважав, що учні Київської академії були творцями і носіями вертепу і в XVIII ст. [205, с. 382, 79].

Петров у наступній роботі приділив творцям і носіям вертепу значно більше уваги. Він зазначав, що першими творцями і виконавцями вертепних драм були «дяки, учні церковно-приходських дяківських шкіл і письменні прихожани із колишніх же учнів». Серед таких він, покликавшись на Перетца, назвав гушинського дяка Іоанна Даниловича, який між 1771—1776 рр. зробив «виписки із двох списків вертепної п'єси». На підтвердження своєї думки

вчений залучає також інші джерела. Він цитує «Правило...», вступну статтю до тексту вертепної драми, записаної і опублікованої Маркевичем, переказує відповідне місце зі спогадів Чалого, звертається до роботи Галагана. Щодо слів останнього Петров зазначив, що «цей переказ, записаний через сто з лишком років після події, навряд чи достовірний у тому пункті, нібито вертепна драма виконувалася студентами Київської академії. В самій академії в цей час уже не складалися і не розігрувалися драми, а студенти академії складали, як ми знаємо вже, більш стрункі драми, ніж вертепні». Найбільш імовірно, на його думку, до прадіда Галагана приходили не студенти академії, а тодішні чи колишні «учні церковно-приходських дяківських шкіл, подібно до того, як це і досі робиться в Галичині».

Проте Петров не заперечував участі «вихованців Київської академії та інших латинських шкіл у створенні південно-руського вертепу, але ця участь виразилась», вважає він, не стільки «в сценическом представлении» вертепних драм, скільки в їх композиції. Могли складати чи компілювати їх приходські дяки з академічних недоуків при сприянні мандрівних студентів Київської академії і подібних їй шкіл, які випадково заходили в церковно-приходські школи».

Цим, на думку вченого, «і пояснюються ті часті запозичення, які нерідко вносилися у вертепні вистави» з «шкільних драматичних творів», що передували вертепним драмам [233, с. 472—473].

Житецький у новій роботі докладніше зупинився на питанні про виконавців українських вертепних драм. Він писав: «У давнину виконавцями вертепної драми були, як відомо, мандровані школярі, які за допомогою так званого «миркування» здобували засоби на прожиття. Не завжди поверталися вони в школу, надаючи перевагу життю мандрованих дяків і «бакалярів». Відомі вони були також під іменем «пиворізів», нерідко і самі себе вони називали так у сатиричних зображеннях власних своїх недоліків. Несхвально дивилася на них духовна влада [...] Проте це були єдині розповсюджувачі шкільних знань, навичок і смаків у народі, який дивився на них без будь-якої неприязні. Основна їх позитивна якість полягала в тому, що вони пристосовували важку шкільну премудрість до розуміння народу, запозичуючи в свою чергу від нього своєрідні особливості думки і мови його» [143, с. 103].

Перетц також дотримувався думки, що творцями і виконавцями вертепної драми були школярі. Він писав: «Ви-

ник малоруський вертеп, як і інші подібні різдвяні п'єси, в церковно-шкільному середовищі і незабаром став надбанням школярів, які розвозили його по дворах і одержували за вистави грішми чи натурою [...] Мандрівні бурсаки розносили вертеп по містах і містечках, знайомлячи з ним народні маси».

Перетц, повністю приєднавшись до Морозова, вказував на творчий підхід авторів української вертепної драми. Він зазначав: «Друга частина вертепного дійства, яка повністю виділилася, показує, що автори його не обмежували себе умовними рамками містерії і шкільної драми» [225, с. 136, 139].

Смирницький вважав, що вертепна драма, введена спочатку в стінах шкіл, перейшла в народ. Мандровані дяки-пиворізи розносили її по всій Україні. У зв'язку з записаною ним драмою автор повідомив, що селяни збирають на різдво групу від 25 до 40—50 чол., наймають чию-небудь хату чи хлів і вивчають цю драму. Потім ходять по селах з виставою [269, с. 207, 195]. Хор складався частково з музикантів, частково з співаків і просто помічників.

Білецький відзначив «безперечні заслуги наших «пиворізів» у справі поширення і популяризації давнього українського театру XVII—XVIII ст.ст. в широкій народній масі, де в формі різдвяного вертепу цей театр дожив майже до нашого часу».

Автор диференціював «пиворізів», виділяючи серед них пристрасних любителів «горілки і пива», і тих, що були «на всі руки майстри». Саме в їхньому репертуарі, «крім монологів і діалогів», «був ще один «атракціон», який вони припасали до різдва, поряд з колядками і вітальними ораціями. Це — вертеп» [42, с. 90, 91, 92—93].

«Пов'язані з життям нижчого духовенства і селянства, бурсаки сприяли «обмирщенню» «вертепу», насиченню його сценками, що відображали народне життя» [181, с. 396].

Данченко обстоює думку, що першість у створенні вертепної драми і вертепного лялькового театру загалом належить народові, а не студентам, хоча «як освічені люди, які вивчали риторику, піїтику і музику, вони справили на вертеп великий вплив» [126, с. 30].

У восьмитомній академічній «Історії Української РСР» зазначено: «Авторами і розповсюджувачами вертепу виступали люди з народу, а також мандрівні дяки, студенти Київської академії» [238, с. 551].

Виконавець лялькової вистави мав кілька назв, та найчастіше вживався вертепник. У двох словниках навіть

виділена окрема стаття «вертепник». Один із них дає таке визначення: «Кожен із молоді, що бере участь у виставі вертепної драми» [78]. У «Словнику української мови»: «Актор, що ляльками на держаках виконував ролі персонажів вертепної драми» [79].

У літературі зафіксовані й інші назви: показувач вертепу, виконавець (вистави, вертепу), носії вертепу, господар вертепу, лялькар, ляльковод, актор, схована за вертепом людина, фокусник. (Давнє значення слова «кукольник» — фокусник) [185]. На Закарпатті лялькар називався «бавиля» [153, с. 59; 211, с. 27].

Виконавців вистав «живого» вертепу іменували машкаратами. Ця назва походить від слова машкара, що означає маска, личина. «З зіздами ходили діти й підлітки, а в машкарати приймалося лише парубків дорослих» [Рук. ф. ІМФЕ, ф. 1—5, од. зб. 374, арк. 1].

Іванов, який хлопчиком брав участь у репетиціях «Царя Ірода» в Києві наприкінці ХІХ ст., згадує, що в машкарі був той, хто грав Смерть. Хоча машкара була не завжди: «Обличчя або закрите білим або в машкарі». «Лікар був у звичайній одежі, в смішній машкарі або без неї. Машкари купувалися в перукарнях. Решта були без машкар і в звичайній одежі». [Рук. ф. ІМФЕ, ф. 1—5, од. зб. 372, арк. 17]. У назві «машкарати» залишилися сліди давнього зв'язку фольклорного театру з рядженням.

Творці і виконавці народного вертепу в переважній більшості залишилися безіменними, але про деяких знаємо.

Так, Житецький розповів про одного з мандрівних (мандрованих) дяків — Іллю Турчиновського. Ці ж відомості подають інші дослідники. В літературі є скупі повідомлення про інших вертепників. Стефан Словачевський, за походженням словак, мандрував із вертепом у середині ХVІІІ ст. по селах Вінницького повіту. Йому допомагав старший син Михайло. У такий спосіб вони заробляли на прожиття. Після його смерті вертеп перейшов у спадщину до меншого з його онуків Федора [266].

Чалий, який у дитинстві бачив вистави вертепу, повідомив: «В описуваній мною час вертеп «пускав» Панас (Філонович) Сліщенко, разом з Максимом Постарнаком». Він пише, що ляльки приводилися «в рух вправною рукою фокусника Панаса, що сидів за шкапом і спостерігав за своєю роботою через маленьку дірочку, просвердлену в задній стіні вертепа». Сліщенко — товариш Чалого по повітовому училищу — був «головним заводієм театральних видовищ». Архітектуру і ляльки робили інші. «Спорудив це диво столяр Потапчук; він же робив і дерев'яні чурбан-

чки, які обшивав, за вказівкою антрепренерів, наш сусід Лук'ян Єрченко» [308, с. 27, 28].

Відомості про одного з вертепників знаходимо в листі Мошкова до Марковського, датованому 1917 р.: «Головним носієм вертепної драми в містечку Славути був О. П. Августинович. Він народився 1852 р. в містечку Межиріччя-Корецьке Рівненського повіту. Батько його був із духовних, але служив на цивільній службі. У тому містечку, де жив Августинович, була казенна школа для сиріт, що за-коноучителем у ній був уніатський священник Яків Ратковський. Року 1854 або 1855 цей священник виписав звідкілясь для учнів своєї школи вертеп і пісні до нього з словами та нотами. Цей-то вертеп і купив Августинович 1863 або 1864 р., коли школа закрилася. Він ходив із цим вертепом по околицях, доки самий вертеп не зносився зовсім, а тоді, переїхавши до м. Славути на службу, відбудував собі новий. Але протягом часу і цей вертеп зносився, і тоді Августинович за його зразком збудував 1896 р. новий для Городецького музею Ф. Р. Штейнгеля» [195, с. 115].

Наприкінці ХІХ ст. (якщо не 1899, «то десь близько перед ним») Жалковський записав у Батурині текст вистави від селянина Максименка, на прізвисько Приказниченко (нар. 1848 р.). «Ці Максименки, як свідчить про це сам записувач, спочатку були вільними козаками, а згодом перетворилися на кріпаків панів Оккербломів. Текст вертепної драми переказувано в родині Максименків з роду в рід, очевидячки, в усній традиції, бо про жодний рукопис Батуринського вертепу Жалковський навіть і не згадує. Окрім самого Максименка у вертепних виставах брав участь ще його помічник, що прізвища його Ю. Жалковський не називає, далі хор та музика» [195, с. 161].

Селянин Іван на прізвисько Сапожник навчався вертепної справи у свого діда, який вивчив вертепну драму в Києві. Іван «захотів влаштувати вертеп, але не міг, оскільки не вмів зробити фігур». Ляльки йому зробили «і 30 січня вертеп почав свою дію». Іван «разом з іншим селянином їздять з вертепом по ярмарках і поміщицьких будинках тільки взимку до великого посту. Їх заробіток в рік карбованців 150» [260, с. 515].

Андроник Степович повідомив, що в селі Дігтярі (Тепер Прилуцького р-ну Чернігівської обл.) «артист, який рухав фігурки маріонеток, не тільки дуже виразно і ясно говорив тексти різдвяної драми, але й добре вмів міняти свій голос та інтонацію щодо тих осіб і типів, яких він удавав. Чи живий ще цей останній артист (Фесенко), мені

невідомо: знаю тільки, що це мистецтво передавалося по-слідовно од покоління до покоління» [278, с. 89].

8 січня 1928 р. члени історично-етнографічної секції Хорольського краєзнавчого гуртка зафіксували відомості про вертеп у м. Хорол (записали текст вистави, зробили опис архітектури і ляльок). Цей матеріал вони одержали від Івана Андрійовича Воловика, про якого подали таку інформацію: «Власник вертепу має 69 р. зроду, неписьменний. Ходить з вертепом ще з дитячих років. Власний вертеп здобув ще 25 літ тому, діставши якогось «прейскуранта», де було намальовано ляльки та як робити скриньку. Ляльки робив сам, сидячи у вітряку». «Вертепникові, за якого йде тут мова, допомагають два його онуки, хлопці 16—18 рр., що при йому й живуть».

«Порядок дій у другій частині вертепник інколи одміняє, в залежності від свого бажання». «Є цитати, яких сам вертепник не може пояснити. «Так співається,— каже (ява XII, 1-а дія й т. п.). Видно, колись вони були зрозумілі, а згодом забулися, і вертепник вигадав щось своє, аби тільки дотриматися рими. Проспівати окремий уривок із драми вертепник не може, а обов'язково починає все спочатку, аж поки не дійде до потрібного місця... Всіх учасників, що виконують роль хору, музик і т. п., аж 6 осіб» [195, с. 187, 188].

Про ще одного вертепника повідомив П. Рулін. Інформуючи про Куп'янський вертеп, він писав: «Неабияким майстром своєї справи є його виконавець, 60-річний Гаврило Сергійович Панасенко. Він прекрасно використовує всі можливості вертепних ляльок, окремі їхні рухи, особливо танки, проходять з великим ефектом». Панасенко, «тиняючись змалку по наймах, зберігав, проте, більше півстоліття свій старовинний театр, що дістав у спадщину від діда. Так дійшла до наших часів одна з найдавніших вертепних скриньок та традиція самого тексту» (Дід його був кріпаком.— *И. Ф.*) [254].

Фольклорний театр східних слов'ян має національні джерела. Тихонравов писав: «Перш, ніж середньовічна драма Західної Європи знайшла собі доступ у нашу літературу, в нас уже встигли розвинутися ті елементи, що взяли головну участь у формуванні середньовічної драми: в народних святах і обрядових іграх уже виділились окремі епізоди чисто драматичного характеру» [284, с. 7].

Очевидний зв'язок фольклорного театру східних слов'ян, зокрема, зі святочними іграми в покійника, «забавами при мерці», значна частина яких мала театралізовану форму [93, с. 87—89; 54, с. 72—73; 154, с. 84].

У вертепі була комічна сценка похорон Ірода. Згадка про неї залишилася в Іркутському вертепі. До речі, досліджено зв'язок з похоронними іграми також «Петрушки», «Царя Максиміліана» [121, с. 58—59].

Спільність з вертепом бачимо і в складі персонажів забав при мерці:

Баба	Заєць	Король	Присяжний
Дід	Півень	Пан	Суддя
Коза	Курка	Єврей	Піп
Цап	Корова	Вірменин	Дяк
Смерть	Ведмідь	Лікар	Жебрак
Чорт	Сорока	Війт	

Зв'язок інших явищ з вертепом на рівні персонажів очевидний із табл. 3.

Таблиця 3. Склад персонажів «Рядження», «Кози» і «Маланки»

Рядження		Коза	Маланка	
Баба	Козак	Баба	Баба	Грицько
Дід	Циганка	Дід	Дід	Ведмідь
Коза	Піп	Коза	Коза	Кінь
Смерть	Дяк	Шинкар	Шинкар	Журавель
Кінь	Шинкар	Козак	Шинкарка	Плуг
Ведмідь	Суддя	Лікар	Цигани	Чорт
Індик	Лікар		Маланка	Смерть
Журавель	Кат		Василь	
Тополя				

Або взяти сценки, які розігравалися на весіллі рядженими, наприклад:

Циганщина		Піп і Смерть
Солдат	Піп	Піп
Єврей	Дяк	Дяк
Баба	Циган	Козак
Дід	Циганка	Смерть
Староста		Півень

Зв'язок весілля з фольклорним театром цим не вичерпується. У літературі набуло широкого розповсюдження визначення весілля як народної драми. Театральність народного весілля українців, росіян, білорусів очевидна. Але театральність — не театр, як драматизм — не драма. Не поширюючи на весілля термін «народна драма», зазначимо, що цеглинки для будівлі фольклорного театру взяті з народного весілля. І не тільки з цього обряду. Обов'язково

слід назвати колядування і щедрування тощо. Ніяк не можна залишити поза увагою ходження з зіркою.

Генетичний зв'язок театру з обрядовими діями вперше відзначив Арістотель у «Поетиці». Цей зв'язок одержав широке обґрунтування у спеціальних дослідженнях зарубіжних, вітчизняних і радянських етнографів, фольклористів і театрознавців. Теорія «полігенетичних зв'язків народного театру з обрядовими комплексами докласового суспільства» [121, с. 49] має незрівнянно більше прихильників, ніж опонентів. Віддаючи їй належне, висловимо одне зауваження. Навряд чи можна ставити появу фольклорного театру в пряму залежність від багатства обрядів.

Наприклад, у болгар немає фольклорного театру, хоча фольклор і народні обряди багаті. Дослідники історії болгарського театру сходяться на тому, що «в середньовічній Болгарії театральна культура була представлена лише в її низовому народно-ігровому побутуванні, що пережитково дійшло до наших днів у формах драматизованих танців і обрядових ігор» [129, с. 19].

Естонський дослідник Тедре зазначає: «В мартинівському ігрищі були зачатки народної драми (повністю сформованої народної драми естонський фольклор не знає)» [286, с. 108].

У Латвії також не було фольклорного театру. Суна пише: «Опираючись у всьому на побутову хореографію, основоположною умовою якої є відсутність конфлікту, жанри латиських хороводів і хороводних ігор так і не переростають у жанр драми» [280, с. 78—79].

Це ж стосується і мордви. «Ні фольклористи, ні етнографи мордви не згадують про мордовську народну драматургію, хоча, говорячи про побут, світогляд мордви минулого, наводять ряд фактів, що якоюсь мірою нагадують народну драматургію. Численні спостереження над побутуванням мордовського фольклору, особливо обрядової поезії, говорять про розвиненість обрядової народної драматургії». «Однак говорити про беззастережне визнання наявності мордовської народної драматургії не можна» [196, с. 132, 145].

Власне фольклорний театр не сформувався в казахів, у Бурятії, Дагестані [292, с. 116, 199—200, 209, 228].

Багатий народний театр у молдаван. «Крім сільського, в Молдавії був і міський народний театр. До нього належать в основному «Мэкэрічій» і ляльковий театр, тематика якого в останні десятиріччя ХІХ ст. мала соціально-героїчний характер. Проте ляльковий театр у Молдавії був

напівпрофесіональним. У селах він майже не був відомий» [276, с. 111].

Навряд чи можна пояснювати виникнення народного вертепу необхідністю боротьби українського народу з польсько-шляхетським поневоленням. Народний вертеп використовувався як ефективний засіб цієї боротьби, але причини його появи інші. Переконливий доказ правильності цього міркування дає нам Болгарія. Відомо, який час був у рабстві мужній болгарський народ. А власне фольклорного театру у болгар немає. «У болгар,— пояснює Кравцов,— у силу соціально-історичних умов життя театр має тільки форми рядження і ігор» [178, с. 252]. Пояснення авторитетного вченого непереконливе хоча б тому, що український, білоруський народи упродовж тривалого часу також були поневолені, а фольклорний театр у них виник і розвивався.

Мабуть, слід говорити про цілий комплекс джерел фольклорного театру східних слов'ян. Наприклад, за складом персонажів фольклорний театр (у тому числі й вертеп) споріднений з казками, анекдотами.

У цьому ж ряду слід назвати народні оповідання. І справа, звичайно, не тільки в спільних персонажах. У цих (і не тільки цих) явищах (а вони досить давнього походження) кристалізувалося акторське мистецтво.

Не вдаючись у детальне висвітлення цього питання, зазначимо, що однієї інтонації достатньо, щоб зарахувати казку до того «матеріалу», який створював ґрунт для появи фольклорного театру. Не ставлячи останній у генетичну залежність від народної прози, зауважимо, що спільність інтонації виконання її творів й інтонації вертепника очевидна. Потрібно також враховувати, що народні митці творили в одному середовищі, використовували спільні традиції тощо. Є всі підстави припустити, що вертепник був добрим знавцем і виконавцем фольклору, в тому числі народних казок, анекдотів, легенд і переказів, оповідань. Крім того, спостерігається схожість структур, зокрема композиційних, очевидні також джерела перевтілення.

Ми схильні вважати, що побут, обряди, фольклор, народне мистецтво, матеріальна і духовна культура східних слов'ян — той ґрунт, на якому зародився їхній фольклорний театр. Саме тут його творці брали «будівельний матеріал». Фольклорний театр східних слов'ян полігенетичний, а те, що коріння його сягає сивої давнини, значною мірою зумовлене великою глибиною людської пам'яті [256].

ШЛЯХИ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ НАРОДНОГО ВЕРТЕПУ

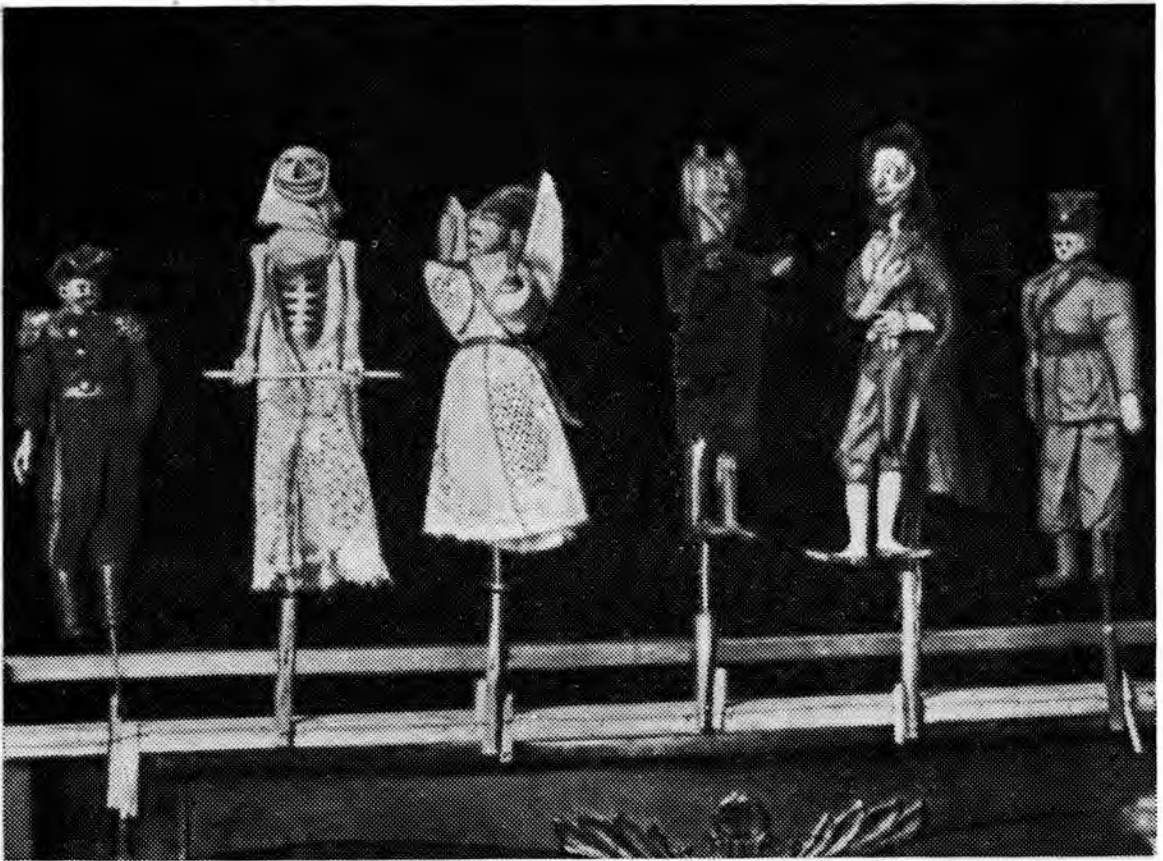
Народний вертеп розвивався в постійних зв'язках із реальною дійсністю, функціонував у середовищі, взаємодіяв з багатьма явищами, що накладало на нього відбиток, визначало його долю.

Зупинимося на питанні поширення і побутування, звернувши увагу на територію, середовище і час.

Є відомості про те, що вертеп побутував у Києві з XVII до кінця XIX ст. [49, с. 215—216; 25, с. 27; 215, с. 13—14]. Цікаву інформацію залишив Житецький: «Розповідають київські старожили, що в сорокових роках їм доводилося бачити вистави вертепної драми, в якій замість запорожця головною дійовою особою був Богдан Хмельницький. Чи немає якихось вказівок на існування де-небудь такого варіанта?» [141, с. 7].

Вистави лялькового вертепу з цим персонажем досі не виявлено, а в дялятинському «Іроді» («живий» вертеп), текст вистави якого записав 1964 р. Пилипчук у складі наукової експедиції Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, одним із персонажів народної вистави був гетьман Богдан Хмельницький [Рук. ф. ІМФЕ, ф. 14—5, од. зб. 341].

Дослідники роблять небезпідставне припущення, що музиканти київського музичного цеху брали участь «у народних театральних дійствах, і, мабуть, не без впливу їхнього мистецтва виникла інструментальна музика в вертепних виставах, що набули величезної популярності серед найширших верств міського й сільського населення України того часу. Адже музичний цех був тоді одним із головних осередків інструментальної музики в Києві, тому в цій галузі без сумніву існували якісь творчі зв'язки і контакти. Цехові музиканти були учасниками всіх важливих подій, що відбувалися в Києві та його околицях». «Крім цього, до репертуару цехових музикантів напевно входили розповсюджені на Україні танці інших народів,— полька, краков'як, бариня, чардаш, полонез, кадрили тощо, які, до речі, звучали також у виставах «Вертепу» [291, с. 11, 12].



Ляльки з вистави А. Т. Смерди, м. Житомир.



Ляльки з вистави А. Т. Смерди.

Відомо, що вистави вертепу давали в Києві солдати [230, с. 330]. Петров назвав також інше середовище побутування вертепу. «Ще в 60-х роках нашого сторіччя, кажуть, він розігрувався в київських балаганах, на торгових



Ляльки з вистави А. Т. Смерди.

площах і приваблював до себе натовпи глядачів із простого народу» [234, с. 480].

Вчений повідомляв про побутування вертепу в Черкаському повіті Київської губернії [230, с. 330].

Вистави давалися поблизу Києва [35, стлб. 715; 168, с. 3] у Ставищах на Київщині.

Завдяки Кравченкові знаємо, що вистави народного вертепу давалися в Житомирі наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст., «Ще десь перед тридцятьма роками Смерда ходив з своєю «Шопкою» по Житомиру, показуючи її перед випадковими гуртками службовців; бував на передмістях — Павликівці, Мальованці, Путятенці, Смолянці тощо, переважно одвідуючи відомі йому міщанські родини. Не раз його запрошували до себе в хату ксьондзи та православні священники. Бував на броварні у Махачека та Янса, що на передмісті [подолі], улаштовував там виставу перед робітниками. А старий Махачек за це йому добре платив. Інколи одвідував місцеві торжища» [179, с. 43].

Достовірно відомо про побутування вертепу в с. Турівка (колись Прилуцького повіту Полтавської губ., тепер

Яготинського р-ну Київської обл.). Цінні відомості про нього залишив М. А. Маркевич.

За свідченням Г. П. Галагана, в 70-х роках XVIII ст. вертеп з'явився в с. Сокиринці (колись село Прилуцького повіту Полтавської губ., тепер Срібнянського р-ну Чернігівської обл.).

Одна з вистав, «як видно з Галаганівського щоденника, відбулася ще 28 грудня 1882 р.» [195, с. 7]. «Саме в маєтку Івана Галагана, в с. Сокиринцях, другої половини XVIII ст. було вперше записано музику українського народного лялькового театру «Вертеп» [106, с. 114].

Ще наприкінці 20-х років XX ст. вертеп побутував у с. Дігтярі (Прилуцького пов. Полтавської губ., тепер селище міського типу Срібнянського р-ну Чернігівської обл.). А. Степович писав, що тут «останніми часами на різдво звичайно бували вистави «вертепу» [278, с. 89].

Активно побутував вертеп у Полтавській губернії, хоча 1843 р. Костянтин Сементовський писав, що «тепер зірка і вертеп виходять з ужитку і зустрічаються вже досить рідко» [261, с. 35; 262, с. 99] *.

Зі спогадів Скалон дізнаємося про побутування вертепу в Полтаві на початку XIX ст. [96, с. 346].

Відомо, що вертеп активно побутував у м. Хорол. Тут його зафіксовано 8 січня 1928 р. Про функціонування вертепу в Хоролі в давніші часи дізнаємося від записувачів, які зазначили, що 69-річний вертепник І. А. Воловик брав участь у виставах вертепу «ще з дитячих років. Власний вертеп здобув ще 25 літ тому [...]». Раніше в Хоролі «було



Король Ірод. Лялька з вистави А. Т. Смерди.

* Статті написані на матеріалі, зібраному автором у Лубенському та Золотоноському повітах.

аж 4 вертепи». «Це єдиний вертеп, що залишився на Хорольщині» [195, с. 187, 189].

Вертеп був поширений на Запоріжжі. «При всіх шістнадцяти церквах, що діяли на території коша Запорізької



Цар Ірод. Лялька з вистави Сокиринського вертепу.



Солдат. Лялька з вистави Сокиринського вертепу.

Січі, існували церковнопарафіяльні школи. В архівних документах коша Запорізької Січі, датованих 1758—1769 роками, згадується про існування таких шкіл у Старому Кодуку, Макарівці та ін. При школах силами учнів були створені театри-вертепи, які давали вистави по дворах парафіян, на хуторах та зимівниках воїнів-запорожців».

«В одному з документів (датованому 26 грудня 1755 р.) судової справи, що зберігся в архіві Сотенної канцелярії

Лубенського полку, позивач пише: «...когда сына моего убито, он, Свистун, и Журба учинили бой ради... [нерозбірливе слово.— О. К.], а також и вертеп школы Глинской Успенской побили». Цей документ підтверджує побутування вертепної драми на Україні в середині XVIII ст. Поширення театру Вертепу не було просто результатом культурницької діяльності церковнопарафіяльних шкіл. Воно мало більш глибокі соціальні причини» [164, с. 11].

В середині XVIII ст. він активно побутував у Вінницькому і Липовецькому повітах [266, с. 108].

Є припущення про появу вертепу в Харкові в першій половині XVIII ст. [198, с. 24].

За повідомленням Селіванова (він бачив виставу вертепу взимку 1880 р. на хуторі Благодатному Старовірівської волості Куп'янського повіту Харківської губернії), 60-річні люди «не пам'ятають, а чули про те, що він був, тільки від своїх батьків. В інших місцях Харківської губернії вертепи існували ще недавно. В селі Боромлі Охтирського повіту вертеп діяв років шість тому, у деяких селах поблизу Харкова — всього лише чотири роки». Вертеп сюди прийшов із Києва, де один із дворових поміщика Розаліон-Сошальського, побачивши виставу вертепу і зацікавившись ним, «вивчив усі сцени і пісні». Потім він навчив «одного зі своїх онуків усій вертепній драмі», а будиночок і ляльки зробили на хуторі Благодатному.

Селянин Іван на прізвисько Сапожник «разом з іншим селянином їздять з вертепом по ярмарках і поміщицьких будинках лише взимку, до великого посту». Вистави користувалися успіхом, про що свідчить, зокрема, і таке повідомлення Селіванова: «Вертеп існує і досі» [260, с. 512, 515].

Вертеп у Куп'янську дожив до радянського часу, де його виявлено 1936 р. Рулін писав: «З листа, надісланого його власником, дізнався НКО про існування цього вертепу та його, ще й на сьогодні живого виконання, який, тиняючись змалку по наймах, зберігав, проте, більше півстоліття свій старовинний театр, що дістав у спадщину від діда. Так дійшла до наших часів одна з найдавніших вертепних скриньок та традиція самого тексту» [254].

Чалий бачив у дитинстві вистави народного вертепу в Новгород-Сіверську. «За свідченням мого товариша по повітовому училищу Панаса Сліщенка вертеп з'явився в Новгородку вперше в кінці минулого століття [...]» [308, с. 27].

Є відомості про побутування вертепу в Батурині, опис якого зробив Жалковський наприкінці XIX ст. Цей вертеп

функціонував і раніше: «Текст вертепної драми переказувано в родині Максименків з роду в рід» [195, с. 161].

З листа Ю. Словацького до матері з Флоренції від 2 січня 1838 р. знаємо про крем'янецький вертеп, «якому,— писав Словацький,— можливо, я зобов'язаний своїм шекспіровським ентузіазмом» [122, с. 309].



Будиночок Куп'янського вертепу.

Гнатюк «у своїх молодих літах бачив вертепні вистави в Бучачі» [293, с. 196].

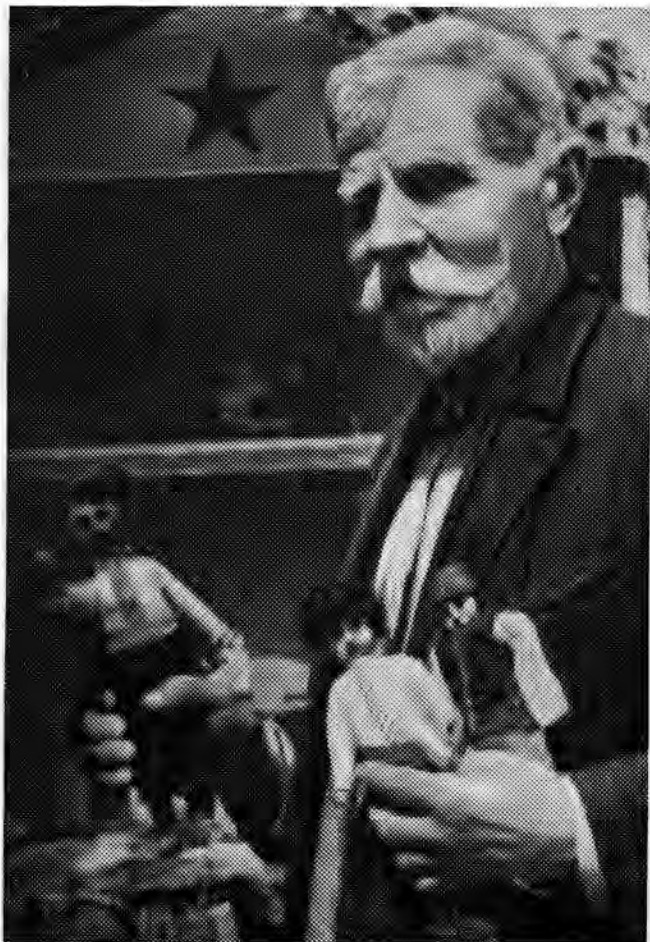
Документально підтверджується побутування вертепу на Волині. Згадаймо хоча б так звану Волинську редакцію вертепної драми. Невеличкі уривки її були записані «в Гуші (Гійшу?)» 1771 р. дяком Іваном Даниловичем» [293, с. 287]. У коментарях вказана географічна назва пояснюється таким чином: «Гуша, Гійша — Гійче, тепер село Нестеровського району Львівської області». Очевидно, йдеться про Гошу — культурний осередок Волині (тепер районний центр Рівенської обл.). На позначення одного і того ж населеного пункту вживалися назви Гоша і Гуша [94, с. 166, 182].

Завдяки Мошкову відомо, що 1854 чи 1855 р. вертеп з'явився в містечку Межиріччя-Корецьке колишнього Рівенського повіту. Цей вертеп купив у вчителя місцевої школи для сиріт Якова Ратковського О. П. Августинович.

Містечко Славути належало до тих осередків, де вертеп активно побутував. Один із переконливих доказів цього — виявлення тут вертепу за радянського часу. В лютому 1928 р. В. Прус записав із допомогою завідувача Шепетівським окружним музеєм В. Кочубея текст вистави, зробив опис архітектури і ляльок. «З якого часу тут ходять з вертепом, не пам'ятаю. Принаймні ті, що з ним ходять,

вважають, що вертеп у них природне явище. Вже третій рік, як перестали з ним ходити» [195, с. 115].

Вертеп побутував в Галичині. «Про вертеп», з котрим ходжено колядувати на різдвяні свята,— писав Франко,— я чував по наших селах і з оповідань мого пок[ійного] батька (умер в р. 1864), можу догадатися, що до тих вертепів нав'язувались якісь зав'язки драми, якісь розмови та гри. Вертеп той містив у собі подвижні фігурки, котрі по переколядуванні релігійної пісні один з колядників виводив по парі на стіл, де вони «танцювали», а він «приговорював». І тепер ще по наших селах ходять інколи з вертепом, але вертеп той, виліплений з кольорового паперу на подобишопи і освітлений маленькою свічкою, містить в собі недвижні, поприклеювані до дна фігурки, чи радше наліплені на текстурку малюнки пресв. діви з дитятем, св. Осипа, вола і осла, пастирів, трьох царів і т. ін.» [298, с. 357].



Вертепник Г. С. Панасенко.

Із матеріалів Львівського Ставропігійського братства дізнаємося про побутування вертепу у Львові. У прибутково-видаткових книжках братства є згаданий запис від 14 липня 1666 р. про видатки на виготовлення будиночка вертепу і декорацій до нього.

Недзельський зазначає: «В угро-руському середовищі вертепні ігри виявляються пізно, лише в другій половині XIX ст.» [211, с. 27].

Мишанич дотримується іншого погляду. Він пише: «У XVII—XVIII ст. на Закарпатті був поширений ляльковий театр — «вертеп». Ціла його дія побудована на зразок галицького вертепу» [200, с. 68].

У книжці автор зробив уточнення. «У XVII—XVIII ст. на Закарпатті був поширений ляльковий театр — «вертеп».

У книжці автор зробив уточнення. «У XVII—XVIII ст. на Закарпатті був поширений ляльковий театр — «вертеп».

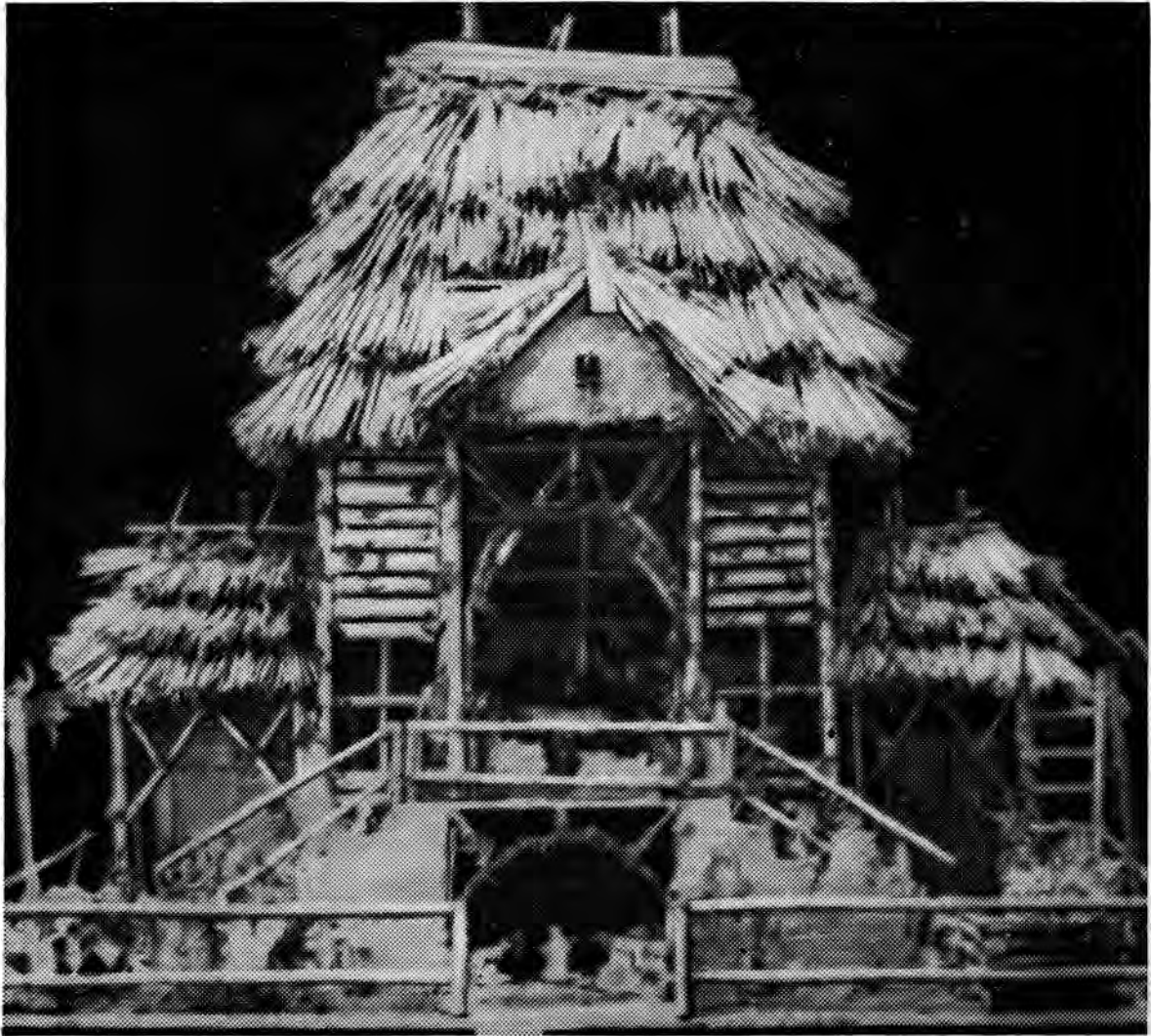
Про час його виникнення достовірно говорити не можна, тому що у літературі згадки про нього маємо тільки з початку ХХ ст., але немає сумніву, що існував вертеп уже у ХVІІІ ст. Дія його була побудована на зразок східно-українського вертепу» [201, с. 48].



Будиночок вертепу з околиць Львова.

«Близько до вертепу стояв на Закарпатті так званий вифлеєм або бетлегем. Оскільки і вертеп тут не існував у чистому вигляді, а лише як частина дії колядників, то, очевидно, він поступово переріс у бетлегем. Учасники бетлегема так само носили вертепну скриньку. Всередині скринька була заповнена ляльками і обстановкою, що зоб-

ражала різдво. Але ляльки тут не брали ніякої участі в дії. Вони були лише символом різдва, а драматична дія виконувалася самими «бетлегемщиками» за готовими текстами і після спеціальної режисерської підготовки» [200, с. 68].



Будиночок вертепу з Гуцульщини.

Відсутність достовірних документальних даних не дає змоги дослідникам зробити переконливі висновки про час появи вертепу на Закарпатті.

На Закарпатті побутував не тільки ляльковий вертеп, а й «живий», комбінована форма. З огляду на це можна погодитися, що вертеп з'явився на Закарпатті в давні часи. До речі, «живий» вертеп активно побутує на Закарпатті, як і в інших місцях України (наприклад, на Івано-Франківщині, Львівщині, Поділлі, Ровенщині), і в наш час.

Набувши розповсюдження на Україні, він досить рано вийшов за її межі. «У Білорусію вертепний театр прийшов, очевидно, з України, а з Білорусії й України потрапив у Росію» [33, с. 5]. «Звичай ходити з зіркою і вертепом пере-

йшов у Могилів та інші місцевості губернії в XVII ст. з Києва разом з наукою, занесеною духовними особами, що одержали освіту в Київському училищі, переіменованому згодом в академію» [217, с. 624].

Зі спогадів Авдеєвої дізнаємося про побутування вертепу в Іркутську наприкінці XVIII ст. [14, с. 55—58].



Архітектура тіньового бетлегему з с. Теребля Тячівського р-ну Закарпатської обл.

Про це ж повідомили у своїх спогадах Полевой, який залишив опис архітектури, ляльок, вистави, розповів про сприйняття спектаклю глядачами [239, с. 2—3] та Калашников [165].

Найповнішу інформацію про вертеп в Іркутську містить стаття М. С. Щукіна «Вертеп» [321], матеріал якої використано в скороченому вигляді в іншій публікації автора [322, с. 392].

Вистави вертепу у Єнісейську бачив російський учений і мандрівник XVIII ст. С. П. Крашенников. Про це він

залишив запис у щоденнику від 25 грудня 1735 р. Цінність інформації Крашенникова полягає ще й у тому, що він подав докладний опис архітектури вертепу [180, с. 57—58].

Завдяки Сулоцькому знаємо, що вертеп був занесений з України в Тобольськ [279].



Архітектура бетлегему з с. Малий Раковець Березівського р-ну Закарпатської обл.

Зафіксовано побутування вертепу в Поволжі [83]. Франко писав: «В р. 1905 д. Микола Виноградов, їдучи Волгою по Костромській губернії, здибав на пароплаві двох т[ак] зв[аних] «раечників», носителів вертепу. Вони були родом із Новгородської губернії і займалися

спеціальним заробітком — обношенням вертепу по містах і селах надволзького краю і виставлюванням на ньому одної драми — про смерть Ірода» [293, с. 367].

Вертеп був занесений у повітове місто Духовщина Смоленської губернії. Інформацію про нього знаходимо в публікації Тарнавського [281].



Дідо, дійова особа вистави бетлегему з с. Бедевля Тячівського р-ну Закарпатської обл.

З України вертеп був занесений у Молдавію. Спатару пише: «На півночі Молдавії було виявлено сліди існування давнього українського вертепу, якого, за повідомленням старожилів, «не стало видно» десь аж у 50-х роках. Але суто вертепні традиції ще цупко зберігає народна пам'ять». І далі: «У молдавських селах колись широко побутував вертеп. У Бричанах і в навколишніх селищах досі живуть старі учасники народних вистав, такі, як Борис Королюк та ін.» [277, с. 37, 41].

В іншій публікації: «Л. Королюк, 90 років, і І. Лунгу, 69 років, говорять, що «Маланка», «Театр райок», «Вертеп» були дуже популярні в сел. Бричани. Ці драми

виконували старики. Їх джерела слід шукати в XVII ст., коли в цих місцях з'явилися російські й українські жителі, які, очевидно, привезли з собою і свої традиції та мистецтво» [275, с. 14].

Є відомості, що вихованці Києво-Могилянської академії занесли вертеп і в Сербію. «Українська лялькова драма знайшла серед братського сербського народу другу батьківщину і міцно увійшла в його фольклор. Вона сприяла появі серед сербського народу численних колядок і кантів». І ще: «Особливо існує велика спільність між українським і сербським вертепом. Зовнішній і внутрішній вигляд обох театрів майже тотожний. Драма про Ірода за змістом, сю-

жетом, конфліктністю і мовою відповідала українській. Таким, як і на Україні, був хоровий і музикальний супроводи вистав. Звичайно, у сербському вертепі було чимало оригінального, яке виросло на ґрунті сербського фольклору і мистецтва. Спорідненість між українським та сербським вертепами учені пояснюють тим, що сербський ляльковий театр за походженням є українським (М. Кічович)» [112, с. 142].



Будиночок і ляльки Межигірського вертепу.

У процесі історичного розвитку вертеп зазнавав певних змін, які були зумовлені рядом причин.

Тихонравов зазначав, що українська драма, побутуючи в середовищі народу, «пережила ті ж два основні періоди, які ясно виділяються в історії західної містерії: початковий, церковно-канонічний характер її стерся і розвіявся від натиску народних засад; церковний зміст містерій спочатку профанувався сценами повсякденного життя, випадками народного гумору, апокрифічними вставками, інтермедіями, а під кінець був цілком ними витіснений. У вертепі, який забув різдвяну драму з її легендарною обстановкою, показувалися найрізноманітніші сцени народного життя малорусів». У процесі історичного розвитку українська вертепна драма зазнала впливу «схоластичних вірш Київ-



Перечинські віфлеємники.



Учасники вистави живого вертепу з с. Великий Раковець Іршавського р-ну Закарпатської обл.

ської академії, який уже давно тяжів над духовною драмою півдня».

Розвиток української вертепної драми, на думку дослідника, гальмувало те, що вона «потрапляла до рук бур-саків Київської академії, які замінювали народні пісні схоластичними віршами школи», відбувалося змищення тексту [284, с. 26, 27, 23, 72—73].

Галахов по суті повторив висловлене з цього питання Тихонравовим, причому повторив з окремими неточними твердженнями останнього, не переглянувши їх. Це стосується передусім трактування ролі вихованців Києво-Могилянської академії в розвитку вертепної драми [102, с. 202—203].

Сильний вплив вченого позначився також на іншому навчальному посібнику з історії російської словесності для середніх навчальних закладів, автор якого виклав у стислій формі сказане Тихонравовим [242, с. 485].

Веселовський подав у найзагальніших рисах картину історичного розвитку вертепу. «Первісно вертеп,— зазначав автор,— мав за мету зобразити наочно в усій докладності як різдво Христове, так і попередні і наступні події. Незважаючи на такий серйозний зміст, у п'єси, що їх показували в вертепі, звичайним шляхом вторгається світське начало, і народ знаходить можливість в особі Ірода, воїнів, які збиткуються над немовлятами, пастухів, які прийшли поклонитися спасителю, втілити типи зі свого середовища, простодушно змішуючи часи, особи і характери. Поступове посилення світського начала приводить нарешті в порівняно новіші часи до систематичного розпаду кожної вертепної п'єси на дві окремі частини; в одній з них зосереджується все священне, все серйозне і мирська мова лише іноді чується в ній; зате в другій, чисто народній частині відкривається неосяжний простір народної фантазії і комічний елемент необмежено панує над усім».

Учений висловив своє міркування і про еволюцію архітектури вертепу: «Стосовно будови вертепу, то від польського першообразу свого він засвоїв і копію з будови містеріальної сцени в мініатюрі. Поділ на поверхи властивий вертепу як на Україні, так і в Польщі; кількість поверхів різна; Ізопольський бачив вертеп, побудований у вигляді триярусної скриньки з зовнішньою галереєю; вистави в ньому відбуваються на першому і третьому поверхах, другий же, який раніше, очевидно, теж слугував за сцену, тепер використовується як склад для маріонеток і центр ниток, якими вони приводяться в рух. Маркевич в описі постановки виданої ним вертепної п'єси згадує лише про два

поверхи; на одному з них виконується власне духовна частина п'єси, на другому світська, народна частина, яка приєдналася до неї і, як побачимо нижче, найбільш дорожчінна. Ляльки закріплюються на дротиках, пропущених під підлогу, оклеєну хутром, щоб приховати зроблені для того отвори. При відомому застої, властивому народним розвагам на Русі, можна стверджувати, що описана будова, хоча і належить до новішого часу, була майже така ж і при самому введенні вертепу» [82, с. 338—339, 393].

Житецький вважав, що зміст першої частини української вертепної драми, як і першої частини «Комического действия» М. Довгалевського, «запозичений головним чином із шкільних різдвяних містерій, у яких не було інтерлюдій». Але у вертепній драмі він зазнав видозмін, набув якісно нового характеру (це передусім стосується образів).

Вказуючи на ці зміни, вчений писав, що у вертепній драмі «інший мотив появи смерті — демонічна натура самого Ірода, обставленого радниками, ненависними народу, ворогами народного блага. В нашій вертепній драмі смерть є месницею за знищення немовлят». По-новому трактується також інші образи. «Пастухи в вертепній драмі — досить живі особи з різким південно-руським колоритом».

Іншого наповнення набув образ Рахілі. Автор зазначав, що «у вертепній драмі ми бачимо справжню матір [...], по суті це проста сільська жінка...» Підсумовуючи спостереження, Житецький зауважив: «Загалом кажучи, навіть у 1-ій частині вертепної драми ми бачимо живих людей, а не мертві ходульні алегорії, яких багато не тільки в «Рождественской драме», але й у «Комическом действии» Довгалевського. Автор висловив припущення, що «вертепна драма, запозичуючи свій зміст із шкільної містерії, переробляла його з більшою самостійністю, ніж той тип шкільної драми, який з'явився пізніше в драматичних спробах Довгалевського». Про зміст другої частини він писав: «Побутового змісту не можна вивести безпосередньо із інтерлюдій, які були в католицькому вертепі. Можна сказати лише, що наша вертепна драма скористалась звичаєм католицького вертепу вносити яскраві картини народного життя в вертепне «дійство» [...]. В сценах нашого вертепу немає тонкого рисунка осіб і характерів, немає психологічних моментів, які дають життя і рух драмі, але вони багаті зображенням масового настрою, яке керувало окремими особами, об'єднуючи їх у тяжкі хвилини життя для захисту всенародних інтересів».

Визначаючи вплив пізнішої шкільної теорії на вертепну

драму, Житецький зауважив, що «вертепна драма далеко розсунула рамки протонародності, визнані теорією» [141, с. 4—8].

Петров писав, що, незважаючи на значну за обсягом літературу, присвячену українському театру і, зокрема, українському вертепу, «вона все-таки не вичерпала всього змісту цього предмету і далеко ще не вирішила всіх питань про походження і розвиток південно-руського вертепу». Автор вважав, що «пролити нове світло на долю південно-руського давнього театру і вертепу» можуть публікації Маркевича і Галагана «разом з іншими новими матеріалами другорядного значення». На його думку, «історію вертепної південно-руської драми в наш час тільки й можна вивчати шляхом порівняння різних її списків і зіставлення їх тексту з відповідними пам'ятками». Вчений порівняв згадані тексти «з метою одержати дані для внутрішньої історії південно-руського вертепу».

Про першу автор зауважив: «Перша, духовна частина вертепу найбільше залишилася вірною її первісному тексту», тобто ця частина по суті не розвивалася.

Зате друга частина вертепної драми в процесі історичного розвитку зазнавала змін. «Як інтерлюдії світські сцени вертепу спочатку відповідали своїм змістом актам чи явам першої, духовної частини вертепу, до якої вони належали. Приклади такої відповідності можна бачити почасти і в наш час». Згодом «різні сцени другої частини вертепу почали перемішуватися з одного місця на інше, доповнюватися іншими сценами чи скорочуватися, як це наочно можна бачити з зіставленням списків Маркевича і Галагана; а внаслідок цього первісний зв'язок вертепних інтерлюдій з самою різдвяною містерією або затемнився, або зовсім утратився». І далі: «Само собою зрозуміло, що первісний текст світської частини вертепу чи вертепних інтерлюдій не міг залишатися незмінним і дійти до нас у первісному своєму вигляді. Даючи матеріал для складання нових шкільних інтерлюдій, вертепні інтерлюдії в свою чергу могли запозичуватися від них і збагачуватися новими матеріалами і сценами. Цим взаємним відношенням між первісними вертепними інтерлюдіями і пізнішими шкільними пояснюється велика схожість у частковостях між вертепними інтерлюдіями, з одного боку, і інтерлюдіями М. Довгалевського і Георгія Кониського, з другого, надто важлива для історії тексту другої частини вертепу».

Петров писав, що вертеп у процесі історичного розвитку поступово «втрачав свою первісну шкільну правильність,

втрачав колишні сцени, які ставали анахронізмом, чи переставляв їх з одного місця на інше і замінював новими в простонародному смаку».

Автор звернув основну увагу на віршування світської частини вертепної драми. «Шкільне силабічне віршування в цій частині вертепу постійно перебивається і порушується розміром українських дум».

Показавши це на конкретних прикладах, вчений підсумував: «Такі і подібні вторгнення народного віршування в текст вертепу зустрічаються в ньому часто і надають йому народний колорит і букет. Цей останній посилюється місцями вставками в текст вертепу цілих народних пісень чи уривків із народних творів або очевидних наслідувань їм... Завдяки привнесенню народного елемента південно-руський вертеп став улюбленою народною розвагою, набув широкого розповсюдження і перейшов навіть у Сибір» [234, с. 438, 468, 474, 475, 477, 478, 480].

Морозов зазначав: «Вертепне дійство, як народна асиміляція шкільної драми з її інтермедіями, становить у побутовій своїй частині досить виразне відтворення різних сторін повсякденного життя українського люду, з його розумовим складом, симпатіями і антипатіями. Залишаючись у стінах школи і під ферулою схоластичної піітики, південно-руська драматична література, при всій її увазі до народного життя, ніколи не могла підійти до цього життя так близько, віднести до нього так безпосередньо, як вертепна лялькова п'еса, позначена печаттю нештучної народної творчості, хоча б на початку і наслідувальної. Ось причина, в силу якої вертеп встиг набути такої популярності і так довго тримався в народі як його улюблена святкова розвага» [206, с. 86].

Житецький дотримувався думки, що «з першого моменту своєї появи в нас вона [вертепна драма.— *Й. Ф.*] зазнавала пізніших видозмін, причому в основний текст драми могли бути внесені п'еси більш давні, ніж сама п'еса» [139, с. 158].

Перетц приділив проблемі історичного розвитку української народної вертепної драми порівняно незначну увагу. Це, очевидно, певною мірою зумовлене поглядами дослідника на ляльковий театр східних слов'ян. «У Росії,— писав він,— ляльковий театр набув особливого характеру і не розвинувся до такої міри, як у Франції, Німеччині та Англії. Будучи явищем занесеним, він не пустив міцного коріння і зберігся лише в небагатьох рештках».

Українську вертепну драму Перетц розглядав як останній етап розвитку західноєвропейської різдвяної містерії.

У процесі історичного розвитку вертепна драма дедалі більше наближувалася до життя.

Автор показав процес трансформації вертепної драми. Він писав: «Вертеп загинув не відразу: зазначаючи поступового руйнування, проходячи поступово ряд стадій, які мало відрізнялися одна від іншої, він встиг виділити з себе новий вид театру, який виявився живучішим від нього, набувши вже цілком світського характеру» [225, с. 92, 126, 158].

Малинка досить докладно зупинився на проблемі історичного розвитку вертепної драми. Останню він, як і його попередники і сучасники, виводив із середньовікової містерії.

Автор зазначав, що в процесі розвитку містерії в ній почали з'являтися комічні елементи, цьому сприяла заміна маріонеток живими акторами. Проте сказане стосується не всіх акторів, а лише тих, які виконували другорядні ролі. Духовенство спочатку дивилося крізь пальці на їх комічні витівки.

Коли містерія почала втрачати свій релігійний характер, її вигнали з церкви, духовенство її заборонило, «але цілком знищити її було вже неможливо. Гнана духовенством, духовна драма виходить із церковної огорожі і місцем своєї вистави обирає площі і найбільш багатолюдні вулиці. Ця зміна місця значно сприяла звільненню містерії від умовних клерикальних вимог, що, в свою чергу, досить сильно вплинуло на зміну форми колишньої духовної драми». Що вважалося неможливим у церковних стінах, на вулиці «одержує право громадянства». Тепер «драма звертає головну увагу на розвиток комічного елемента, який більше цікавив глядачів своєю життєвістю, ніж інший, релігійний, бік містерії. Цей комічний елемент розвинувся нарешті до того, що складачі нових драм вважають за можливе і навіть необхідне виділити його в окремі комічні сцени, які гралися між актами серйозної духовної драми. Ці комедії стали називатися «інтермедіями», «інтерлюдіями», а в нас на Русі — і «между вброшенными игрищами». Спочатку помічався зв'язок між змістом інтерлюдій і змістом тих актів драми, за якими вони поміщалися». Згодом він «втрачається і для публіки, і для самих акторів; інтермедії є чимось самостійним, зовсім незалежним від драми; тому вони вільно переставляються одна на місце іншої, з першого антракту в останній і т. д. Нарешті інтерлюдії повністю виділяються і граються вже не між актами містерії, а після закінчення вистави духовної драми одна за одною».

Духовна драма не мала перспективи для розвитку. «Умовні межі драми не дозволяли їй розвиватися; вона приречена була на застій». Але оскільки глядачів цікавили, головним чином, інтермедії, які гралися після духовної драми, то актори прагнули скоротити по можливості виставу містерії, викидаючи іноді цілі акти. Нарешті містерія зводиться до мінімуму: «в «живому вертепі» залишився всього один акт (нищення немовлят і смерть Ірода)» із колись довгої різдвяної драми.

В іншому становищі були інтермедії, на боці яких були симпатії глядачів. «Фантазія і гумор автора, який створював інтермедії, не були стиснуті традиціями й умовними межами, яких він не смів переступити, як це було в духовній драмі. Ця свобода дозволяла інтермедіям розвиватися і в кількісному відношенні — з боку змісту». Підсумовуючи виклад про інтермедії, автор зазначив, що вони, «маючи справу з життям народу, цим самим позбавлені того застою, на який приречена власна духовна драма: віджило, яке більше не являє інтересу для народу, сходить зі сцени; яке цікавить глядачів, одержує право громадянства» [195, с. 44—49].

Виноградов стисло, але досить чітко висловився про історичний розвиток вертепу. Первісний текст вертепної драми мав релігійний характер, і вистави відбувалися в церкві. Згодом у вертеп почав проникати комічний елемент, через що його вигнано з церкви, він стає надбанням народу, майже повністю втративши первісний вигляд. За своїм змістом драма розпалася на дві нерівних частини: перша, релігійна, скорочувалася, а друга, комічна, збільшувалася за рахунок появи нових сцен. «У такому вигляді «вертепна драма» занесена була на Русь і широко розповсюдилась..., набуваючи, звичайно, національного забарвлення в другій частині» [85, с. 389].

Петров у новій роботі приділив проблемі історичного розвитку української вертепної драми мало уваги. Він не виділяв її окремо, хоча термін «розвиток» щодо неї вживав. Можливо, це частково пояснюється його поглядами на українську вертепну драму. Зокрема, він вважав, що «вертепні драми є більш чи менш віддаленими відгуками шкільної драми і складають необхідну ланку в історичному її розвитку».

Вчений говорив про взаємний вплив редакцій вертепних драм. У зв'язку з публікацією Маркевича він писав, що «редактори вертепного тексту опускали з шкільних драм такі сцени, які не відповідали реальній дійсності малоруського народного життя в певній місцевості, вводячи,

з свого боку, нові, місцеві чи сучасні сюжети». У публікації Галагана автор відзначив «деякі варіанти і нарощення, цікаві для історії тексту вертепної драми цієї редакції», перестановку окремих сцен, деякі доповнення, що з'явилися в процесі історичного розвитку тексту.

Петров коротко зупинився на відмінностях тексту вертепної драми, записаної та опублікованої Чалим від тексту, записаного й опублікованого Маркевичем.

На публікаціях Малинки і Васильєва автор не вважав за потрібне зупинятися, оскільки вони, на його думку, свідчили «уже про розпад її [вертепної драми.—*Й. Ф.*] і втрату первісного вигляду». Вважаючи українську вертепну драму похідною від шкільної, він писав, що остання, «опускаючись із шкільної сфери в протонародне життя, втрачала багато з того, що не відповідало даному етнографічному середовищу, одержувала нові нарощення і псувалась у розумінні пристосування до даної місцевості і до певного часу».

У висновках Петров відзначив одну важливу тенденцію у розвитку вертепних драм. Він писав, що в них «ми помічаємо якщо не прогрес, то все ж таки деякий рух. Автори і перероблювачі їх нерідко привносять у них елемент критичного, сатиричного відношення до повсякденної дійсності, що оточує їх, і освітлюють викривальним світлом деякі темні її сторони» [233, с. 473, 504—510, 512—514, 524, 527].

Кисіль у стислій формі висловився про зміни, яких зазнавали вертепні драми в процесі історичного розвитку, визначивши причини цих змін: «У різних варіантах вертепних п'єс ця частина [друга.—*Й. Ф.*] різноманітна, оскільки вона змінювалася і пристосовувалася згідно з місцевими умовами, в той час як перша, духовна змінювалась мало: сюжетом її завжди були події Різдва Христового» [148, с. 5].

Оскільки шопка, вертеп і батлейка — однотипні польські, українські і білоруські лялькові театри, то у їхньому розвитку простежується спільна тенденція: «Спочатку в них розігрувались сценки на сюжети з Євангелія про народження Христа. Але згодом «різдвяна драма» відійшла на другий план, її місце зайняли історичні, побутові і сатиричні сценки» [263, с. 257].

Йосипенко писав, що «Куп'янський вертеп, зроблений понад сто років тому кріпаком І. Книшевським і збережений його внуком, колишнім наймитом, тепер колгоспником артїлі ім. Мікояна Куп'янського району на Харківщині Г. С. Панасенком, зберіг багату гумором і фольклорним матеріалом народну частину дійства, яка набагато витис-

нула традиційну релігійну основу і зняла з її персонажів маску святих. В першій же появі царя Ірода, що виїздить під марш на парі добрих коней, не важко пізнати справжнього поміщика-царка. Вірогідним є те, що портрет цього «кровопивця» Ірода був узятий, як розповідає Г. С. Панащенко, з поміщика Розаліон-Сошальського, кріпаком у якого і був його дід» [159, с. 63].

З'явилися нові персонажі: син козака зі своєю коханою Марушкою. Архітектура має скромний вигляд.

Кузьміна підкреслює, що в процесі історичного розвитку вертепної драми «конфлікт релігійно-етичний замінявся в ній соціально-політичним». Основою народної вертепної драми стало «різке викриття царя-лиходія». Дослідниця наголошує, що «розв'язка різдвяної драми в народній інтерпретації утверджувала думку про неминучу відплату царю-лиходію за вчинені ним злочини» [183, с. 75, 76].

Цю ж тенденцію виділяє Всеволодський-Гернгросс [98, с. 80], який, простежуючи розвиток вертепної драми, розрізняв у ній лялькову, «живу» і змішану драму. У ляльковій учений на матеріалі праці Марковського «Український вертеп» виділяє три типи текстів: хоричний, діалогічний і проміжний.

Про перший тип автор пише: «Початковий хоричний тип полягає в хоровому виконанні пісень, зміст яких пантомімічно відтворюється ляльками». Щодо другого зауважує, що «хоричному типу протистоїть тип пізніший — діалогічний». «А між цими двома популярними типами розташовується тип проміжний. Він представлений кількома українськими варіантами — більш і менш розвиненими діалогічно. (Сокиренський варіант у своїй серйозній частині містить 27 пісень, які чергуються з 12 сольними репліками. Хорольський — складається з 11 виступів хору і 13 реплік окремих персонажів; Батуринський — із шести виступів хору і 11 реплік). Таким чином, перед нами варіанти з систематично зростаючою роллю діалогу (27 і 12, 11 і 13, 6 і 11, тобто 40, 118 і 183 %)».

Виконання «живої» драми про Ірода на думку вченого, «поширене, мабуть, не менше ніж лялькова. Для всіх численних «живих» варіантів драми характерні: 1) розвинений діалог і слабкий розвиток хору; 2) велика кількість учасників (іноді понад 30); 3) тяжіння до злиття з драмою «Цар Максиміліан»; 4) стислість». Всеволодський-Гернгросс зазначає, що аналіз сцен «живої» драми «свідчить про тісний зв'язок її з ляльковою, а отже, і про спільність джерела».

Дослідник відзначив роль інтермедій у розвитку української вертепної драми. «Драма про Ірода,— писав він,—

була схильна обростати інтермедіями, які впліталися в основний сюжет». Подавши опубліковану Франком сцену трьох царів, автор зауважив: «У наведений сцені безсумнівний вплив рицарських романів». Це, на його думку стосується і тексту, опублікованого Малинкою. «Біблійні драми звичайно обростали світськими інтермедіями, і це привело до того, що число і розміри інтермедій все збільшувались, основна ж п'єса зійшла до рівня прологу. Наведений приклад впливу рицарських романів наводить на думку, що взагалі рицарські епізоди входили в драму».

На певному етапі розвитку драма про царя Ірода об'єдналася з драмою про царя Максиміліана, утворивши драму «Трон». Дослідник відзначає органічний зв'язок цих двох драм [98, с. 89, 90, 92, 96, 98].

Йосипенко в новій публікації дотримувався поширеної думки про історичний розвиток вертепної драми: «Текст вертепу, в основі якого лежить розповідь про народження Христа (перша, так звана канонічна частина вертепного дійства), поступово обростав такою кількістю побутово-інтермедійних сцен, що врешті майже втрачав релігійний зміст, все більше привертаючи увагу глядачів другою частиною, так званою світською» [163, с. 277].

Бернацька зазначає: «Схема сюжету вертепної вистави в цілому залишалася незмінною. Інтермедійна ж її частина поповнювалася новими сценками, розширюючись (у ряді відомих вертепних текстів) за рахунок скорочення канонічної частини; мова очищалася від євангельських висловлювань; дедалі рідше використовувався церковний спів... У кінці XIX ст. В. на Україні почав зникати. Це було зумовлене ростом культури, відмиранням деяких релігійних обрядів, свят, під час яких існувала традиція ходіння з В., а також ослабленням цензури, яка обмежувала українські спектаклі, і появою професіонального театру. Інтермедійна частина вертепної вистави, пов'язана з народними джерелами, видозмінювалася, набуваючи інших форм» [37, стлб. 929—930].

Грицай підкреслює, що в процесі історичного розвитку перша частина вертепної драми поступово втрачала релігійний характер. «Обидві частини вертепу зливались в цільну дію з єдиним політичним змістом» [111, с. 19].

Цього ж дотримується і Смирнова, яка подає такий аналіз: «Очевидно, найбільш поширеною, спільною в репертуарі російського, українського і білоруського вертепного театру була драма про царя Ірода. Уже в найбільш ранніх варіантах цієї драми можна було помітити деякі відступи від біблійного оповідання, а чим далі, тим все

різкіше почала виступати на перший план тема викриття жорстокого царя-деспота і зменшувалося число євангельських епізодів... Такого роду витлумачення євангельських сюжетів носило характер прямої політичної алегорії, відповідало антицерковним, «бунтарським» настроям демократичного середовища XVII ст. Вертепна народна драма про царя Ірода, як відомо, справила вплив і на розробку цього сюжету в шкільному театрі на рубежі XVII—XVIII ст.» [270, с. 42, 43—44].

Йосипенко відзначає насичення вертепної драми соціально гострими мотивами, сатиричні елементи якої «в окремих сценах виходили поза межі побутового гумору..., набували мотивів соціального невдоволення та підносились до спроб викриття деяких суспільних пороків. Спрямованість ця не обходила і релігійних основ першої частини «різдвяної драми», в якій — народження Христа тільки привід, обрядовий, так би мовити, обов'язок. Головна ж увага звернена на постать царя Ірода, його деспотичні замисли і антилюдський характер вчинків». Дослідник доходить висновку, що «вертепна драма була не так п'есою дидактичного характеру на різдвяний сюжет, як драмою про царя Ірода з мотивами боротьби українського народу проти соціального гніту й неволі взагалі. Що це саме так, свідчать і зміни, яких зазнав з часом сюжет євангельської легенди про Христа. На початку виникнення «різдвяна драма» — своєрідна предметно жива ілюстрація до святого письма. З розвитком народного світорозуміння і з зміцненням у ньому реалістичних начал релігійна тема про народження Христа явно поступається перед мотивом відплати царю Іроду за його злодіяння — убивство безвинних дітей, тобто мотивом соціально-політичного характеру. Не випадково тема царя Ірода, викликаючи асоціації з особами, ненависними своєю діяльністю трудовому люду, виявилась особливо живучою і обов'язковою у багатьох видах народної драми. До нас дійшло кілька вертепних текстів під назвою «Смерть царя Ірода». Вплив народного світогляду на релігійну частину вертепної драми автор наочно показав на прикладі розмови пастухів і сцени з царем Іродом. Навівши діалог між пастухами, Йосипенко зазначив: «Побутова, «світська» мова пастухів, їхнє аж ніяк не набожне ставлення до факту народження немовляти, вияв звичайної шани, а не релігійне преклоніння, нарешті, гумор — тонкий і дошкульний, та ще танці під музику — і все це у місці, яке вважалося найсвятішим, — красномовне свідчення досить реалістичного ставлення авторів вертепної драми до її релігійної частини».

Вплив народного світогляду позначився не тільки на тексті, уривки з якого навів Йосипенко. «На прикладі відомих вертепних текстів і, зокрема, Куп'янського вертепу, датованого 1829 р., видно, до якого зовсім незначного місця зведено було тут першу дію вистави. Старший за нього вертеп (1770) — Галаганівський, або Сокиринський, що був у маєтку Галагана перетворений у розвагу для обмеженого кола людей,— містив велику за обсягом релігійну частину. Церковна позолота і свічі, розкішні костюми і довжелезні співи псалмів та кантів Сокиринського вертепу різко контрастують з зовнішньою скромністю й етнографічною простотою відповідних місць Куп'янського вертепу. Будучи утвором народним, з його життя й мудрості черпаючи зміст та форму, вертеп в умовах поміщицького маєтку, ізольований від ґрунту, яким живився, багато втрачав у соціальній і художній своїй значимості. Однак відомі й такі вертепні тексти, в яких релігійна частина зникла. Під впливом народного реалістичного світовідчуження вона перетворилася в звичайнісіньку колядку й виконувалась вертепниками наприкінці вистави. А у так званому Доброгостівському вертепі духовна частина зовсім відсутня. Щоправда, запис цих текстів відноситься вже до початку ХХ ст.» [155, с. 36—39].

«Під впливом інтермедійної частини,— пише Поліщук,— сцени релігійного змісту поступово скорочувались, а то й зовсім виключались з вертепної вистави, і тільки у вигляді прологу залишалась сцена прибуття пастухів у «свјату» печеру» [240, с. 339].

Про те, що «перша частина вертепної вистави дедалі більше скорочувалась у народному побутуванні», говорить і в іншому посібнику [220, с. 75]. Гусєв на основі порівняльного аналізу вертепної драми «Цар Ірод» зазначає, що в процесі історичного розвитку «власне релігійний зміст відступив на задній план, будучи витісненим тираноборською ідеєю і мотивами побутового, часто сатиричного чи гумористичного характеру» [120, с. 311].

У доповіді на VII Міжнародному з'їзді славістів він висловив міркування про характер українського лялькового вертепу в епоху романтизму. Один із доказів дає вченому стаття Ізопольського, яка «була по суті єдиним сучасним польському романтизму описом українського вертепу, що з'явився польською мовою. Проте сам стан вертепної драми першої половини ХІХ ст. може бути відтворений на основі більш повних описів і текстів українських етнографів і фольклористів».

Гусев називає тексти, опубліковані Маркевичем, Галаганом і Марковським, зауважуючи: «Зіставлення трьох джерел — публікації Маркевича і двох рукописних текстів сокиренського вертепу — дозволяє встановити характер українського лялькового театру в розглядувану епоху і відмінність вертепної драми від польської шопки».

Вчений дійшов такого висновку: «На основі наведених даних можна стверджувати, що в першій половині ХІХ ст. ляльковий театр у Польщі, на Україні і в Білорусії був досить поширеним і живим явищем народного побуту і що вже тоді визначилися риси його національної своєрідності в кожного з братніх народів. В епоху романтизму з'явилися перші описи лялькового театру і публікації текстів, він став об'єктом пильної уваги інтелігенції, яка сприймала його не тільки як історичну пам'ятку, але і як явище сучасної народної культури, як одне з джерел національного мистецтва» [122, с. 317, 319].

У підручнику для студентів філологічних факультетів університетів Грицай докладніше зупинився на змінах, яких зазнавала в процесі історичного розвитку вертепна драма. Щодо першої частини він пише: «Під впливом народнопоетичної творчості духовна дія вертепної драми поступово втрачала свою релігійність, дедалі більше віддалялася від звичайної ілюстрації «святого письма». Конфлікти біблійного оповідання з часом абстрагувались від церкви і наповнювались соціальним змістом, виражаючи погляди народних мас. Тому не є дивним заборона духовенством саме поважної частини вертепної драми».

Про світську частину автор зазначає: «В історичному розвитку українська вертепна драма видозмінювалася, набирала різних сюжетних форм, втрачала окремі сцени і обирала нові. В цьому плані особливо відзначалася світська дія п'єси. Наприкінці кінці ХІХ ст. світська частина п'єси зливається з духовною, утворивши одноактну народну драму. Такими вже є тексти в записі М. Чалого, Хорольський і Куп'янський вертепи. З часом заради зовнішнього ефекту, а також з огляду на історичні обставини, цензуру часто переосмислюються окремі образи, втрачаються літературні ознаки п'єси, відбувається уніфікація діалогів та монологів. Уже в драмі в записі М. Чалого запорожець став базікою, гулякою... Хорольська і Куп'янська вертепні драми бідніші на художні засоби, ніж попередні твори. До їх тексту здебільшого потрапляли пісні, мало підпорядковані єдиній сюжетній конструкції» [110, с. 325, 330—331].

Архимович зазначає, що на ранніх етапах розвитку вертеп був різдвяною виставою. Згодом, «поступово відриваю-

чись від календарного свята, з'являючись і під час осінніх ярмарків, і під час літніх військових зборів, вертеп розважав і звеселяв пістряву публіку міст, містечок і сіл» [22, с. 149].

Кравцов розрізняв два види лялькового театру слов'ян: «релігійний (вертеп, батлейка, шопка) і світський (Петрушка, Кашпарек, Копленяк); перший широко всотував в себе світські елементи, а другий відзначався широким розвитком комізму і сатири». І далі: «Якщо вертеп виник під впливом церкви, хоча поступово засвоював традиції фольклору, то ляльковий театр, де героями були Петрушка і Кашпарек,— суто народна творчість: за змістом, за ідейним спрямуванням, за формою» [178, с. 253, 247].

Смілянська подає таку картину. «Поступово,— пише вона,— в релігійний зміст вертепу все настійливіше проникають світські елементи. Посилення світського начала приводить до того, що в другій частині вистави відкривається «необмежений простір народної фантазії, і комічний елемент необмежено панує над усім». Смілянська констатує великий вплив школярів на розвиток вертепної драми, а також взаємовплив шкільного театру і вертепу. «В кінці XVIII — на початку XIX ст. драма про Ірода в свідомості народних мас відображала показ лиходійств правителів, їх хижацьку політику на Україні». Далі говориться, що Коліївщина сприяла «ідейному росту вертепної драми». Авторка підкреслює, що «інтермедійна частина вертепу вносила нові акценти і доповнення до соціального смислу духовного дійства» [268, с. 10, 11].

Секуляризація вертепу, на нашу думку, підтверджує народність генетичних коренів цього явища. Зазнавши в силу історичних причин певного впливу церкви, вертеп — духовний продукт народу — вже на ранніх етапах свого функціонування почав виходити з-під нього. Варто зауважити також, що тенденція до змирнення першої частини виявлялася неодноразово на всій території його побутування.

Один із наслідків історичного розвитку вертепу, на думку багатьох дослідників,— перетворення вертепу в райок. Тихонравов зауважив, що «згодом фігури вертепу замінилися лубковими картинками і вертеп перетворився в райок, передавши йому свій зміст». «Це зумовлено значною мірою зв'язком «вертепної п'єси з лубковими повістями і народними діалогами» [284, с. 26].

Цю гіпотезу підтримали Веселовський [82, с. 398—399], Морозов [205, с. 88], Перетц [225, с. 159—161].

У цьому ж ряду стоїть висловлювання про те, що райок — сильно змінений варіант вертепу [33, с. 9].

На генетичну залежність райка, «який набув поширення по всій Росії в XVIII і XIX ст.,» від вертепу вказує Охріменко [221, с. 29].

В одному з підручників зауважується тематична близькість вертепу і райка при виникненні останнього [186, с. 335]. У другому виданні на с. 299 прямо говориться: «З вертепу» вийшла і форма райка — театру картинок, який поширився по всій Росії в XVIII—XIX ст.ст.» [187].

Некрилова висловила своє ставлення до цієї гіпотези. «Справді,— пише дослідниця,— принцип нанизування майже або зовсім не пов'язаних одна з одною сценок, картинок споріднює райошну виставу з комічною, побутовою частиною вертепу, з «Петрушкою». Але на цьому схожість лялькових спектаклів з райком і закінчується. Навряд чи вертеп був єдиним джерелом райка. Очевидно, в цій же ролі виступали і лубкові картинки. Вони складали основу райошного огляду. І далі: «Щодо принципу демонстрації картинок у райку, то він міг бути запозичений від великих панорам, що їх іноземні гастролери привозили на початку XIX сторіччя на великі російські ярмарки» [213, с. 88].

Зауважимо, що принципом нанизування схожість райка і вертепу не вичерпується. На нашу думку, не можна скидати з рахунку й архітектуру. До речі, вміщені в книжці ілюстрації засвідчують правомірність вживання авторкою терміна «панорамний вертеп».

Ще в дожовтневий час була висловлена думка, що райок запозичено в «іноземних чудодіїв», які відвідували Росію [145, с. 392].

Соломонік спробувала обґрунтувати це положення. Вона заперечила тим авторам (назвала тільки В. М. Перетца), що виводили райок від українського вертепу. «Ящики зі скельцями-очками швидше всього були винайдені в Європі, а звідти занесені мандрівними акторами в Росію і далі на Схід, аж до Китаю. На користь цього говорять їх абсолютно однакова будова, більш ранні європейські свідчення, слово чи ієрогліф «іноземний», «закордонний» в іранській і китайській назвах вистав, західні терміни «косморама», «панорама», що дуже часто заміняли в Росії слово «раек» [273, с. 37].

Більш ранні європейські свідчення, на які вказує Соломонік, датуються 1733 р. і кінцем XVIII ст. Нагадаємо, що, за словами Веселовського, з кінця XVII ст. райок із театру

маріонеток перетворився в народну космораму. Отже, згадані європейські свідчення не давніші.

Щодо західних термінів «косморама», «панорама», то вони справді заміняли слово «раек», але головним чином у роботах про райок і досить рідко (і значно пізніше) — в мові райошників. Обстеживши велику кількість словників і енциклопедій, бачимо, що в статтях «Косморама», «Панорама» немає жодної згадки про райок. У статті «Райок» терміни «косморама», «панорама» зустрічаються в поодиноких випадках, та й то у виданнях пізнішого часу. Зокрема, зафіксована дефініція райка «народна косморама» [250; 248].

Перетц зазначав, що цей театр називався «в просторіччі «райком» [225, с. 158].

Райок — не тільки форма. «Найголовнішим у райешній виставі було те, що вона включала три види впливу на публіку: зображення, слово та гру» [213, с. 91].

Тематика оглядів [213, с. 92] дає підстави визнати, що райок — це оригінальне явище, а не запозичене.

Велике значення актора у виставах райка не викликає сумніву. Не випадково й Некрилова наголосила на питанні виконавства.

Одним із доказів дослідниці є характеристика Ю. М. Лотманом носіїв фольклорного мислення на прикладі їх ставлення до газетних новин і вибору тем для лубкових картин [191, с. 261, 262, 263].

Доцільно звернутися до питання термінології. Походження терміна «райок» від слова рай сумніву не викликає. Однак слово рай не церковного, не книжного, а народного походження. «Рай (ірій, вирій) — чудесний сад, що знаходиться десь у далекій сонячній стороні» [256, с. 276]. О. М. Афанасьєв подає уривок української народної пісні, в якій сокіл скаржиться:

Бідна ж моя головонько,
Що я рано з выр'я вийшов... [26, с. 138].

Ці рядки дали підставу Б. О. Рибаківу стверджувати: «Поняття вирію не книжне, а народне». І далі: «Географічно цей язичницький рай, країна померлих, знаходиться десь на сході, за морем, там де сходить сонце» [256, с. 276].

«Не випадково, що той же термін райок відносився раніше і до лялькового театру (ярмарок, балаган і т. д.). Слід зазначити, що ляльковий театр виявляє більш безпосередні зв'язки з давнім карнавалом, що пародіював тему смерті (пор. ляльку Маржену в чеському театрі і похорони персонажа з цим же ім'ям в інших традиціях; схожі

теми вертепного дійства, де серйозна тема пристрастей за-ключалась інтермедіями — пародіями, пор. російський райок як означення вертепу). В світлі цих міркувань стає очевидним зв'язок слова **райошник** з **райок** по відношенню до лялькового театру і показу картинок. **Райошник** — особливий вид поезії для райка як пародія раю; звідси — багато особливостей цього жанру» [150, 247—248].

Усі ці факти ставлять під сумнів питання про західно-європейські чи східні корені райка. Дефініція райка «народна розвага» [251] цілком виправдана і відноситься не тільки до природи і специфіки цього явища, а й до його походження. Гадаємо, що полігенетичність стосується й райка. Те, що вертеп і народний лубок стоять біля його витоків, сумніву немає. Назвемо ще одне явище, що функціонувало теж як усна жива газета і за цією рисою споріднена з райком. Це — співанки-хроніки. Їх, на нашу думку, можна вважати додатковим доказом на користь того, що райок місцевого і водночас народного походження.

Із лялькового вертепу, на думку багатьох дослідників, народився «живий» вертеп. Так, Малинка зазначав, що перша частина записаного й опублікованого ним тексту «живого» вертепу не розвинулася. Зате в другій відбулися зміни, які відносяться переважно до складу і характеру зображення персонажів.

Автор пише про неї: «Порівнюючи її з іншими інтермедіями, ми, з одного боку, не знаходимо в ній типів, які раніше виводилися на сцену, зате з другого — з'являються нові типи; нарешті деякі типи, які зустрічалися в попередніх інтермедіях, у «ж[ивому] вертепі» під впливом часу дещо змінюють свій характер». До вимираючих типів він справедливо зараховує насамперед Запорожця.

Щодо Наполеона дослідник робить припущення, що його «не слід вважати цілком новим типом; це, очевидно, той же польський пан, який лише прибрав образ французького імператора. Щоправда, в початковому монолозі 2-ої дії знаходимо натяки і на справжнього Наполеона...».

Значну увагу Малинка приділив «образу представника простого народу». Автор показує еволюцію цього образу. Якщо раніше «і виводився на сцену простий народ, то, в більшості випадків, у ролі скривджуваного». Не такий Клим у «живому» вертепі, який удавши з себе дурника, досить зухвало говорить з паном, називає його своєю свинею, тиче Наполеону під самий ніс палицю і йде, потішившись удосталь над колишнім своїм «земним богом». Мужик тут є ніби месником, незлостивим, правда, за своє колишнє приниження».

Вся четверта дія «живого» вертепу, пише Малинка, цілком самостійна і, здається, не має нічого аналогічного в попередніх інтермедіях. «Лицар і Дівчина — це данина романтичним вимогам першої половини ХІХ ст., самі ці типи створені, очевидно, під сильним впливом «новітніх пісенників». Кохання в попередніх інтермедіях не грало особливо помітної ролі: якщо Запорожець заграє іноді з шинкаркою Фесею (вертеп Галагана), то він скоро і проганяє її від себе; якщо він називає її іноді ніжними іменами: «Фесю, серце, голубко», то негайно ж частує її і цілком протилежними епітетами: «Відчини, капосна халява...». Кохання не має тут кривавої розв'язки. В «живому вертепі» на коханні побудована вся четверта дія, що закінчується загибеллю дівчини; кохання тут не розвага від нудьги: Лицар скаржиться, що, закохавшись, він став назавжди нещасним; тільки «серед війни кривавої» сподівається він звільнитися від свого безнадійного кохання. А втім і глядачі й актори відчують усю неприродність цієї дії, що видно з останніх гумористичних слів, які доносяться із-за ширми після похоронної пісні» [193, с. 50—51, 55, 56].

Смирницький, залишаючи поза увагою історичний розвиток української лялькової драми, про «живий» вертеп зазначав, що «збіг часу вистави, змісту п'єс [«живого» вертепу.— *Й. Ф.*] із п'єсами вертепу, який виродився, дозволяє нам зробити висновок, що це — лише нова форма вертепної драми, можливо, наступний щабель у розвитку народної драматичної творчості і водночас остання форма вмираючого вертепу,— тому «Трон» ми називаємо вертепною драмою» [269, с. 205].

Соколов зазначав, що ляльковий вертеп «переходив, замінюючи лялькових артистів живими, в так званий «живий вертеп» — один із видів Д. Н. у власному розумінні цього слова» [272, стлб. 553—554].

За Казимировим, вертепна драма «вийшла зі свого двоповерхового будиночка на майдан і опинилася на ярмарку, у театрі Балагана, у хатах мешканців сіл і слобід. Це сталося вже на початку ХІХ ст. Вистави живого вертепа відбуваються і в наші дні на Західній Україні та Закарпатті» [164, с. 19].

На думку Шреєр-Ткаченко, з часом вертеп «перестав повністю задовольняти зростаючі вимоги демократичних кіл міського населення. Це стосувалося особливо першої дії, скутої традиційним релігійним сюжетом, з її обмеженим соціально-естетичним звучанням. Потрібні були нові форми й жанри музичного-драматичного театру з репертуаром, більш близьким до сучасності, до прогресивних

ідейно-естетичних тенденцій в мистецтві. До того ж первісні автори й виконавці вертепу — учні українських колегіумів та Київської академії — досить скоро втратили інтерес до нього. У зв'язку з цим вертеп перейшов до цехових музикантів, ремісників, серед яких виник так званий живий вертеп, виконуваний не ляльками, а живими людьми» [318, с. 106]. В іншому місці: «Вертеп поступово втрачав своє значення через звуженість соціального звучання й невисокий рівень професіоналізму» [312, с. 177]. Згодом авторка повторила ці думки, уточнивши, що «живий вертеп» існував у ХІХ ст. [316, с. 33].

Ляльковий вертеп взаємодіяв із театром живого актора («Цар Ірод», «Цар Максиміліан», «Трон» та ін.), на що вже, як бачимо, звертали увагу дослідники, проте це питання потребує спеціального поглибленого вивчення.

Український вертеп, вплинувши на виникнення російського вертепу, зазнав впливу останнього. Це виявилось у включенні в текст української вертепної драми побутових сценок російською мовою з персонажами російського походження. Наприклад, характерні для російського лялькового театру солдатські персонажі з'являються і в українському вертепі:

Я солдат простой, не богослов,
Не знаю красных слов,
Хотя я отечеству суть защита,
Да спина в меня избита.

Після цього монологу солдат розмовляє російською мовою з Дарією Іванівною і потім вони танцюють «Камаринську» [194, с. 46] *. Російською мовою висловлює репліку артилерист [194, с. 64].

На підставі фактів Гусев висловився за те, що передавачем наведених і, можливо, інших, незафіксованих, мотивів російського народного театру було солдатське середовище [120, с. 310—311]. З цим не можна не погодитися. «Кількість росіян на Лівобережній Україні у другій половині ХVІІ ст. збільшувалася також за рахунок служилих людей і членів їх сімей. Зокрема, наприкінці 90-х років у Києві нараховувалося 330 хат для рейтарів, солдатів і стрільців». «Практично вихідці з Росії проживали в усіх лівобережних містах і багатьох селах» [50, с. 110].

Документально засвідчено побутування «Петрушки» в Чернігові [137; 214], Одесі [138, с. 56], Житомирі [179,

* Цілком імовірно, що це найдавніший із записів «Камаринської», які дійшли до нас [320, с. 65].

с. 41], Києві [137], хоча немає сумніву, що цей вид театру був дуже популярний і в інших місцях України.

Дослідники наводять ряд конкретних фактів спільності вертепу і «Петрушки» [293, с. 294—298; 138, с. 58, 59, 77—79; 213, с. 76, 182]. Останнім часом активізувалося вивчення українсько-російсько-білоруських народнотеатральних зв'язків. Хоча зроблено чимало, цей аспект потребує ще поглибленого вивчення.

Вертеп у процесі історичного розвитку взаємодіяв і з польською шопкою. Особливо тісними були їх зв'язки на західноукраїнських землях. Можна говорити про генетичну залежність окремих п'єс вертепу, що побутували на західноукраїнських землях, від шопки. Не випадково вертеп там називався шопкою.

Всебічне вивчення вертепу, як і будь-якого явища, можливе на основі скрупульозного аналізу максимальної кількості фактів. А цьому повинна передувати робота по виявленню достовірної інформації.

Оскільки відомості про вертеп, передусім про ляльки й архітектуру, досі не представлені більш-менш повно в окремій роботі, спробуємо хоч якоюсь мірою заповнити цю прогалину. Маючи такий матеріал, читач 1) збагатить своє уявлення про народний вертеп; 2) переконається, в якому стані вивчення те чи інше питання (наприклад, з подальшого викладу видно, що не всі конкретні факти про архітектуру, зовнішній вигляд і конструкцію ляльок подані; це означає, що вони досі не виявлені).

Ознайомлення з численними публікаціями показало, що хоча фундаментальних (з охопленням усіх основних питань) досліджень про вертеп немає, у роботах Тихонравова, Морозова, Житецького, Петрова, Перетца, Франка, Марковського, Грицяя та інших є чимало цінних спостережень і висновків, що, безперечно, сприятиме всебічному вивченню цього унікального явища. Основні ж завдання чекають свого вирішення. Що таке вертеп? Коли і де він зародився? Які його джерела? Чи на всій території України (і рівномірно) він був поширений? Яка участь різних прошарків населення у створенні і розповсюдженні вистав? Чому ляльковий вертеп перестав функціонувати, а живий побутує? З'ясувалося, що однозначної відповіді не знайдено.

Хоча питання термінології дослідники спеціально не розглядали (очевидно, воно видавалося розв'язаним), у тлумаченні терміна «вертеп», як видно з огляду, наявний різнобій (багатозначність, неоднаковість визначень, зарахування до різних явищ культури). Звернемо увагу на інші терміни. Польська «шопка», білоруська «батлейка» («бетлейка») означають, як стверджують дослідники, місце народження Христа. У Білостоцькому воєводстві ходили з *батлейкою*. У чехів і словаків побутували *бетлеми*. В Іспанії і Португалії різдвяні ясла називалися *velen*. Одна з діалектних назв французьких народних різдвяних ясел *Belén, Bételen* (від слова Бетлеєм — Віфлеєм) [166, с. 46, 56, 228, 231]. У німців ящик, з яким ходили на різдво, називався *die Cristschau*, у Галичині вертеп «звався «бетлей» [298, с. 358]. Один із видів народного театру на Закарпатті має назву *бетлегем*. Очевидна співзвучність (мабуть, цим слід пояснювати зафіксовану в літературі синонімію, приклади якої наведені в роботі) термінів не є переконливим доказом генетичної залежності українського вертепу від західноєвропейських зразків. Потрібно зібрати і проаналізувати народну термінологію в галузі фольклорного театру, порівнявши її з поняттями, введеними в науку до-

слідниками. Попередньо можна сказати, що ми розглядаємо вертеп як один із видів українського фольклорного театру, функціонально пов'язаний з системою народної святковості.

Ключовою була і залишається проблема походження народного вертепу. Незважаючи на таку пильну увагу до неї, сказати, що вона розв'язана, поки що не можна. Досі важко точно визначити час його появи на Україні (слід сподіватися, що відомості Ізопольського, сприйняті по-різному, будуть підтверджені іншими фактами). Наявність кількох концепцій його походження свідчить, що це питання зберігає дискусійність. Інтереси науки вимагають кожну з концепцій якнайретельніше перевірити матеріалом. Особливо розраховувати на документальні дані (їх виявлено дуже мало) не доводиться, адже «документальне з'ясування генези якого-небудь явища народної (побутової) культури — випадок надзвичайно рідкісний. Частіше доводиться оперувати логічними припущеннями» [309, с. 47—48].

Необхідно проаналізувати наявні у виставах історичні, етнографічні, географічні та інші реалії, тобто вивчати вертеп у взаємозв'язку з історією, побутом і культурою народу.

Дуже важливо було б з'ясувати відношення вертепу до дійсності при його зародженні, адже яким він був у той далекий час, поки що не маємо уявлення, а це перешкоджає якомога точнішому окресленню його місця в системі українського (і ширше) фольклорного театру. Запропонована нами класифікація має попередній характер. Якщо внаслідок дальшого осмислення вона виявиться прийнятною, тоді доведеться з'ясовувати, як виникали форми вертепу: одночасно чи в якійсь послідовності. Аналізувати потрібно не тільки драму (саме вона була в центрі уваги), а й архітектуру (цікавої спроби Фрейденберг недостатньо, необхідно систематизувати весь наявний матеріал і по-новому його осмислити), ляльки (про них немає навіть окремої замітки), музику (нею цікавилися лише Грінченко, Архимович, Шрейер-Ткаченко, Копиця).

Успішному розв'язанню проблеми походження народного вертепу допоможе історико-порівняльне вивчення його з фольклорним театром інших народів, передусім російського і білоруського, однак поки що крім спостережень є лише кілька спеціальних спроб [112; 113; 120; 122; 257; 292, с. 16—51].

Не менш важлива і складна проблема історичного розвитку народного вертепу. В літературі дуже поширене твердження про розповсюдження вертепу на всій Україні. Та-

кі висловлювання потребують підкріплення конкретним матеріалом. Наша спроба зібрати й систематизувати розрізнені факти ще не дає змоги робити широкі узагальнення.

Потрібні далішні пошуки і для з'ясування участі різних прошарків населення у створенні і поширенні вертепу. Якщо деякі достовірні дані (щоправда, не зібрані й не узагальнені в окремій роботі; ми прагнули хоч якоюсь мірою заповнити цю суттєву прогалину) про школярів, ремісників, селян є, то роль скоморохів поки що не можна документально підтвердити, хоча ставити її під сумнів не має підстав.

Дослідники називають XVII—XVIII ст. як період найбільш продуктивного розвитку. А який вигляд вертепу в XIX і XX ст.? Є лише одна стаття про побутування лялькового вертепу в радянський час [114]. Викладені принагідно в деяких публікаціях міркування про причини згасання лялькового вертепу недостатньо переконливі. Якщо їх прийняти, то не можна пояснити, чому в наш час функціонує живий вертеп.

У процесі історичного розвитку вертеп взаємодіяв з іншими формами фольклорного театру («Цар Ірод», «Цар Максиміліан», «Петрушка» тощо), впливав на різні види культури. Поки що є одна публікація на тему «вертеп і література» [115].

Про художню природу вертепу також є хоч і цікаві, але не систематизовані спостереження і одна стаття [118].

Відповісти на багато питань допоможе складена в майбутньому карта поширення народних вистав. Історико-географічний метод при вивченні українського фольклорного театру не застосовувався, хоча наукова продуктивність його очевидна. Тривалий період він і не міг бути застосований, оскільки дослідники оперували незначною кількістю матеріалу. Досить сказати, що у розпорядженні дожовтневих авторів було лише кілька текстів (про це слід обов'язково пам'ятати, оцінюючи доробок попередників). Збірник Марковського (єдина спроба на Україні окремого видання вистав вертепу і фольклорного театру загалом) хоча і має значну наукову вагу, та справи не вирішує. Основні записи, здійснені за радянського часу, неопубліковані. Цілком зрозуміла необхідність підготовки корпусу творів з ґрунтовними коментарями.

Отже, перед дослідниками народного вертепу стоять досить складні завдання, і суспільствознавці повинні зробити все «для сміливої, ініціативної постановки нових проблем, їх творчої теоретичної розробки» [13, с. 104]. Саме такий підхід збагатить наше уявлення про народну культуру.

ДОДАТКИ

ЛЯЛЬКИ

Вертеп з с. Турівка [194]

№ п/п	Ляльки	Зовнішній вигляд (одяг, риси обличчя, атрибути)	Конструкція (матеріал, розмір, кріплення)
1.	Паламар	звичайний сірий нанковий халат; волосся з проділом; коса	кожна лялька кріпилася до дроту
2.	Ангели	крильця; один з лілією; свічки	
3.			
4.			
5.			
5.	Пастухи	кобеняки з відлогами	три царі зв'язані одним дротом
	Грицько		
	і Прицько		
6.	Ягня		
7.	Ірод	парчевий кунтуш; на голові корона; скіпетр	
8.	Охоронець		
	Ірода		
9.	Три східних царі	парчеві кунтуші; на голові коронки	
10.	Сатана	чорний; з хвостом; з крилами летючої миші; з великими рогами; з вугіллям у роті; на пальцях кігті; нога кінська	
11.	Смерть	скелет з косою	
12.	Рахіль з дитиною	єврейський костюм	
13.	Воїни	лати; шоломи; списи	
14.	Дід		
15.	Баба		
16.	Солдат Гнат		
	Парамонович		
17.	Дарія Іванівна		
18.	Циган на коні		

№ п/п	Лялька	Зовнішній вигляд (одяг, риси облич- чя, атрибути)	Конструкція (ма- теріал, розмір, кріплення)
19.	Циганчук, син	в руках глечик форма гусара	
20.	Циганка		
21.	Угорець		
22.	Угорка		
23.	Поляк		
24.	Хлопчик		
25.	Полька		
26.	Запорожець		
27.	Шинкарка	червоні шаровари, повний одяг; люлька; булава; за спиною бандура	
	Хвеська		
28.	Гадюка		
29.	Єврей-шинкар		
30.	1-й чорт		
31.	2-й чорт		
32.	Уніатський піп		
33.	Свиня		
34.	Клим		
35.	Дружина Кли- ма		
36.	Дяк		
37.	Школяр Іва- нець		
38.	Коза		
39.	Артилерист		
40.	Селянин		

Вертеп з с. Сокиринці [195, с. 13—21]

1.	Діва Марія	довга блакитна сукня, з-під якої видно ноги, грубо зроблені з білої матерії; комір у сукні зроблено зі срібної парчі; низ сукні (6 см) теж обшито срібною парчею; поверх цієї сукні ще одна — з білого прозорого серпанку; на голові блакитна намітка, краї якої обшито срібною бахромою; блакитні очі; білява; на голові справжнє волосся; у лівій руці тримає дитину, зроблену з білої матерії, оповиту срібною парчею і обшиту золотим галуном; такий же галун і на голові дитини	в. 27 см; виготовлена з фарфору; всі останні ляльки майстерно вирізані з дерева
----	------------	--	---

№ п/п	Ляльки	Зовнішній вигляд (одяг, риси обличчя, атрибути)	Конструкція (матеріал, розмір, кріплення)
2.	Йосип	синя ряса з золотою епітрахілю; старий; вуса, волосся і борода сиві; очі і брови чорні; на руках манжети із золотої парчі; з рукавів виглядають пальці, зроблені з білої матерії;	в. 26 см
3.	Паламар	рот, ніс, очі спочатку вирізані, а потім пофарбовані (так у всіх ляльок, крім однієї) чорнявий; штани і підрясник сірі, без чобіт; чорні вуса опущені вниз; коса із звичайного волосся; у правій руці залізний гачок	в. 18 см
4.	1-й пастух	молодий чорнявий парубок; вуса опущені вниз; чуб із звичайного волосся; синій сіряк, підперезаний мотузком; сірі штани; черевики; права рука зігнута, ніби під пахвою щось несе; ліва опущена вниз	в. 19 см
5.	2-й пастух	молодий чорнявий парубок; вуса опущені вниз; замріяний погляд; сірі штани; черевики; дерев'яна сопілка, прив'язана тоненькими мотузочками до ляльки; раніше обидва пастухи були взуті у шкіряні постолы	в. 19 см
6.	1-й воїн	чорнявий; вуса опущені вниз; чорна борода; червоні штани; зелений мундир; на штанях лампаси із золотого галуна; закарваші і комір мундира червоні; мундир обшито червоними кантами; пояс і червоні погони із золотого галуна; ліва рука опущена вниз; у трошки зігнутій правій спис, зроблений із золотого галуна; на голові золотий шолом, вирізаний з того самого шматка дерева, що й голова; чорні черевики	в. 24 см
7.	2-й воїн	чорнявий; великі вуса кінчиками догори; чорна борода; одяг такий, як у 1-го воїна	в. 23 см
8.	Цар Ірод	вуса, борода пофарбовані в чорний колір; довгий ніс; золотий парчевий підризник; червона риза, обшита по краях золотим галуном; комір ризи зі срібної	в. 19 см

№ п/п	Ляльки	Зовнішній вигляд (одяг, риси обличчя, атрибути)	Конструкція (матеріал, розмір, кріплення)
9.	Три царі-волхви	парчі; на голові золота корона, вирізана з того ж шматка дерева, що й голова золоті парчеві підризники; у середнього царя-волхва комір із срібної парчі, у решти — із золотої; одяг середнього заткано малиновим орнаментом; чорні вуса у всіх опушені до низу; невеликі бороди; на голові в кожного така ж корона, як у царя Ірода	1-й і 3-й по 19,5 см; середній — 20 см; з'єднані дротом до купи і мають один держак
10.	Рахіль з дитиною	українська молодиця з наміткою на голові, у плахті і запасці; згодом — довга сукня з синьої смужки матерії; на голові довга біла намітка, застібнута спереду, по краях обшита блакитним шовком; у лівій руці держить немовля з білої матерії	в. 22 см
11.	1-й чорт	пофарбований чорною фарбою; живіт, великі ніздрі, рот, вуха і очі пофарбовані червоною фарбою; невеличкі чорні ріжки (в 1 см); руки опущені до низу; зроблені з чорного перкалю крила закладені за спину; невеликий чорний хвостик з перкалю піднятий догори; на руках видно пальці	в. 20 см
12.	2-й чорт	загалом схожий на 1-го чорта	в. 19 см; ріжки 0,5 см
13.	Смерть	скелет, пофарбований білою фарбою; у руках дерев'яна з бляшаним кінцем коса; запалі очі; ребра; кістки на ногах	в. 20,5 см
14.	Баба	нестара чорнява молодиця; на голові очіпок; біла сорочка; червона з чорними і білими смугами картата плахта; червона запаска; жовта керсетка, обшита з країв червоною волічкою	в. 22 см
15.	Солдат Іван Петрович	довгі чорні штани з жовтими лампасами; синій мундир; закарваші, погони і груди жовтого кольору; комір із золотого галуна; шапка, виточена з того шматка дерева, що й голова; чорнявий, без бороди, вуса догори; на ногах чоботи (військова форма часів Олександра I)	в. 24 см

№ п/п	Ляльки	Зовнішній вигляд (одяг, риси обличчя, атрибути)	Конструкція (матеріал, розмір, кріплення)
16.	Дарія Іванівна	молода чорнява дівчина у вишиваній сорочці, плахті і червоній запасці; поверх сорочки ситцева корсетка у дрібні червоні з чорним квіточки, з країв обшита червоною волічкою; на голові червона хустка; на шиї — разок темного намиста; ззаду дві блакитні стрічки; у правій руці біла хусточка, обшита з країв червоними нитками	в. 25 см
17	Гусар	чорнявий, без бороди, вуса до низу; довгі сині штани; чорний коротенький мундир з прямокутним червоним лацканом, коміром із золотого галуна і червоними закарвашами; червоні погони і лампаси; чорні черевики; шапка	в. 21 см
18.	Циган	червоні штани; червоні чоботи; синій кафтан, підперезаний червоним поясом; спереду шкіряний капшук; у правій руці батіг; ліва рука зігнута; на голові висока чорна шапка, виточена з того самого шматка дерева, що й голова; довголиций; чорнявий; вуса рівні; борода посередині підголена	в. 21 см
19.	Циганка	чорнява; біла з червоним коміром сорочка; червона спідниця спереду розрізана і підтикана так, що через розріз видно білу сорочку; по краях і на розрізі спідниця обшита червоним кантом; на голові червона з білими смугами картата хустка; у лівій руці мішечок з червоної матерії, на кінці обшитий цератою	в. 24 см
20.	Кінь цигана	тулуб без голови, обтягнутий шкірою; без хвоста, гриви й очей; чорні копита	довжина 11 см
21.	Поляк	польський пан у кунтуші і конфедератці; згодом — молодий, чорнявий, без бороди; великі чорні вуса підняті догори; сині штани з червоними лампасами; червоний мундир з білим коміром, розшитий білими кантами на зразок аксельбантів; на рукавах жовті закарваші;	в. 23 см

№ п/п	Ляльки	Зовнішній вигляд (одяг, риси обличчя, атрибути)	Конструкція (матеріал, розмір, кріплення)
22.	Хлопчик	жовті погони; червона з чорним верхом конфедератка, спереду обшита золотим галуном чорнявий; повновидий; без шапки; сині штани; червона сорочка на випуск, підперезана рожевим поясом; поза танцюриста	в. 14 см
23.	Запорожець	широкі червоні шаровари; синій жупан з золотим галуном, підперезаний рожевим поясом; ліва рука трохи піднята і зігнута в лікті; пальці лівої руки з білої матерії; права рука піднята вгору і зігнута в лікті, закінчується вона залізним гачком, до якого прироблено дерев'яну булаву; чорнявий; довгі вуса; погляд серйозний; оселедець; дерев'яні чоботи	в. 32 см
24.	Дві гадюки	голівки дерев'яні; пащі роззявлені; очі намальовані червоною фарбою; тулуби з мотузка, обшитого перкалем, пофарбованим чорною фарбою	довжина 61 і 66 см
25.	Єврей	чорнявий, густа борода і вуса; довгий одяг з чорної матерії	в. 17 см
26.	Єврейка	чорнява; довгообразе обличчя; рот, ніс, очі не вирізані, а намальовані; довга жовта спідниця; рожева кофта з широким червоним поясом; спідниця посередині і рукави кофти обшиті мереживом; на шиї зав'язана червона хустка, а зверху біле мереживо	в. 23 см
27.	Уніатський піп	чорнявий; з бородою; вуса донизу; широка чорна рясa зі срібною епітрахіллю; комір у рясі білий; на голові кругла чорна шапка	в. 21 см
28.	Клим	чорна борода; чорні вуса опущені донизу; штани і куртка зеленого кольору; шия зав'язана червоною з білими смужками хусткою; у правій руці палка; взутий у чоботи	в. 19 см
29.	Дружина Клима	біла сорочка з мережкою; зелена керсетка, обшита червоними кантами; червона з чорними смугами картата плахта; синя запаска	в. 21 см

№ п/п	Ляльки	Зовнішній вигляд (одяг, риси обличчя, антрибути)	Конструкція (матеріал, розмір, кріплення)
30.	Свиня	виточена з дерева і пофарбована; вуха і хвіст шкіряні; замість очей два маленьких цвяшки	довжина 10 см
31.	Дяк	сивий; з косою; довгий аж до землі сірий підрясник, підперезаний синім поясом	в. 20 см
32.	Школяр Іванець	сірий кафтан із зеленим коміром і зеленим поясом; чорнявий	
33.	Коза	дерев'яна, обтягнута шкірою	довжина 10 см
34.	Савочка-жебрак	чорний підрясник; вуса опушені донизу; в руках торба; поза прохача	в. 21 см

Вертеп з м. Новгород-Сіверський [308]

1.	Йосип веде осла		усі ляльки вирізані з дерева
2.	Діва Марія сидить на ослі, тримаючи дитину на колінах		
3.	Два ангели	яскраво горять свічки	
4.	Два пастухи (один з ягням)		
5.	Волхви	дари	
6.	Ангел		
7.	Цар Ірод		
8.	Воїни Ірода		
9.	Рахіль		
10.	Чортеня	вертляве; писклявий голос	
11.	Смерть	коса	
12.	1-й чорт	патлаті; з рогами; з червоними очима	
13.	2-й чорт	шамкав	
14.	Дід		
15.	Баба		
16.	Солдат		
17.	Пари танцюючих (7 пар)		
18.	Запорожець	великий оселедець; булава	
19.	Єврей		
20.	Єврейка Сура		
21.	Донька євреїв		
22.	Циган		
23.	Циганка		
24.	Піп		
25.	Ворожка		

№ п/п	Ляльки	Зовнішній вигляд (одяг, риси обличчя, атрибути)	Конструкція (матеріал, розмір, кріплення)
26.	Гетьман	гаманець	
27.	Козачок		
28.	Солдат		
29.	Хвеська, дружина солдата		
30.	П'яничка Хома		
31.	Шинкарка		
32.	Антон з козою		
33.	Савочка		

Ляльки робив столяр Потапчук. Одяг для ляльок шив Лук'ян Єрченко.

Вертеп з с. Славута [195, с. 131—152]

1.	Діва Марія	синя сукня, обшита спереду і на шії золотим галуном; з-під сукні видно білу сорочку; без ніг і рук; голова (з наміткою), ніс, очі, рот вирізані, а потім пофарбовані: голова — білою фарбою, брови, повіки, очі — чорною, губи і ніздрі — червоною	в. 14 см
2.	Йосип	червоний підризник; верхній одяг (нагадує ризу) з жовтої матерії, обшитий на розрізі малиновим кантом; вуса (по-козацькі опущені вниз), борода, волосся (все довге) пофарбовані сірою фарбою, обличчя — жовтою, губи і ніздрі — червоною, очі, брови і повіки — чорною; без ніг і рук	в. 15 см
3.	Немовля Христос	пофарбоване білою фарбою; без одягу; руки трохи зігнуті в ліктях, ноги — в колінах; рот пофарбовано червоною фарбою	в. 3 см
4.	Віл	сірий; вуха, роги, очі — чорні; рот — червоний; ніздрі — темні (усе вирізано, а потім пофарбовано); на ногах чорні ратиці; хвіст зроблений із клоччя	в. 10 см; довжина 15 см
5.	Осел	пофарбований сірою фарбою; довгі вуха; рот і ніздрі червоні; очі чорні; на ногах чорні копита; хвіст із клоччя; віл	в. 9 см; довжина 13 см Кожна з ляльок 1—5 крі-

№ п/п	Ляльки	Зовнішній вигляд (одяг, риси обличчя, атрибути)	Конструкція (матеріал, розмір, кріплення)
6. 7. 8. 9. 10. 11.	Паламар Два ангели Аарон Цар Давид Цар Ірод Два солдати	і осел нагадують майстерно зроблені тогочасні дитячі ляльки підрясник один зі списом, другий — з шаблею	пилася на дощечці, що прибивалася гвіздом до підлоги (вони безпосередньої участі в дії не брали, а були декорацією верхньої сцени); усі ляльки майстерно вирізані з дерева
12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19.	Рахіль з дитиною Смерть Чорт Єврей Селянин Циган із бараном Чоловік (пан) Жінка (пані)	коси немає вила мішок грошей під пахвою ціп	

Вертеп з с. Славута [195, с. 151—152]

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.	Цар Ірод Цар Давид Три царі Солдат Рахіль з дитиною Паламар Пастух Смерть Єврей Селянин Чорт Адам Єва Касир	червона кирея з білими обкладинками по боках; корона червона кирея; корона з хрестом корони шинеля підперезана; погони; рушниця у руках гачок, яким гасили свічки палиця біла сорочка; в руках коса у руках книжка підперезана свита; в руках ціпок висолоплений язик; на голові роги кварта (карнавка), в яку «глядачі» кидали гроші за виставу	усі ляльки вирізані з дерева; кріпилися на дротиках (три царі — на одному дротіку); пастух весь час сидів за яслами
---	--	--	---

№ п/п	Ляльки	Зовнішній вигляд (одяг, риси обличчя, атрибути)	Конструкція (матеріал, розмір, кріплення)
1.	Немовля Христос		усі ляльки були вирізані з дерева, висота кожної ляльки 20,3—22,5 см; ляльки 1—6 кріпилися нерухомо
2.	Діва Марія		
3.	Йосип		
4.	Ягнята		
5.	Ангели		
6.	Священик		
7.	Пастухи		
8.	Ірод		
9.	Воїн		
10.	Волхви		
11.	Архангел Михайл	меч	
12.	Рахіль з дитиною		
13.	Смерть	коса	
14.	Чорт		
15.	Змій		
16.	Козак	червоний жупан, сині шаровари, сіра шапка з червоним язиком народний костюм	
17.	Парубок		
18.	Дівчина	плахта; вінок на голові; народний костюм	
19.	2-й парубок		горбатий, сивий, з палицею військова форма
20.	2-а дівчина		
21.	Дід		
22.	Лікар		
23.	Сестра-жалібниця		
24.	Циган (згодом на коні)		
25.	Циганка		
26.	Єврей Берко		
27.	Єврейка Сара		
28.	Чернець		
29.	Молодиця		
30.	Антон з козою		
31.	Вовк		
32.	Козак	рушниця	
33.	Генерали, офіцери, солдати, купці, донські козаки, селяни, селянки, пані	костюми кінця XIX ст.	
34.	Савочка	мішок для збирання грошей за виставу	

Кількість ляльок не встановлена.

Переважає більшість ляльок «мала вже сучасне запису вбрання, і тільки козак залишався в давнішому убранні та ще ті ляльки, які виступали в релігійній частині, носили убрання, що нагадувало біблійне» [195, с. 163].

№ п/п	Ляльки	Зовнішній вигляд (одяг, риси обличчя, атрибути)	Конструкція (матеріал, розмір, кріплення)
1.	Діва Марія	біблійні герої мали одяг духових осіб	для ляльок використано дерево (здебільшого вишня і берест);
2.	Йосип		Смерть зроблено з кісток
3.	Немовля		різних малих тварин;
4.	Два ангели	на голові корона	ляльки 1—3
5.	Два пастухи		кріпилися нерухомо;
6.	Іродіада, донька Ірода		кожна лялька мала замість лівої ноги ручки
7.	Цар Ірод		
8.	Три волхви		
9.	Воїн	спис	
10.	Рахіль з дитиною		
11.	Смерть	коса	
12.	Чорт		
13.	Гадюка		
14.	Запорожець	кремезна лялька, без шапки, з миршавою косою на голові і міцним калатальцем у правій руці	
15.	Чоловік	обоє в українському одязі	
16.	Жінка		
17.	Польський генерал	обличчя пофарбоване; очі, носи, вуха ляльок не вирізано, а лише намальовано	
18.	Жінка		
19.	Гусар		
20.	Жінка		
21.	Донський козак		
22.	Жінка		
23.	Циган		
24.	Циганка		
25.	Росіянин		
26.	Росіянка		
27.	Єврей		
28.	Єврейка		
29.	Антон з козою	піджак і штани з австрійського сукна	
30.	Савелій	старець з торбою, в яку збирав гроші за виставу	

Ляльки робив ляльковод І. А. Воловик.

«Усіх ляльок Хорольського вертепу 36. Всі вони мають убрання відповідно до своїх ролей» [195, с. 187].

№ п/п	Ляльки	Зовнішній вигляд (одяг, риси обличчя, атрибути)	Конструкція (матеріал, розмір, кріплення)
1. 2.	Король Ірод Гетьман	на обличчі переляк чоботи, штани, мундир, еполети, трикутний капелюх (форма французького полковника чи генерала початку ХІХ ст.); має маленькі чорні вуса	ляльки 2, 3, 7—9, 11—17 фабричні (з пап'є-маше); інші ляльки майстерно вирізані з дерева;
3. 4. 5.	Гетьманова Лейба Чорт	ріжки; висолоплений язик; без хвоста коса	кожна з ляльок кріпилася на випростаній твердій дротині з дерев'яною паличкою на кінці;
6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.	Смерть Ангел Краков'як Краков'янка Німець Німкеня Донський козак	нагай	руки і ноги кріпилися дротинними петельками до тулуба;
13. 14. 15. 16.	Гриць Ганка Зося Бартек	шапочка; камізелька кольору перестиглої вишні; фіалкова куртина; зелені штанці по коліна, обмальовані червоними пасочками знизу	Лейба, Ангел і Смерть мали ще й тоненькі додаткові дротинки, що давали змогу
17. 18.	Льокай Бернадин	капшучок у руках, куди збиралися гроші за виставу	Лейбі руками і ногами робити кумедні рухи, а Смерті — щохвилини «чикнути ко-сою»

Ляльки робив вертепник А. Т. Смерда. Костюми виготовляла жителька м. Житомир Рихлицька

Вертеп з с. Скала [293, с. 327—328]

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.	Три царі Мазур Мазурка Русин Єврей Жандарм Смерть Чорт Венгер		зв'язані одним дротом
--	---	--	-----------------------

№ п/п	Ляльки	Зовнішній вигляд (одяг, риси об- личчя, атрибути)	Конструкція (ма- теріал, розмір, кріплення)
10.	Дівчина		
11.	Горшкодрай		
12.	Дівчина		
13.	Солдат		
14.	Дівчина		
15.	Циган		
16.	Циганка		
17.	Дід		
18.	Баба		

Колись були ще поліцай, жандарм і розбійник.
Ляльки купували у місті (русина і смерть робили дома), одягали дома.

Коляда з Вертепом на Гуцульщині *

1.	1-й пастух		
2.	2-й пастух		
3.	1-й король		
4.	2-й король		
5.	3-й король		
6.	Циган		
7.	Смерть		
8.	Чорт		

Ляльки робили учасники вистави.

* Підкарпатська Русь//1931.— Ч. I.— С. 24—25.

«Гра з Бердою» і Вертеп з м. Дрогобич [293, с. 352—354]

1.	Чарівниця		
2.	Сестра чарів- ниці		
3.	Мошко		
4.	Сура		
5.	Краков'як		
6.	Краков'янка		
7.	Перший козак		
8.	Другий козак		
9.	Розбійник		
10.	Смерть		
11.	Чорт		

Вертеп з с. Кобилотоволоки [323]

№ п/п	Ляльки	Зовнішній вигляд (одяг, риси обличчя, атрибути)	Конструкція (матеріал, розмір, кріплення)
1.	Стара Матка		
2.	Фірман		
3.	Пан		
4.	Іван з козою		
5.	Єврей		
6.	Сура		
7.	Шандар		
8.	Багач		
9.	Дружина Багача		
10.	Смерть		
11.	Чорт		
12.	Вулан перший		
13.	Вулан другий		
14.	Кася		
15.	Марися		
16.	Дід з торбою		
17.	Баба		
18.	Воїн перший		
19.	Воїн другий		
20.	Дівчина перша		
21.	Дівчина друга		
22.	Чарівниця з масничкою		

Вертеп з с. Настасів *

1.	Три царі	довгі стихарі з шовкової тканини (відповідно рожевого, синього та зеленого кольорів); червоні фелони з бархатної червоної тканини; на головах корони з фольги, наклеєної на цупкий папір.	Три ляльки прибивали на вузьку дерев'яну підставку (д. 16 см, ш. 3,5 см); Середню ляльку з поясі перерізували і скріплювали обидві частини спереду і ззаду гумкою; до грудей прибивали цвяш-
2.	Козак	синя сорочка; червоні шаровари; чорна баранкова шапка;	
3.	Дівчина	вишита біла блузка; чорна спідниця; на голові довга заплетена коса (волосся виготовлялось із конопляного пряди-за)	

* Рук. ф. ІМФЕ, ф. 14—3, од. зб. 1071, арк. 4—5.

№ п/п	Ляльки	Зовнішній вигляд (одяг, риси обличчя, атрибути)	Конструкція (матеріал, розмір, кріплення)
4.	Наймит	сорочка і штани з сірого полотна, подерті; у руці ціп	ками товсту нитку, яка випускалась через рівець униз і, коли тягнули за неї, лялька згиналась, імітуючи поклін, голова була відрізана і скріплена цвяшком, який стирчав із туба, а ззаду ниткою, що була прив'язана до коміра жупана і коли Смерть відрізала господареві голову, вона теліпалась на шиї;
5.	Господар	чорний жупан; темні штани; чорна шапка; в руці палиця	Ляльок виготовляли з дерева (липа); висота ляльок по 20 см;
6.	Катерина	темно-синє плаття	у ногу кожної ляльки забивали дріт довжиною 20—22 см;
7.	Смерть	біла сорочка; білий чепчик на голові; в руках коса (виготовлення з твердого дроту)	у масничку вставлялася паличка, один кінець якої прив'язувався до правої руки, а другий під одягом виходив через рівець униз; за другий кінець рухали вверх і вниз, імітуючи приготування масла
8.	Два чорти	пофарбовані в чорний колір; один з тачками (з фанери), другий з вилами (з вишневої гілки)	
9.	Чарівниця	темна блузка; темна довга спідниця; на голові довге розпушене волосся; перед собою тримала масничку (виготовлялася з гілки бузини)	
10.	Горшкодрай	сіра сорочка; темні штани; темний сардак; на плечах в'язка (4—5) решіт (виготовлялися з твердої дерев'яної струганиці)	
11.	Циган з конем	чорний кафтан; чорні штани; сірий капелюх; кінь пофарбований у темно-коричневий колір,	
12.	Єврей	біла сорочка; сірі штани; темний сардак	

№ п/п	Ляльки	Зовнішній вигляд (одяг, риси обличчя, атрибути)	Конструкція (матеріал, розмір, кріплення)
13.	Єврейка	довге світле плаття; волосся світлого кольору, закручене в гулю	
14.	Дід	подерті кафтан і штани; без шапки; в руках торба	

Усього 18 ляльок.

Ляльки робив вертепник С. О. Смоляк. Костюми виготовляла О. П. Бачинська.

Вертеп з Куп'янщини [260]

1.	1-й ангел	кожен має по свічнику	«Фігури зроблені досить майстерно з дерева і рухається на дротах досить вільно»
2.	2-й ангел		
3.	Пастухи		
4.	Ірод	на сцену виїжджає на трійці коней; сидить на табуретці, яка означає трон; на голові шапка з металевим значком, що «заміняє царю вінець»	
5.	1-й охоронець Ірода	мають палиці, що означають списи	
6.	2-й охоронець		
7.	Волхви		
8.	Рахіль з дитиною		
9.	Провісник		
10.	Смерть	коса	
11.	Чорт		
12.	Запорожець	високого зросту; на голові чуб; великі бакенбарди; в руках булава	
13.	Молодиця		
14.	Хлопець	у червоній сорочці	
15.	Росіянка		
16.	Дід	шамкає	
17.	Молода жінка		
18.	Єврей		
19.	Єврейка		
20.	Циган з конем		
21.	Селянин Антон з козою		
22.	Жебрак Савочка	в шапку збирає винагороду за виставу	

У світській частині вистави «з одних дверей входять чоловіки, з других жінок, а виходять вони разом» [260, с. 514]

Вертеп з Куп'янщини *

№ п/п	Ляльки	Зовнішній вигляд (одяг, риси обличчя, атрибути)	Конструкція (матеріал, розмір, кріплення)
1.	1-й ангел	світлий одяг; на голові у кожного	ляльки 3—5 нерухомі
2.	2-й ангел	вінець; у руках свічки	
3.	Йосип		
4.	Марія		
5.	Немовля в яслах		
6.	1-й пастух	у кожного в руках по ягнятку	
7.	2-й пастух		
8.	Цар Ірод	в'їжджає на сцену на парі коней; на голові в Ірода металевий вінець; на грудях медаль; верхній одяг червоного кольору, а спідній зеленого з чорними смужками одягнені так само пишно, як цар зі списами в руках	
9.	3 волхви		
10.	1-й солдат		
11.	2-й солдат		
12.	Рахіль з дитиною		
13.	Смерть	в руках коса	
14.	Чорт	дві пари крил; на голові великі роги; хвіст з листового заліза; все пофарбоване в чорну і червону фарбу; рот — світло-червоною	
15.	Запорожець	в одній руці булава, в другій — біла хустина з вишитими краями; голова поголена; оселедець; вишиванка; штани; біля пояса кисет з тютюном	
16.	Шинкарка	червона з квітками спідниця; спідниця з оборкою; плісовий корсет; з обох боків висічка обкладена червоним; білий вишитий фартух; на шиї кілька разків намиста; вишиті рукави	
17.	Син Запорожця	молодий красень; баранкова шапка; у лівій руці вишитий кисет з різнокольоровими китицями	
18.	Дівчина	пишно одягнена; у заплетеній косі багато стрічок; кольоровий фартух	
19.	Поляк	пальто; сюртук; накрохмалена сорочка; висока шапка	
20.	Полька	сіре шовкове плаття	

* Фонди державного музею театрального, музичного і кіномистецтва УРСР, Р — 10831

№ п/п	Ляльки	Зовнішній вигляд (одяг, риси обличчя, атрибути)	Конструкція (матеріал, розмір, кріплення)
21.	Єврей	в усьому чорному; великі бакенбарди; чемодан з товарами	
22.	Єврейка	зелене плаття; на голові світло-зелена пов'язка	
23.	Дід	велика лисина; сива борода; на спині горб; порваний кожух	
24.	Тесля	біла довга сорочка	
25.	Дівчина	червона спідниця; вишитий фартух; у заплетеній косі різнокольорові стрічки	
26.	Гадюка		
27.	Циганка		
28.	Циган з конем		
29.	Антон з козою		
30.	Вовк		
31.	П'яниця		
32.	Дід	сірий одяг; капелюшок; у руках торбинка, в яку кидають гроші за виставу	

АРХІТЕКТУРА

Опис Ізопольського [293, с. 197]

«Невеличка скринька, виготовлена у формі триповерхового палацу з галереєю, що виступає з третього поверху будови і на якій безперервно несе варту рота солдатів і барабанщик,— це зветься на Україні вертепом. Вистави відбуваються на третьому і першому поверхах, другий поверх є складом і місцем перебування акторів і театральної техніки; остання є зовсім простою і вся її таємниця полягає в тому, щоб перед виставою так поставити вертеп, аби глядачі не бачили, що є за ним. За вертепом сидить його господар із другого поверху на третій піднімає своїх акторів, заввишки в 6—8 дюймів, проводить за них розмови і робить з ними пантоміми».

Вертеп з с. Турівка [194, с. 30]

«Наш вертеп є похідний будиночок на два поверхи. Зроблений з тонких дощок і картону. Верхній поверх має балюстраду, за балюстрадою відбувається містерія: це віфлеєм. На нижньому поверсі трон Ірода; підлога обклеєна хутром для того, щоб не видно було рівчаків, по яких рухаються ляльки. Кожна лялька прикріплена до дроту, під підлогою кінець цього дроту; за цей кінець, притримуючи ляльку, господар вводить її у двері і виводить у необхідному їй напрямку. Розмова від імені ляльок відбувається між дячками, півчими і бурсаками то писклявим голосом, то басом, залежно від необхідності. Друга частина вистави відбувається вся на нижньому поверсі».

Вертеп з с. Сокиринці [101, с. 1]

«Вертепна скринька має вигляд невеликого будиночка, розділеного на два яруси. За задньою стіною цього будиночка діє схований виконавець вистави: він водить ляльки і фігурки по шляхах, прорізаних у підлозі театру, і говорить за них різними голосами, відповідно до ролей дійових осіб. Весь вертеп має 2 аршина з 1 вершком в висоту і 1½ аршина в ширину. Верхній ярус його присвячений зображенню святого сімейства і діям, що супроводжують появу Христа. Нижній ярус призначений для світської частини вистави».

Опис відмінного від цього будиночка вертепу з с. Сокиринці подав Марковський [195, с. 11—13].

Вертеп з м. Новгород-Сіверський [308, с. 27, 28]

«Це була шафа, висотою аршина в три, шириною в півтора і глибиною не більше піваршина. Всередині його влаштовувалась сцена, що складалась з двох ярусів, з двома балкончиками зверху. Сцена відділялась від глядачів баласником. З зовнішнього боку шафа була пофарбована зеленою фарбою, а всередині обклеєна шпалерами. Колонки і карниз були визолочені сусальним золотом. У кожному ярусі сцени було по двоє дверей, по одних з кожного боку, куди входили і звідки виходили дійові особи. Підлога сцени була викладена заячим хутром, що закривало від глядачів зроблені в підлозі ходи для ляльок, які приводилися в рух вправною рукою фокусника Панаса, котрий сидів за шафою і спостерігав за своєю роботою через маленьку дірочку, просвердлену в задній стіні вертепу. Спорудив це диво столяр Потапчук».

«Вертеп урочисто вносили в світлицю і ставили чи в прохідних дверях між двома кімнатами, чи в кутку світлиці на двох стільцях, а порожній простір за вертепом, де розміщалися співаки і музиканти, завішували ташею, так що глядачі бачили тільки те, що відбувалося на сцені. Ляльки зберігалися в спеціальній скриньці». Перша дія «відбувалася в нижньому ярусі, а друга, житейська,— у верхньому».

Вертеп з околиць м. Львова [307, с. 73—74]

Скринька «має вигляд сільської хати (90 см×80 см×55 см) з чотирисхилим солом'яним дахом. Зовнішні стіни білі, обклеєні папером. Посередині широкий (45 см), на всю висоту стіни проріз або рампа, через яку проглядається внутрішнє оформлення і дія ляльок, як на сцені театру. Зверху цей проріз трошки звужений і прикрашений вирізаним з паперу літографським малюнком з зображенням хмар, двох ангелів тощо. Нижче, з обох боків прикріплені також вирізані з паперу два херувими. На стінах симетрично розміщені двоє невеликих вікон, під якими намальовано по деревцю, посадженому у вазоні. Третє вікно в правому причілку: під вікном прибита залізна ручка, щоб зручніше було переносити вертеп. Знизу, з обох боків, прибиті дві дерев'яні планки по 6 см висотою, які утворюють простір між вертепом і столом ляльководи. Спереду внизу на двох кілочках вішається занавіска, щоб приховати руки ляльководи. В глибині приміщення стоять ясла з сіном, в яких лежить Ісус-немовля. Другі ясла з сіном підвішені до задньої стіни. Коло ясел ліворуч стоїть Марія, схиливши голову до дитини, праворуч — Йосиф. Біля них волхви на слонах і верблюдах та пастух з вівцями. Всі ці літографічні зображення наліплені на картон і розміщені навколо ясел. На передньому плані прорізана щілина для руху ляльок. Задня стіна зсередини обліплена шпалерою. На ній прикріплена ікона богородиці з дитиною і двома херувимами».

Вертеп з Гуцульщини [307, с. 74—75]

Скринька має вигляд складної за конструкцією двоповерхової дерев'яної будівлі (висота 105 см) з двома одноповерховими прибудовами і відкритим ганочком, зробленої з березових колодок, критої очеретом у гребінь на чотири схили. До ганочка ведуть симетрично розміщені з обох боків сходи з жердиновими поручнями. Під ганком — широкий вхід у нижнє (цокольне) приміщення. Перед будинком — чотирикутний дворик (105 см×100 см), обгороджений ліщиновими жердинами на стовпчиках. Посередині дворика — отвір в 20 см без воріт. У правому кутку двора — зруб криниці з журавлем. У лівому — собача будка і стовп з фонарем. Цей вертеп має великі можливості для розміщення і руху ляльок. В ньому є дві одна над одною сцени, ганок, який може виконувати функцію просценіума, сходи і дворик. Бокові прибудови також можуть служити як вхід і вихід для ляльок. На верхній сцені розміщені ясла, в яких на сіні лежить лялька — Ісус-немовля. Навколо ясел розміщені: Марія, Йосиф, волхви і пастухи з вівцями. Всі ці зображення надруковані на папері, вирізані і наклеєні на картон. Крім цього, велика кількість мандрівників на слонах, верблюдах, ослах і конях, а також пастухів з вівцями розміщено на сходах до ганку, на нижній сцені у дворі. Взагалі цей вертеп, завдяки конструкції та матеріалу, має дуже ефектний вигляд, у профіль трохи нагадує трибанну церкву. Незважаючи на те, що вертеп дуже зручний для розміщення і руху ляльок, використовувався він як ілюстрація до колядки».

Коляда з вертепом на Гуцульщині *

«Вертеп зготовлений на спосіб лялькової сцени. Дерев'яна конструкція, стіни з картонного паперу, обліплені кольоровим папером. Папір вживають головно червоний, комбінуючи з жовтим і синім. Середина вертепу окрашена образками. На долітній дошці вирізані доріжки для ляльок».

Виготовляють вертеп самі учасники вистави.

Шопка (вертеп) з с. Скала [293, с. 327]

«Се дерев'яна скринька, висока на 48, а з дахом на 75 сантиметрів, довга на 61, а в глибину на 42 см. Спереду отвірається півколовими дверцями. На дні вирізаний наскрізь ровець, яким ходять фігурки. Два стовпчики, прикріплені до поперечок у суфіті, тримають яйцевато вирізану часть дна. До задньої і бокових стін прикріплені в обох кутах дві будки з дверцятами, куди входять і виходять фігурки. До обох будок проводить у дні ровець від головного. Кожушок наклеєний здовж країв рівців на те, аби їх спереду не було видно. В середині шопки біля задньої стіни стоять три недвижні фігурки: Ісус (у яслах), Марія і Йосиф. До них провадить також ровець. Дверці будок замикаються самі при допомозі кавчукових шнурочків, а відчиняються (на зверху) шнурками збоку. Зверху і всередині шопка виліплена кольоровим папером, на задній і бокових стінах у середині наліплені малюнки, що представляють сцени різдва. З боків зверху прибито два ремінці, за які несуть шопку. В задній стіні прорізана дірка, закрита сіткою, крізь яку говориться ролі ляльок. Ціла шопка разом з роботою і матеріалом коштує 6—10 корон. Дають її робити столяреві, а виклеюють і декорують самі».

* Підкарпатська Русь // 1931.— Ч. 1.— С. 24.

«Зроблена ця скринька значно простіше і примітивніше, ніж скринька Галаганівського вертепу [...]. Як і скринька Галаганівського вертепу, вона двоповерхова і має 133 с. заввишки, 95 с. завдовжки і 35 с. завширшки. Спереду, на віддалі 54 с. від низу міститься долішня сцена, а над нею на віддалі ще 24 с. горішня сцена, що являє собою самий вертеп, в якому народився Христос. Усю скриньку пофарбовано блакитною фарбою з синіми і червоними візерунками з фронту і боків, тільки дах вона має чорний. З фронту і боків має ця скринька по золотому, на 3 с. завширшки, карнизові; вгорі — ширший карниз на 6 с. завширшки, пофарбований чорною фарбою. На боках скринька має залізні ручки, а трохи нижче від них по дві скоби з обох боків, так що скриньку можна носити й на дрючках. Спереду уся скринька прикрашена золотим галуном, окрім того по обидва боки обох сцен висить по три китиці з срібного галуна, але з них китиць одна праворуч від глядачів уже загубилася. Обидві сцени спереду обведені золотим карнизом і мало не однакові завбільшки. Долішня сцена має по карнизі розмір 73×30 с., горішня 73×29 с. Рампа обох сцен прикрашена вгорі і внизу вирізаними з дерева півколами, що кожне з них має по невеличкій дірочці. Спереду півкола пофарбовані білою фарбою, а горішній край їх — червоною. Обидві сцени мають однакові завіси з червоної китайки; ці завіси раніш було зроблено так, що вертепник, сидячи за скринькою, міг непомітно для глядачів підіймати їх, шарпаючи за спеціально прироблені мотузочки. На віддалі щось із 10 с. від бокових карнизів обидві сцени мають ще по колонці з кожного боку. Ці колонки вирізані з картону і пообліплювані спереду золотим папером, а щоб картон не ламався, ззаду колонок підставлено по невеличкій трісочці. Перед рампою кожної сцени на коротеньких залізних дротиках по 4 невеличкі свічники. Паламар на самому початку вертепної вистави запалював свічки, у ці свічники вставлені. Усередині обидві сцени сливе однакові. Середина кожної сцени перегороджена невеличким тином із лози, як то роблять на клумбах із квітками. Посередині цей тин має прохід, через який іде і розріз у підлозі, щоб ляльки під час вистави могли вільно туди заходити, коли цього вимагав хід подій. Задні декорації обох сцен обліплені золотим папером. На горішній сцені у кутках ці задні декорації обліплені вирізаними з чорного паперу колонками, на долішній же — просто папером, вирізаним зубчиками, причому далі вглиб сцени ці зубчики вирізано з червоного, а ближче до глядачів — з чорного паперу. Долішня сцена являє собою палац царя Ірода. На задній декорації тут залишився слід від паперового балдахина, під яким стояв трон царя Ірода. Трон царя Ірода із Славутинського вертепу відрізняється від трону Сокирянської вертепної скриньки...: це невеличкий цурпалочок дерева 4 с. заввишки, прибитий гвіздком до дерев'яної підставочки — дощечки 11 с. завдовжки і 9 с. завширшки. Він увесь обліплений вицвілим малинового кольору папером, на якому зверху пороблено візерунки з золотого паперу. Спинка й боки трону зроблені з тонкого картону або, може, бібули; із середини вони обліплені синім папером з візерунками з золотого паперу, а зовні малиновим, виклеєним зубчиками з того ж паперу. Підставка трону теж обліплена малиновим папером, по якому зроблено кант із золотого паперу. Горішня сцена, як і в інших вертепних скриньках, являє собою вертеп, у якому народився Христос. Тому тут на задній декорації прибито ясла для сина, зроблені з золотого паперу. Тут же на горішній сцені стояли ясла з немовлям, а коло них — діва Марія, Йосиф, віл і осел. На стелі горішньої — таки сцени висить невеличкий дзвоник, обведений, ніби капшук, чорним папером із золотим кантом. Мотузок від цього дзвоника

проходить через підлогу горішньої сцени і ховається всередині вертепної скриньки, так що вертепник непомітно для глядачів міг подзвонити, коли того вимагав хід дії. Угорі, на даху, скринька має з обох боків по скляній чотирикутній піраміді, передне скло в яких червоне. Кожна з цих пірамід має всередині по невеличкому свічникові; угорі на кожній піраміді по дерев'яній блакитній кулі, а на цих кулях стоїть по золотому невеличкому хресту (14 с. заввишки), теж зробленому з дерева. Посередині між обома пірамідами на даху скриньки така сама блакитна куля, як і на пірамідах, а на неї спирається золотий півмісяць, теж з дерева. За півмісяцем у невеличкій дерев'яній підставці дірочка, куди встановлювано під час вистави зорю. Велике дротяне півколо діаметром на довжину цілої скриньки з натягнутим на дріт перкалем мало, очевидно, закривати від глядачів голову вертепника. Ззаду скринька нагадує невеличку шаховку з різноманітними поличками. Місця, через які вертепник виводить з обох боків ляльки, мають невеличкі завіси. Прорізи у підлозі, що ними ходять ляльки, не закрито нічим.

Вертеп з с. Славута [195, с. 151, 152]

«Невеличкий будиночок півтора метри заввишки і близько одного метра завширшки. Нижня частина являє собою будку, де сидить господар цього лялькового театру під час вистави. Він пересуває на дротикі ляльки щілинами, прорізними у підлозі верхнього та середнього поверхів, і подає за них голос. Ця нижня частина завішена червоною матерією і на передньому фасаді її наліплена картина, на якій змальовано народження Ісуса. Середня та верхня частина є ті сцени, на яких відбувається дія. Середня частина від верхньої частини розділені одна від одної так, що від верху першої до низу другої сантиметрів 8—9. Це для того, щоб господареві можна було вільно рукою виводити ляльки на другому поверсі. Той простір, де ходить господарева рука, спереду теж задекоровано так, що руки не видно. Під час вистави спереду перед середнім поверхом засвічується дві, а на верхньому поверсі одна свічка. В задніх стінах середнього та верхнього поверхів прокручено рядків по 7—8 маленьких дірочок, через які господар стежить за ляльками на сцені. Що всередині сидить людина й керує рухом ляльок, для глядачів цього не помітно. Верхня частина є, власне, шопка, утворена стелею середнього поверху та схилами даху. Схили даху якраз доходять до підлоги. У підлозі обох поверхів прорізано щілини, якими виходять ляльки. Доріжки ці обкладені з обох боків шкурою, вовна якої низько підстрижена і пофарбована назелено так, що являє собою килим. В середньому поверсі по боках праворуч та ліворуч ганочки, з яких з'являються ляльки. З'єднані ці ганочки одною подовжньою щілиною. Просто від глядачів біля задньої стіни стоїть трон, де має сидіти цар Ірод. До трону є теж стежка. У верхньому поверсі ганочок для виходу ляльок у задній стіні приміщений ліворуч. З правого боку ясла і біля ясел по один бік стоїть корова, а по другий бік вівці. За яслами, вглибині сцени, сидить пастух».

«Самого вертепа возять і, де мають показувати, то з саней зносять у хату. Ставлять серед хати перед гостями і самі стають ззаду».

Вертеп з м. Батурин [195, с. 162]

«Сама вертепна скринька, що її бачив у Батурині Ю. Жалковський, загалом була звичайного двоповерхового типу, але значно примітивніша від скриньки Славутинського вертепу, не кажучи вже про Сокиринський. Той опис, що його подає нам у своїй передмові Ю. Жалковський, не дає нам хоч трохи істотно нового щодо устаткування вер-

тепної сцени. Перед нами знов вимальовується невеличка шаховка, поділена на 2 поверхи. Заввишки ця шаховка 2 ар., завширшки 1½ і завглибшки у кутках по 10 в., а всередині 14 в., бо спереду вона опукла. Кожен поверх цієї скриньки має по двоє дверей, по два ліхтарі і закутки, що утворюються між ними. У закутку горішнього поверху на задньому фоні стоять тварини і ясла з новонародженим Христом, а збоку діва Марія, Йосиф та два ангели. На долішньому поверсі стоїть, як звичайно, трон царя Ірода. Щілини в підлозі, що ними ходять ляльки, закрито заячою шкурою. На верху скриньки стремить зоря, обліплена цигарковим кольоровим папером. Таким самим папером обліплено й ліхтарі на обох сценах. Через те, що світла від ліхтарів не вистачало на освітлення сцени, перед рампою обох сцен під час вистави приліплювали запалені свічки. Чи були для цих свічок окремі свічники, як то бачимо, наприклад, у Славутинському вертепі, не знати; принаймні Ю. Жалковський про них не згадує. Рампу горішнього й долішнього поверхів, а так само стінки вертепної скриньки обліплено кольоровим папером».

Вертеп з м. Хорол [195, с. 187, 188]

«Сам вертеп являє скриньку, поділену на два поверхи. Розмір його — заввишки 1,5 метр, завширшки 36 см (а посередині 42 см.) і завдовжки 0,75 метр. Зроблений міцно й старанно, пофарбований у блакитний та зелений кольори. Підлога в обох сценах має прорізи, щоб можна було по них водити ляльки. Вистелено її заячою шкурою. Цим самим закрито порізи. В обох сценах з лівого боку є дверцята, куди увіходять і виходять ляльки. На горішній сцені прикріплено нерухомі постаті богородиці, Йосипа, ясла з Христом і зірку над яслами на окремій підставці. На долішній стоїть тільки крісло для Ірода... В задній стінці є дві пари дірок для очей вертепника. Спереду — хвартух з тканини, щоб не видно було вертепника, коли він керує ляльками. Сцени зсередини пофарбовано в брудно-червоний колір, але вони нагадують все-таки «затишну» кімнату».

«Всі ляльки після вистави складає вертепник у дерев'яну скриньку. Скринька має ремінь, за який беруть, правильніше — який вертепник, переносючи скриньку, закидає собі за шию. Саму скриньку теж несуть на подібному ременеві, але так, що вона лежить на трохи зігнутий спині. Нести одній особі вертепну скриньку й скриньку з ляльками сливе неможливо, а тому носять це все 2 особи».

Докладний опис будиночка вертепу з м. Житомир знаходимо в публікації В. Г. Кравченка [179, с. 44—45]. Виготовив його вертепник А. Т. Семерда. Цей будиночок (з двоповерхового став одноповерховим) відрізняється від інших. «На зовнішньому плануванні сцени, спрощеної до одного поверху, виразно позначилися впливи новітнього театру (кулісне розташування малюнків, завіса, розмалювання фронтової стінки «під цеглу» і т. ін.)» [179, с. 41].

«Шопку», коли вона була на два поверхи, возили самотужки взимку санчатами, а влітку — візком» [179, с. 46].

Вертеп з с. Настасів *

Це дерев'яний (зроблений з фанери) двоповерховий будиночок (85 см × 60 см × 50 см). «Релігійна частина розміщувалась на верхньому поверсі, а побутова на нижньому». «В самому центрі верхнього поверху, біля задньої стінки, розміщувалась невеличка дерев'яна стаєнка

* Рук. ф. ІМФЕ, ф. 14—3, од. зб. 1071, арк. 2—4.

(довжина 22 см, ширина 5 см, висота 16 см), в якій, на всій задній її частині були намальовані: богородиця нахилилася до маленького Ісуса, а поруч стоїть Йосиф. На задньому плані видніються ясла, а біля них стоять воли. Перед стаенкою в цікавому панорамному вирішенні розміщувались три царі, що прийшли поклонитись новонародженому богу, а також пастухи, які несуть різні дари. Якщо уважно приглянутись до цілого дійства, то не важко переконатись, що етнографічний матеріал не надає глядачеві церковного возвеличення, а повністю відтворює місцевий сільський колорит з сценою радості з нагоди новонародженого. Треба зазначити, що фігурки людей розмальовувались на білому папері кольоровими олівцями або фарбами, наклеювались на цупкий картон і вирізувались ножницями. Потім прибивались маленькими цвяшками до невеличких дерев'яних дощочок, які приклеювались до нижньої частини верхнього поверху. Висота фігур — 7—8 см. Перед початком вистави в самому центрі верхнього поверху засвічувалась свічка, яка давала можливість добре роздивитись цілу панораму. В нижній частині до задньої стінки приклеювався намальований на білому папері фрагмент сільської вулиці з невеликими хатами під солом'яною стріхою та журавлем. В дні нижнього поверху вирізаний наскрізь рівчик, яким ходять лялькові фігури і два невеличкі отвори, через які вони входять і виходять. На дно, з внутрішньої сторони, прибивалась маленькими цвяшками кроляча шкіра (білого кольору) з прорізом у місцях рівців, які таким чином скривались від споглядання. З обох боків сцени прибивали дерев'яні декорації (покрашені в зелений колір), які не давали можливості глядачеві бачити твори, через які входили і виходили лялькові фігури. Із передньої частини вертепу до нижніх його кутів чіпляли кусок (на всю довжину будиночка) сірого полотна, яке служило для двох потреб: щоб повністю закрити передню частину при перенесенні і прикрити нижню частину під час водіння лялькових фігур. З боків були прибиті два ремінці, за які переносили вертеп. В задній його стінці вирізували невеличку дірку, крізь яку слідували за водінням ляльок і говорили їхні ролі. Вертеп під час показу вистав ставився на дерев'яний цапок (кросна), який давав можливість зручно керувати ляльками з нижньої його частини».

Виготовлення будиночка та його художнє оформлення належало вертепнику С. О. Смоляку.

Вертеп з Куп'янщини [260, с. 512—513]

Невелика біла шаховка з дощок висотою близько 2 аршинів. «Будова шаховки дуже проста. Вона складалася з двох частин. Нижня частина являла собою підставку, а верхня — шаховку, але без дверей, розділену паралельно на дві частини. Висота кожної половини верхньої частини не більше $\frac{1}{2}$ аршина. Підлога у верхній частині шаховки оббита білою, а в нижній частині чорною мерлушкою. Така різниця в оббивці обох частин мала своє значення. Верхня частина призначалась для показу духовної частини вертепу, а нижня для світської частини. Але в нижній частині показувалися і ті сцени з духовної частини, в яких брав участь Ірод, і цей виняток зроблено тому, що народ не любив Ірода. Щоб освітлювати вертеп, коли вистава дається ввечері, як було і в даному випадку, з переднього боку сцени поставлені маленькі свічки. В кожному відділенні по двоє дверей, одні з яких служать для входу фігур, а другі для виходу. Двері знаходяться з заднього боку сцени. У верхній частині до задньої стіни притулені дві фігури: Йосип і Марія. Перед ними ясла, в яких проте немовляти немає».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Енгельс Ф.* Діалектика природи: Замітки і фрагменти // Маркс К., Енгельс Ф. Твори.— К., 1965.— Т. 20.— С. 466—576.
2. *Енгельс Ф.* Німецькі народні книги // Маркс К., Енгельс Ф. З ранніх творів.— К.: Політвидав України, 1973.— С. 318—325.
3. *Енгельс Ф.* Стара передмова до «[Анти] — Дюрінга»: Про діалектику // Маркс К., Енгельс Ф. Твори.— К., 1965.— Т. 20.— С. 342—349.
4. *Ленін В. І.* І. Ф. Арманд, 30 листоп. 1916 р. // Повне зібр. творів.— Т. 49.— С. 315—320.
5. *Ленін В. І.* Конспект книги Гегеля «Наука логіки» // Там же.— Т. 29.— С. 73—202.
6. *Ленін В. І.* Про державу: Лекція в Свердловському ун-ті, 11 лип. 1919 р. // Там же.— Т. 39.— С. 60—78.
7. *Ленін В. І.* Про право націй на самовизначення // Там же.— Т. 25.— С. 243—305.
8. *Ленін В. І.* Проект програми нашої країни // Там же.— Т. 4.— С. 203—229.
9. *Ленін В. І.* Соціалізм і релігія // Там же.— Т. 12.— С. 132—136.
10. *Ленін В. І.* Становище Бунду в партії // Там же.— Т. 8.— С. 62—73.
11. *Ленін В. І.* Ще раз про профспілки, про поточний момент і про помилки тт. Троцького і Бухаріна // Там же.— Т. 42.— С. 255—294.
12. *Програма Комуністичної партії Радянського Союзу.* Нова редакція: Прийнята XXVII з'їздом КПРС.— К.: Політвидав України, 1986.— 79 с.
13. *Матеріали XXVII з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу.*— К.: Політвидав України, 1986.— С. 3—116.
14. [Авдеева Е. А.]. Записки и замечания о Сибири.— М.: В тип. Николая Степанова, 1837.— 156 с.
15. *Алферов А. Д.* Петрушка и его предки // Десять чтений по литературе / А. Алферов, А. Грузинский, Ф. Нелидов, С. Смирнов.— М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1895.— С. 175—205.
16. *Альтер С. З.* Донецк: Путеводитель.— Донецк: Донбас, 1966.— 112 с.
17. *Андріанова Н. М.* Шляхи розвитку українського театру.— К.: Т-во для поширення політ. і наук. знань УРСР, 1960.— 40 с.
18. *Анфертъев А. Н.* Об историзме в изучении этнографических истоков фольклора // Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов.— Л.: Наука, 1984.— С. 245—252.
19. *Арапов П. Н.* Летопись русского театра.— СПб.: Тип. Н. Тиблена и К°; 1861.— IV.—388 с.
20. *Архангельский А. С.* Театр допетровской Руси.— Казань: Тип. Губ. правлен., 1884.
21. *Архимович Л. Б.* Вертеп // Музыкальная энцикл., 1973.— Т. 1.— С. 757—758.

22. *Архимович Л. Б.* Старинный музыкальный театр Украины // Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII — начало XVIII вв.).— М. : Наука, 1976.— С. 146—162.
23. *Архимович Л. Б.* Українська класична опера : Історичний нарис.— К. : Держ. вид-во образотворч. мистецтво і муз. літ. УРСР, 1957.— 311 с.
24. *Асеев Б. Н.* Русский драматический театр XVII—XVIII веков.— М. : Искусство, 1958.— Разд. 2: Народный театр / Театр демократических слоев городского населения.— С. 63—76.
25. *Аскоченский В. И.* Киев с древнейшим его училищем Академиею.— Киев : Университетская тип., 1856.— Ч. 1.—370 с.
26. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу.— М. : Изд. К. Солдатенкова, 1868.— Т. 2.— 784 с.
27. *Балашов Д. М.* Драма и обрядовое действо : (К проблеме драматического рода в фольклоре) // Народный театр / Отв. ред. В. Е. Гусев.— Л. : ЛГИТМиК, 1974 — С. 7—19.
28. *Балашов Д. М.* О родовой и видовой систематизации фольклора // Русский фольклор.— Л. : Наука, 1977.— Т. 17.— С. 24—34.
29. *Баранов С. Ф.* Русское народное поэтическое творчество.— М. : Учпедгиз, 1962 // Народная драма.— С. 233—243.
30. *Баришев Г. И.* Батлейка / Барышаў Г. І. // Беларус. Сав. Энцыкл.— Мінск, 1970.— Т. 2.— С. 80.
31. *Барышев Г. И.* Батлейка // Театральная энцикл.— 1961.— Т. 1.— Стлб. 459—460.
32. *Барышаў Г. І., Саннікаў А. К.* Беларускі народны тэатр батлейка.— Мінск : Выд-ва АН БССР, 1962.— 164 с.
33. *Барышаў Г. І., Саннікаў А. К.* Беларускі народны тэатр «батлейка» і яго ўзаємасувязі з рускім «вяртэпам» і польская «шопкай».— Мінск : Выд-ва АН БССР, 1963.— 42 [2] с.
34. *Барышев Г. И.* Художественное оформление белорусского кукольного театра батлейка // Белорусское искусство.— Минск : Изд-во АН БССР, 1957.— С. 79—96.
35. *Бахтин Н.* Марионетки // Новый энцикл. слов.— 1915.— Т. 25.— Стлб. 712—717.
36. *Белкин А. А.* Русские скоморохи.— М. : Наука, 1975.— 192 с.
37. *Бернацкая Р. П.* Вертеп // Театральная энцикл.— 1961.— Т. 1.— Стлб. 928—930.
38. *Білецький О. І.* Вертепна драма // Історія української літератури: В 2 т.— К. : Вид-во АН УРСР, 1954.— Т. 1.— С. 111—112.
39. *Білецький О. І.* Вертепна драма: [Вступ. замітка] // Хрестоматія давньої української літератури (доба феодалізму) / Упор. О. І. Білецький.— 2 вид.— К. : Рад. школа, 1952.— С. 374.
40. *Білецький О. І.* Вертепна драма: [Вступ. зам.] // Хрестоматія давньої української літератури (до кінця XVIII ст.) / Упоряд. О. І. Білецький.— 3 вид.— К. : Рад. школа, 1967.— С. 506.
41. *Білецький О. І.* Історіографія української літератури // Історія української літератури / За ред. О. І. Білецького та ін.— К. ; Х. : Рад. школа, 1947.— С. 24—49.
42. *Белецкий А. И.* Старинный театр в России.— М. : Изд. Т-ва «В. В. Думнов насл. бр. Салаевых», 1923.— 104 с.
43. *Білецький О. І.* Шляхи розвитку українського літературознавства // Матеріали до вивчення історії української літератури: В 5 т.— К. : Рад. школа, 1959.— Т. 1.— С. 9—44.
44. *Білоштан Я. П.* Вертеп // Укр. рад. енцикл.— 2 вид.— 1972.— Т. 2.— С. 193—194.
Те ж рос. мовою // Укр. сов. енцикл.— 1979.— Т. 2.— С. 193.

45. Богатырев П. Г. Знаки в театральном искусстве // Тр. по знаковым системам.— 1975.— Т. 7.— С. 7—36.
46. Богатырев П. Г. Народный театр чехов и словаков // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства.— М.: Искусство, 1971.— С. 11—166.
47. Богатырев П. Г. О взаимосвязи двух близких семиотических систем (Кукольный театр и театр живых актеров) // Тр. по знаковым системам.— 1973.— [Т.] 6.— С. 306—329.
48. Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження.— К.: Наук. думка, 1983.— 272 с.
49. [Болховитинов Е. А.] Описание Киевософийского собора.— Киев: Тип. Киевопечерской Лавры, 1825.— Прибавление.— 266 с.
50. Борисенко В. Й. Втечі російських селян на Лівобережну Україну в другій половині XVII ст. // Український історичний журнал.— 1984.— № 8.— С. 104—111.
51. Будзан А. Ф. До історії художньої обробки дерева на Україні (V ст. до н. е.— XII ст. н. е.) // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.— 1961.— № 6.— С. 58—66.
52. Будзан А. Ф. Різьба по дереву в західних областях України.— К.: Вид-во АН УРСР, 1960.— 108 с.
53. Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси.— М.: Искусство, 1969.— 480 с.
54. Велецкая Н. Н. Рудименты язычества в похоронных играх карпатских горцев. (К вопросу о роли фольклорных данных в изучении славянских древностей) // Культура та побут населення українських Карпат: (Матеріали Респ. наук. конф., присвяч. 50-річчю утворення СРСР: Тези доп. та повідомл.) — Ужгород, 1972.— С. 83—85.
55. Вертеп // П. Білецький-Носенко: Словник української мови / Підгот. до вид. В. В. Німчук.— К.: Наук. думка, 1966.— С. 72—73.
56. Вертеп // Большая сов. энцикл.— 2-е изд.— 1951.— Т. 7.— С. 523.
57. То же // Большая сов. энцикл.— 2-е изд.— 1971.— Т. 4.— С. 550.
58. Вертеп // Большая энцикл. / Под ред. С. Н. Южакова.— 3 изд.— [1901].— Т. 4.— С. 687—689.
59. Вертеп // Горяев Н. В. Опыт сравнительного этимологического словаря литературного русского языка.— Тифлис, 1892.— С. 21.
60. Вертеп // Горяев Н. В. Сравнительный этимологический словарь литературного русского языка.— Тифлис, 1896.— С. 45.
61. Вертеп // Грінченко Б. Д. Словарь української мови.— К.: Изд. «Киевской старины», 1907.— Т. 1.— С. 138—139.
62. Вертеп // Квятковский А. Поэтический словарь.— М.: Сов. энцикл., 1966.— С. 78.
63. Вертеп // Краткая литературная энциклопедия.— 1962.— Т. 1.— Стлб. 935—936.
64. Вертеп // Лесин В. М., Пулинець О. С. Короткий словник літературознавчих термінів.— К.: Рад. школа, 1961.— С. 46—47.
65. Вертеп // Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів.— 2 вид.— К.: Рад. школа, 1965.— С. 57; 3 вид.— К.; 1971.— С. 62—63.
66. Вертеп // Малая сов. энцикл.— 1929.— Т. 2.— Стлб. 111.
67. Вертеп // Там же.— 3 изд.— 1959.— Т. 2.— С. 133.
68. Вертеп // Ожегов С. И. Словарь русского языка.— 14 изд. / Под ред. Н. Ю. Шведовой.— 1982.— С. 68.
69. Вертеп // Русская энцикл. / Под ред. С. А. Андрианова и др.— Спб., [1911].— Т. 4.— С. 130.
70. Вертеп // Словарь рус. яз.: В 4 т.— 1957.— Т. 1.— С. 190.
71. Вертеп // Словник укр. мови: В 11 т.— 1970.— Т. 1.— С. 332.

72. *Вертеп* // Сов. энцикл. словарь.— 1931.— Т. 1.— С. 261.
73. *Вертеп* // Тимофеев Л., Венгеров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов.— М. : Учпедгиз, 1952.— С. 22; 2 изд.— М., 1955.— С. 25; 3 изд.— М., 1958.— С. 25; 4 изд.— М., 1963.— С. 27—28.
74. *Вертеп* // Толковый слов. русского языка / Сост. Г. О. Винокур [и др.] / Под ред. Д. Н. Ушакова.— М. ; Л. : ОГИЗ, 1934.— Т. 1.— Стлб. 255.
75. *Вертеп* // Укр. рад. енцикл.— 1960.— Т. 2.— С. 321.
76. *Вертеп* // Энцикл. слов. / Брокгауз и Ефрон. 1894.— [Кн.] 11,— Т. 6.— С. 53—54.
77. *Вертеп* // Энцикл. слов.: В 3 т.— М., 1953.— Т. 1.— С. 292.
78. *Вертепник* // Слов. русского языка / Сост. второе отд-ние Акад. наук.— 1891.— Вып. 1.— Стлб. 374.
79. *Вертепник* // Словник української мови: В 11 т.— Т. 1.— С. 332.
80. *Вертепный* // Слов. русского языка / Сост. второе отд-ние Акад. наук.— 1891.— Вып. 1.— Стлб. 374.
81. *Вертепство* // Білецький-Носенко П. Словник української мови.— С. 72. Див. № 55.
82. *Веселовский А. И.* Старинный театр в Европе.— М. : Тип. П. Бахметева, 1870.— У, 410 с.
83. *Виноградов Н. Н.* Великорусский вертеп // Изд. отд-ния русского яз. и словесн. Акад. наук.— Спб., 1905.— Т. 10.— Кн. 3.— С. 360—382.
84. *Виноградов Н. Н.* Дополнения к статье о вертепной драме и указателю по этому вопросу // Изв. отд-ния русского яз. и словесности Акад. наук.— Спб., 1906.— Т. 11.— Кн. 4.— С. 408—412.
85. *Виноградов Н. Н.* Народная драма // История русской литературы / Под ред. Е. В. Аничкова, А. К. Бороздина, Д. Н. Овсяннико-Куликовского.— М. : Изд. т-ва Сытина и т-ва «Мир», 1908.— Т. 1.— С. 381—395.
86. *Виноградов Н. Н.* Опыт библиографического указателя литературы по вертепной драме // Изв. отд-ния русского яз. и слов. Акад. наук.— Спб., 1905.— Т. 10.— Кн. 4.— С. 406—414.
87. *Виноградова Л. Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования.— М. : Наука, 1982.— 256 с.
88. *Владимирская В. В.* К истории слова вертеп в русском языке в связи с проблемой столкновения омонимов // Этимологические исследования по русскому языку.— [М.] : Изд-во МГУ, 1968.— Вып. 6.— С. 28—40.
89. *Возняк М. С.* Історія української літератури.— Львів : Просвіта, 1924.— Т. 3, с. 2.— 564 с.
90. *Возняк М. С.* Початки української комедії (1619—1819).— Львів : Всесвіт, 1919.— 251 с.
91. *Возняк М. С.* Стара українська драма і новіші досліді над нею // Записки Наукового т-ва ім. Шевченка.— Львів, 1912.— Т. 112.— Кн. 6.— С. 139—191.
92. *Возняк М. С.* Старе українське письменство.— Львів : Накл. укр. педагогіч. т-ва, 1922 // Вертеп.— С. 326—328.
93. *Волошин І. О.* Джерела народного театру на Україні.— К. : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1960.— 228 с.
94. *Вольтер*: Исторические судьбы Юго-Западного края / Изд. П. Н. Батюшкова.— Спб., 1888.— XV, 288, 127.
95. *Воробьев Г. А.* Шопка, польский вертеп // Исторический вестник.— 1899.— № 7.— С. 248—263.

96. *Воспоминания С. В. Скалон (урожденной Капнист)* // Исторический вестник.— 1891.— № 5.— С. 338—367.
97. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Русская устная народная драма.— М. : Изд-во АН СССР, 1959.— 136 с.
98. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Русский театр: От истоков до середины XVIII в.— М. : Изд-во АН УССР, 1957.— 262 с.
99. *Все о Донечке: Справочник* / Сост. А. И. Беленко.— Донецк : Донбас, 1975.— 269.
100. *Гайдай М. М.* Народна етика у фольклорі східних і західних слов'ян: Проблема добра і зла.— К. : Наук. думка, 1972.— 199 с.
101. *Галаган Гр. П.* Малорусский «вертеп» или вертепная рождественская драма: Объяснительный текст с нотами и рисунком ящика для представлений.— Киев, 1882.— 38, XXXVI с.
102. *Галахов А. О.* История русской словестности, древней и новой.— Спб., 1863.— Т. 3. // Драматическая поэзия в Западной Европе, Польше и России.— С. 197—205.
103. *Гвоздев А., Гринченко Н.* Вертеп // Большая сов. энцикл.— М., 1928.— Т. 10.— Стлб. 365.
104. *Геогностическая карта Мариупольского округа* / Сост. А. Б. Иваницкий, 1832 // Новик Е. О., Пермяков В. В., Коваленко Е. Е. История геологических исследований Донецкого каменноугольного бассейна (1700—1917).— Киев : Изд-во АН УССР, 1960.— С. 102.
105. *Гнатюк В. М.* Віршована легенда про рицаря і смерть // Записки Наукового т-ва ім. Шевченка.— Львів, 1908.— Т. 85.— Кн. 5.— С. 140—158.
106. *Гордійчук М. М.* Зародження української симфонічної музики // Українське музикознавство, 6.— К., 1971.— С. 111—125.
107. *Гринченко Б. Д.* Малорусская литература // Большая энцикл.— Спб., 1909.— Т. 12.— С. 554—565.
108. *Гринченко М. О.* Історія української музики.— К. : Спілка, 1922.— 278, X с.
109. *Гринченко М. О.* Нарис історичного розвитку української народної музики // Мистецтво. Фольклор. Етнографія.— К. : Вид-во АН УРСР, 1947.— Т. 1—2.— С. 81—93.
110. *Грицай М. С.* Вертепна драма // Грицай М. С., Микитась В. Л., Шолом Ф. Я. Давня українська література / За ред. М. С. Грицай.— К. : Вища школа, 1978.— С. 320—331.
111. *Грицай М. С.* До історії української вертепної драми // Вісн. Київ. ун-ту. Сер. філол та журн.— 1962.— № 5.— Вип. 2.— С. 14—20.
112. *Грицай М. С.* До питання про стосунки українського вертепу до лялькового театру південних і західних слов'ян // Тези доп. V міжвуз. Респ. славіст. конф. (Ужгород, 25—30 вер. 1962 р.).— Ужгород, 1962.— С. 140—142.
113. *Грицай М. С.* З історії східнослов'янської народної драми // Братне єднання літератур народів СРСР.— К. : Вища школа, 1982.— С. 82—91.
114. *Грицай М. С.* Ляльковий народний театр-вертеп за радянського часу // Народна творчість та етнографія.— 1962.— № 3.— С. 106—110.
115. *Грицай М. С.* Традиції вертепної драми у п'єсах І. Котляревського та В. Гоголя // Радянське літературознавство.— 1963.— № 1.— С. 105—113.
116. *Грицай М. С.* Украинская народная вертепная драма: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.— Киев, 1963.— 22 с.
117. *Грицай М. С.* Українська драматургія XVII—XVIII ст.— К. : Вища школа, 1974.— 198 с.

118. *Грицай М. С.* Художні засоби української вертепної драми // II наук. конф. аспірантів: [Тези доп.].— Вид-во Київ. ун-ту, 1963.— С. 57—58.
119. *Грицай М. С.* Шляхи вивчення вертепної драми східних слов'ян // 36. наук. праць аспірантів з філології.— К.: Вид-во Київ. ун-ту, 1962.— № 17.— С. 3—18.
120. *Гусев В. Е.* Взаимосвязи русской вертепной драмы с белорусской и украинской // Славянский фольклор.— М.: Наука, 1972.— С. 303—311.
121. *Гусев В. Е.* От обряда у народному театру: (эволюция святочных игр в покойника) // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор.— Л.: Наука, 1974.— С. 49—59.
122. *Гусев В. Е.* Романтизм в Польше и кукольный театр славянских народов // История, культура, этнография и фольклор слав. народов: 7 Междунар. съезд славистов. Варшава, авг. 1973 г. Докл. сов. делег.— М.: Наука, 1973.— С. 307—329.
123. *Гусев В. Е.* Русский фольклорный театр XVIII — начала XX века.— Л.: ЛГИТМиК, 1980.— 94 с.
124. *Гусев В. Е.* Эстетика фольклора.— Л.: Наука, 1967.— 319 с.
125. *Данилов С. С.* Очерки по истории русского драматического театра.— М.; Л.: Искусство, 1948 // Школьный театр.— С. 50—60.
126. *Данченко В. Б.* Украинский театр от возникновения по 1821 год: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения.— Минск, 1973.— 39 с.
127. *Данченко В. Б.* Український вертеп: (Роздуми про виникнення та побутування) // Народна творчість та етнографія.— 1973.— № 1.— С. 64—67.
128. *Дей О. І.* Поетика української народної пісні.— К.: Наук. думка, 1978.— 251 с.
129. *Державин К. И.* Болгарский театр: Очерк истории.— М.; Л.: Искусство, 1950.— 459 с.
130. *Дмитриев Ю. А.* На старом московском гулянии // Театральный альманах ВТО.— М.: Всерос. Театральное о-во, 1947.— Кн. 6.— С. 345—357.
131. *Донецк:* Историко-краеведческий очерк.— 2-е изд.— Донецк: Донбас, 1981.— 328 с.
132. *Драган М. Д.* Українські дерев'яні церкви: Генеза і розвій форм.— Львів: Друкарня Вид. С-ки «Діло», 1937.— Ч. 1.— XVI, 160 с.
133. *Драгоманов М. П.* Із історії вірші на Україні // Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство / Зладив М. Павлик.— Львів: Накладом Наукового т-ва ім. Шевченка, 1906.— Т. 3.— С. 108—116.
134. *Драгоманов М. П.* К вопросу о вертепной комедии на Украине // Киевская старина.— 1883.— № 12.— С. 547—555.
135. *Драгоманов М. П.* Учена експедиція в Західно-руську країну // Розвідки...— Львів, 1899.— Т. 1.— С. 103—127.
136. *Еремін І. П.* Драма-игра «Царь Ирод» // ТОДРЛ.— Л., 1940.— Т. 4.— С. 223—240.
137. *Єрьомін І. П.* «Петрушка» на Україні // Україна.— 1927.— Кн. 5.— С. 23—30.
138. *Еремін І. П.* Русский народный кукольный театр // Цехновицер О., Еремін І. Театр Петрушки.— М.; Л.: Госиздат, 1927.— С. 49—82.
139. *Житецкий П. И.* Малорусские вирши нравоописательского содержания // Киевская старина.— 1892.— № 5.— С. 157—175.
140. *Житецкий П. И.* Мысли о народных малорусских думах.— Киев: Изд. «Киевской старины», 1893.— [2], IV, 250 с.
141. *Житецкий П. И.* Предварительные замечания // Галаган Гр. П. Указ. соч.— С. 1—8. Див. № 101.

142. Житецкий П. И. Странствующие школьники в старинной Малороссии // Киевская старина.— 1892.— № 2.— С. 189—205.
143. Житецкий П. И. «Энеида» Котляревского и древнейший список ее в связи с обзором малорусской литературы XVIII века.— Киев: Изд. «Киевской старины», 1900.— VI, 194, 130 с.
144. Жовтис А. Вертеп // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев.— М.: Просвещение, 1974.— С. 38.
145. Забелин И. Е. Опыты изучения русских древностей и истории: Исследования, описания и критические статьи.— М.: Тип. Грачева и К^о, 1873.— Ч. 2. Хроника общественной жизни в Москве с половины XVIII.— С. 351—506.
146. Закревский Н. В. Описание Киева.— М.: Археологическое О-во, 1868.— Т. 1.— IV, 950, [2] с.
147. Закруткин В. А. О русском народном театре в связи с донскими записями // Головачев В. Г., Лашилин Б. С. Народный театр на Дону / Ред. вступ. ст. В. А. Закруткина.— Ростов н/Д: Облкнигоиздат. 1947.— С. 3—34.
148. Звезда // Словарь русских народных говоров.— Л.: Наука, 1976.— Вып. 11.— С. 211—212.
149. Здоровега Н. І. Народні звичаї та обряди // Бойківщина.— С. 232—248. Див. № 48.
150. Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей: Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов.— М.: Наука, 1974.— 342 с.
151. Иваньо И. В. Очерк развития эстетической мысли Украины.— М.: Искусство, 1981.— 423 с.
152. История русского драматического театра: В 7 т.— М.: Искусство, 1977.— Т. 1.— 484 с.
153. Ігнатович Г. Г. Причинок до історії «Бетлегему» // Народна творчість та етнографія.— 1967.— № 3.— С. 59—62.
154. Ігнатович Г. Г. Фольклорні джерела театру на Закарпатті // Культура та побут населення українських Карпат.— С. 83—85. Див. № 54.
155. Йосипенко М. К. Вертеп // Український драматичний театр: В 2 т.— К.: Наук. думка, 1967.— Т. 1.— С. 34—43.
156. Йосипенко М. К. До історії народного лялькового театру // Театр.— К.— 1938.— № 5.— С. 40—46.
157. Йосипенко Н. К. Из истории театра Западной Украины / Осипенко Н. К. // О театре.— Л.; М.: Искусство, 1940.— С. 134—152.
158. Йосипенко М. К. Ідейно-творчі зв'язки української та російської театральних культур // Російсько-українські мистецькі зв'язки / Упор. Ю. Костюк.— К.: Мистецтво, 1955.— С. 17—43.
159. Йосипенко М. К. Народний ляльковий театр «Вертеп» // Театр.— К.— 1937.— № 1.— С. 62—63.
160. Йосипенко М. К. Сторінки історії // Театр.— К., 1939.— № 6.— С. 11—14.
161. Йосипенко М. К. Театр / Йосипенко Н. К. // Большая сов. энцикл.— 2 изд.— М., 1956.— Т. 44.— С. 159—162.
162. Йосипенко Н. К. Театр / Йосипенко Н. К. // История Киева: В 2 т.— Киев: Изд-во АН УССР, 1963.— Т. 1.— Гл. 9.— С. 243—246.
163. Йосипенко М. К. Театр // Історія Києва: В 2 т.— К.: Вид-во АН УРСР, 1959.— Т. 1.— Розд. 9.— С. 274—278.
164. Казимиров О. А. Український аматорський театр: (Дожовтневий період).— К.: Мистецтво, 1965.— 133 с.
165. Калашников И. Т. Записки иркутского жителя // Старая Сибирь в воспоминаниях современников / Сост. Б. Жеребцов. Вступ. ст. и

- примеч. Б. Жеребцова. Под ред. В. И. Соколова.— Иркутск : Обл. Изд-во, 1939.— С. 13—23.
166. *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. XIX — начало XX вв.: Зимние праздники.*— М. : Наука, 1983.— 222 с.
 167. *Карский Е. Ф.* Белорусы. Т. 3. Очерки словесности белорусского племени. 3. Художественная литература на народном языке.— Пг. 1922 // Рождественская вертепная драма.— С. 116—129.
 168. *Кисіль О. Г.* Украинский вертеп / Киселев А. Г.— Чернигов : Епархальная тип. 1915.— 36 с.
 169. *Кисіль О. Г.* Український вертеп: Текст, малюнки, ноти. З вступною статтею Ол. Кисіля.— [К., 1918].— 69 с.
 170. *Кисіль О. Г.* Український театр: Дослідження.— К. : Мистецтво, 1968.— 258 с.
 171. *Классификация устно-поэтических жанров: Симпоз. 12 /* Под ред. К. В. Чистова // Тр. 7 Междунар. конгр. антрополог. и этнограф. наук.— М. : Наука, 1969.— С. 389—436.
 172. *Кобан Ю.* З історії лялькового театру // Образотворче мистецтво.— 1979.— № 1.— С. 27—29.
 173. *Кобилянський Б. В.* Деякі східнокарпатські архаїзми та історизми української мови // Мовознавство.— 1967.— № 6.— С. 41—56.
 174. *Козицький П. О.* Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування / За ред., вступ. ст., комент. та розшифр. текстів О. Я. Шреер-Ткаченко.— К. : Муз. Україна, 1971.— 148 с.
 175. *Колосова В. П.* Мандрівні уяви // Укр. Рад. Енцкл.— 2 вид.— К., 1981.— Т. 6.— С. 345.
 176. *Копиця М. Д.* Музика українського «Вертепу» // Музика.— 1976.— № 4.— С. 22—23.
 177. *Кравцов Н. И.* Драма и театр // Кравцов Н. И., Лазутин С. Г. Русское устное народное творчество.— М. : Высш. школа, 1977.— С. 240—256.
 178. *Кравцов Н. И.* Славянский фольклор.— [М.] : Изд-во Моск. ун-та, 1976 // Народный театр и драма.— С. 242—254.
 179. *Кравченко В. Г.* «Шопка» [«Вертеп»] // Етнографічний вісник.— 1928.— № 6.— С. 41—54.
 180. *С. П. Крашенников* в Сибири: Неопубликованные материалы / Подг. текста и вступ. ст. Н. Н. Степанова.— М. ; Л. : Наука, 1966.— 242 с.
 181. *Крупянская В. Ю.* Народный театр // Русское народное поэтическое творчество / Под общ. ред. П. Г. Богатырева.— М. : Учпедгиз, 1954.— С. 382—414.
 182. *Круть Ю. З.* Величання і побажання в обрядовій поезії слов'ян // Розвиток і взаємовідношення жанрів слов'янського фольклору.— К. : Наук. думка, 1973.— С. 91—139.
 183. *Кузьмина В. Д.* Русский драматический театр XVIII века.— М. : Изд-во АН СССР, 1958.— 208 с.
 184. *Кукла* // Грінченко Б. Д. Словарь української мови.— К., 1908.— Т. 2.— С. 321.
 185. *Кукла* // Фасмер М. Этимологический словарь русского языка.— М. : Прогресс, 1967.— Т. 2.— С. 405.
 186. *Лазарев А. И.* Народный театр // Русское народное поэтическое творчество / Под ред. А. М. Новиковой, А. В. Кокорева.— М. : Высш. школа, 1969.— С. 330—348.
 187. *Лазарев А. И.* Народный театр // Там же.— 2 изд.— 1978.— С. 295—312.
 188. *Левицький О. І.* Великодні «кукли»: (Стародавній народний звичай) // Україна.— 1924.— Кн. 1.— С. 84—86.
 189. *Линчевский М.* Педагогия древних братских школ и преимущест-

- венно Киевской академии // Тр. Киев. дух. акад.— 1870.— Т. 3.— № 9.
190. *Лихачев Д. С.* Система литературных жанров Древней Руси // Славянские литературы: 5 Междунар. съезд славистов.— М.: Изд-во АН СССР, 1963.— С. 47—70.
 191. *Лотман Ю. М.* Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX веков.— М.: Сов. худож., 1976.— С. 247—267.
 192. *Лялька* // Грінченко Б. Д. Словарь української мови.— К., 1908.— Т. 2.— С. 392.
 193. *Малинка А. Н.* К истории народного театра. I. Живой вертеп // Этнографическое обозрение.— 1897.— № 4.— С. 37—56.
 194. *Маркевич Н. А.* Обычай, поверья, кухня и напитки малороссиян / Изд. И. Давиденко.— Киев, 1860.— 172 с.
 195. *Марковський Є. М.* Український вертеп: Розвідки й тексти.— К.: Друк. ВУАН, 1929.— Вип. 1.— IV.— 202 с.
 196. *Маскаев А. И.* К вопросу о мордовской народной драматургии // Записки [Мордов. науч. исслед. ин-та яз., лит. и истории]. Язык и литература.— Саранск: Мордгиз, 1951.— С. 132—145.
 197. *Материалы* для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / Собранные и приведенные в порядок П. В. Шейком.— Спб., 1902.— Т. 3 // Вертеп или бетлейки (батлейки).— С. 121—154.
 198. *Миклашевський Й. М.* Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII—першої половини XIX ст.— К.: Наук. думка, 1967.— 160 с.
 199. *Мишанич О. В.* Декламації і діалоги // Історія української літератури: У 8 т.— К.: Наук. думка, 1967.— Т. 1.— С. 326—331.
 200. *Мишанич О. В.* З літературного життя Закарпаття XVII—XVIII століть // Радянське літературознавство.— 1961.— № 6.— С. 63—72.
 201. *Мишанич О. В.* Літературне життя Закарпаття XVII—XVIII століть.— К.: Наук. думка, 1964.— 116 с.
 202. *Мишанич О. В.* Шкільна драма // Історія української літератури: У 8 т.— К.: Наук. думка, 1967.— Т. 1.— С. 462—487.
 203. *Моздир М. І.* Українська народна дерев'яна скульптура.— К.: Наук. думка, 1980.— 191 с.
 204. *Молева Н. М.* Музыка и зрелища в России XVII столетия // Вопросы истории.— 1971.— № 11.— С. 143—154.
 205. *Морозов П. О.* История русского театра до половины XVIII столетия.— Спб.: Тип. В. Демакова, 1889.— IX, 398, XI с.
 206. *Морозов П. О.* Очерки из истории русской драмы XVII—XVIII столетий.— Спб.: Тип. В. С. Балашева, 1888.— 389 с.
 207. *Наливайко Д. С.* Київські поетики XVII—початку XVIII ст. в контексті європейського літературного процесу // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI—XVIII ст.— К.: Наук. думка, 1981.— С. 155—195.
 208. *Наливайко Д. С., Крекотень В. І.* Українська література XVI—XVIII століть у слов'янському і європейському контексті // Слов'янські літератури: 9 Міжнар. з'їзд славистів. Доп.— К.: Наук. думка, 1983.— С. 27—64.
 209. *Народны тэатр* [Уклад., уступ. артыкул і камент. М. А. Каладзінскага].— Мінск: Навука і тэхніка, 1983.— 512 с.
 210. *Наулко В. И.* Развитие межэтнических связей на Украине.— Киев: Наук. думка, 1975.— 276 с.
 211. *Недзельский Е.* Угро-русский театр.— Ужгород: Тип. «Уніо», 1941.— 112 с.

212. Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII — начало XX века / Некрылова А. Ф. — Л. : Искусство, 1984. — 191 с.
213. Некрылова А. Ф. Русский народный кукольный театр «Петрушка» в записях XIX—XX веков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Некрылова А. Ф. — Л., 1973. — 28 с.
214. Некрылова А. Ф. Чернігівські варіанти «Петрушки» // Народна творчість та етнографія. — 1973. — № 4. — С. 74—77.
215. Николаев Н. И. Драматический театр в г. Киеве. — Киев : Изд. Я. Б-го и Н. Н-ва, 1898. — 212 с.
216. Образцов С. В. Театр кукол // Большая сов. энцикл. — 2 изд. — М., 1956. — Т. 42. — С. 70—71.
217. Опыт описания Могилевской губернии [...]: В 3 кн. / Сост. по программе и под ред. [...] А. С. Дембовецкого. — Могилев на Днепре, 1882. — Кн. 1. — IV, 782 с.
218. Охрименко П. П. Белорусская литература второй половины XVII—XVIII веков: (Исследование и материалы) / Охрименко П. П. — Гомель, 1957. — 49 с.
219. Охрименко П. П. Летапис братэрства: Аб беларуска-українських фальклорных, літературных і тэатральных сувязях / Охрименко П. П. — Минск : Мастацкая літаратура, 1973. — 304 с.
220. Охрименко П. П. Литература второй половины XVII — первой половины XVIII в. // Охрименко П. П., Пильгук И. И., Шлапак Д. Я. История украинской литературы: Краткий курс / Под ред. Е. С. Шаблювского. — М. : Просвещение, 1970. — С. 51—76.
221. Охрименко П. П. Шляхами братання: (про українсько-білоруські театральні-драматичні зв'язки). — К. : Мистецтво, 1968. — 146 с.
222. Пекарский П. П. Мистерии и старинный театр в России // Современник. — 1857. — Т. 61. — № 2. — Отд. 2. — С. 49—98.
223. Пекарский П. П. Наука и литература при Петре Великом. — Спб.: Изд. Т-ва «Обществ. польза», 1862. — [4], VI, 578 с.
224. Перетц В. М. До історії вертепної драми // Записки Наукового т-ва ім. Шевченка. — 1908. — Т. 85. — Кн. 5. — С. 5—20.
225. Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси: (Исторический очерк) // Ежегодник императорских театров. Сезон 1894—1895 гг. Приложения. — Спб., 1895. — Кн. 1. — С. 85—185.
226. Перетц В. Н. Раек // Энцикл. слов. / Брокгауз и Ефрон. — 1899. — [Кн.] 51. — Т. 26. — С. 106.
227. Петров Н. И. Киевская Академия во второй половине XVII века / Петров Н. И. — Киев : Изд. Киев. Дух. Акад., 1895. — 171 с.
228. Петров Н. И. Киевская искусственная литература XVII века, преимущественно драматическая / Петров Н. И. // Тр. Киев. дух. акад. — 1879. — Т. 3. — № 10. — С. 227—269.
229. Петров М. І. Київська Академія // Зап. іст.-філол. відділу УАН. — 1919. — Кн. 1. — С. 3—17.
230. Петров Н. И. Мистерии и комедии учителя пиитики в Киевской академии иеромонаха Митрофана Довгалецкого / Петров Н. И. // Тр. Киев. дух. акад. — 1865. — Т. 1. — № 2. — С. 311—331.
231. Петров Н. И. О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии от начала ее до преобразования в 1819 году / Петров Н. И. // Там же. — 1866. — Т. 2. — № 11. — С. 343—388.
232. Петров Н. И. Очерки из истории украинской литературы XVIII века: Киевская искусственная литература XVIII века, преимущественно драматическая / Петров Н. И. — Киев : Тип. Г. Т. Корчака-Новицкого, 1880 // Мистерии и комедии М. Довгалецкого в связи с вертепом. — С. 68—82.

233. *Петров Н. И.* Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков: Киевская искусственная литература XVII—XVIII вв., преимущественно драматическая / Петров Н. И.— Киев : Тип. Акц. О-ва «Петр Барский в Киеве», 1911.— Гл. 3 // О вертепных представлениях полушкольного, полународного происхождения и характера.— С. 469—525.
234. *Петров Н. И.* Старинный южнорусский театр и в частности вертеп / Петров Н. И. // Киевская старина.— 1882.— № 12.— С. 438—480.
235. *Пилипчук Р. Я.* Театр // Історія Української РСР: В 8 т.— К. : Наук. думка, 1979.— Т. 1, кн. 4.— Розд. 3.— С. 147—149.
236. *Пилипчук Р. Я.* Театр // Там же.— Розд. 6.— С. 306—308.
237. *Пилипчук Р. Я.* Театр // Там же.— Т. 2.— Розд. 5.— С. 198—200.
238. *Пилипчук Р. Я.* Театр // Там же.— Розд. 12.— С. 553—555.
239. *Полевой Н. А.* Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии // Репертуар и пантеон.— 1840.— Т. 1.— Кн. 2.— С. 1—12.
240. *Поліщук Ф. М.* Вертепна драма // Волинський П. К., Пільгук І. І., Поліщук Ф. М. Історія української літератури: Давня література.— К. : Вища школа, 1969.— С. 336—344.
241. *Пономарьов П. П.* Народна драма // Українська народна поетична творчість: В 2 т.— К. : Рад. школа, 1958.— Т. 1.— С. 713—733.
242. *Порфирьев И. Я.* История русской словесности.— Казань : В университетской типографии.— 1870.— Ч. 1 // Мистерии.— С. 484—489.
243. *Пропп В. Я.* Принципы определения жанров русского фольклора // Специфика жанров русского фольклора.— Горький, 1961.— С. 1—4.
244. *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и схема.— М. : Наука, 1976.— 183 с.
245. *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность.— М. : Наука, 1976.— 325 с.
246. *Прыгунов М. Д.* Драма вертепная // Лит. энцикл.— М. : Изд-во Коммунистической Академии, 1930.— Т. 3.— Стлб. 543—545.
247. *Пчилка О.* Отживающая или начальная форма «вертепной драмы»? // Киевская старина.— 1883.— № 4.— С. 903—904.
248. *Раек* // Всероссийский «Словарь — Толкователь»: [В 3 т.] / Сост. [...] под ред. В. В. Жукова.— Спб., 1893.— Т. 3.— С. 1250.
249. *Раек* // Энцикл. слов. / Гранат.— 7 изд.— Т. 35.— Стлб. 454.
250. *Раек* // Энцикл. слов. / Сост. под ред. М. М. Филиппова.— Спб., 1901.— Т. 3.— Стлб. 2812.
251. *Райок* // Словник української мови: В 11 т.— К. : Наук. думка, 1977.— Т. 8.— С. 442.
252. *Резанов В. І.* Драма українська.— К., 1926.— Вип. 1.— 200, [4] с.
253. *Резанов В. И.* Древнерусские мистерияльные «действия» и школьная драма XVII—XVIII вв. // История русского театра / Под ред. В. В. Каллаша, Н. Е. Эфроса.— М. : Книгоизд-во «Объединение», 1914.— Т. 1.— С. 25—52.
254. *Рулін П. І.* Новознайдений вертепний театр // Літ. газ.— 1936.— 18 лип.
255. *Русская народная драма XVII—XX веков: Тексты пьес и описания представлений* / Ред., вступ. ст. и коммент. П. Н. Беркова.— М. : Искусство, 1953.— 355 с.
256. *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян.— М. : Наука, 1981.— 608 с.
257. *Савушкина Н. И.* Вопросы поэтики народной драмы в сравнительном изучении: (Общее и особенное в народной драме восточных славян) // История, культура, этнография и фольклор славянских народов: 8 Междунар. съезд. славистов, Загреб — Любляна, сент., 1978. Докл. советской делег.— М. : Наука, 1978.— С. 401—424.

258. *Савушкина Н. И.* Русский народный театр.— М.: Наука, 1976.— 152 с.
259. *Сахаров И. П.* Сказания русского народа.— Спб.: Тип. Сахарова, 1849.— Т. 2.— Кн. 7.— 112 с.
260. *Селиванов А.* Вертеп в Купянском уезде // Киевская старина.— 1884.— № 3.— С. 512—515.
261. *Сементовский К. М.* Замечания о праздниках у малороссиян / Маяк.— 1843.— Т. 11.— Кн. 21.— Гл. 3.— С. 1—45.
262. *Сементовский К. М.* Очерк малороссийских поверий и обычаев, относящихся к праздникам // Молодик.— 1843.— Ч. 3—4.— С. 86—107.
263. *Симонович-Ефимова Н. Я.* Записки петрущечника и статьи о театре кукол.— Л.: Искусство, 1980.— 271 с.
264. *Сиповский В. В.* История русской словесности.— 8 изд.— Пг., 1917.— Ч. 1.— Вып. 2 // Драма.— С. 194—197.
265. *Сіреджук П.* Як і коли заселялсь Прикарпаття // Жовтень.— 1984.— № 2.— С. 102—108.
266. *Словачевский М.* По поводу статьи «Уния и воссоединение униатов в 1794—1795 году в пределах нынешнего Липовецкого уезда» // Киев. епарх. ведомости. Часть неоф.— 1896.— № 3.— 1 февр.— С. 104—109.
267. *Словник гідронімів України.*— К.: Наук. думка, 1979.— 781 с.
268. *Смелянская С. А.* Украинский вертеп (К проблеме изучения истоков народного театра на Украине): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения.— М., 1980.— 24 с.
269. *Смирнитский А.* К вопросу о вырождении вертепной драмы // Изв. Одесского библиограф. о-ва при Новороссийском ун-те.— Одесса.— 1913.— Т. 2.— Вып. 5.— С. 194—211.
270. *Смирнова Н. И.* Советский театр кукол. 1918—1932.— 1932.— М.: Изд-во АН СССР.— 1963.— 384 с.
271. *Смирнова Н. И.* Театр кукол // Театральная энцикл.— М.: Сов. Энциклопедия, 1967.— Т. 5.— Стлб. 118—125.
272. *Соколов Ю., Шор Р.* Драма народная // Литературная энцикл.— Т. 3.— Стлб. 545—562. Див. № 246.
273. *Соломоник И. Н.* Традиционный театр кукол Востока: Основные виды театра плоских изображений.— М.: Наука, 1983.— 184 с.
274. *Софронова Л. А.* Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия.— М.: Наука, 1981.— 263 с.
275. *Спатару Г. И.* Историческая молдавская народная драма / Спатару Г. И.— Кишинев: Штиинца, 1980.— 96 с.
276. *Спатару Г. И.* Состав и классификация молдавской народной драматургии // Народный театр.— С. 106—112. Див. № 27.
277. *Спатару Г. І.* Українські народні вистави в Молдавії // Народна творчість та етнографія.— 1966.— № 6.— С. 36—41.
278. *Степович А. О.* На галаганівщині літом 1927 року // Україна.— 1929.— Кн. 1—2.— С. 82—92.
279. *Сулоцкий А. И.* Семинарский театр в старину в Тобольске // Чтения ОИДР.— 1870.— Т. 2.— Отд. 5.— С. 153—157.
280. *Суна Х. Ю.* Древнее действо латышских ряженных // Народный театр.— С. 71—81. Див. № 27.
281. *Тарновский А.* Вертеп в Духовщине (уездном городе Смоленской губернии) // Киевская старина.— 1883.— № 3.— С. 659—667.
282. *Театр ляльок* // Укр. рад. енцикл.— К., 1963.— Т. 14.— С. 303.
283. *Терещенко А. В.* Быт русского народа.— Спб.: Тип. Министерства Внутренних дел, 1848.— Ч. 7.— [VI], 348, [2] с.

284. *Тихонравов Н. С.* Начало русского театра // Летописи русской литературы.— М., 1861.— Т. 3.— Отд. 2.— С. 7—47.
285. *Тихонравов Н. С.* Начало русского театра // Соч.— Т. 2.— С. 52—92.
286. *Тэдре Ю.* Осенне-зимний период эстонского народного календаря и обрядность Мартынова дня // Фольклор и этнография.— С. 102—109. Див. № 121.
287. *Українська РСР:* Адміністративно-територіальний поділ на 1 вер. 1946 р.— К. : Укрполітвидав, 1947.— 1064 с.
288. *Українська РСР:* Адміністративно-територіальний поділ.— К. : Політвидав України. 1969.— Т. 1.— 542 с.— Т. 2.— 632 с.
289. *Українська РСР:* Адміністративно-територіальний поділ на 1 січ. 1972 р.— К. : Політвидав України, 1973.— 817 с.
290. *Українські інтермедії XVII—XVIII ст.:* Пам'ятки давньої української літератури / Вступ. ст. і відп. ред. М. К. Гудзія.— К. : Вид-во АН УРСР.— 1960.— 239 с.
291. *Фільц Б. М.* Київський музичний цех // Київ музичний / Відп. ред. М. М. Гордійчук.— К. : Наук. думка, 1982.— С. 9—16.
292. *Фольклорный театр народов СССР* / Отв. ред. О. Н. Кайдалова.— М. : Наука, 1985.— 247 с.
293. *Франко І. Я.* До історії українського вертепу XVIII в. // Збір. творів: В 50 т.— К. : Наук. думка, 1982.— Т. 36.— С. 170—375.
294. *Франко І. Я.* Історія української літератури // Там же.— 1983.— Т. 40.— С. 7—370.
295. *Франко І. Я.* Наш театр // Там же.— 1980.— Т. 28.— С. 279—292.
296. *Франко І. Я.* Нові матеріали до історії українського вертепу XVIII в. // Там же.— 1983.— Т. 38.— С. 378—402.
297. *Франко І. Я.* Причинки до оцінення поезій Тараса Шевченка // Світ.— 1881.— № 10.— С. 171—172.
298. *Франко І. Я.* Руський театр у Галичині // Збір. творів.— 1980.— Т. 26.— С. 357—373.
299. *Франко І. Я.* Русько-українська література, II // Франко І. Я. Краса і секрети творчості: Статті, дослідження, листи / Упор. та прим. Р. Т. Гром'яка, Ф. Д. Пустової.— К. : Мистецтво, 1980.— С. 239—250.
300. *Франко І. Я.* Русько-український театр: / Історичні обриси /—1981.— Т. 29.— С. 293—336.
301. *Франко І. Я.* Южнорусская литература / Франко И. Я. // Энцикл. слов. / Брокгауз и Ефрон.— 1904.— [Кн.] 81.— Т. 41.— С. 300—326.
302. *Фрейденберг О. М.* Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство СССР.— 1978.— № 2.— С. 41—44.
303. *Хижняк З. І.* Києво-Могилянська академія.— 2 вид.— К. : Вища школа, 1981.— 236 с.
304. *Хоменко В. Г.* Народна драма // Українська народна поетична творчість.— К. : Рад. школа, 1965.— С. 296—305.
305. *Хоткевич Г. М.* Народний і середньовічний театр в Галичині.— Х. : ДВУ, 1924.— 59 с.
306. *Цехновицер О. В.* История народного кукольного театра в Азии и Европе // Цехновицер О., Еремин И. Театр Петрушки.— М. ; Л. : Госиздат, 1927.— С. 9—47.
307. *Цибенко П. А.* Обрядово-театральні речі збірки Українського державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.— К. : Вид-во АН УРСР, 1961.— Вип. 6.— С. 67—75.
308. *Чалый М. К.* Воспоминания // Киевская старина.— 1889.— № 1.— С. 1—40.

309. Чистов К. В. Народные традиции и фольклор: Очерки теории.— Л. : Наука, 1986.— 304 с.
310. Чистов К. В. Специфика фольклора в свете теории информации // Типологические исследования по фольклору.— М. : Наука, 1975.— С. 26—43.
311. Чичеров В. И. Русское народное творчество.— М. : Изд-во МГУ, 1959.— Народная драма.— С. 403—406.
312. Шафонский А. Ф. Черниговского наместничества топографическое описание [...].— В Чернигове, 1786 года / Изд. М. Судиенко.— Киев, 1851.— XXII, 697 с.
313. Широцький К. В. Дешо про художню обстанову старого українського театру // Сяйво.— 1913.— № 7, 8, 9.— С. 198—203.
314. Шреєр-Ткаченко О. Я. Дальший розвиток театру в кінці XVIII та першій половині XIX ст. // Історія української дожовтневої музики / Заг. ред. та упор. О. Я. Шреєр-Ткаченко.— К. : Муз. Україна, 1969.— С. 177—185.
315. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики.— К. : Муз. Україна, 1980.— Ч. 1 // Народний музичний ляльковий театр «Вертеп».— С. 97—102.
316. Шреєр-Ткаченко А. Я. Профессиональная музыка XVI — первой половины XVIII века // История украинской музыки / Сост. и ред. А. Я. Шреєр-Ткаченко.— М. : Музыка, 1981.— С. 24—35.
317. Шреєр-Ткаченко О. Я. Розвиток української музичної культури в XVI—XVIII сторіччях // Українське музикознавство.— 1971.— Вип. 6.— С. 5—14.
318. Шреєр-Ткаченко О. Я. Українська професіональна музика до середини XVIII ст. // Історія української дожовтневої музики.— С. 68—115. Див. № 314.
319. Штейнпресс Б. С. Вертеп // Энцикл. муз. слов. / Авт.— сост. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский.— 2 изд.— М., 1966.— С. 86.
320. Штейнпресс Б. С. К творческой истории «Камаринской» // Советская музыка.— 1962.— № 4.— С. 63—65.
321. Шукін Н. С. Вертеп // Вестник РГО.— 1860.— Ч. 29.— Кн. 7.— Отд. 5.— С. 25—35.
322. Шукін Н. С. Народные увеселения в Иркутской губернии // Зап. РГО: По отд-нию этнографии.— 1869.— Т. 2.— С. 383—398.
323. Шурат В. Г. Вертеп села Кобиловок у Теробовельщині // Неділя.— 1930.— Ч. 1.— 6 січ.— С. 6—7.
324. Drozdowska W. Zychlinski teatryk obrzędowy // Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi: Seria Etnograficzna.— Łódź.— 1967.— N 11.
325. Reinfuss R. Szopki krakowskie.— Kraków: Praca, 1958.
326. Wertep // A. Brückner. Słownik etymologiczny języka polskiego.— Kraków, 1927.— S. 607.
327. Žatko R. Postavy slovákov v pol'skych a bieloruských ľudových bábkových hrách vianočných // Slovenský národopis.— 1968.— R. X.— С. 1.— S. 3—70.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Августинович О. П. 101, 112
Авдеева К. О. 116, 168
Алфьоров О. Д. 64, 168
Альтер С. З. 168
Андріанова Н. М. 47, 168
Анфертьєв А. Н. 168
Арапов П. М. 168
Аріосто Л. 95
Арістотель 104
Архангельський О. С. 14, 32, 63, 168
Архимович Л. Б. 23, 26, 45, 60, 71, 79, 132, 141, 168—169
Асєєв Б. М. 169
Аскоченський В. І. 169
Афанасьєв О. М. 135, 169
- Балашов Д. М. 16, 169
Баранов С. Ф. 16, 48, 169
Баришев Г. І. 46, 48, 169
Бахтін М. М. 41, 68, 169
Бачинська О. П. 158
Беринда П. 39
Берков П. М. 91, 178
Бернацька Р. П. 25, 129, 169
Белкін А. О. 169
Білецький О. І. 11, 15, 20, 23, 26, 41—42, 59, 69, 79, 89, 99, 169
Білецький П. О. 49
Білецький-Носенко П. 10, 170
Білоштан Я. П. 26, 169
Богатирьов П. Г. 28, 170
Болховітінов Є. О. 95—86, 170
Борисенко В. Й. 170
Брюкнер О. 38, 170. Див. Brückner A.
Будзан А. Ф. 170
- Васильєв М. К. 127
Велецька Н. М. 170
Венгеров С. П. 171
Веселовський О. М. 14, 30, 32, 36, 52, 55, 60—61, 78, 93, 96, 121, 133—134, 171
Виноградов М. М. 16, 23, 34, 67, 117, 126, 171
Виноградова Л. М. 171
Винокур Г. О. 171
Вишневський М. 36
Віндакевич С. 36
Владимирська В. В. 8, 171
- Возняк М. С. 4, 15, 25, 40—41, 68, 93, 171
Войціцький К. В. 36
Воловик І. А. 102, 109, 153
Волошин І. О. 60, 171
Воробйов Г. А. 34, 171
Всеволодський-Гернгросс В. М. 23, 46—47, 49, 51, 71, 128, 172
- Гаватович Я. 39, 91
Гайдай М. М. 172
Галаган Г. П. 25—26, 31—35, 37—38, 40, 57, 59, 63, 87, 97—98, 109, 123, 127, 132, 137, 172
Галахов О. Д. 14, 96, 121, 172
Глогер С. 38
Гнатюк В. М. 35, 43, 51, 67, 112
Головачов В. Г. 174
Гордійчук М. М. 172, 180
Горяев Н. В. 170
Грицай М. С. 4, 16, 20, 48, 51, 72, 75, 79, 93, 129, 132, 140, 172—173
Грінченко Б. Д. 10, 40, 170, 172, 175—176
Грінченко М. О. 11, 45, 141, 172
Гром'як Р. Т. 180
Гудзій М. К. 180
Гусєв В. Є. 16, 20, 51, 131—132, 138, 173
- Данилов С. С. 70, 173
Данилович І. 58, 97, 112
Данченко В. Б. 4, 14, 50, 60, 73—75, 99, 173
Дей О. І. 80, 173
Дембовецький А. С. 177
Державін К. М. 173
Дмитрієв Ю. А. 173
Довгалецький М. 30—32, 62—65, 68—69, 71, 73, 89, 91, 96, 122—123
Драган М. Д. 173
Драгоманов М. П. 30, 36—37, 56—57, 60, 65, 173
- Енгельс Ф. 3, 168
Естрайхер С. 34, 36
- Єрченко Л. 101, 150
Єрьомін І. П. 11, 22, 24, 44, 53, 59, 69, 173, 180

Жалковський Ю. 26, 101, 111,
164—165
Житецький П. Г. 15, 31—32, 36, 38,
53, 55, 57, 62—63, 65, 79, 89, 97—
98, 100, 106, 122—124, 140, 173—
174
Жовтіс А. 174
Жолтовський П. М. 49
Жуков В. В. 178

Забелін І. Є. 174
Заборовський Р. 97
Закревський М. В. 174
Закруткин В. О. 16, 174
Здоровега Н. І. 174

Іванов В. В. 174
Іванов О. В. 100
Іваньо І. В. 174
Ігнатович Г. Г. 23, 174
Ізопольський Е. 29—30, 32—37,
39—40, 42—44, 46—53, 75, 121,
131, 141, 160

Йосипенко М. К. 11, 14, 20, 21,
25—26, 45, 47, 59, 69—70, 72, 75,
83, 93, 127, 129—131, 174

Казимиров О. А. 22, 49, 137, 174
Кайдалова О. М. 180
Калашников І. Т. 116, 174
Каллімах Ф. 37
Карський Ю. Ф. 15, 59, 175
Квятковський О. П. 170
Кисіль О. Г. 20, 41, 58—59, 68, 127,
175
Кічович М. 120
Книшевський І. 127
Кобан Ю. 175
Кобилянський Б. В. 8, 175
Козицький П. О. 96, 175
Колодзінський М. О. 176
Колосова В. П. 96, 175
Кольберг О. Ю. 56
Кониський Г. 40, 63, 65, 68, 73, 123
Копиця М. Д. 141, 175
Кравцов М. І. 11, 16, 105, 133, 175
Кравченко В. Г. 108, 165, 175
Крашенников С. П. 116—117, 175
Крекотень В. І. 176
Крупянська В. Ю. 16, 175
Круть Ю. З. 175
Кузьміна В. Д. 18, 128, 175
Кулешов Ф. 24
Лазарев О. І. 52, 175
Лазутін С. Г. 11, 26
Лашилін Б. С. 174

Левицький О. І. 175
Ленін В. І. 4—6, 77, 168
Лесин В. М. 12, 47, 170
Лещинський Ф. 37
Лихачов Д. С. 176
Лінде С. Б. 38
Лінчевський М. 96, 175
Лотман Ю. М. 135, 176

Максименко Ф. І. 101, 112
Малинка О. Н. 125, 127, 129, 136—
137, 176
Маркевич М. А. 10, 25—26, 29—30,
33—35, 37—38, 40, 45, 50, 54, 59,
62—63, 68, 78, 98, 109, 121, 123,
126, 132, 176
Марковський Є. М. 11, 22—26, 42—
44, 47, 51, 53, 59, 101, 128, 132,
140, 142, 161, 176
Маркс К. 168
Масен Я. 93
Маскаев А. І. 176
Маслов С. І.
Маклашевський Й. М. 176
Мишанич О. В. 23, 113, 176
Моздир М. І. 86, 176
Молева Н. М. 176
Морозов П. Й. 8, 10, 14, 19, 32, 34,
36, 56—57, 64, 97, 99, 124, 133,
140, 176
Мошков В. 24, 26, 101, 112

Наливайко Д. С. 176
Наулко В. І. 176
Недзельський Є. 113, 176
Некрилова А. Ф. 134—135, 177
Ніколаєв М. І. 34, 177
Німчук В. В. 170

Образцов С. В. 45, 177
Ожегов С. І. 11, 170
Охріменко П. П. 15, 24, 134, 177

Панасенко Г. С. 102, 113, 127—128
Пекарський П. П. 14, 30, 54—55,
177
Перетц В. М. 21, 34, 36, 39, 43, 46,
49, 51, 57, 60, 64—65, 97—99,
124, 133—135, 140, 177
Петров М. І. 15, 25, 30—32, 38, 40,
52—53, 58—59, 62—65, 67, 96—
98, 108, 123, 126—127, 140, 177—
178
Пилипчук Р. Я. 76, 95, 106, 178
Полевой М. О. 13, 116, 178
Поліщук Ф. М. 25, 131, 178
Пономарьов П. П. 16, 23, 25—26,
47, 60, 71, 78, 178

Порфир'єв І. Я. 178
Постарнак М. 100
Прокопович Ф. 31, 97
Пропп В. Я. 5, 22, 27, 80, 178
Пригунов М. Д. 69, 178
Прус В. 26, 112
Пулинець О. С. 12, 47, 170
Пустова Ф. Д. 180
Пчілка О. 178

Ратковський Я. 112
Резанов В. І. 10, 25, 40, 78, 178
Рибаков Б. О. 135, 178
Ровинський Д. О. 69
Романов Є. Р. 43
Ростовський Д. 32, 54, 61—63, 68—
69, 73, 89
Рулін П. І. 102, 111, 178

Савушкіна Н. І. 80, 178—179
Санников О. К. 169
Сахаров І. П. 179
Селіванов О. 111, 179
Сементовський К. М. 10, 109, 179
Симонович-Єфімова Н. Я. 179
Сиповський В. В. 179
Сіреджук П. 179
Скалон С. В. 109, 172
Сліщенко П. Ф. 100, 111
Словацький Ю. 112
Словачевський М. 179
Словачевський С. 100
Смерда А. Т. 107—108, 154, 165
Смирницький О. 23, 40, 58, 99, 137,
179
Смирнова Н. І. 21, 49, 72, 129, 179
Смілянська С. О. 4, 26, 52, 61, 79,
84, 133, 179
Смоляк С. О. 158, 167
Соколов Ю. М. 137, 179
Соломонік І. Н. 134, 179
Софронова Л. О. 179
Спатару Г. І. 118, 179
Степович А. О. 101, 109, 179
Сулоцький О. І. 117, 179
Суна Х. Ю. 104, 179

Тарнавський О. 118, 179
Тедре Ю. 104, 180

Терещенко О. В. 179
Тимофеев Л. І. 171, 174
Тихонравов М. С. 14, 29, 36, 40,
52—54, 61, 102, 120—121, 133,
140, 180
Топоров В. Н. 174
Тураєв С. В. 174
Турчиновський І. 100

Фасмер М. 86, 175
Філіпов М. М. 178
Фільц Б. М. 180
Франко І. Я. 19, 23, 30, 33—40,
42—43, 45, 49, 51, 53, 58—60,
66—67, 75—76, 78—79, 91, 93,
111, 117, 129, 140, 180
Фрейденберг О. М. 141, 180

Хижняк З. І. 180
Хмельницький Б. 106
Хоменко В. Г. 16, 23, 60, 180
Хоткевич Г. М. 16, 180

Цехновіцер О. В. 180
Цибенко П. А. 48, 180

Чалий М. К. 25, 59, 98, 100, 111,
132, 180
Чистов К. В. 175, 181
Чичеров В. І. 16, 47, 72, 181

Шафонський О. Ф. 9, 181
Шейн П. В. 43, 176
Широцький К. В. 93, 181
Шреер-Ткаченко О. Я. 50, 78, 137,
141, 181
Штейнгель Ф. Р. 101
Штейнпресс Б. С. 181

Щукін М. С. 116, 181
Щурат В. Г. 41, 181

Южаков М. С. 170

Яворницький Д. І. 64

Brückner A. 181. Див. Брюкнер О.
Drozdowska W. 181
Reinfuss R. 181
Zatko R. 181

ЗМІСТ

Вступ	3
Народний вертеп серед явищ культури	7
Походження народного вертепу	29
Шляхи історичного розвитку народного вертепу .	106
Висновки	140
Додатки	143
Список літератури	167
Іменний покажчик	181

Академия наук Украинской ССР

Институт искусствоведения, фольклора
и этнографии им. М. Ф. Рыльского

МОНОГРАФИЯ

ИОСИФ ЕФИМОВИЧ ФЕДАС

УКРАИНСКИЙ НАРОДНЫЙ ВЕРТЕП

(В исследованиях XIX—XX вв.)

(На украинском языке)

Киев Наукова думка 1987

Затверджено до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР

Редактор *О. Н. Тобілевич*. Оформлення художника *Н. Ю. Сліпцової*. Художній редактор *В. П. Кузь*. Технічний редактор *Г. М. Ковальова*. Коректори *С. І. Кринець, Л. П. Рябцева*.

ІБ № 8483

Здано до набору 09.01.87. Підп. до друку 30.04.87. БФ 25064. Формат 84×108/32. Папір друк. № 1. Літ. гарн. Вис. друк. Ум. друк. арк. 9,66. Обл. вид. арк. 12,16. Тираж 1160 пр. Зам. 7—103. Ціна 2 крб. 10 к.

Видавництво «Наукова думка». 252601 Київ 4, вул. Репіна, 3.

Головне підприємство республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига», 252057, Київ, вул. Довженка, 3.

2 крб. 10 к.

НАУКОВА ДУМКА