

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра майстерності актора та режисури театру анімації

**Особливості втілення вистави «Бик, Віслюк та Зірка» за Ж. Сюперв'єлем
засобами вивідної ляльки у контексті еволюції різдвяної драми та її
сценічних інтерпретацій в українських театрах кінця ХХ-го - першої
чверті ХХІ століття**

Кваліфікаційна робота ОР «Магістр»

Спеціальність 026 Сценічне мистецтво

Студент-виконавець:

Смеречук Сергій Сергійович

Кваліфікація: «Актор театру ляльок»

Науковий керівник:

Доцент кафедри театрознавства,
заслужений працівник культури України

Ботунова Галина Яківна

Науковий рецензент

доцент кафедри театрознавства та майстерності актора Львівського
Національного університету імені Івана Франка,
Заслужений діяч мистецтв України,

Кравчук Олексій Анаталійович

Допущено до захисту

Зав. кафедри, професор, заслужений діяч мистецтв України

О. О. Інютчкін _____ «_23_» _____ грудня_2023 р.

Харків, 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4.
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО–ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	8.
1.1. Джерельна база та методологія роботи.....	8.
1.2. Вертеп як феномен української культури. Генезис. Еволюція.....	9.
РОЗДІЛ 2. ПОШУКИ НОВОЇ ФОРМИ ТА ЗМІСТОВНОГО НАПОВНЕННЯ ВЕРТЕПУ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТ.....	18.
2.1. «Різдвяний вертеп» Л. Курбаса як перше модерне прочитання вертепної драми (Молодий театр, 1919 р.).....	18.
2.2. Пошуки нової естетики в умовах тоталітарної радянської системи: «Революційний вертеп» Межигірського художньо-керамічного технікуму (1923р.).....	24.
РОЗДІЛ 3. ВІДРОДЖЕННЯ ВЕРТЕПНОЇ ДРАМИ ТА ЇЇ СЦЕНІЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (70-ті рр. ХХ – ХХІ ст.).....	29.
3.1. Повернення вертепу на професійну сцену: історичне значення вистави «Український вертеп» в ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва (реж. О.Інюточкін, худ. О.Щеглов).....	29.
3.2. Різдвяна драма в Кримському академічному театрі ляльок (90-ті рр. ХХст.).....	33.
3.2.1. «Український вертеп» (реж. С. Єфремов, худ. О. Рестенко, 1996 р.) як приклад реконструкції канонічного вертепу.....	33.
3.2.2. Поетично-символічне рішення різдвяної вистави «Бик, Віслук та Зірка» (реж. Б. Азаров, худ. І. Уварова, 2000 р.).....	38.
3.3. Метафоричний світ у виставах О. Куцика «Недотепа з Вертепу» (худ. Я. Данилів, ЗАОТЛ «Бавка», 2004 р.) та «Дорога до Вифлеєму» (худ. Л.Скітович, ЛОТЛ, 2009 р.).....	44.
3.4. Художній світ на перетині символізму та романтизму у виставах О.Дмітрієвої «Вертеп» (худ. К. Зоркін) та «Вертеп. Війна. Вірші» (худ. Н. Денисова) у ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва.....	48.

РОЗДІЛ 4. ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ АКТОРСЬКОГО ПРОЄКТУ «БИК, ВІСЛЮК ТА ЗІРКА» ЗАСОБАМИ ВИВІДНОЇ ЛЯЛЬКИ ІЗ ВРАХУВАННЯМ ДОСВІДУ ЕВОЛЮЦІЇ РІЗДВЯНОЇ ДРАМИ ТА ЇЇ СЦЕНІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ.....	56.
4.1. Обґрунтування вибору п'єси та її аналіз.....	56.
4.2. Аналіз вистави. Вивідна лялька як один із головних виразних засобів у проєкті.....	62.
4.3. Виконавський аналіз ролі Бика.....	66.
ВИСНОВКИ.....	72.
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	77.
ДОДАТКИ.....	85.

ВСТУП

Актуальність дослідження. Вертеп – одне із найбільш яскравих, самобутніх явищ культури українського народу, «виявлення його душі» [39, с. 32]. Протягом століть, завдяки своїм невичерпним можливостям розкриття глибинних духовних сенсів, трансляції національних ідей, синтетичному характеру, умовності та знаковості, він був улюбленим видовищем широких верств українського суспільства, привертав увагу найвидатніших науковців: І.Франка, М. Возняка, В. Перетца, М. Драгоманова, О. Кисіля та ін; з початку ХХ ст. – практиків театру: Л. Курбаса, П. Горбенка, І. Шахівця тощо. В основі цього старовинного театру, сформованого протягом століть нашим народом, лежать одночасно загальнолюдські цінності, що зближують його з цим видом європейської культури, і, одночасно, він є носієм національних цінностей та ідей.

Український вертеп протягом століть розвивався в умовах бездержавності, постійних утисків, заборон та переслідувань. Тим то, очевидно, пояснюється сплеск зацікавленості до нього з поч. 1990-х років, з часу відновлення Незалежності України, як зі сторони аматорських колективів, так і професіонального мистецтва. На сценах українських театрів з'являються численні постановки вертепної драми та її ремінісценцій, що стало підставою у 1993 р. започаткувати спеціальний фестиваль «Різдвяна містерія» у м. Луцьку, який проіснував більше 10 років і став ще одним потужним стимулом на шляху розвитку і наукового осмислення цього виду мистецтва. [24]

Сьогодні, в час драматичних випробувань нашого народу через широкомасштабне вторгнення на територію України РФ, вертеп знову набуває надзвичайної актуальності в постановках нового покоління митців та набирає нових сенсів, необхідності його осмислення як в історичному аспекті, так і на сучасному етапі. Саме цим обумовлено вибір теми науково-творчого проєкту.

Об’єкт дослідження – еволюція вертепу та різдвяної драми, як яскравого самобутнього явища української культури ХХ-ХХІ ст.

Предмет дослідження – особливості втілення вистави «Бик, Віслук та Зірка» засобами вивідної ляльки із врахуванням еволюції розвитку вертепу і досвіду режисерських інтерпретацій на сцені професіональних театрів в ХХ-ХХІ ст.

Мета дослідження – на основі аналізу еволюції вертепу і різдвяної драми та їх режисерських інтерпретацій на сцені професіональних театрів України в ХХ-ХХІ ст., створити науково-творчий проєкт за мотивами твору Ж.Сюперв’єля «Віл та Віслук при яселках».

Відповідно до мети, накреслені такі завдання:

- проаналізувати джерельну базу дослідження;
- визначити методологію дослідження;
- виявити основні етапи розвитку вертепу і різдвяної драми та їх особливості (к. XVI – ХХІ ст.);
- проаналізувати вплив історичних і соціально-культурних чинників на розвиток вертепу та його сценічних втілень за умов поневолення і поділу України;
- виявити та проаналізувати найбільш резонансні вистави на сценах професіональних театрів України у ХХ-ХХІ ст. та їх жанрово-стильові особливості;
- обґрунтувати вибір твору Ж. Сюперв’єля як літературної основи проєкту та зробити літературно-критичний аналіз інсценівки «Бик, Віслук та Зірка»;
- зробити аналіз вистави та охарактеризувати тип вивідної ляльки як одного із основних виразних засобів творчого проєкту;
- зробити виконавський аналіз ролі Бика;
- узагальнити основні тенденції розвитку різдвяної драми та вертепу на всіх етапах розвитку та його роль у формуванні української культури, зокрема театральної.

Методологія. Відповідно до поставлених завдань і специфіки предмету дослідження в роботі було застосовано історико-хронологічний метод, метод аналізу та синтезу, порівняльний (компаративний); текстологічний та джерелознавчий, інтерпретативний, теоретичний та частково метод реконструкції вистав.

Наукова новизна:

- вперше визначена тема розглянута у вигляді науково-творчого проєкту, до складу якого входить практичне втілення різдвяної драми «Бик, Віслюк та Зірка» та її наукове обґрунтування з урахуванням еволюції вертепу від початків до сьогодення;
- проведено комплексне дослідження вертепу та різдвяної драми з урахуванням останніх досліджень науковців, аналізу інтерпретацій режисури кін. XX – XXI ст. та постановки-інсценівки «Бик, Віслюк та Зірка» на сцені ХДАТЛ імені В.А. Афанасьєва;
- До наукового обігу введено аналіз вистав 2022-2023 р. ;

Практичне значення роботи:

- Результати наукової та творчої частини проєкту можуть бути використані при підготовці та читанні лекцій з дисциплін: «Історія українського театру», «Історія театру анімації», «Історії української культури», а також з акторської майстерності та режисури для студентів спеціалізації 026 «Сценічне мистецтво», з вибірових дисциплін: «Тенденції розвитку сучасного українського театру» та «Проектна діяльність», а також при створенні відповідного методичного забезпечення цих курсів.
- Творча частина проєкту включена до репертуатру ХДАТЛ імені В.А.Афанасьєва.

Апробація результатів дослідження. Основні наукові положення та результати кваліфікаційної роботи були обговоренні на засіданнях кафедри майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ імені І.П. Котляревського. Результати дослідження були представлені в рамках:

1. VII Міжнародної науково-практичної студентської конференції

«Актуальні питання історії, теорії та практики театру, в дослідженнях студентів і молодих учених». Тема доповіді: «Погляди Івана Франка на театр ляльок та вертеп».

2. X науково-практичної конференції пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва «Осмислюючи минуле, програмуємо майбутнє: постколоніальні студії українського театру» 10-12 листопада 2023 року. Тема доповіді: «Світ художніх символів і метафор Б. Азарова у виставі «Бик, Віслюк і Зірка» (2000)».

З теми магістерського дослідження були надруковані публікації:

1. Культурно-мистецькі ескізи. Збірник студентських праць. Випуск 5. Львів: ЛНУ імені І. Франка, 2023. С.122-127. Тема статті: «Погляди Івана Франка на театр ляльок та вертеп». [52, с. 112-117]

2. WayScience. Future of Work: Technological, Generational and Social Shifts» були опубліковані у журналі «WayScience». Тема статті: «Інтерпретація вертепної драми режисеркою Оксаною Дмитрієвою у виставах «Вертеп» і «Вертеп. Війна. Вірші». [51, с. 170-172]

Структура роботи:

- Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, дванадцяти підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи: 94 сторінки
- Основний текст дослідження викладений на 84 сторінках. Список використаних джерел включає 66 найменувань.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Джерельна база та методологія роботи

У процесі дослідження було проаналізовано та узагальнено значний обсяг літературних джерел від кінця XIX ст. до сьогодення: фундаментальні академічні видання історико-культурних, енциклопедичних, літературознавчих та театрознавчих напрямків; наукові монографії, статті науковців різних поколінь у фахових та спеціалізованих періодичних виданнях, матеріали архівів та інтернет-ресурсів, інтерв'ю з митцями, рецензії, а також відеозаписи та світлини з вистав тощо.

Аналіз академічних видань, таких як: «Історія українського театру» в трьох томах, Т. 1 (2017 р.) [32], Т. 2 (2009 р.) [33], «Український драматичний театр в 2 т.». Т.1. «Дожовтневий період» (1967 р.) [34], а також монографія Д. Антоновича «Триста років українського театру (1619-1919)» [2] дали можливість більш чітко визначити періодизацію і тенденції розвитку театрального мистецтва в Україні в контексті суспільно-політичних умов від джерел до початку ХХІ ст.

Наукові праці дослідників кін. XIX – поч. XX ст. І. Франка [59, 60, 61], В.Перетца, [43] О. Кисіля [37] розкривають різні погляди вчених на генезу вертепу, дату його виникнення, впливи західноєвропейських та східних традицій мистецтва театру ляльок, особливостей розвитку, місця та ролі в житті українського народу, взаємозв'язків з польською шопкою та білоруською батлейкою.

Роботи науковців більш пізнього періоду М. Йосипенка [34], Р. Пилипчука [44], Й. Федаса [56, 57, 58] свідчать про продовження дискусій з означених проблем і розвитку вертепу як явища народної творчості.

Аналіз наступної групи джерел (монографії Н. Корнієнко [38], Н.Єрмакової [23], спогади В.Василька [7] та статті Леся Курбаса допомогли відтворити художні особливості вистави Молодого театру “Різдвяний вертеп”

(1918 р.) [39]; праці Т. Лугової [40], Я. Грушецького [17, 18], С. Смілянської [53], навчальні посібники О. Інюточкина [31], навчально-методичний посібник Ю. Щукіної [65] свідчать про сплеск зацікавленості науковців цим видом театру ляльок в часи Незалежності України і увагою до проблем втілення вертепних вистав на сценах професіональних театрів від початку XX ст. до 1930-х рр. та з 1970-х – донині. Це дало можливість більш повно розкрити спектр режисерських інтерпретацій вистав професіональними митцями в XX – XXI ст.

Сприяли розкриттю візуальних образів вистав і використанні матеріали інтернет-ресурсів, рецензій, відеозаписи, світлини, ескізи декорацій та ляльок, тощо.

Методи дослідження обумовлені темою роботи та специфікою аналізу науково-творчого проєкту. Значний період розвитку вертепу та різдвяної драми вимагає застосування історико-хронологічного методу та системного підходу для більш глибокого вивчення еволюції вертепу та суспільно-політичних обставин відповідного часу.

Метод аналізу та синтезу застосовується при вивченні історіографічних, мистецтвознавчих та театрознавчих досліджень. Текстологічні та джерелознавчі методи при вивченні текстів різдвяної драми та архівних матеріалів.

Порівняльний (компаративний) метод використовувався для зіставлення та виявлення різних форм та видів вертепу – від традиційного, первісного до стилізованого. Інтерпретативний метод – для визначення та розкриття режисерських інтерпретацій, рівня виконавської майстерності в професійних театрах. Частково застосовувався також метод реконструкції вистав.

Теоретичний метод послужив базою при написанні висновків до розділів та всього дослідження.

1.2. Вертеп як феномен української культури. Генезис. Еволюція

Вертеп є важливою складовою духовної та світської частини української історії. Він є невід'ємною частиною культури, тому не дивно, що в деяких виданнях та статтях, його називають «культурним феноменом» [58]. Ми припускаємо, що поняття «феномен» і така зацікавленість вертепом та самою різдвяною тематикою обумовлені тим, що протягом століть, ця «культурна перлина» була тісно пов'язана з самим українським суспільством. Вона несла у собі головну мету - перемогу добра над злом. Це є наскрізною ідеєю вертепної драми. Важливим фактором «феномену» є і його сакральна частина, яка пов'язана з тісним зв'язком цього дійства із святом Різдва. Віра у народження Нової Зірки у вигляді Спасителя та перемоги світла над темрявою є основою етичних засад християнства.

Насамперед, потрібно визначитись із етимологією терміну - «Вертеп». Як свідчить словник-довідник: «Вертеп — 1) стара назва печери; метафора у міфах різних народів; Син Божий, за Біблією, народився якраз у печері-вертепі. Благовістив в Назареті, — Стала слава у вертепі (Т. Шевченко); 2) старовинний український пересувний ляльковий театр (відомий з XVII ст.), де ставили релігійні і світські (перев. жартівливі та іронічні) п'єси; світська частина вистави поклала початок українській комедії XIX ст. На Різдво з вертепом до панів ходила [бурса | (Я. Щоголев); 3) = вертепна драма — художній твір, що складається з двох частин: різдвяної драми і механічно приєднаної до неї сатирично-побутової інтермедії; перша частина («свята») — більш-менш стійка, друга («народна») змінюється залежно від місцевих умов, історичного періоду, здібностей самого вертепника» [25, с. 77]. У свою чергу, відомий науковець та дослідник вертепу Й. Федас наголошує: «Вертеп як факт етнографічної дійсності — це явище фольклору, один із видів фольклорного театру, генетично і структурно поліелементний: народжений на перехресті народної і «вченої» культури, побудований за принципом монтажу, його універсальна жанрова якість — мозаїчність; функціонально пов'язаний головним чином з Різдвом Христовим, чим насамперед, і зумовлений характер художньої моделі вертепу». [56, с. 11-12].

Головною ідеєю є перемога Добра над Злом та відновлення справедливості та миру. Різдво (або народження Нової Зірки) сприймається як день справжнього дива, а вертепна дія є провідником цих ідей у народі через певну театральну акцію, яка виконується зазвичай у святковій формі. Відповідно від історичного контексту, форма вертепу змінювалася та розвивалася протягом століть, збагачуючись набутками образотворчого та музичного мистецтва, створюючи певну театральну еkleктику, і врешті решт він набуває того виду, яким ми знаємо його сьогодні. Як писав Йосип Федас: «Вертеп – синтез мистецтв. У цьому театрі зустрілись мистецтво слова, музика, танець, пісня, образотворчий ряд» [58, с. 3].

Дослідникам, навіть зараз важко відповісти на питання про започаткування вертепу на території України. Дані різняться, змінюються, постійно знаходяться нові факти тощо. М. Гарбузюк зазначає: «Тема походження вертепу залишається однією з найбільш суперечливих і в українському театрознавстві, тому Й. Федас назвав свою доповідь «Таємниця українського вертепу». У ній науковець розвинув власну теорію, яка стверджує автентичність походження українського вертепу (всупереч прийнятій гіпотезі про його західноєвропейський родовід), а також піднімає проблему більш раннього датування українського вертепу. На думку Й. Федаса, християнське життя в Україні XVI ст., і на Волині зокрема, було настільки потужним, що це дає підстави для подальших пошуків більш ранніх відомостей про вертеп, хоча перша офіційна згадка про нього належить 1562, 1573 рр.» [10, с. 49]. Ми не знаємо точної дати першого втілення вертепу, але маємо свідчення про існування найстарішої української вертепної драми: «Найповніший із відомих списків вертепної драми другої половини XVIII століття, так званий «галаганівський», було зроблено в селі Сокиренці 1770 року, але до нас дійшов не оригінал, а лише копія» [41, с. 244]. Треба зазначити, що історики також посилаються на окремі записи та нотатки вертепної драми, датування якої відноситься до 1771 або 1776 року, які були зроблені гощинським дяком І. Данилевичем, проте на жаль, тексту в повному обсязі не збереглося. Залишилися лише певні нотатки та записані сцені: «Текст вертепу, знали всі бурсаки, дяки та співаки тодішньої України, а тому записувати та ще й зберігати

текст вертепу не було потреби» [9, с. 117]. Також науковці відмічають й більш об'ємні та повні варіанти вертепної драми й наступних століть: «Дещо більше збереглося текстів з наступного XIX століття. Найкращим вважається вертеп Миколи Маркевича, опублікований 1860 року в Києві. Останні відомі нам списки вертепної драми – Житомирський Василя Кравченка, Славутинський та Хорольський – датуються другою половиною 20-х років XX ст.» [41, с. 244-245].

Повертаючись до сценічного втілення вертепу, дослідники відзначають існування декількох видів: живий і ляльковий. До так званого «живого вертепу» відносяться акції, де виконавці у відповідних костюмах виконують певні ролі, у той час як у ляльковому вертепі ролі виконують - ляльки. Й. Федас розрізнив чотири види вертепних вистав за внутрішніми структурними ознаками. Такі як: «1) мімодраму (пантоміму), в якій релігійні та світські елементи переплетені, ролі виконують неозвучені ляльки під спів хору; 2) живий вертеп, де ролі виконують люди, а будиночок використовується символічно; 3) ляльковий та 4)комбінований (поєднання гри людей і ляльок)» [57, с. 28]. Розглядаючи історичний аспект появи вертепної дії, де фігурує жива людина (актор), дослідники пишуть наступне: «Живий народний вертеп своїми зачатками, безумовно, сягає далекої давнини. У старовинних звичаях та обрядах, піснях обрядового характеру знаходимо елементи театралізації, яка притаманна народному вертепові. Деякі дослідники вказують на зачатки вертепного дійства в мистецтві скоморохів, інші пов'язують вертеп з ознаками первісних театрів. Вертеп можна розглядати і як різновид народного фольклорного театру» [26, с. 61]. Що стосується зародження лялькового вертепу, що у данному дослідженні цікавить нас більше, то науковці у процесі пошуку, доходять до самих початків «мистецтва граючих ляльок», а саме до Стародавньої Греції. До таких висновків приходить І. Франко. Дослідники відзначають, що особливе місце в його науковій спадщині «належить дослідженню і розробці наукових засад розвитку українського національного театру» [36]. І. Франко зазначає: «сей останній (ляльковий – С. С.) повстав у Греції ... зовсім з інших джерел, з культу деяких популярних божищ, особливо Діоніса, і весь час свого росту й розцвіту заховав

той свій всенародній і релігійний характер» [60, с. 175]. Також, у своїй праці, дослідник підкреслює гостру індивідуальність та незалежність еволюцій цих двох окремих напрямків. Дослідник 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» [60, с. 170]. У своїх дослідженнях І. Франко підкреслює велику роль театру ляльок в житті суспільства. Він зазначає: «Організацію такого кукольного театру я вважаю на тепер головним і найважливішим завданням нашим у справі театральній, вважаю могутньою підмогою нашого національного і цивілізаційного поступу» [59, с. 289].

Потім, ляльковий театр помандрував до Риму. З певного вислову римського поета «золотої доби» - Горація, ми можемо припустити наступне: «*Duceris, ut nervis alienis mobile lignum*» (перекл. – «Тебе водять, як рухомий патишок на нитках чужими руками»))» [50, с. 154]. Цей вислів є доказом того, що на той час така система ляльок вже існувала. Ба більше, використовувалася у виставах. Тобто перша лялька такої системи, нащадки яких зараз мають назву «вертепних ляльок» вже існувала.

З початку доби Середньовіччя значно розширюється влада та можливості церкви як окремої одиниці у соціумі. Віра та релігія набувають найбільшої пошани у суспільстві, а роль театру – знищується та переслідується законом. Театри та артисти йдуть у підпілля, виступаючи на ярмарках, розігруючи саркастичні сценки перед народом, висміюючи владу. Але не дивлячись на усі намагання знищити театр як одиницю, церква надала йому іншу форму. Замість класичного театру, йде розквіт спецефектів та поява нових театральних жанрів, таких як міраклъ, мораліте та містерії.

З VIII століття, починається стихійне розповсюдження у Європі сценічних акцій за мотивами Народження та Воскресіння Ісуса. В. Савчук підкреслює: «Це були народні, часто дуже примітивні, видовища на міських площах для дітей і

простаків – грубуваті імпровізації, що далеко йдуть від справжньої розповіді Євангелія.» [50, с. 154].

Починаючи з IX ст., у Римі виникла нова форма сценічної інтерпретації різдвяної драми. До неї увійшла лялька, яких почали називати «маріонетками», А. Новиков підкреслює: «Уже в IX ст. в Римі з'являється звичай на Різдво ставити ясла з фігурами Ісуса, Діви Марії, Йосипа та інших персонажів згідно з релігійною легендою. Так поступово виник старовинний ляльковий театр» [41, с. 243-244]. Саме за допомогою ляльок у свої виставах духовенство могло використовувати такий вид подачі Біблійного сюжету, використовуючи ігрову форму задля більшого охоплення народних мас. Отже, в епоху Середньовіччя, на межі тотального знищення театрального мистецтва у його класичному вигляді, народжується нова його форма.

У XVI столітті на теренах Західної Європи з'являється той варіант вертепу, який постає у найбільш наближеній та знайомій для нас формі. Звідти він переходить на територію Польщі та України. Питання зародження вертепу на території України викликає багато дискусій у науковців навіть сьогодні. Завдяки свідченням Е. Ізопольського ми розуміємо, що наприкінці XVI ст. на території України вертеп як театральне явище вже існував. Дослідник пише: «у Ставищах (Київщина) – вертепну скриньку з написом: “Року Христусового 1591 збудований”, та у Дашовщині “року 1639”. Автор описав триповерховий будиночок й зауважив, що вертеп – це те саме, “що ми називаємо театром метаморфоз» [50, с. 154]. У свою чергу І. Франко у своїй роботі [61] висловлює сумнів, стосовно описаної польським істориком інформації. І. Франко стверджує, що Е. Ізопольський «скомпонував польський текст» [61, с. 196]. Українському досліднику ближче ідея М. Драгоманова про те, що на Україну вертепна драма прийшла «через Литву і Білу Русь» [60, с. 205]. У той же час Франко наводить свій ряд аргументів стосовно цього питання: «Я зверну увагу ось на які моменти, що промовляють, на мій погляд, за рівночасним з польською шопкою або може навіть старшим повстанням вертепу.

1) Текст українського вертепу Маркевича-Галагана ані в біблійній часті..., ані в побутовій не має майже нічого спільного з жодним із відомих досі польських текстів <...>.

2) Деякі безсумнівні вказівки дозволяють посунути час повстання нашого вертепу на другу половину XVII в. Правда, то вказівка, на яку звернув увагу Драгоманов, ... вказує час, перед яким не могла повстати вертепна драма Маркевича. Він звертає увагу на співанку Запорожця в тій драмі: «Та не буде лучче, та не буде краще» і т.д. Сю співанку знає автор «Истории руссов» і оповідає, що її зложили козаки в часи Чорної ради в Ніжині, на якій чернь побила дуків. Се досить можливе...» [60, с. 206-207], [52, с.116].

Але важко відкидати дані, які надає Е. Ізопольський, так як поважні дослідники та науковці спираються на його свідчення через століття і сьогодні. Так наприклад Р. Пилипчук зазначає: «Думається, Е. Ізопольський спостерігав саме таку комбінацію вертепного дійства, в якому анімовані ляльки діяли за допомогою механізмів. Цим можна пояснити роти солдатів з довбишем на даху вертепу, як і можливість для ляльки у вигляді парубка підняти ногу на голову дівчини. На використання принципів механічного і тіньового театру в описаній Е. Ізопольським виставі вказує й спостереження автора про те, що на першому поверсі вертепу "в панорамі пересуваються тіні різних завойовників"» [44, с.278]. Пилипчук у своїй роботі, послідовно спростовує аргументацію І. Франка, стосовно критики на адресу Ізопольського. О. Головка, М. Нікольченко, Т.Нікольченко у свою чергу наголошують на тому, що вертепу існував на території сучасної України задовго до його історичної згадки у XVI ст.: «Е.Ізопольський переказав зміст двох, так званих, «*rodań ludu*» (народних переказів), один з яких відносить появу вертепу в нас до періоду народження Ісуса Христа, якого в дитинстві бавили вертепними виставами. А в другому розповідається, як у незапам'ятні часи київський князь влаштував вертеп, аби показати своїй іноземній нареченій релігійні події сповідуваної ним віри в Христа, а також звичаї, характери, побут, танці, пісні та жарти русичів» [13, с.22].

Завершуючи тему конфлікту Е. Ізопольського та І. Франка, варто процитувати цитату з дослідження монографії М. Гарбузюк. «Для І. Франка важливим було питання генези та датування початків українського вертепу, пов'язане також із польсько-українськими контактами і контекстами. Звісно, якби він з більшою довірою поставився до праці Е. Ізопольського «Вертепна драма про смерть» та не заперечував її вартості, наукова дискусія про датування початків вертепу, що триває уже майже два століття, мала б конструктивніший характер» [12, с. 22]. Проаналізувавши ці дані, приходимо до висновку, що поки неможливо остаточно стверджувати про момент появи вертепу, так як дані та свідчення дослідників різняться.

Основною «кузнею» представників цього жанру прийнято вважати один з оплотів культури та науки України XVIII ст., - Києво-Могилянську академію: «Найбільш розповсюдженими вертепи стали в другій половині 18 ст. – особливо в добу занепаду Києво-Могилянської академії. У той час число вертепників поповнювалося вихованцями Академії, які, натхненні ідеями Г. Сковороди або своїх учителів, йшли популяризувати серед народу українську виставу у формі лялькового театру» [26, с. 5-6]. Студенти обирали найбільш заможний будинок, після дозволу ввійти та показати театральну дію, вертеп урочисто заносили до оселі. Молоді люди брали на себе роль не тільки акторів вертепу, але й поєднували у собі усі спеціальності та навички, якими мають володіти професійні вертепники. Вони були як акторами, так і музикантами й режисерами. В. Савчук у своїй статті наголошує та спирається на думку інших дослідників: «М.Грицай теж висловлює думку, що український вертепний театр – продукт мистецької творчості прогресивної частини студентів Києво-Могилянського колегіуму» [50, с. 155].

Вертепна скринька за своїм зовнішнім виглядом схожа на невеличкий ляльковий будиночок, який має два поверхи. На верхньому поверсі розігрувалось життя Святих та сюжет Народження Ісуса, у той час як другий (нижній) поверх був зроблений для висвітлення подій сучасності, зазвичай в іронічній, чи саркастичній формі. На верхньому поверсі зазвичай поміщали фігурку Діви

Марії, що нерухомо стояла разом із Немовлям, а на нижньому - трон царя Ірода. Кількість ляльок в одній виставі варіювалася від 20 до 40. Герої, які відносилися до першої частини вертепу були одягнені у канонічне вбрання, у той час як вбрання інших героїв (героїв другої частини – інтермедії) – змінювалось, в залежності від особливості історичного моменту. Вертепна конструкція та її театральна форма набула того вигляду, які ми знаємо сьогодні. Й. Федас пояснює такий розподіл вертепу наступним чином: «У вертепі відчутна космічна модель світу: небо – земля – потойбічний світ (пекло). Це вертикальний розріз. Горизонтальний розріз: персонажі з одного боку входять, а в другий виходять». [58, с. 4].

Протягом ХІХ ст. вертеп існував у своїй класичній формі. Духовна частина залишалася незмінною, змінювалась лише його друга частина, яка висвітлювала проблеми тогочасних подій. Вертеп як культурне явище українського театального світу є багатофункціональним та різностороннім у своїй сценічній формі. Незнищенність та продовження традицій вертепу й свідчить про неабияку актуальність у сьогоденні, враховуючи історичні особливості епохи, а також зв'язок класичних традицій, які не втрачають своєї актуальності із постмодерним сьогоденням. Досліджуючи цю тему, помічаємо цікавий аспект еволюції художньої та сценічної складової вертепу, яка розвивалась та набувала нових рис та виражальних засобів у своїй сценічній та художній формі. Вважаємо, що цікавим та доцільним в науковому сегменті буде проведення дослідження та аналізу зміни художньої та сценографічної складової різдвяної драми та появи і розвитку режисерських інтерпретацій вертепної драми на професіональних сценах України.

РОЗДІЛ 2. ПОШУКИ НОВОЇ ФОРМИ ТА ЗМІСТОВНОГО НАПОВНЕННЯ ВЕРТЕПУ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XX СТ.

2.1. «Різдвяний вертеп» Л. Курбаса як перше модерне прочитання вертепної драми (Молодий театр, 1919р.)

На початку XX ст. українське театральне мистецтво, розвивалось багатовекторно та зазнало певного оновлення. Не уникає цих тенденцій і вертеп. Надалі він якби іде двома паралельними шляхами – традиційним і модерним, позначеним в більшій чи меншій мірі стилізацією та осучасненням як форми, так і змісту.

Т. Лугова зазначає, що «до вертепу звертається професійний театр, і саме тут він стає полігоном для театральних експериментів» [40, с. 355]. На її думку в першу чергу – це стосується творчості «І. Стешенка, Л. Курбаса, П. Горбенка, І. Шахівця, Н. Цівчинського» [40, с. 355].

У 1905 р. відбулася постановка вертепу у музично-драматичній школі імені М. В. Лисенка за ініціативою та під керівництвом І. Стешенка. Загалом це відбувалося в традиційному плані, однак будиночок значно збільшили, аби його побачила численна аудиторія: «Успіх Вертепу був настільки великим, що чутка про нього потрапила за межі Києва та зацікавила багатьох» [40, с. 356]. «Хоча головною ідеєю постановки було «відновлення вертепу <...>, вистава не стала музейним експонатом, вона зазнала певної еволюції як у матеріальному втіленні, так і у інтерпретації»... стверджує Т. Лугова [40, с. 359]. Згадує Т. Лугова і ще одну виставу 1917 р. в постановці І. Стешенка в першій українській гімназії, де виконавцями були діти, підкреслюючи, що «це була перша спроба стилізації вертепу, переведення його у межі абстракції» [40, с. 362].

Ясна річ, що найвизначнішою подією того часу стала постановка Леся Курбаса «Різдвяний вертеп» в Молодому театрі. Почесне місце в театральних експериментах, зверненні до тем українського вертепу та його повне переосмислення зробив саме Лесь Курбас. Його творчі пошуки нової естетичної форми на сцені, новаторська робота з акторами та простором випередила свій

час. Зокрема він сказав: «Український вертеп, є надзвичайно цікавою сторінкою з історії нашої драми і театру. Його створив сам народ за відомим біблійським сюжетом. Скільки народного гумору! Все це маємо відтворити як яскраву картину нашого минулого. Ми маємо добре розглянути все, що ховає в собі цей твір, який вийшов із самих народних мас і є виявленням його душі» [39]. Новина про постановку Курбасом вертепу, сколихнула мистецьку громадськість. Д.Антонович з цього приводу писав, що Курбас: «Не міг пройти мимо нашого українського вертепу. Перше – тому, що, яко театр маріонеток, вертеп є театром ідеальним у своїй театральності. Друге – тому, що в історичному надбанні українського театру вертеп має найбільше здорового і художнього серед української драматичної творчості минулих віків» [1].

Тож не дивно, що Л. Курбас, в пошуках народної і культурної автентичності, поринає у минуле українського театру, щоб знайти його сучасне звучання. Н. Єрмакова пише: «Режисерська позиція Л. Курбаса ясно свідчила: наміру просто відтворювати на драматичному кону форми стародавньої народної культури він не мав. Радше за все, його приваблювала нагода здійснити радикальний творчий експеримент, спираючись не на новітню драму, а, сказати б, «припадаючи до давніх джерел»; використати яскраву, самобутню театральність вертепного дійства, керуючись модерною художньою ідеологією» [23, с. 85].

Мавши на меті створити новий варіант сценічного втілення вертепної драми на українській сцені, як зразок оновленого театру, в газеті було оголошено конкурс на створення тексту для вистави, який мав би бути гострим та сучасним. Таким, що відтворював проблеми тогочасної України. Де було б поєднання як гумору, сатири, так і поезії, у яких відбивалося б культурне та політичне життя. Як відомо, класичний вертеп складається з двох частин. Якщо у першій розповідається про історію народження Ісуса, то друга ж частина брала на себе роль висміювання пороків суспільства сьогодні. До роботи з другою частиною Курбасівського вертепу хотіли запросити письменника-сатирика Якова Ядова (якого згодом переклали на Яків Отрута). Як зазначає В.Василько, цей сучасний

вертеп-памфлет мав бути протестом проти окупації України.» [28, с. 57]. Коли робота була зроблена, через швидкоплинність політичних подій, було вирішено, що ця частина не ввійде до остаточної версії вистави. Проте, Н. Єрмакова зазначає: «Деякі дослідники, посилаючись на книгу В. Василька «Театру віддане життя» (1984 р.), видану через дванадцять років після смерті автора, описують цей епізод як сцену з вистави, хоча тут йдеться лише про репетиції. Цю ситуацію роз'яснює ненадрукована автобіографія В. Василька (датована 1938 роком): «Тоді, ще, коли був гетьман, Молодий театр замовив Якову Отруті (не знаю, хто ховався за цим псевдонімом) сучасний вертеп, сатиру, де дієвими особами був Скоропадський і німці. Я, наприклад, грав Скоропадського, Лопатинський — німця. Зрозуміло, що це робилося конспіративно. Цей вертеп не був показаний, але його репетирували» [23, с. 90]. У виставі були зроблені інші акценти, які могли б відповісти духові вистави. В її основі лежав текст Сокиринського вертепу, який нещодавно був виданий О. Кисілем. В. Василько згадує: «Постановка «Вертепу була здійснена Курбасом за класичним текстом, щойно тоді виданим О.Киселем» [7, с. 142].

Художником вистави був А. Петрицький. Він підійшов до створення декорацій з великим розмахом естетичних ідей. На сцені була зроблена велика, з людський зріст конструкція двоповерхової вертепної скриньки. Як і за класичним втіленням, у верхній частині програвалися події, у яких розповідалося про народження Ісуса, а на нижньому – інтермедії актуального характеру, що передавали проблеми суспільства сьогодні. «У вертепній драмі Курбаса діяли традиційні герої: Цар Ірод (І. Юхименко), Чорт (М. Терещенко), Смерть (В. Василько), Пастух, Шинкарка (О. Городинська), підступний і балакучо-обіцяльний Москаль (П. Долина), жорсткий і гонористий Лях (Й. Шевченко), Піп, Антон із козою та народний захисник Запорожець (В. Василько), він же співак і музикант, що виконував на бандурі героїчні думи й розповідав про славу України» [28, с. 57]. Ця величезна будова була обклеєна кольоровим папером, срібною та золотою фольгою, як вертепні скриньки давніх часів. Таким чином, художник та режисер, ніби віддали пошану історіографічному моменту

сценографічного оформлення вертепу. На двох великих та широких полотнищах, художник-постановник у стилі українського народного примітиву зобразив червоні силуети козака Мамая (які були зроблені дзеркально один до одного), як символи безсмертя українського духу та культурної спадщини.

На відміну від сценографічного рішення, костюми героїв на сьогодні, точно не встановлені. Деякі з учасників вистави стверджують, що усі герої були одягнені у костюми, які стилістично були зроблені з пофарбованої марлі й кольорового паперу. Інші кажуть, що така художня особливість була лише у героїв «верхнього вертепу». Н. Єрмакова зазначає: «Для виготовлення строїв усіх героїв вистави використовували кольоровий папір та фарбовану марлю.» [23, с. 89].

Найбільш точно відтворює образ вистави у своєму нарисі Ю.Блохин, який чітко зауважив усі головні структуроутворюючі елементи вистави. Завдяки його нарисам, можна більш детально уявити початок цієї вистави. Він пише наступне: «Коли розсувається завіса, бачимо сцену, на сцені, в глибині — велика чотирьохкутна будова, ніби вертепна коробка, так само поділена на дві рівні частини — горішню, де відбувається містерія “різдва христового”, і долішню для побутової інтермедії. Коло цієї будови спереду, з лівого й правого боку — два імпровізовані криласи з школярських лавок, це міститься невеличка бурсацька капеля, що під час містерії реагує на події “різдва”, співаючи давніх псалмів» [3, с. 168]. Сьогодні важко відтворити загальний вигляд вистави. Н. Єрмакова підкреслює: «історія не лишила нам повноцінного опису вистави, що, мабуть, спонукає декого з дослідників робити надто сміливі припущення стосовно тих чи інших її аспектів» [23, с. 90].

Що стосується акторської техніки та втілення образів, то Курбас поставив перед виконавцями цікаві, але й непрості завдання. Він переосмислює класичне вертепне дійство, надаючи ролі дійових осіб не лялькам, а людям, які існують за правилами гри вертепних ляльок, повністю повторюючи рухи та стиль акторського існування на сцені, як ляльки у вертепній скриньці. Як зазначав режисер вистави: «Актори мають заграти ляльок. Діяти, вірніше, рухатись, як

ляльки. Міфічні персонажі, які діятимуть на горішній площадці, розмовляти мають як ляльки — механічно. А ті, хто гратимуть реальних персонажів на нижній площадці, розмовлятимуть як звичайні люди» [39, с. 32]. У цій виставі, режисер продовжує свої творчі пошуки та експерименти, не тільки у вигляді новаторських режисерських прийомів, а й вдосконалення акторської техніки. Один з учасників вистави В. Василько, наголошував на певній схвильованості акторів: «Як це буде зроблено? Чи будемо ми ляльководами!? Чи, може, живі актори мають перетворитися на ляльок?» [7, с. 142]. Принцип існування акторів на сцені був майже дотичним до правил існування класичних вертепних дерев'яних ляльок у всім відомій вертепній скриньці. Такий новий підхід, відкрив для українського драматичного театру двері до пластичного театру форми. Курбас підкреслював: «Треба знати основу руху ляльки, механіку, а не логіку поведінки персонажа. Почуття виявляти лобово, максимально, примітивно, лаконічно, без напівтонів і переходів. Всі почуття, первісні, ясні, прості, чіткі. Це найвідповідальніша справа акторського перевтілення. Так, так, перевтілення! [...] Уявіть себе лялькою, перевтілюйтесь у ляльку» [39, с. 32]. Таке незвичне режисерське завдання акторам при створенні вистави, мало на меті підвищити рівень майстерності акторів й не тільки розвинути їхні сценічні можливості, а й витягнути їх із «зручної форми існування». Як це підкреслює Є.Русабров: «Ляльковість» була не буквальною, а стилізованою і нагадувала скоріш за все давню фольклорну традицію імпровізованого бурсацького так званого «живого вертепу» [49, с. 322]. Дехто з акторів, погоджувався на такий режисерський підхід втілення акторського образу, а хтось навпаки – категорично не визнавав. Для підтвердження цих слів, пропонуємо розглянути спогади задіяних у виставі акторів. І. Шевченко підкреслював: «...вперше з'являється розуміння справжньої суті, дійсної природи театру, розуміння театру як гри». [64, с. 10]. В. Василько у свою чергу каже: «...це була велика школа для відчуття актором форми» [7, с. 138]. С. Бондарчук, який на час створення вистави, був її супротивником. Але не дивлячись на це, згодом, назвав виставу «трампліном у

творчому зростанні Л. Курбаса, А. Петрицького, а разом з ними й всього нашого колективу» [5, с. 154].

Розвиваючи простір форм, глибинних сенсів та символів, режисер змінює класичне уявлення вертепного дійства, надаючи йому більше метафоричних рис. Курбас розширює можливості театру драматичного, через певний його синтез зі світом граючої ляльки. На думку Є. Русаброва, ця вистава зіграла важливу роль в еволюції Молодого театру: «Окрім виконання суто акторських технічних вправ, які «допоможуть підвищити майстерність», Курбас мав на меті і здійснення рішучого кроку на шляху створення театру нового режисерського типу». [49, с. 322].

Ця вистава мала велике значення для подальшого розвитку українського театру. Л. Попов зазначає, що цей спектакль: «...визначила основні засади гри актора у вертепній вистави.». Крім цього, Леонід Петрович підкреслює: «Багато учнів Курбаса, які брали участь у цих виставах у наступні роки були активними пропагандистами, організаторами професійного українського театру ляльок, серед них В. Василько, М. Терещенко, Ф. Лопатинський, Л. Болобан, П. Долина та ін.» [47, с. 304]. Загалом, як свідчить І. Волицька, Л. Курбас: «...кардинально змінив вигляд української сцени, наповнив її розмаїттям ідей і форм, підніс на якісно новий рівень» [8, с. 5].

2.2. Пошуки нової естетики в умовах тоталітарної радянської системи: «Революційний вертеп» Межигірського художньо-керамічного технікуму

З приходом радянської влади мистецтво повинно було стати засобами політичної боротьби та пропаганди. Підтримується, насамперед, все революційне наснажене боротьбою. Тож група студентів Межигірсько-художнього технікуму, під керівництвом П. Горбенко вирішили використати принципи естетики стародавнього українського театру – вертепу і створити сучасну виставу. У цьому їх підтримав і Лесь Курбас, що не так давно поставив свій модерний «Різдвяний вертеп».

У статті «Вертеп на агітаційній службі», він писав: «Справжній революційний театр лише народжується зараз по великих культурних центрах і до села дійде не швидко. У таких умовах надзвичайно влучною доцільною та вчасною вважаємо спробу студентів Межигірського художньо-керамічного технікуму відродити ляльковий театр, пристосувавши його для пропаганди та агітації на села» [39, с. 569]. На завершення Курбас підкрелить: «Нашим пропагандно-освітнім органам слід би було подбати про поширення вертепу, видати брошурку користуючись якою, вертеп могли б улаштувати ті, хто його ніколи не бачив, видрукувати кілька зразкових п'єс і т.п. Не скажемо: майбутнє за вертепом, але скажемо більше: сучасне – за вертеп!» [39, с. 571].

«Революційний вертеп» був створений за ініціативою студентів і викладачів Межигірського керамічного технікуму (перш за все політрука П.Горбенка). Теми та ідеї, які він переслідував у вигляді підйому театру ляльок на новий рівень, за рахунок синтезу декількох з напрямів театру анімації не просто випередили свій час, вони задали новий стиль та направлення сприйняття глядачем театру ляльок. Художник Павло Дмитрович Горбенко став лідером молоді і незабаром розпочав рішучі дії з підготовки та організації театру ляльок (як тоді було заведено називати, "революційним театром"). Художники належали до естетичного напрямку, що пропагував модернізм в образотворчому мистецтві, основоположником якого був М. Бойчук. Він об'єднав навколо себе групу художників однодумців, які стали називатися "бойчукісти". П. Горбенко зміг вловити тонку межу синтетичної природи ляльки та зрозуміти її глибокий символізм, що закладений в її природі. Він говорив: «Сучасний революційний театр знов стає мистецтвом синтетичного руху, але на іншому, вищому ступені... Ляльковий театр з природи своєї є театр синтетичного руху. В ньому не можна подати всіх нюансів психологічного життя людини, ні всієї різноманітності рухів живої людини, а типове, характерне, основне можна подати та ще й добре підкреслити» [15].

Але не дивлячись на це, громадська думка не завжди сприятливо сприймала аргументи про важливість театру ляльок. Вважалося, що це -

пережиток минулого, що він не більше як шкідливий сурогат справжнього театру, хоча ніякої небезпеки та шкоди в його поширенні – нема. Отже, його можна рекомендувати дітям, показувати у селах та й узагалі для аудиторії, яка мало художньо розвинена. Подібне ставлення до театру ляльок міцно вкоренилося у свідомості переважної частини освітян і певної частини творчої еліти, але, тим не менш, стоїчно викорінювалося ентузіастами театру ляльок, що коштувало їм чималих зусиль.

Головною задачею межигірців було пристосування різних форм театру ляльок задля політпросвітницької роботи в селах. Це були певні експериментальні пошуки, пов'язані з вертепом та театром ляльок загалом. Межигірці хотіли знайти певну органічну еkleктику у вигляді синтезу декількох систем театральної ляльки, а саме: вертепу, петрушки та тіньового театру.

П'єси для свого театру межигірці писали самі. Беручи за основу газетні новини, вони створювали гострий та актуальний на сьогоднішній день матеріал. На основі цього, була написана п'єса «Свято у раю», яка була виконана у сатиричному ключі, до якої входили «гострі сценки» на злободенні теми. Ляльок студенти вирізали самі, з дерева. У пошуку автентичної форми ляльки допоміг професор Сагайдачний. Як про це писав у своєму рукописі: «Для зразків вирішення скульптури ляльок було обрано «африканську скульптуру», зауважуючи, що саме такий тип пластики надасть ляльці «надзвичайно характерні, узагальнені риси образу» [29, с. 109].

Робота з декількома видами та системами театральної ляльки у вигляді їх сценічного синтезу задля народження нової сценічної форми, стало унікальною рисою «Революційного вертепу». Це говорило не тільки про розширення можливостей театру ляльок, але й про його високу оцінку його місця у мистецькому пантеоні. І. Шахівець писав: «Ми поставили собі за завдання удосконалити й поєднати всі форми лялькового театру» [63].

У сценографічному рішенні вистави, організатори «Революційного вертепу» змогли продемонструвати креативність у творчому підході свідомої руйнації канонічної архітектури вертепного будинку, у вигляді відмови від

другого поверху, яка присутня у класичній вертепній скриньці. Перші вистави гралися у площині одноповерхової вертепної скриньки із залученням лише однієї системи театральної ляльки – вертепної. Але згодом творці зіштовхнулися із наступною проблемою: у зв'язку з урізноманітненням художньої мови та додаванням нових систем ляльок (вертепні ляльки, Петрушка та тіньовий театр) ігрова платформа вертепу не могла задовільнити усі потреби сценічного втілення вистави такого рівня. Після плідних творчих пошуків, було знайдене рішення у вигляді багатопланової ширми, яка представляла собою універсальний кін. Така будова змогла задовольнити усім вимогам тих видів ляльок, що були використані у виставі. Конструкція такої ширми включала до себе три сценічні плани, які були розраховані для використання кожного з них окремою системою театральної ляльки з повним урахуванням їхніх можливостей.

У деяких документальних відомостях, залишених в архіві Харківського театру ляльок, містяться унікальні спогади акторів про перші етапи історії Показового театру ляльок. Наприклад, акторки та режисерки Л.С.Цимлової (дружини П.Д.Горбенка): "Уперше з ляльковим театром я познайомилася 1924 р. У Межигір'ї біля Києва, де групою студентів Межигірського художньо-керамічного технікуму під керівництвом П. Д. Горбенка було організовано ляльковий театр вертепного типу. Цей театр виступав з антирелігійною п'єсою і короткими сценками політичної сатири в найближчих до Межигір'я селах, часто за завданням районного партійного комітету. Театр мав великий успіх..." [62]. На матеріалі вертепного театру, створеного студентами Межигірського технікуму, вдалося досягти певних результатів: «Перші показові вистави Межигірського лялькового театру відбулися в Києві в кількох Вишах і в комсомольському клубі, а далі він почав часто демонструвати в селах коло Межигір'я. Успіх театру особливо на селах був такий великий, що він далеко не міг задовольнити всіх замовлень на вистави» [15].

Нажаль, термін життя «Револьюційного вертепу» був не довгим. Але не дивлячись на це, досвід та пошуки організаторів та митців цього театру, дали можливості до продовження театральних пошуків іншим культурним діячам.

Творчий шлях П. Горбенка не обмежився лише Межигірським вертепом. Несучи благородні ідеї художнього розмаїття театрів ляльок, він приїздить до Харкова, де познайомився з випускником Харківського музикально-театрального інституту І. Шаховцем, який залишить значний слід в історії Харківського театру ляльок. Саме Горбенко запропонував Шаховцю очолити театр ляльок при ТЮГу. Під керівництвом І. Шаховця зростає популярність й авторитет театру. У 1931 році йому присвоюють статус "Всеукраїнського Показового лялькового театру", що зробило його одним із законодавцем розвитку естетики мистецтва театрів ляльок: "На підставі досвіду Межигірського вертепного театру, ми при АРМУ за керівництвом т. Горбенка почали робити спроби вкласти в Межигірський вертепний театр. Горбенко почали робити спроби влаштувати вертепну виставу. Але ще раніше ми поставили собі за завдання вдосконалити й поєднати всі форми лялькового театру..." [63].

П. Горбенко стверджував: «З весни цього року (1929 года – прим. авт.) при художній організації АРМУ розпочали роботу до утворення великого експериментального лялькового театру. Великого не розміром ляльок або лялькової сцени, а охоптом своєї роботи, розрахованим на використання кількох форм лялькових театрів, що існували раніш та існують нині, а саме – театру типу «Вертеп», театру «Петрушки» та «тіньового» театру. Окремо передбачено спорудження театру маріонеток. Передбачено також можливість об'єднання гри лялькового театру з естрадою. Все це розраховано на збагачення фактури лялькового театру, на те, щоб збільшити можливість його художнього впливу на глядача ...» [16, с. 31-33].

Отже, незважаючи на короткий строк існування творчий склад «Революційного вертепу» заклав міцний фундамент професійного та новаторського театру ляльок в Україні першої чверті 20 століття, розкривши його можливості у культурному житті країни. Нове бачення світу «граючої ляльки» у плані синтезу декількох форм зовсім різних за своєю історією та правилами сценічного існування, у хорошому сенсі, зруйнували стереотип слідуванню у виставах лише одним шляхом, у вигляді використання виключно

одної системи театральної ляльки, задля збереження культурно-автентичної складової. І врешті решт, їхня діяльність привела до організації Показового театру ляльок, який став базою для нинішнього ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва.

Однак з кінця 1920-х рр. політична ситуація у країні загострюється. Згортається політика «коренізації» або «українізації», яка на думку влади, набирала «непрогнозованих наслідків». Посилюються репресії, стосовно української інтелігенції, в горнилі яких загинуло багато українських письменників та діячів театру, звинувачених у буржуазному націоналізмі, у тому числі і творців модерних вертепів: Лесь Курбас та Іван Шахівець. Різко змінюється ставлення до української культури, насамперед народної. Тож вертеп, як носій глибинних народних традицій, у 30-ті рр.. був заборонений і якщо виставлявся, то потайки, зазвичай аматорами в сільській місцевості.

Але ті творчі пошуки та експерименти, які зробили театральні митці першої половини XX ст. дали певне уявлення та розуміння еkleктики та синтетичної сутності ляльки у формі поєднання абсолютно різних за формою, історією та стилем жанрів й систем ляльок, що набуло актуальності й сьогодні. Та відправна точка могла б стати сильним поштовхом, яка направила б новий естетичний вектор розвитку театру ляльок (або як зараз називають «теару анімації»), але нажаль була зупинена владою. Замість прогресу в театральній сфері – відбувся регрес та застій, а вертеп як народний прояв національної ідентичності на пів століття був заборонений.

РОЗДІЛ 3. ВІДРОДЖЕННЯ ВЕРТЕПНОЇ ДРАМИ ТА ЇЇ СЦЕНІЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (70-ті рр. XX – першої чверті XXI ст.)

3.1. Повернення вертепу на професійну сцену: історичне значення вистави «Український вертеп» в ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва (реж. О.Інюточкін, худ. О.Щеглов)

Відродження українського вертепу поступово відбувається лише наприкінці 1960-початку 1970-х рр. Це пояснюється намаганням української інтелігенції, натхненної короткочасною, так званою «хрущовською відлигою», попри переслідування та жорстку регламентацію в сфері культури, повернутися до національних животворчих культурних традицій, спадщини Леся Курбаса та образно-метафоричної театральної лексики.

Як свідчить Т. Лугова, В. Шевчук – український письменник та літературознавець, громадський діяч, надихнувшись текстом вертепу М.Маркевича написав свою сучасну версію, зберігши форму та основні колізії вертепної драми. Однак спроби її поставити спочатку в Молодіжному театрі (реж. Семенцов), а потім в театрі естради на Подолі (реж. В. Малахов) не вдалося реалізувати [38, с. 392–394]. Вперше це було зроблено у 1970-х рр. ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва (раніше театр носив назву імені Н. Крупської). Ініціатива художнього втілення вистави належала головному художнику театру О.Щеглову. Л. Попов згадує: «Вивчаючи історію театру ляльок України і традиції українського народного театру, Щеглов знайшов відомості про те, що ще в 1923 р. в Межигірському художньо-керамічному технікумі в студентському театрі була створена постановка «Революційний вертеп». І в 1924 р. під час гастролей у Харкові, студенти показали свою виставу. Тепер, у 1973 р., через 50 років потому, Щеглов замислив зробити реконструкцію українського вертепу. Його відродження для Олексія Михайловича стало головною метою, здійснення якої було важливо для нього і як для громадянина Української республіки, що на той час потребувала захисту своїх національних і культурних цінностей, своєї духовної спадщини» [46, с. 111].

Захопившись народним фольклором та особливостями вертепної драми, художник створив перші ескізи майбутньої вистави, проте ця пропозиція не отримала підтримки керівництва театру. Адже постановка, яка мала релігійну частину та національний характер могла викликати певне несприйняття зі сторони тодішньої влади. Творчого однодумця О. Щеглов знайшов в особі учня В. Афанасьєва – О. Інюточкина. Як пише про це свідок тих подій Л. Попов: «За його задумом (В. Афанасьєва – С. С.), ця вистава разом із «Вертепом» зможе увійти до програми навчання студентів на кафедрі й завдяки цьому партійні ідеологи не запідозрять ні його, ні театр у релігійній і націоналістичній прихильності» [46, с. 112]. Таим чином, було обрано до постанови дві студентські вистави, які виступали під егідою Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського («Комедія про Петрушку» (реж. Л. Попов, худ. В. Маяцький) та «Український вертеп» (реж. О. Інюточкін, худ. О. Щеглов). Згідно афіші, постановником був В. Афанасьєв.

О. Інюточкін підкреслює, що співпраця з О. Щегловим стала етапною подією у його творчому житті: «Саме він «заразив» творчою енергією. — розповідає Олександр Олександрович. — До того ж, наші погляди збіглися — нас приваблювала фольклорна тематика. <...> Це був цікавий процес створення вертепного світу, очікування дива!» [30].

Режисер провів велику дослідницьку роботу із вертепними текстами. С.Смілянська пише: «О. Інюточкін, зібравши всі існуючі тексти вертепної драми, ознайомившись із численною дослідницькою літературою створив варіант п'єси» [53, с. 108]. Власне, цю інформацію підтверджує і сучасна театрознавиця Ю. Щукіна [65, 33]. Однак під час інтерв'ю, режисер О. Інюточкін суттєво доповнює загальну картину: «Текст був гібридним. У нас були деякі сцени з «Царя Максиміліана», сцена «Піп і Дяк», яка розігрувалася в іронічному ключі, стосовно церковних служників. В класичній вертепній драмі, в її другій частині над релігійними службовцями жартували. Тому я додав цю сцену. Це було доречно та правильно. Це доповнило загальний концепт сюжету вертепу. Завдяки М. Чоботарьовій у нас з'явився текст деяких сцен, які були у виставі Л.

Курбаса «Різдвяний вертеп». Звісно ж ми вивчили й досвід «перших вертепних драм». – зазначає О. Інютчкін. [30]

У виставі були зайняті не лише професійні актори театру, але й студенти кафедри театру ляльок при Харківському університеті мистецтв. Як наголошує Ю. Щукіна: «Головною особливістю вистави, стала її багатофігурність та мобільність. Усі ролі грав один з корифеїв театру Георгій Стефанов, проте простір сцени потребував того, щоб режисер і художник його заповнили. Для дії використовувалась авансцена й середній план (простір вертепника зі значно збільшеною проти традиційних народних вертепів скринєю)». [65, с. 33-34]. В інтерв'ю О. Інютчкін розповідав, що для вистави були створені ролі «помічників вертепника», які були зіграні студентами кафедри театру ляльок: О. Рубінським (пізніше грав роль Хазяїна вертепу), І. Рабинович, Н. Левченко, В. Холковською, О. Куциком. Як доповнює цю картину Ю. Щукіна: «Вони виконували у виставі роль «хору» (співали колядки) і музик (навчилися грати на автентичних народних інструментах: сопілці, цимбалах, бубні). Новації інтерпретації вертепного дійства торкнулися й доповнення музичних інструментів оригінальними, вигаданими самим О. Щегловим Таким був, приміром, козабан.» [65, с. 34].

О. Інютчкін розповідає, що вистава починалась інтермедією живого плану: «Перед початком вистави відбувалася невеличка інтермедія під спів колядки: «Нова радість стала!..». Актори забігали за вертеп, коли з'являвся Ірод. Вони його лякались й забігали за вертеп й вибігали, коли цар помирав.» [30]. Переглянуті нами світлини свідчать про те, що режисер із художником намагалися реконструювати вертеп у класичних формах, тим не менше для нього були характерні певні стилістичні оновлення. Застосовані сценічні прийоми, які вигадали режисер разом з художником для цієї історії є цікавими, різноманітними і певною мірою оновили естетику класичного вертепу.

Режисер з художником зберегли класичну конструкцію двоповерхової вертепної скриньки та розділом на два поверхи, де розташовувались персонажі сюжетів небесних, різдвяних та сюжетів «сучасних». Стрижневі за традицією

ляльки, були вирізьблені з дерева, якими й були раніше класичні вертепні ляльки, але не дивлячись на збереження цієї основи, художник наділив їх окремим автентичним характером у вигляді художньої особливості кожних з ляльок. «У виставі були тільки дерев'яні вертепні ляльки, складної та вдосконаленої механізації» – зазначає режисер. [30]

Під час репетицій, народилася ідея зробити спеціальну постановку на кшталт концерту, де ведучий розповідав про розвиток театру ляльок від фольклору до сучасних форм. Так з'явилася вистава «Ляльки розповідають та показують» (прем'єра відбулася 1975 року): «З 20 по 25 травня 1975 р. на сцені Харківського театру ляльок проходив показ незвичайної прем'єрної вистави «Ляльки розповідають і показують» у постановці Віктора Андрійовича Афанасьєва. Попов підкреслює: «Ця вистава складалася з двох частин. Перша – з розділу «Минувшина театру ляльок», (народні дійства «Комедія про Петрушку» і «Український вертеп»). Друга – «Сцени з вистав про дорослих». Тут представлені уривки з таких вистав: «Чортів млин», «12 стільців», «Божественна комедія», «Чарівна Галатея». Режисерами першої частини вистави були студенти режисерських курсів О. Інюточкін та Л. Попов, художники О. Щеглов та В. Маяцький» [46, с. 110].

«Український вертеп» у ХДАТЛ імені В. Афанасьєва став новим поштовхом до відновлення культурних цінностей українського народу, поєднавши у собі як нові, художні риси так і режисерське бачення класичного вертепу. Вистава була оцінена на високому рівні і була відзначена на багатьох фестивалях: «У 1976 році на XII конгресі УНІМА і Міжнародному фестивалі театрів ляльок в Москві „Український вертеп” був відзначений Почесним дипломом. У 1979 році на Міжнародному фестивалі театрів ляльок у Бельгії, який проходив під девізом „Традиції, що оживають” виставу дуже тепло зустріли лялькарі багатьох країн світу» [53, с. 109].

Таким чином, ця вистава стала у прямому сенсі – Відродженням класичного вертепу на професійній сцені, яка привернула увагу до народної тематики та фольклорних сюжетів, в основі яких є прояв національної

ідентичності та самотності. О. Інютчкін підкреслює: «Те, що запропонував О. Щеглов – перше за всю післявоєнну Україну поновлення української спадщини на українській сцені. На сцені державних театрів.» [30]. Однак, не дивлячись на це, активного звернення до тем вертепу не спостерігалось. Новий імпульс у пошуках відновлення культурної народної спадщини у вигляді звернення до вертепної тематики, відбулося вже за відновлення Незалежності України (1991 р.). Активні звернення до вертепу, стали стимулом створення Міжнародного фестивалю «Різдвяна містерія» (1993-2006рр.), який у свою чергу став поштовхом не тільки для розвитку сценічного втілення вертепної культури, а й наукового дослідження його історичної частини.

Таким чином, ця вистава підтвердила, «що виплекана народом естетика та глибинна філософія вертепу продовжує наснажувати і наших сучасників. Що вертеп і сьогодні є живим і непересічним явищем. І що наявність певних канонів не обмежує можливості для його подальшого розвитку і новаторського втілення, для повноцінної творчості» [42].

3.2. Різдвяна драма в Кримському академічному театрі ляльок (90-ті рр. XX ст.)

3.2.1. «Український вертеп» (реж. С. Єфремов, худ. О. Рестенко, 1996 р.) як приклад реконструкції канонічного вертепу

Постановка «Українського вертепу» (реж. О. Інютчкіним та худ. О.Щегловим) дала певний імпульс розвитку та зацікавленості до естетики українського вертепу ще у 70-х рр. XX ст. Факт здобуття Незалежності України стало усвідомленням індивідуальної культурної самотності у творчому світі. Тому, не дивно, що однією з головних проявів цієї ідентичності, митці просували тему вертепу.

Однією із знакових вистав вертепної тематики є вистава С. Єфремова «Український вертеп». Тема культурної інтеграції в театральнo-глядацьке коло вистав, у яких присутня вертепна тематика, була цікавою як для творчого складу

Кримського театру ляльок, так і для головного режисера театру Бориса Азарова. Під його наглядом, керівництвом та навіть режисурою було зроблено декілька вистав на тематику інтерпретації різдвяних творів на українській сцені (прим. – у тому й числі і його вистава «Бик, Віслик та Зірка» (2000 року). Такий скачок може бути спровокований культурною свободою та відсутністю драматургічної та постановочної цензури у театрах Незалежної України. Чи поєднання цих двох факторів, відкриваючи нові можливості театру ляльок, поступово надаючи йому рис європейського театру анімації.

Так, наприкінці 1996 року, в стінах Кримського театру ляльок було поставлено виставу "Український вертеп" у постановці народного артиста України - Сергія Єфремова, головного режисера Київського муніципального театру ляльок, який вже звертався до теми вертепу («Український вертеп», 1992 р.) Перед початком репетиційного процесу, режисер виконав величезну дослідницьку роботу з підбору автентичних текстів і піснеспівів для більшого підкреслення унікальності обраного матеріалу, паралельно вивчаючи усі тонкощі вертепу та мистецтва вертепників. Художником вистави став Олександр Рестенко.

Розуміючи усю багатогранність та багатовимірність форми театру ляльок, Б. Азаров запропонував режисерові піти на ризиковий крок: поєднати театральну дію, яку веде один актор (тобто зробити свій варіант вертепу у рамках моновистави), сумістивши її із співами хорового колективу, задля знайдення нового «свіжого бачення» вистави, яка б підкреслювала усю ритуальність обраного жанру – вертепу. Зацікавившись цією ідеєю, С. Єфремов погодився й ефект вийшов несподіваний: з одного боку - камерний світ традиційної української різдвяної вистави, який був філігранно створений режисером-постановником, та втілений актором – О. Капустюком, а з іншого - чудовий хоровий колектив, який створює музичну партитуру вистави та зачаровує глядача. Така незвична форма не залишила нікого з глядачів байдужими, змусивши їх відчувати усю святість літургії в сценічно-театральній формі. Як свідчить колишня акторка Кримського театру О. Дмитрієва: "У постановці

"Українського вертепу" вкотре проявилася здатність Азарова мислити широко і масштабно. Він запросив до участі у виставі камерний хор "Таврійський благовіст" під керуванням заслуженого діяча мистецтв АРК Володимира Ніколаєнка. Артисти хору супроводжували дію чудовими духовними піснеспівами" [19].

Але не дивлячись на такий неординарний та інноваційний підхід втілення вистави, у питанні сценографічної конструкції, режисер залишається непохитним у своєму рішенні зберегти класичну канонічну вертепну скриньку. Так у верхній частині цієї будови, відображались божественні події, як це було й прийнято з давніх-давен. Діва Марія та Йосип в оточенні домашніх тварин Віслюка та Бика, а у яслах лежить новонароджений Ісус. У той час волхви, які також йшли за новонародженою різдвяною зіркою, підносять йому дари: золото, ладан та смирну. У нижній частині вертепу режисер із художником відтворюють світ царя Ірода, де біля палаючих вогнищ і киплячих котлів, набитих грішниками, в оточенні чортів, Смерть розправляється з душогубом. До вистави було зроблено понад тридцять ляльок. Персонажами цього вертепу були ніжні, безтілесні янголи, кумедні чорти, моторошний цар Ірод у блискучій фольговій короні, з відкритим ротом і гострими зубами, а також гострохарактерні персонажі народної комедії. Користуючись фото, які збереглися до наших днів, можна скласти й певну оцінюючу картину, стосовно стилістичного оформлення не тільки ляльок, чи окремого реквізиту, чи вертепної конструкції, а й самі вистави. Так, при створенні художник-постановник О. Рестенко створив унікальний ляльковий світ, який він зміг помістити до невеличкої за своїми розмірами вертепної коробки. Вона була блакитного кольору, що підкреслювало усю святість та небесність обраного режисером матеріалу. По боках верхнього ярусу були розташовані "небесні віконця", де на напівпрозорих крилах кружляють білі янголи. У той час як нижній ярус - "земля" (а часом і пекло), був завішений червоним атласом.

Художник-постановник повністю переосмислює візуальне бачення ляльок. Він відходить від повного зберігання канонів, намагаючись надати їм нового

звучання в сучасній парадигмі прочитання стародавнього сюжету. Його ляльки були текстильними, а не дерев'яними як у класичному вертепі, з намальованими очима та вусами. Але не дивлячись на цей факт, коли лялька з'являлась на сцені, глядач міг легко зчитати відомі драматургічні образи. Наприклад: цар Ірод, який виступає класичним антагоністом цієї історії зображений режисером та художником у криваво-червоному вбранні. Це створює образ цього персонажа, руки якого були забруднені у кров невинних, яка змішалася із самим єством цього героя. Рахіль у свою чергу постає у білому вбранні, як втілення небесного ангела на землі. Таким рішенням художник підкреслює її чистоту, невинність, ототожнюючи її образ із святою мученицею. Але найбільшого переосмислення у художньому баченні стосувалося такого персонажу як Смерть. Авторами вистави вона подавалася іронічно — з рідкими пасмами волосся на черепі з тонким скальпелем замість звичної коси.

Одним з оригінально втілених образів у виставі стало маленьке чортеня — бісеня-поросся. Ю. Щукіна підкреслює: «Бусурман із перламутровим черевом забирає Ірода в пекло, де в червоному фільтрі вже танцювала і співала йому «осанну» добра сотня чортів (ляльки-стрибуни були закріплені у скрині на пружинках)» [65, с. 157-158].

Стосовно моновистави, варто відмітити небувалу за своєю виконавською складністю акторську роботу О. Капустюка, яка народилася на малій сцені театру. Як пише Ю. Щукіна: «У цій виставі О.Капустюк постав актором-особистістю рідкісно чистої ментальної органіки» [65, с. 156]. Актор розпочинав виставу з ритуалу «запалювання свічі», яку він ніс через темну сцену. Ця акція несла у собі як символічний характер у плані народження зірки, світла, надії та Божої Дитини, полум'я від якого людство зберігає та переносить один до одного. Але також, таким чином, актор ніби запрошував глядачів до цього «камерного Всесвіту». «У цій моновиставі на сцені Кримського театру ляльок вдало поєдналися і височінь ритуального таїнства, і теплий затишок родинного обряду» - пише Ю. Щукіна [65, с. 157]. Потім, як тільки актор заходив за вертепну споруду, він почергово брав одну або двох ляльок і в балаганній манері

перевтілювався на одного, другого, третього персонажа. Будучи один на сцені він зміг втілити більше ніж 30 різнохарактерних образів, яким актор знайшов свою особливу органіку та характер. Як відомо, перша частина вертепу розповідає про сюжет різдвяної драми: про народження Ісуса, прихід волхвів, смерть Ірода, тощо. Друга ж її частина - піднімає актуальні й злободенні теми сьогоднішнього дня, у яких розповідь ведуть не святі, а звичайні люди (Дід, Баба, Солдат, Козак, тощо). Треба мати велику концентрацію та акторський хист, щоб не втратити фокус уваги глядача й при тому подарувати кожному з персонажів свою автентичну манеру існування в сценічному просторі. Як пише Ю. Щукіна: «Кожному з трьох з половиною десятків зіграних у виставі персонажів Олександр Капустюк знайшов виправдання, свій штрих або навіть кілька. Зрештою, незважаючи на те, що всі вони були персонажами характерними, а не ідеальними, помітною була симпатія О. Капустюка до Запорозжя. Можливо, саме тому таким життєстверджувальним гумором світився цей герой у фіналі вистави: «Чорт забрав Ірода, забрав Шинкаря, от тільки Запорозжя не подолав. То що ж! Треба ж нам і з Чорноморським флотом щось вирішити!» — переможно-пророцьки завершував виставу О. Капустюк» [65, с. 158].

Ця вистава увійшла в історію як одна з резонансних вистав репертуару Кримського театру. Таким чином відбулася постановка першої постановки вертепної тематики та стилізації у стінах цього театру. Пізніше, Б. Азаров підхопить цю культурну самобутність, проте його вистава «Бик, Віслюк та Зірка» не буде точним продовженням фольклорної тематики класичного вертепу. Його вистава стане продовженням різдвяної тематики та збереження конструкції вертепу, як «космічної моделі світу» [58, с. 4]. Цікавий факт, що найбільш відомі вистави різдвяної тематики, які були поставлені в невеликий проміжок часу, відбулися саме в Кримському театрі ляльок.

3.2.2. Поетично-символічне рішення різдвяної вистави «Бик, Віслук та Зірка» (реж. Б. Азаров, худ. І. Уварова, 2000 р.)

Починаючи з 90-х років, ми спостерігаємо зміну театрального втілення цього культурного феномену на українській сцені. Намагаючись знайти золоту середину, між традиційним вертепом та новим режисерським баченням, з'являється цілий ряд нових п'єс на мотив різдвяної драми, розкриваючи старовинну історію під новим кутом. Настає новий етап постановок, у яких може бути не до кінця збережений сюжет вертепної драми, беручи до уваги виключно головну подію – народження Ісуса, навколо якого розвивається вже новий драматургічний сюжет. У цьому сенсі, вважаємо показовою виставу Бориса Азарова у Кримському театрі ляльок, прем'єру-містерію «Бик, Віслук та Зірка», яка була зроблена у творчій співпраці з художницею І. Уваровою, за однойменною п'єсою М. Бартенєва й А. Усачова (за мотивами новели Жюльє Сюперв'єля «Віл та Віслук при яслах»).

Вистава стала етапною подією в житті самого театру. Але варто також зауважити, що вона мала великий резонанс і поза його межами. Ця робота була відзначена театральними нагородами різного рівня, а творчий союз режисера та художниці був надзвичайно плідним та результативним: Варто підкреслити й особливе та абсолютне везіння у вигляді творчої зустрічі та подальшої співпраці у виставі двох митців високого культурного та театального рівнів: Б.Азарова та І. Уварової. Художник, історик театру ляльок, тонкий театральний критик, філософ, концептуаліст Уварова справила величезний вплив на творчий шлях режисера, створивши разом поетично-символічну виставу «Бик, Віслук та Зірка».

У невеличкому фрагменті статті «Бик, віслук та я», який був присвячений пам'яті Бориса Азарова, Ірина Уварова з великим теплом та ніжністю згадувала моменти репетицій. Вона пише: (цитата) «Троє юних акторів ходили босоніж по сцені, як по пляжу. Макет справжнього пляжу в нас був теж: побудували пісочницю, як на дитячому майданчику, пісок справжній, піраміда іграшкова - одним словом, Єгипет. Куди бігло Святе сімейство. Хоч від Юдеї до Єгипту

рукою подати - а все ж таки простір." та "...прем'єра припала на середину зими, а холод - він і в Африці холод, а про Крим годі й казати. У Кримському театрі ляльок холод стояв собачий, хто і як, намагається, обігріє сцену? Там і тоді, у Вифлеємі, в холодному хліві Бик і Осел, що було сил дихали, обігріваючи Новонародженого. У нас же... Та хто повірить! У нас сцену зігріли паперові ангели, ціла згряя, біла згряя! А як ми всім театром їх вирізали? Усі! Від нічної сторожихи до самого Азарова Б. І. - головного" [55].

Треба зауважити, що глибокий символізм закладений драматургами навіть у самій назві п'єси "Бик, Віслюк та Зірка". Азаров як режисер-постановник розкриває цю глибоку тему, об'єднуючи у виставі декілька основних складових вибудованого ним театрального Всесвіту: космос, небо та землю. Світ Землі (бик та віслюк) - це тварини, і вони живуть на землі, а зірка – це небо, а також й світ Космосу. Вистава розповідає про народження Нового Світу на землі в образі Ісуса, світу Любові та Добра. Незвичайність та певна ексклюзивність вистави полягає в тому, що історія народження Христа подана не у класичному для кожного з нас вигляді, а так, що історія розгортається та програється акторами, через сприйняття цього сюжету тваринами: Волон та Віслючком, які були разом з Йосипом та Марією від самого народження Ісуса. Усі події, що розгортаються навколо подаються з точки зору тварини: «...Тема - Народження Спасителя, побачене очима тварин, і художнє оформлення: лаконічне, просте, де немає нічого зайвого, жодної випадкової деталі, де ляльки - символи, які стають алегорією і метафорою...» [19].

Варто зауважити і те, що для вистави було обрано досить неочікуване рішення стосовно системи ляльок. Замість класичних вертепних ляльок, режисер, разом з художницею – І. Уваровою, приходять до того, що цю історію, найкраще зможуть розповісти плоскі ляльки, які носять назву плоскої планшетної ляльки, тим самим створюючи у своїй роботі тремтливо-ліричний та монументально-поетичний образ відомої біблійної історії. Я. Грушецький, пише наступне: «В цьому своєрідному «вертепному апокрифі» історія народження Христа трепетно і символічно подається у викладі свійських тварин – перших

свідків Народження, зрештою, як подається і моральна проблематика Вчинку. Ідеї І. Уварової неодноразово ще будуть надихати творчі тандеми в Україні (зокрема, Сергія Брижана та Михайла Ніколаєва у «Відлунні») до несподіваних художніх втілень теми різдвяного вертепу» [17, с. 5].

Для вистави режисер обрав трьох акторів (О. Дмитрієву, О. Шила та С.Забродіна), чим збирає фокус глядача, змусивши його прикути свою увагу до невеличкої сценографічної будови у вигляді стилізованої та модернізованої вертепної скриньки. Б. Азаров підходить до розробки мізансцен дуже технічно, тонко й тендітно, намагаючись не зруйнувати цей унікальний світ у досить невеличкому, навіть мініатюрному просторі, щоб у глядача народжувалося враження, що для подальшої сценічної дії досить лише невловимої зміни погляду когось з акторів, зміни світла, чи легенького руху ляльки. Ю. Щукіна: «...Так, «з нічого, вибудовувався на сцені простір притчі. У прозі цієї п'єси режисер, художник і актори розчули поезію власно вистави...» [65, с. 159] та «...Переважна статика, зосередженість дії у вертепному просторі акумулювала внутрішню динаміку трагедії. Босоногі, «первісні» лицедії під музику Вангеліса розігравали камерну трагедію найвідданішого адепта (Бика), який був полишений своїм кумиром (божественним немовлям)» [65, с. 159-160].

Стосовно питання: «Як актор може існувати у такому світі?». Режисер знаходить відповідь у використанні естетики циркового мистецтва. Варто зауважити, що у засадах так званих "правил гри" вистави, циркова манера існування та її елементи вплетені в саму театральну дію, створюючи синтез двох різних культурних явищ, задля народження чогось нового. А. Житницький та С. Шумакова пишуть: «Цирк - явище, що стоїть на межі мистецтва і життя, підпорядковане законам свята і гри, яке утримує в собі, на думку Ю. М. Гіріна, подвійну емблематику – низового, балаганно-святкового дійства і високоінтелектуальної, раціоналістичної думки, що своєрідно поєднують найвищі і найнижчі сфери, які перекодували тексти і мови культури...» [27, с. 4]. Таким чином, поєднавши у своїй роботі новий підхід режисерського втілення та

не класичне акторське існування, Б. Азаров приходить до нового метафоричного прочитання цієї історії.

Світ метафор та символів, який був вибудований режисером та художником-постановником наповнював кожен хвилину сценічного часу новим автентичним жестом, який набирив рис художнього знаку. Ю. Щукіна зазначає: «Ніч у цій виставі. Розчинялася в ній кароока Мадонна, щоб поступитися місцем бенгальському вогню сузір'яв і Гермесу (О. Шило), який ніс полум'яну гілку. З його відчайдушного танцю народжувалася Зірка, та її промінь будував лазерний перпендикуляр від вершини вертепу до зали. На світло Зорі під рондо «Болера» М. Равеля з'являлися і прямували пустелею волхви» [65, 160]. У той час як Немовля тихесенько спало собі у хліву, знаходячись під постійним захистом Бичка (актор С. Забродін) та Віслючка (актор О. Шило). Паралельно з цим, на постійній варті стояли паперові янголи-охоронці, які після народження Дитини всю ніч чатували над вертепом.

У сюжеті притчі Ж. Сюперв'єля, Ірод описується не як втілення живої людини, він являється Йосипу уві сні, у нічному жаху, що лише підкріплює символічне навантаження цього образу. Після цього батько розуміє, що треба тікати, щоб зберегти життя Дитині. Здавалось би, якщо в історії присутній антагоніст, образ якого наводить жах, мета якого усім відома, то виникає питання, стосовно його сценічної форми. Режисер з художницею дуже обережно підходять до цього рішення, відштовхуючись від іншого уявлення цього героя, зображуючи його не як традиційну вертепну, (чи виходячи зі стилістичного обрамлення цієї інтерпретації - плоскої ляльки), творці вистави показують Ірода як військо римських легіонерів, яке перетворює вівтар, цю невеличку капличку, на бійниці. Сцена переслідування військом Немовляти та усього святого сімейства була вирішена режисером через рок-експресію, нарощуючи кульмінаційну точку вистави. Сцену прощання та розтавання Бика із Святим Сімейством, Сергій Забродін виконав через акторське отчуження. Промовляючи ремарку авторів: «Він настільки заслаб, що не може йти», - актор

сконцентрувавши усю свою увагу на ляльці, зосереджено вдивлявся в свого маленького партнера, промовляючи свій текст.

Але не дивлячись на весь трагізм попередньої сцени, у фіналі вистави режисер нагородив свого героя, а саме Бика вічністю та вічним щастям поруч із Немовлям. Коли цей персонаж «пішов», розтворившись у чорному небі, розпочинається парад зірок, який поступово перетворюється у сузір'я таким чином, що серед великої кількості небесних світил глядачі могли впізнати і контури Бика (а саме його зменшеної копії). Останнє бажання Бика – бути завжди з Немовлям здійснилось. Навічно він залишиться на темному небесному полотні. Такий режисерський хід, змушував глядачів пережити момент катарсису, через усвідомлення художнього символу метафоричного рівня. Як підкреслює це Ю. Щукіна: «Сяйво Зірки, взяте в рамки і водночас у тисячу разів помножене відбиттям у дзеркальних стулках вертепу, давало можливість фізично побачити, як Євангельський міф розпадався на атоми, і міріади таких самих скляних (лише маленьких) сфер, зависали у нічному небі над вертепом. Різдво приходило до кожної оселі. Диво народження божественного немовляти ставалося не лише «тоді» і «там», але й тут і зараз» [65, с.161].

У своїх спогадах, Уварова згадує й про нереалізовані можливості сценічного втілення образу сфер у виставі. Вона зазначає: "А як ми шукали СФЕРИ - прозорі кулі. Якби нам пощастило їх знайти - так, розміром із південне яблуко, вони б у нас працювали планетами, а в прозорі їхнє нутро ми поклали б зовсім крихітних ляльок. Зате якого значення! Рибу, Лева і Дівчину. Але звісно, насамперед Бика" [55].

Азаров підходив до вибору постановки нової п'єси іноді роками. Перед початком роботи над виставою, опрацьовував безліч літератури. Він був дуже музикальним. Музика стала повноправною складовою його вистав. Музика - не просто як ілюстрація чи звичний супровід для більшої динаміки у сценах, чи перехід між сценами. Вона набувала рис повноцінного образу вистави. Це одна з головних дійових осіб, найяскравіших виразних засобів. Варто зауважити, що

до цієї вистави, режисер сам шукав композиції, які увійшли до музичного наповнення, таким чином вибудовуючи її музичну драматургію.

Так само як і до музики, режисер із особливим ставленням відносився і до сценічного світла. Він довго, ретельно і з великим відчуттям відповідальності проводив світлові репетиції перед виходом нової вистави. Режисер стверджував, що театр – світло! І з цією філософською думкою створював вистави, де «грало усе», починаючи від паперових янголів, закінчуючи вибудованим зоряним небом.

Таким чином, театр та театральні діячі потроху відходять від традиційної форми вертепу, задля пошуку нового звучання стародавніх тем у картині сучасного світу та звісно пошуку нових художніх засобів та сценічних форм. Світ змінюється – театр змінюється. Змінюються часи й наше уявлення про світ сьогодні, але теми залишаються вічними. Звернувшись до теми вертепу, режисер надає їй нового обрамлення, надавши потужний поштовх для пошуків нових сценічних форм, які відповідають театру сьогодні. Традиції треба шанувати, а історію пам'ятати, бо коли нема розвитку – нема майбутнього. Борис Азаров тонко відчував, що на сьогоднішній день потрібно глядачам, що буде актуально для завтрашнього дня. Адже вистава - мистецтво одномоментне, не можна сподіватися на те, що надто складний твір зрозуміють через багато років. Він має бути зрозумілий і прийнятий глядачем "тут" і "зараз".

З вистави Б. Азарова та І. Уварової, ми можемо простежити появу створення вистави, в основі якої лежить не традиційний текст вертепної драми, а оригінальна п'єса. Йде переосмислення можливостей театру як художніх, так і драматургічних, задля розширення різдвяного контексту на професійних сценах. Ця драматургічна еволюція у вигляді різдвяної драми була підхоплена іншими українськими режисерами й були створені такі вистави як: «Відлуння» (реж. С. Брижань), «Зоря Благодатна» (сценічна редакція С. Брижаня, реж. В.Підцерковний), «Недотепа з Вертепу» та «Дорога до Вифлієму» (реж. О.Куцик) та інші.

3.3. Метафоричний світ у виставах О. Куцика «Недотепа з Вертепу» (худ. Я. Данлилів, ЗАОТЛ «Бавка», 2004 р.) та «Дорога до Вифлеєму» (худ. Л. Скітович, ЛОТЛ, 2009 р.)

Ще одним режисером, носієм схожої естетики є Олександр Куцик. Говорячи про зміни у театральному світі на теренах України у вигляді сценічного втілення різдвяних сюжетів, не можна обійти стороною й творчість О. Куцика і його вистави на різдвяну тематику «Недотепа з Вертепу» (2004 р.) та «Дорога до Вифлеєму» (2009 р.).

Режисер запропонував оригінальну трактовку не тільки вистави, а й назви до неї - «Недотепа з Вертепу». Працюючи над виставою, режисер казав, що теми, які звучать крізь виставу та певне її сценографічне бачення йдуть із спогадів дитинства режисера. В інтерв'ю режисер каже: «Моє дитинство прийшло у Рокосові, і пригадую два яскраві спогади, які не можу відокремити один від іншого. Перше - Різдво, колядування. У селі є гора Киргидь, одразу за якою знаходиться село Вертеп. Тому коли ми співали в дитинстві «Над вертепом зірка ясна світу засіяла», я був переконаний, що Ісус Христос народився у селі Вертеп. Все ж дитинство для мене – це Різдво. Тому, можливо, й не випадково я прийшов до вистави «Недотепа з Вертепа» [54]. І це є найбільшим підтвердженням того, що дитинство є сценарієм автобіографією митця». Таким чином, театр переносить нас в інше життя, але й життя створює з життя – театр. Цю виставу режисер називає як одну з найкращих за його творчість. У виставі О. Куцик зміг знайти унікальне та автентичне звучання різдвяного матеріалу не тільки в художній складовій, а й в драматургічній. Не дивлячись, що вистава не є класичним уособленням канонічних різдвяних творів, але в її основі лежить формула вертепу: протистояння добра та зла та пошук місця людини у цьому світі: «Це не просто вистава про хлопчика-сироту із села Вертеп, а про дітей, дорослих, добро, зло, формування особистості. Найважливіше запитання вистави – звідки пішли люди? І хлопчик запитує про це у всіх героїв вистави, не може знайти відповідь. А потім на Різдво, коли приходять душі померлих, його мама в образі янгола каже: «Сину, я ж тебе породила. Від матері пішли люди, від

великої любові Матері, яка народила у такий самий вечір Ісуса Христа – Спасителя нашого. Рукою матері торкається нас ласка Господня». Отже, головним лейтмотивом, темою вистави є запитання режисера до глядачів: «Хто ми є?». О. Куцик підкреслює: «У ній (прим. - виставі) вдалося втілити свої роздуми над життям, та й виражальними засобами вона цікава. Тому думаю, "Недотепа", мабуть, найбільш вдала моя робота» [54].

Перша ідея сценічного втілення вистави належить Олександрю Куцику та Дмитру Кишелі (письменник, літератор, закарпатський митець, український митець), у творчій співпраці з яким, творці створюють унікальну історію про маленького хлопчика, який іде до школи на екзамен і по дорозі намагається знайти відповідь на одне питання: «звідки походить людина?». Ідеєю постановки вертепу, режисер мав ще з 70-х років минулого століття, коли головний художник Харківського театру ляльок (прим. – зараз театр носить назву Харківського державного академічного театру ляльок імені В.А.Афанасьєва) О. Щеглов разом із режисером О. Інютючкіним поставили виставу «Український вертеп». Як каже сам режисер: «Я хотів поставити на цьому матеріалі таку виставу, в основі якої б лежало вертепне дійство... Вже тоді я жив українським різдвяним вертепом як особливою театральною мовою» [10, с. 102].

До роботи над виставою, режисер запросив художника Ярослава Даниліва. Він є учасником понад шістдесяти конкурсів, національних та міжнародних виставок, міжнародних бієнале та трієнале графіки, тощо. У театральному доробку художника понад 30 сценографічних робіт для драматичних театрів та театрів ляльок, велика кількість дипломів та відзнак міжнародних театральних фестивалів. Нині Ярослав Данилів – головний художник Львівського обласного музично-драматичного театру ім. Ю.Дрогобича.

Приступаючи до творчого пошуку сучасного та актуального вирішення сценографічного оформлення, режисер і художник мали на меті зробити непобутову виставу з розкриттям теми не тільки вертепу, а й тонкого уособлення його сакрального значення в українській культурі: «Просто я розумів, що ми робимо щось незвичне. Я хотів зробити непобутову виставу. Хотів знайти і

вивести на сцену знак, символ України, її душу. Так народились Ангели... Мені здається, нам це вдалося... І мабуть, сила вистави у тому, що ми змогли розкрити українську душу.» - каже художник-постановник в своєму інтерв'ю [10, с. 108].

В оточенні чотирьох янголів з чотирьох сторін світу, повністю захищеним стоїть будинок головного героя вистави – Дмитрика та його сім'ї. За рахунок неординарного художнього втілення, вистава відрізняється від класичного вертепу. Замість канонічної двоповерхової вертикальної скриньки, творці вистави ділять сценічний простір на дві частини: на авансцені розміщений планшет, де існують дійові особи, а другий план - будинок головного героя. Точніше більшого значення набуває не будинок у прямому сенсі цього слова, як велике вікно, через яке пізнається світ. При перегляді світлин та відео, складалося враження, що весь світ збудовано наче з двох частин: частина містерії, частина – побутове життя, життєва історія. «Від зустрічі з вертепною скринькою колись, я зараз прийшов до висновку, що вертеп – це такий наш національний код театральної мови, який здатен глибоко розкривати наш менталітет, і може розкривати театральні образи, яких ми навіть і не знаємо.» - каже художник. Вертепна будова як основа в сценографії, у творчості художника зустрічається часто. Художник вловив тонке звучання філософії вертепу й проносить її у своїх виставах: «Я бачу перспективу – бачу, наприклад, “Короля Ліра” як вертепне дійство. Якщо дасть Бог сил, і як я кажу, “звізди стануть на небі”, то я зроблю такого “Короля Ліра”: це буде не Англія, а якась вертепна історія про добро і зло» [10, с. 110].

У виставі використовується синтез різних театральних форм та прийомів. Режисер та художник поєднують у виставі як живий так і анімаційний план, вертеп та театр тіней. Але варто зауважити, що не дивлячись на наявність у виставі класичної для вертепу ляльки (вертепної), роль головної ляльки займає штокова маріонетка. Таким чином, митці вистави підкреслюють певну сакральність та езотеричність у способі її керування. Лялька ділиться на декілька форм керування: верховинна, низинна та серединна техніки ляльководіння. Маріонетка відноситься до верховинної форми. Саме поняття "маріонетка"

призводить до ідеї керованості людини згори Богом, тобто прямого зв'язку однієї істоти з Вищою, що керує нею. Цей аспект підводить ідею маріонетки до езотеричного сенсу, створюючи цікаве поле для нових і несподіваних роздумів про її природу. Великого символічного значення набули й великі силуети янголів-охоронців, що стоять навколо декорації. В цій історії вертеп – це дорога з неба на землю. І цей лейтмотив відчувається протягом усієї вистави. Замість великих крил янголам, художник робить їм драбини на спини. Цей символ «драбини від Бога і до Бога», дороги по якій душі спускаються з небес та піднімаються на небо є окремим елементом вистави. Середину ж цього простору займає велике вікно будиночку головного героя, яка працює ніби вертепна скринька як образ усього земного і наземного у світі. Таким чином автори вистави поділили простір на небесний та земний, об'єднавши їх на сцені.

У виставі «Дорога до Вифлієму» (за п'єсою С. Ковальова), режисер О.Куцик знову звертається до різдвяного сюжету, але й це сценічне втілення режисер подає глядачеві у незвичному та не класичному, а у своєрідному форматі. Історія розповідає про Віслючка, який більш за все мав стати зіркою на чорному небі. Це історія про становлення особистості. Маленький віслючок, який шукає Бога у цьому житті, мріє стати зіркою.

У виставі використовуються декілька систем ляльок, що підкріплюються живим планом акторів. Таким чином, режисер знову об'єднує ці два плани, розширюючи можливості театру анімації. Головний герой (Віслючок) зроблений у вигляді штокової-маріонетки, у той час, коли велика кількість інших ляльок – вивідні. За рахунок метафоричного контексту, який закладений у самій вертикальній ідеї маріонетки, режисер ніби підкреслює космічно-романтичний образ головного героя, підносячи його ідею стати зіркою. Ніби тема «відірватись від землі й розчинитись у вічному та чистому небі» стає не тільки головною метою героя, режисер з художником підкреслюють це й через візуальну складову ляльки. У той час, коли інші ляльки – вивідні, вони мають більш приземлені та реалістичні картини світобачення, тому й підхід до них - інший Абсолютно полярного значення та особливого художнього вигляду набуває образ Чорта у

виставі. Він постає як уособлення певної інфернальної сили, яка не може бути втілена лише у ляльці. Як про це пише театрознавиця Ю. Щукіна: «Ця лялька — фантом. Її актори «збирають» з довгої смуги чорної тканини на очах у глядачів і змушують «дати лихо закаблукам» [65, с. 162].

На початку вистави режисер створює сцену сніжно-витканого Раю тварин, рослин і людей. Ідеального світу, де існують усі в мирі та злагоді. Режисер втілив своє світобачення живих істот у цьому світі через плоских силуетних ляльок. Але в одну мить на очах глядачів Білий Рай, цей утопічний та гармонійний світ перетворюється на Червоне Пекло, яке знищує усе живе та прекрасне. Таким чином режисер ніби натякає про те, що люди не цінували щасливого життя в Раю, втратили баланс та гармонію у житті з собою та у природі. Втратили своє місце у Всесвіті, поступово наповнюючи цей дивовижний світ болем та агресією. Тепер тема дороги до Вифлиєму звучить дуже тонко та пронизливо. Як відомо тема вистави зазвичай лежить у її назві - «Дорога до Вифлиєму». У ній режисер О. Куцик сконцентрував усі мотиви та ідеї героїв: Кріт енергійно шукає Бога... під землею, а Порося ладне замінити Бога образом наявного господаря. Варто також зазначити, що навіть Віслучок відмовляється від своєї мрії, знайшовши щось більше в ідеї служінню Богонемовляті. Отже, в назві, наскрізній дії та дієвому ряді героїв вистави, режисер заклав метафізичний образ цієї великої дороги як уособлення шляху людства до істини, до правди, до Бога. Так як це інтерпретація рідвяного сюжету і не є класичним вертепним твором, режисер не використовує канонічну вертепну скриньку. Все відбувається ніби просто неба, під вічним та безкінечним небом. У виставі немає фінальної крапки. Візок із Святим Немовлям та Святим Сімейством рухається далі у зоряну безкінечність. Все ж таки, Віслучок став зіркою.

3.4. Художній світ на перетині символізму та романтизму у виставах О.Дмітрієвої «Вертеп» (худ. К. Зоркін) та «Вертеп. Війна. Вірші» (худ. Н. Денисова) у ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва

Після початку повномасштабного вторгнення рф на територію України, тема вертепу знову набула своєї сакральної значимості та актуальності, й повертається на сцену ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва у вигляді двох вистав «Вертеп» (реж. О. Дмитрієва, худ. К. Зоркін) та «Вертеп. Війна. Вірші» (реж. О. Дмитрієва, худ. Н. Денисова). Слід зазначити, що звернення головним режисером та головною художницею театру до вертепної конструкції відбулася ще у 2018 році у вигляді сценографічного рішення вистави «Гамлет». Одна з найвідоміших п'єс безсмертного В. Шекспіра тепер звучить й на сцені Харківського академічного театру ляльок ім. В.А. Афанасьєва.

«Гамлета» режисерка переносить (та одночасно з цим, повертає) до Середньовіччя. При цьому важливі тут не лише різноманітні художні коди конкретного історичного періоду, але важливий і акцент на серединному — проміжному місці — подій. Ельсинор розташований на острові на березі моря. Між двома війнами. Між небом і землею. Між раєм та пеклом. Головне місце дії вистави, ніби застигло у просторі і часі. За режисерським задумом, Ельсинор, в один момент, перетворюється на прикордоння між світом живих і світом мертвих. Враховуючи ці «правила гри», О. Дмитрієва створює у виставі параметри простору «між» епохами, часом та країнами. Вертеп виступає як метафора цього симультанного простору, де живуть та підіграють один одному різні типи театру ляльок, а візуальною та частково смисловою домінантою стає велика будова темної, залізної вертепної скриньки, яка займає увесь простір дзеркала сцени.

Прямо посеред сцени, перед великою формою залізного вертепу, розташована його мала, але дерев'яна версія, де живуть ляльки дійових осіб, у той момент як у його «великій формі» існують живі актори. Гра з масштабом, які вигадали художниця з режисеркою таким ділять світ навпіл між планом живим та анімаційним. Лялька займає у виставі символічне значення. На початку вистави, ми бачимо, що у кожної ляльки (ця дерев'яна лялька виступає у виставі як уособлення душі, кожного з дійових осіб) є своє місце в великому сценічному та художньому світі, втіленому режисером та головним художником театру (Н.

Денисовою), а наприкінці вистави, глядач не зможе побачити жодної з них. Коли помирають герої п'єси, то зникає й одна маленька лялька, залишаючи лише пустий та голий каркас маленької вертепної скриньки. У голові лунає лише одна фраза з цієї п'єси Шекспіра: «А що ж далі? А далі, - тиша...».

Наприкінці 2022 року О. Дмитрієва, разом із художником-постановником К. Зоркіним, художницею по костюмам Н. Денисовою ставлять «Вертеп». Творці вистави підкреслюють актуальність обраного ними матеріалу: «У часи Ірода і споконвічно... Так сталося, що зараз знову настав час Ірода. Вертеп сьогодні звучить особливо актуально та пронизливо в Україні, де триває війна, де ми маємо врятувати кожне немовля. Ми пропонуємо не канонічний Вертеп, а скоріше експериментальне прочитання вічного сюжету засобами театру предметів та незвичної театральної ляльки"» [4].

Варто також підкреслити й особливо тонке та одночасно й болюче прочитання сценографічної та художньої складової вистави. Йде повне переосмислення сенсів та символічних складових традиційного вертепу: «Замість класичної вертепної скрині – ящик з-під снарядів, замість гарних дерев'яних ляльок – обгорілі дерев'яні фігурки дітей, янголів, трьох царів, великі обгорілі дерев'яні будинки з вирізьбленими сльозинками на кожному та великий череп Ірода на дерев'яному, чорному троні. Сюжет залишається незмінним, міняються часи. Нагадаємо, що сюжети нижнього поверху вертепу були різними, проте повсякчас мали однакову мету – зображення реалій життя свого часу. Актори, одягнуті в усе чорне, на чорній площадці, в оточенні, ніби ще теплого обгорівшого дерева, з нейтральною маскою на обличчі розповідають цей давній сюжет. У виставі йде поєднання та певний синтез живого та анімаційного плану. Самі актори стають лялькоподібними істотами, які несуть у собі більше характер не «опису навколишніх подій», а стають певними «живими символами чи образами», надаючи цій театральній дії сакрального характеру» [51, с. 206].

На початку історії, кожен з акторів займає своє місце на сцені, у сутінках, на очах у глядачів, але ніяк не реагуючи на них. Вони існують ніби у світі, між світами. Ніби сплять та чекають можливості прокинутися, для того, щоб

розповісти цю стару як світ історію. Коли світло зникає, починається «перший подих». Подих, що об'єднує усіх навколо. Усі ніби починають дихати як одне ціле. Це важливий момент налаштування один на одного (як актора, так і глядача), так і на простір навколо.

Якщо усі актори сидять у сутінках центрального світла, лише один здатен «бути під ним» (актор Віталій Бурлєєв). Зайнявши центральну мізансцену, він ніби кам'яна статуя завмер, майже не дихаючи, тримаючи на руках стару книгу з дерев'яними листами, як стародавні кам'яні скрижалі, що були розбиті Мойсеєм у давній час. Ці дерев'яні аркуші розбираються та досліджуються акторами на початку вистави, розкриваючи величезну кількість образів, символів та метафор, що закладені у них. Наприклад, в одній сцені - це дерев'яні аркуші з написаною на них історією вертепу, в іншій – військо Ірода, яка має на меті знайти та вбити Немовля Ісуса. В третій – інструменти тортур, а в четвертій – дерев'яні обгорілі будиночки людей, з вирізбленою на кожному з них невеличкою сльозинкою. У п'ятій вони стають чорними крилами янголів, надаючи акторам сакрального значення.

Відкриваючи ящики з-під снарядів, ці ящики Пандори, актори все далі і далі заглиблюються в цей сюжет, натягуючи на себе ті, чи інші маски. Тільки роль актора Віталія Бурлєєва закріплена за ним аж до самого кінця. Кінця його персонажа – царя Ірода. «Біблійний герой Віталія Бурлєєва Ірод втілює образ первинного хтонічного зла, що супроводжує цивілізацію на її шляху. Його жадібність агресивно захоплює все більше і більше ресурсів, людей, простору.» [14, с. 146]. Сидячи на великому чорному троні, цей персонаж має декілька сценічних втілень та перетворень. Спочатку для глядача він з'являється як такий пуголовок та курдуплик. Великий чорний череп на маленькому тільці, до якого в руки потрапила величезна влада. Наказуючи вбити усіх немовлят, Ірод як тінь жаху, перетворюється на ляльковоподібну людську істоту, обвішеного черепами. «В кульмінаційний момент його шляху світло стає червоним, немов позначаючи криваву шалену еру провління Ірода, і він у своєму тріумфі скаженіє та бавиться людськими черепами, перетворюючи їх спочатку на зброю, потім на собак і

врешті на частини тіла та одяг, символічно знецінюючи людське життя.» [14, с. 147]. На моменті кульмінації своєї ролі, від маленького чорного карлика не залишається нічого, окрім дерев'яної руки в руці актора. Тепер це лише тінь від людини, чорний силует. Він переміг, й тепер сидить на чорному троні як переможець, насолоджуючись своїм тріумфом.

Чотирнадцять тисяч немовлят вбито. Акторки (Владислава Аракелян, Олександра Колесніченко, Лілія Осейчук та Олександра Шликова) співають колискову «Ой, кату, катусю...», яка поступово перетворюється на крик жінок. Жахлива сцена, наповнена криком, сльозами, була доповнена й посилена ще одним атрибутом – червоним намистом на кожній з акторок, бусинки яких падали, немов пролита кров на землю. На словах пісні «...Під тим конем козак лежить, поцюканий порубаний, та ножиком поштриканий...», зібравши всю свою лють, акторки наближаються до побитого воїна (актор Сергій Смеречук), й ніби оживляють його, паралельно надягнувши на нього буси, що є як установка певної мети та задачі: встати з колін та знищити зло, яке прийшло на землю та в історію цих персонажів – вбити Ірода. Крізь руки актора, які ніби направлені до неба, проростають мечі. Актор займає своє місце на сцені, під великим червоним намистом, який символізує як кров, що пролилася, так і символ об'єднання. Ми усі маємо бути як ці буси – триматися разом, задля перемоги над Іродом.

Наступна сцена вирішена, ніби геометричним трикутником. В одній стороні Ірод (актор Віталій Бурлеєв), в іншій - персонаж Сергія Смеречука, а на третю позицію виходить персонаж Смерть (Яків Озеров), яка повинна забрати померлих в інший світ. Мізансцена вибудована режисеркою показує наступну картину: Смерть забрала безліч вбитих, навколо черепи, Ірод переможно сидить на чорному троні, знаходячись, майже по центру сцени. Раптом, лунає спів пташки, яка прилітає та сідає на голову акторки (Лілії Осейчук). Червона пташка, як символ понівеченого духу країни та її народу. Понівеченого, але не знищеного. Лунає колядка УПА «Нова радість стала, яка не бувала, над полями України пташечка літала». Набираючись сенсів та сили цієї пісні, руки з мечами актора С. Смеречука підіймаються до гори таким чином, пластично створюючи

живий образ українського тризуба. Пташка сідає на трон Ірода, який у свою чергу намагається вбити її, але з кожною сходинкою, він спускається все нижче і нижче і в один момент падає в обійми Смерті. Як відомо, Смерть забере Ірода. Величезний страх перед своїм майбутнім, змушує цього персонажа стати тим, ким він завжди був – маленьким та нікчемним пуголовком (дерев'яним черепом), який труситься й боїться вийти за межі свого чорного трону. Якщо персонаж Смерть забирає його фізичне тіло (дерев'яний чорний череп), то душу (втілення живого актора) знищено, а саме задушено тим самим червоним намистом персонажем Сергія Смеречука. Сцена закінчується словами: «Ірод вмер. Ай, молодець!».

Після вирішальної сцени, коли зло переможене, актори починають співати пісню «Ірод царство послав...», яка стилістично виконана як солдатський марш, але наповнена світлом та добром. Маски усі зірвані, актори піднімають руки догори, до неба. Цими руками актори зцілюють сценічний простір, перетворюють наслідки жахливих попередніх сцен-тортур та смерті в куточок життя та зцілення. Світло перемогло. Життя перемогло. Лунає наступна пісня «Ой ви, голуби...», яка у виконанні акторів звучить як молитва.

Все закінчується снігом. Ісус народився. Різдво сталося. Прилітають пташки, як символ того, що життя продовжується. Актори посипають цим снігом пташок та один одного, як зерном під час колядування. Лунає остання пісня вистави «Над Марією рожа розцвіла», актори утворюють над колискою з Ісусом святий німб й у позах монахів застигають на сцені.

Цей вертеп не є звичним та традиційним, оскільки за відсутності тексту, актори комунікують з глядачем через символи та традиційну різдвяну музику, основою якої є колядки та використання різних перкусій. «Ритуал, який пропонує нам театр ляльок імені Віктора Афанасьєва, світський, тобто заснований на ритуалізованих перформативних практиках, завдання яких допомогти акторам «пропустити», через тіло події війни, знайти власний тілесний відгук, заземлитися, тобто знайти емоційну опору в своїй фізіологічності» [14, с. 144]. Особливого значення атмосферного та сакрального

характеру бере на себе музика вистави. До вистави було обрано стародавні українські автентичні колядки, деяким з яких більше 300 років. Можна впевнено сказати, що музика займає місце окремої дійової особи у виставі.

Як каже про цю виставу режисерка О. Дмитрієва: "Різдво відбувається тут і зараз і це народження Христа. Ми знаємо, що відбувається в нашій країні, і тому ми говоримо про це, про те, що Христос народжується і в нас багато світла, і ми переможемо. Це таке духовне налаштування, і мені здається, це дуже важливо – підсумувала режисерка Оксана Дмитрієва. – Вистава має надихнути людей на перемогу!" [35]. Режисерка переконана у особливій актуальності звернення до вертепної тематики та сакральності саме зараз. Вона каже: «Для мене сьогодні «Вертеп» — це історія про біблійські часи, історія зі Старого і Нового Завіту, тексти, на які ми спираємося, але це і як пророцтво про сьогодні» [45].

Ця вистава неодноразова була запрошена для показу та участі у Міжнародних фестивалях. Таких як: «World Puppetry Day in Charleville-Mezieres» (Шарлевіль-Мезьєр, Франція) , «Festiwal Retroperspektywy» (Лодзь, Польща), «Theaterfestival Neues Europa» (Кельн, Німеччина) та на найбільшому світовому фестивалі лялькарів «Festival Mondial des Theatres de Marionnetes» (Шарлевіль-Мезьєр, Франція). Вистава мала такий відгук на фестивалі: «Вертеп» використовував глибокий колодязь ритуалів та традицій. Вистава була сповнена величезною кількістю багатой символіки, проникливого співу та креативного задуму» [66].

Пізніше, О. Дмитрієва, разом художницею Н. Денисовою створюють ще одну виставу вертепної тематики - «Вертеп. Війна. Вірші». Творці оригінально підходять до характеристики жанру вистави. Вони відмовляються від класичних термінів, намагаючись знайти більш точне та ґрунтовне визначення. О. Дорофєєва зазначає: «У квітні 2023 р. відбулася прем'єра вистави в назві якої знову відчутний мотив вертепу. «Вертеп. Війна. Вірші» за поезіями С.Жадана здобула у якості жанрової характеристики фразу з вірша «божевільне балансування над зимою». Тема Різдва в одному з міст на сході України, поряд з

яким іде війна, візуалізується в сценографічних образах, які поєднують християнську символіку та атрибути війни» [22, с. 9].

Ця вистава повинна була стати другою частиною «першого вертепу», але набула абсолютно нової, автентичної особливості. Вона стала оригінальним та самобутнім сценічним продуктом однієї наскрізної та пересічної теми цих двох вертепів. Не дивлячись на перетин одних й тих самих пісень та колядок, які зустрічаються у двох версіях вистави («Вертеп» та «Вертеп. Війна. Вірша»), була знайдена різна мелодика співу у цих двох історіях. У той час як у першому вертепі домінує мелодія та звук, у цій виставі головним є слово, у той час, як пісні відіграють більш атмосферний характер. У цих двох виставах музика займає особливо сакральне значення як окремого лейтмотиву, окремого сценічного образу. Ще однією особливістю цього вертепу є те, що він виконується тільки акторками-жінками, а чоловіки постають лише у вигляді плоских ляльок українських воїнів (які зроблені у стилістиці вирізаних світлин), які не можуть бути фізично разом, але пам'ять про яких головні героїні проносять крізь всю сценічну історію.

Творці вистави створюють унікальний світ, де суцільні метаморфози символічного характеру змінюють одна одну. «Під час перегляду вистави виникають і інші, не менш важливі питання: скільки людству потерпати від випробувань війни? Скільки шукати відповіді та підтримки від Бога? чому Він (Бог) німий? Чому Він посилає смерть чи навіть вони разом випробовують людину? У виставі крізь поетичні коди розкриваються сенси, що візуально відображаються у тих чи інших художніх образах» [48]. Дзеркало сцени, в одну мить, стає перекресленим величезними смугами як заклеєні скотчем вікна, як порублений війною мирний простір на яких, ніби на мотузках лежить Смерть. Але в наступній сцені, цей символ має й інше значення. Він трансформується у величезний хрест, який ніби оберіг з'являється в житті героїнь тієї історії, перетворюючи виставу на велику молитву. Вертепна скринька являє собою знову ті ж ящики з-під снарядів, правда у цій версії, замість великої кількості «вертепних скриньок», що розкидані по сценічному простору, - одна велика

суцільна конструкція «ящиків війни», у якій повинні жити та переховуватись як люди так і ляльки: «...дерев'яні ящики з під бойових снарядів трансформуються то у колиску для новонародженого Христа, то складають вертепну скриню, або перетворюються на труни для загиблих солдат (сценографія Наталії Денисової)» [22, с. 9]. Спочатку величезна вертепна конструкція виступає як тунель, яким героїні-жінки повині тікати. Потім він стає бомбосховищем, а далі як евакуаційний потяг, який везе їх далі до безпечного місця. Перехід до вертепу відбувається не тільки як звертання до біблійної тематики, яка включає в себе й опис навколишніх подій. У ньому закладена більш глибинна сутність, яка допомагає боротись, виборювати та продовжувати жити, заради самого життя.

В одній із сцен, пустий простір між «ящиками війни» займає ікона «Козацька Покрова», акцентуючи увагу на глибинному генетичному зв'язку цієї ікони з українським народом.

Війна робить людей блукачами, біженцями. Вона лишає рідної землі, свого коріння, а персонаж Смерть (А. Озерова) тихо спостерігає за блукаючими людьми та душами. О. Дорофєєва пише: «Тема війни лунає зі сцени через сучасні людські історії – виконавиці В. Аракелян, І. Золотарьова, О. Колесніченко, О. Шликова озвучують думки та переживання дитини, молодої матері загиблих солдатів, та в цей хор цілком реальних голосів вплетаються образи Янголів (О. Мохленко, В. Ричагова) та Смерті (А. Озерова). Цей прийом знову ж підносить рефлексії сучасних людей, які стикаються з реальністю війни, на рівень вічних тем та узагальнень» [22, с. 9].

Найвищою точкою емоційної напруги у виставі є момент звучання церковних дзвонів. У перетині тем вертепу та війни, цей звук, церковна симфонія, набуває величезного емоційного обрамлення. Це звук та музика віри та надії, що усі жахи закінчені й «зима закінчилась». Але через секунду глядач усвідомлює страшну сутність цієї мелодії – замість церковних атрибутів, акторки грають на бетонних трубах та гільзах від вже використаних снарядів. Після чого, акторки запалюють свічки й відбувається ритуал передання вогню, цього світла іншим: «Молоді акторки (Владислава Аракелян, Олександра Колесніченко,

Олександра Шликова) запалюють свічки, відчувається певна причетність до сакрального творчо-релігійного дійства, передача родинних традицій, родинного світла від роду до роду. Немов той вогник, що не опалює, а люди несуть його до своїх домівок» [48]. На думку приходить вистава С.Єфремова у Кримському театрі ляльок, коли на початку театральної дії актор запалював свічку та проносив її через сцену, характеризуючи т. ч. початок цієї історії, - запалення вогню . У той час як у виставі О. Дмитрієвої це є моментом іншого характеру - люди пройшли через жахи війни, але вони зберегли віру та надію у вигляді цього світла. «Персонажі та акторки молодого покоління В.Аракелян та О.Колесніченко нагадують сучасних волхвів, які несуть «дари» в ящиках з-під зброї: солдатське взуття, ключі від покинутих квартир та різдвяну зірку. В одній з передостанніх картин іде сніг як символ того, що все засиплеться, стане тільки спомином, якщо не зробити важливих висновків про те, чи актуальна / важлива війна взагалі у XXI столітті, у чому сенс людського життя, яке майбутнє в України, у світі після закінчення війн...» та «...І морок згине, «...хоч і пророцтва припиняться, і язики замовкнуть, і знання упраздняться» (цитата з Першого послання до Коринфян), бо любов до свого роду – корінь, до праці, до традицій найважливіше за війну» [48]. Отже, за Дмитрієвою, Бог там, де відкривається серце та продовжуються добрі людські справи.

Таким чином, ми можемо сказати, що тема вертепу актуальна і сьогодні. Такий творчий інтерес до постановки вистав різдвяної тематики обумовлений тісним ритуальним та сакральним зв'язком української культури та самоідентифікації, через звернення до тем, що закладені в ідеї самого вертепу. Не дивлячись на те, що сучасні режисери можуть відходити від традиційних та класичних текстів, це не знищує, а навпаки супроводжує постійний розвиток та продовження культурних традицій, через пошук нового художнього звучання класичного форми вертепу сьогодні.

Як ми постійно зазначали, вертеп ділиться на дві частини: релігійну (незмінну за своєю формою подачі та манерою гри) та світською (інтермедією), події якої періодично змінювались, відштовхуючись від історичного аспекту.

Але варто зазначити, що суспільство змінюється, а з ним змінюються й художнє сприйняття не тільки театру, а й світу загалом. XX та XXI ст. у світі, зумовило величезну еволюцію у культурно-мистецькому плані, створивши безліч художніх напрямків, які відповідають певній філософії. Тому не дивно, що з'явилася нова форма подачі класичної релігійної драми, але за рахунок різних художніх засобів. Головне, щоб залишалися ідеї, теми, думки та сенси.

РОЗДІЛ 4. ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ АКТОРСЬКОГО ПРОЄКТУ «БИК, ВІСЛЮК ТА ЗІРКА» ЗАСОБАМИ ВИВІДНОЇ ЛЯЛЬКИ ІЗ ВРАХУВАННЯМ ДОСВІДУ ЕВОЛЮЦІЇ РІЗДВЯНОЇ ДРАМИ ТА ЇЇ СЦЕНІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

4.1. Обґрунтування вибору п'єси та її аналіз

Проаналізувавши сценічні втілення різдвяної драми за останні 100 років, ми поступово приходимо до його «звучання у театрах сьогодні». Не дивлячись на доволі традиційну та консервативну частину вертепу, його не можна назвати «законсервованим мистецтвом». Вертеп змінюється, йде постійний розвиток не тільки його драматургічної, а й сценічної форми, еволюція якої розкриває стародавній сюжет з нових сторін. Враховуючи увесь попередній історичний досвід режисерів минулого та їхні творчі експерименти, ми приступили до роботи над творчим проєктом. Під час пошуків матеріалу, який буде відповідати сюжетній складовій класичної літургійної основи, яка лежить в першій частині вертепу, було обрано твір Жюль Сюперв'єля «Віл та Віслюк при яселках». Ця філософська притча відповідає усім критеріям сучасного прочитання та збігається з нашим світобаченням цієї історії сьогодні.

До сюжету Народження Ісуса – Божественної Дитини неодноразово зверталися як драматурги, так і літератори, але автор подає цю історію через призму сприйняття її тваринами, які були з Немовлям, Йосипом та Марією. Ознайомившись та проаналізувавши цю філософську притчу, була написана інсценівка «Бик, Віслюк та Зірка (Різдвяна історія)» за мотивами твору Ж. Сюперв'єля. Варто наголосити, що на основі цієї притчі були вже зроблені інсценівки, зокрема та, яка була поставлена у Кримському театрі ляльок. Ми відчували цю історію інакше, тому була написана окрема інсценівка, яка відповідає нашому світобаченню.

Жюль Сюперв'єль (1884-1960 рр.) – відомий французький письменник, оповідання якого користуються популярністю і досі. Він залишив великий

творчий спадок у вигляді казок та оповідань, які наповненні гуманними ідеями. Серед них: «Дебаркадери», «Казка світу», «Викрадач дітей», «Дитя припливу», «Напитися з джерела», філософська притча «Віл та Віслук при яселках».

В цій історії розкривається тема народження Нового Світу на землі в образі Божественної Дитини - Ісуса, світу Любові та Добра. Сюжет подається через сприйняття цієї події (народження Дитини) очима тварин: Волом та Віслучком, які були разом з Йосипом та Марією. Головною темою написаної інсценівки стає історія як звірі, які були при Народженні Ісуса зберегли його й таким чином, зберегли, виносили, обігріли та врятували все Людство. Образи Бика та Віслюка побудовані на контрасті цих двох персонажів. Мабуть, найдотичнішими образами до цих героїв, можна згадати персонажів італійської комедії масок, а саме – комедії дель Арте: Арлекіна та П'єро. У той час як Арлекін (Віслук) дуже швидкий, дієвий, який знає це життя «як свої копита», то Бик виступає як романтизована особа, яка бачить зірки, сузір'я, янголів довкола та сенс свого життя в існуванні поряд із Божественним Немовлям. Як в цьому житті, так і в наступному (небесному житті).

Сюжетна основа п'єси: дорогою до Вифлиєму, Йосип вів Віслюка на якому сиділа Діва. Позаду йшов Бик. Вони зайняли старий хлів, що стояв при дорозі і Йосип одразу взявся за роботу. Коли всі спали, Бик з Віслюком дивились на небо, як раптом побачили народження нової зірки. Вони почули дитячий плач з хліва й вирішили подивитись, що відбулося. Тварини побачили маленьке, голе тільце новонародженої Дитини. Вони обігріли та зігріли Малюка своїм диханням, щоб Він не змерз. Після народження до хліва, крізь стіни почали влітати янголи, які кружляли над яслами, які зробив Йосип. На ранок прийшли сусіди, щоб подивитись на Немовля. У них не було нічого, що подарувати Дитині, окрім посмішок та горіхів.

Коли настала ніч, Віл та Віслук були на вулиці й розглядали зірки. Раптом, вони помітили, що до їхнього хліва наближаються три волхви. Вони подарували Божественній Дитині подарунки: миру, ладан та смирну. Коли всі лягли спати, раптом до гостей приходить сповнений світла янгол, який каже їм йти та не

повертатись до царя Ірода і не казати, що бачили Немовля. Волхви йдуть, залишивши над хлівом зірку, щоб кожен, хто хотів, знав, де знайти Його.

На ранок прийшли тварини, які також хотіли побачити Божу Дитину і кожен приніс свої подарунки. Йосип і Марія дозволили їм побачити Малюка, але тільки з однією умовою: вони повинні заходити до хліва по одному. Коли Дитина заснула, тварини розійшлись. Віслюк помітив, що Віл не їсть і не спить, а все частіше та частіше стоїть над Немовлям. Віслюк радить Бикуну хоча б поспати, щоб набратися сил, але Віл – відмовляється. Все ж таки, Бик засинає. Він бачить чудові сни, де вони з Малюком разом летять крізь зірки. У той час Йосипу сниться, що Ірод розгнівався на Ісуса. Янгол каже Святому Сімейству тікати до Єгипту. Коли вони збирають речі, вони розуміють, що Бик – зацікавлений. У нього нема сил, щоб йти. Він каже, щоб вони йшли без нього, що він – наздожене, але розуміє, що каже неправду. Бик бачить, як родина йде, а він тим часом загадує бажання: назавжди бути з Дитиною. Бик помирає і стає сузір'ям Бика.

Що до «першого образного бачення вистави», то перш за все народжується образ єдиного місця дії – старого хліва, який зайняли Йосип та Марія, де народжується Дитина, і де потім відбуваються усі події п'єси. Однак складність полягає у тому, що така симультанна декорація у вигляді хліву буде громіздкою, неповоротною і вона одразу «завантажить сценічний простір» та обмежить можливості двох акторів у даній інтерпретації різдвяної історії. Тому було прийнято рішення вибудувати сценографію більш тонко, обережно та делікатно, задля більш глибокого звучання матеріалу.

Головним героями вистави є персонажі Віслючка та Бичка. Герої везуть за собою та на собі цілий Всесвіт в обличчі Божественної Дитини та її батьків. У цей невеличкий віз вміщається цілий світ. Віз зроблений наступним чином. Він зберігає загальні «правила гри» класичної вертепної скриньки – конструкція розділена на два поверхи. Нижній поверх призначений для показу та пояснення внутрішньої частини того хліва, де зупинилось Святе Сімейство. У той час як верхня його частина є простором зірок, янголів та сну. Велику увагу у п'єсі віддано саме небу, виокремлюючи його як окрему дійову особу. Перший поверх

розглядається як простір фізичний, у той час як другий – ефемерний та метафізичний. Варто виокремити, що ляльки можуть існувати й поза площиною воза, тим чином показуючи інші місця дії героїв. Наприклад луг, де пасуться тварини, стойла, тощо. У даній історії, світська частина не передбачена. Автори та творці вистави вирішили зосередитись виключно на історії Народження Дитини й приділити увагу іншим, не менш важливим темам: спасіння, самопожертви, відданості та знайденого сенсу життя і буття.

Головні герої цієї історії, а саме: Бик та Віслук, грають роль певних янголів-охоронців, які були з Божественною Дитиною від самого початку, оберігаючи, захищаючи та у прямому сенсі обігриваючи Її. Ці герої мають подвійну сценічну форму у вигляді зображення матеріального та метафізичного втілення персонажів: вивідна лялька (саме така система була обрана головною у виставі) виступає як тілестне уособлення Бика, чи Віслюка, у той час як актори у живому плані, які керують лялькою виступають як їхня безсмертна душа, яка мандрує крізь зірки у вічність, раз на рік розповідаючи історію про Народження. Тому що, як не буде цієї події, - не буде Людства. Людина (актор у живому плані) у костюмі подібного собі героя уособлює його душу.

Також у виставі зібрані ляльки інших видів. Такі як: полу-пласкі (волхви, звірі, тощо), тіньові (використовують у сценах сну), нерухомі ляльки символічного та сакрального навантаження (Марія та Йосип) та ін. Отже, обґрунтувавши загальні віхи вистави, пропонуємо переходити до аналізу вивідної системи ляльки, задля більшого розуміння звучання її у виставі.

4.2. Аналіз вистави. Вивідна лялька як один із головних виразних засобів у проєкті

На початку вистави Віслук у живому плані (актор А. Глазунов) тягне дерев'яний віз, у якому знаходиться цілий світ, цілий Всесвіт, а позаду йде Бик (актор С. Смеречук). Віз зупиняється посеред сценічного простору. Коли Віслук активно розставляє реквізит та веде роботу із підготовки сценічного майданчику до майбутньої дії, Бик – дивиться на зірки, тримаючи одну маленьку зірочку у

руці. Це є основним лейтмотивом персонажу, який потім визначає його лейтмотив, який проходить крізь усю виставу. Зірки вибудовуються у сузір'я таким чином, що прокладають зоряний шлях до вертепу (воза, поверхи якого розділені на два поверхи).

«Це сталося по дорозі до Вифлієму» - відправна точка, з якої починається історія про Народження. Актори заходять за віз, як раптом з'являються силуети Йосипа, Марії, Віслюка та Вола, які йдуть безіменними просторами. У цій сцені, застосовано принципи тіньового театру. Зайнявши хлів, що стояв при дорозі, Йосип одразу приступає до роботи. Саме тут з'являється ляльки Бика та Віслюка, які розповідають цей сюжет через призму свого існування та сприйняття. Не надавши великого значення тому, як Йосип робить колиску, тварини пішли спати, а у випадку Бика – дивитись на зірки. Раптом персонаж С. Смеречука помічає народження нової зірки, а персонаж А. Глазунова чує звуки плачу Дитини з хліва. Над вертепом засяяла нова зірка. Саме ця головна подія визначила усе подальше сценічне існування цих героїв. Тварини заходять до хліва, щоб зрозуміти, що вони почули, як побачили новонароджену Дитину. Бик розуміє, що Дитина може змерзнути на холоді, тому зігріває та обігріває Його своїм диханням. «Як все тепер стало складно» - підбиває підсумок першої ночі Віслюк.

До хліва залітають маленькі янголи, які поступово обліплюють увесь хлів та акторів. Бик та Віслюк у живому плані слідкують за Немовлям, співають йому колиски, танцюють, аби він не плакав, колисають, тощо. Після першої ночі Бик підбиває підсумок: «Все ж таки, він – особливий!». Екзистенціальні питання турбують Бика. Він хоче бути поруч з Дитиною, але боїться, що може випадково зачепити Його своїми рогами. Віслюк підтверджує це і радить не слід підходити до Дитини. Сам він, у свою чергу подарує Дитині свої вуха («Вони м'які, без кісток, приємні на дотик. Це найкраща забавка для Дитини»). Раптом чуються голоси. До хліва приходять волхви.

Дорога волхвів зображена через силуетний театр малих пласких ляльок, які рухаються між зірок на другому поверсі. Варто підкреслити, що другий поверх

не подається у традиційному варіанті. У контексті даної історії, другий поверх виступає як загальний та безкрайній простір, який надає характерного опису загального місця дії (дорога під зірками, хлів, тощо). Волхви мають декілька сценічних втілень. Друга їх форма (загальна форма) представляють собою пласких та напівоб'ємних ляльок. Вони розмовляють незрозумілою для тварин мовою, але ті розуміють окремі слова, які потім складають у речення. Варто підкреслити, що у виставі незалежно існують три мови: мова тварин – загальна, мова янголів та мова людей. Волхвів пускають до хліва, де вони засипають і починають хропіти. Актори С. Смеречук та А. Глазунов, з подушками на головах намагаються зрозуміти, звідки йде цей «жахливий звук» як розуміють що це – самі волхви. Герої турбуються за сон Божественної Дитини, тому намагаються знайти спосіб як їх (волхвів) заспокоїти. Вони приходять до думки, що треба посвистіти їм над вухом: «Коли наш господар спить, він хропить. Діва йому свистить і він затихає» - каже Бик. Персонаж С. Смеречука свистить, тому засинає й затихає все навколо.

Тихий та мирний сон порушує напружена музика поява янгола уві сні волхвів. Він каже негайно йти і не повертатись до царя Ірода. Волхви йдуть, а тварини, обіймаючи віз (вертеп), немов захищаючи його своїми тілами не можуть зрозуміти хто такий Ірод. Бик знаходиться на постійній варті Дитини, він нічого не їсть, не п'є. він не може залишити Дитину, починає хворіти й засинає. Йому сниться сон, який зображений у естетиці тіньового театру. Щасливий сон Бичка, у якому він гойдається з Дитиною на серпі Місяця порушує сцена появи образу Ірода. Темний цар відкриває рот, щоб проковтнути Ісуса, але йому це не вдається. Раптом, до воза приходять солдати, які починають обшук у пошуках Немовляти. Святе сімейство повинно тікати. Актор А. Глазунов у живому плані збирає речі й хоче тікати, але відкривши дверцята вертепу бачить знесилене тіло Бика, який не може йти. Лялька, що анімована актором, лежить у порожньому просторі й дивиться на Немовля.

Віслюк каже, що їм треба йти, але сил, щоб піднятися у Бика нема і він каже, що він їх наздожене. Святе сімейство йде. Бик дивиться на зірки й загадує

бажання: «Я хочу завжди бути поруч з ним!». Віз рухається далі, а на небі засяло нове сузір'я – сузір'я Бика.

Для даної вистави була обрана вивідна лялька: «Система ляльок, яку використовують у виставах з відкритим принципом ляльководіння, або у т. зв. «відкритому прийомі». Лялька «виведена» з-за ширми. Це може бути лялька, яка діє на столі, на низький рівень ширми, що скриває ноги акторів, на підлозі (паркеті). Має назви «планшетна», «паркетна»» [31]. Як відомо, система керування ляльки поділяється на декілька типів: верховинна, низова та серединна. Вивідна лялька відноситься якраз до третього типу. До різновидів серединної ляльки належать, зокрема, вивідна лялька, яка керується актором безпосередньо позаду, чи збоку самої ляльки, повністю зосереджуючись на ній, як на головній дієвій особі, задля повного понурення в образ. Актор має мати велику концентрацію, щоб розтворитись за лялькою, стати непомітним, а ляльку зробити – головною на сцені: «Під час роботи з планшетною лялькою слід зважати на застосування так званого відкритого прийому, тобто наявність видимого актора-лялькаря. який не є окремим персонажем. Цей аспект передбачає не тільки емоційну, але й пластичну єдність лялькаря зі створеним ним образом. Щоб не відволікати глядача від образу-ляльки власними поглядами та рухами, потрібна синхронізація всіх необхідних рухів актора з пересуваннями ляльки» [6, с. 190].

Переходячи до вибору головної системи ляльки, то найбільше до цієї історії підходить вивідна лялька із своїми особливостями та символізмом. Театр анімації – безкрай. Він не має меж, але має жорсткі закони драматургічні та логічні. Як казав Вольтер: «Мистецтво – це те, що підпорядковано законам». Будь-яка лялька має й свій певний посил та асоціацію. Наприклад, якщо ми беремо ляльку-рукавичку, то звісно першим, що прийде на думку, буде ярмаркова дія, яка несе у собі гострий саркастичний характер подій політичного та світського життя, яке відбувається й актуальне сьогодні. Отже, такий певний портрет має кожна з систем ляльок. Але якщо розглядати таку ляльку як вивідна, то слід зазначити й наступне - лялька керується актором-аніматором, яку він

тримає за «ручки» та «петельки», які встановлені художником, бутафором та механізатором ляльок на задній частині ляльки. Сама лялька є фактично зменшеною копією персонажа, до голови, тіла, рук (а іноді і ніг) прикріплені тростинки, які приводить у рух актор-аніматор. Безпосередньо, пошук технічних можливостей залежить від особливостей самої ляльки, які закладені художником під час її створення. Перед тим як приступити до роботи, треба «познайомитись» з новим сценічним партнером, для розуміння того, що лялька може, а що – не може. Провівши цю дослідницьку роботу, лялька виноситься на роботу перед дзеркалом. Йде пошук ракурсів, які будуть підкреслювати особливе звучання ляльки у тій, чи іншій сцені. Також перед дзеркалом стає більш зрозумілі її можливості ляльки, так як актор-аніматор має можливість побачити себе зі сторони – як його бачить глядач. Після, продовжуючи підготовчий процес, треба розробити певний тренінг для прийняття ляльки актором-аніматором. Треба зрозуміти керуючи ручки-важелі самої ляльки, задля розуміння сили натиску на той, чи інший сегмент її тіла. При будь-якій роботі з лялькою, треба наново навчатися дивитися, слухати, оцінювати та ходити. Так як будь-яка лялька має свої «правила гри з актором-аніматором». Після кропіткого процесу, починається робота з лялькою у вигляді етюдного методу пошуку сценічних жестів та оцінок.

У виставі йде поєднання живого та анімаційного плану, розширюючи символічне та художнє навантаження у проєкті. Це ускладнює процес, але робить його ще цікавішим, знаходячи відповіді на питання як велика людина може існувати у спільному сценічному просторі із маленькими ляльками. І як правильно взаємоіснувати, щоб не порушити баланс та гармонію їхньої взаємодії. Це дає змогу перевірити та покращити свої професійні навички на великій сцені.

Розглядаючи п'єсу, варто підкреслити і те, що глибокий сенс цих героїв був закладений автором настільки, що втілення образу через одну сценічну форму було недостатнім. Тому, окрім класичної ляльки, працюють і актори-аніматори у живому плані у стилізованих костюмах Бика та Віслюка. З

режисерської точки зору це можна пояснити наступним: якщо лялька – це фізична оболочка лялькового світу, де відбуваються події і персонажі яких є ляльки: тварини, волхви, тощо.

4.3. Виконавський аналіз ролі Бика

Мистецтво актора – це мистецтво театральної гри, створення художніх, сценічних образів у театрі, кіно, на телебаченні чи радіо. Акторська майстерність покликана втілити у творі авторський задум, виявити глибину ідейного змісту твору, донести його до глядача.

Перш ніж, створити сценічний образ та вийти на сценічний майданчик до режисера вистави, актор має провести велику самотійну роботу, яка заключає в собі пошук питань та відповідей, стосовно свого персонажа. Наприклад:

- Хто твій персонаж?
- Яку викликає він у тебе асоціацію? Чому?
- Його стосунки з іншими персонажами?
- Де він перебуває у «Порожнечах ролі»?

Актор, який отримав роль, разом із режисером вистави, починають спільну роботу над майбутньою виставою. Таким чином, актор є не тільки виконавцем, а й співтворцем.

У свою чергу, актор проводить наступну роботу над образом: визначає та створює дієву лінію поведінки персонажа в подіях та запропонованих обставинах п'єси, проводить розбір його дій, виявляє риси характеру свого героя. Актору важливо визначити не тільки, що робить персонаж, а й мотив – чому він робить цю дію? Заради чого? Тобто, перед актором стоїть важливе завдання – зрозуміти внутрішній світ свого героя, зблизитися з ним, зрозуміти його, виправдати та найголовніше, - полюбити його (свого героя/свій персонаж).

Шукаючи відповіді на вищеперераховані питання, приходять такі визначення як:

- Хто твій персонаж? – Бик
- Який він? – Тендітна та романтизована особистість. (прим. – слова Віслюка у п'єсі, які характеризують цього персонажа): «А я хто? – А ти Бик, який йшов поруч разом з Віслюком, який віз на собі Діву, яка везла на собі Божественне Немовля! (Віслюк пішов) – Я йшов поруч! Я був поруч! Це був я...». Космонавт, який розмовляє із зірками, постійно роблячи їм компліменти. Чутка та ніжна істота, яка не може прийняти себе такою, через свою зовнішність. Попри свою дивовижну доброту, турботу та відданість, іноді корить себе. Невпевнений у своїй впевненості. Автор каже про цього персонажа дуже тонкі фрази, такі як: «Нам тільки здається, що воли просто жують свою жвачку. Насправді, вони співають» та «Бик був твариною дуже совісною. Саме совість керувала всіма його вчинками».
- Яку викликає він у тебе асоціацію? Чому? – маленького ліхтарика, який недооцінював себе, хоча насправді був великою зіркою.
- Його стосунки з іншими персонажами? – Віслюк – товариш та друг. Не дивлячись на усі невеличкі негаразди між собою, вони доповнюють один одного. Перший романтик, інший – прагматик. У сукупності та синтезі цих двох сценічних образів, йде народження конфлікту, завдяки якому йде продовження дії
- Де він перебуває у «Порожнечах ролі»? – він знаходить біля Божественної Дитини.

Мій персонаж – Бик, ніби намагається знайти й своє місце у цьому великому та безкінечному світі. Він плентається позаду Йосипа та Марії, яка сидить на Віслюкові, тому що не розуміє сутності свого життя. Він просто йде, далеко й довго, а куди – питання наступне. Певний сенс та мета у його житті з'являються у момент народження Дитини. Тільки тоді він розуміє свою важливість. Він обігрів Його, щоб він не змерз від холоду. Бик не залишив Його, був поруч, стоячи на одному коліні перед тим, завдяки якому зміг побачити янголів та

розмовляти із зірками. Ці фрази підкреслюють й певну самовідвертість та майбутню самопожертву Бика.

Одним з лейтмотивів цього героя є постійні роздуми про небо, зірки, сузір'я та звісно ж Дитину. Філософські думки, що пов'язані із зорями тягнуться впродовж усієї історії. Наприкінці якої, Бик стає сузір'ям великого Тельця. Беручи до уваги й зовнішні характеристики героя, не можна не підкреслити його величезну форму світської тварини, його грізні вістря на голові у вигляді небезпечних рог. Але не дивлячись на це, образ Бика побудований саме на протиріччі й на розбитті цих самих штампів. Навіть сам персонаж не раз підкреслював це: «Я боюсь, що можу зачепити Немовля своїми рогами. Я не злобливий і не мстивий. Просто попереду мене завжди йдуть роги. А що як я ненавмисно зачеплю ними Немовля?» та «...А може я не той, хто мав би бути поруч з Тобою? Віслюк правий, я великий, вайлуватий, у мене великий шрам на боці. Біля тебе мав би бути, хтось кращий за мене...», хоча насправді найкращими супутниками були якраз Бик та Віслюк – Ін та Ян, - взаємодоповнюючі герої. Бик є мрійником, який знайшов сенс життя і буття у Народженні Божественної Дитини, яку він буде супроводжувати завжди.

Під час дослідження життя персонажа у рамках цієї історії, було виявлено наступні дії персонажа:

- Ніколи не робив фізичної роботи
- Постійно дивиться на зірки
- Зігріває Немовля своїм Диханням, щоб Він не змерз;
- Після народження Дитини майже не відходить від Нього;
- Перестає їсти, так як всі думки його тепер навіки пов'язані з Дитиною;
- Постійно намагається бути поруч з Ним;
- Щоб зберегти життя Дитині, **вперше** береться за фізичну працю, тягне віз та усе, що знаходиться в ньому, віддаючи на це усі свої сили.

Задача персонажа – зберегти Немовля.

Працюючи над матеріалом, стає зрозумілим й риси його образу – самопожертва, задля збереження життя когось, хто насправді важливий для тебе.

Науково-творчий проєкт за твором Ж. Суперв'єля «Бик, віслюк та Зірка» (худ. Кер. О. Дмитрієва) став логічним продовженням пошуків втілення різдвяної драми (Вертепу) на сцені ХДАТЛ імені В. Афанасьєва.

Вибір саме цього літературного твору Ж. Суперв'єля обумовлений, насамперед, нетривіальним рішенням автора в розкритті цього біблійського сюжету – побачити і передати ці події через сприйняття та відчуття тварин, що супроводжували Марію та Йосипа в подорожі до Вифлеєму та були присутні при народженні Божественної Дитини, захищаючи та оберігаючи її як Янголи-охоронці.

Твір Ж. Суперв'єля, відомого французького письменника поданий у жанрі філософської притчі вражає своїми високими літературними якостями, досконалою композицією, філософським осмисленням Події та зворушливими інтонаціями. Незважаючи на те, що за мотивами цього прозового твору уже є декілька сценічних інсценівок, з метою втілення саме нашого бачення, підсилення деяких колізій, драматургічних акцентів нами була підготовлена власна інсценівка (додаток А).

Головна тема – народження Ісуса Христа, який є втіленням Нового Світу – світу Любові і Добра. Одночасно розглядаються такі актуальні та вічні теми як самопожертва, відданість, сенс людського буття.

Сценографічне рішення, образ вистави було створено у співтворчості з художницею Мариною Кужелевою.

Головною конструкцією та місцем дії виступає старий віз, який виконує подвійну функцію: місце головної події – печери і пересувної моделі світу, що рухається у вічності з метою розповісти дивовижну історію Народження Христа та справжньої пожертви в ім'я того, кого любиш найбільше у світі.

Вистава вирішена засобами тотального театру, з використанням вивідної ляльки, як головного засобу сценічної виразності, актора у живому плані, а також естетики тіньового театру, тощо.

Вистава створена за принципом «театру в театрі», засобами світла, кольорової гами, елементів сценографії, застосовуються метафори, головна з яких – Віз, який везе на собі Всесвіт; Бик – перший християнин, тварини, які в особі Немовляти зберегли Людство. Уособлення світу живого, фізичного та безсмертного, метафізичного.

Бик (арт. С. Смеречук), Віслук (арт. А. Глазунов) у виставі грають відповідно до характерів своїх персонажів ролі Янголів охоронців, які були з Божественною Дитиною від самого початку, оберігаючи, захищаючи та обігриваючи її. Ці герої вирішені у двох планах – матеріальному і метафізичному. Вивідна лялька, як головний засіб виразності виступає як тілесне уособлення у образів Бика чи Віслюка, у той час, як актори у живому плані, які керують лялькою, ототожнюють їх безсмертну душу, яка мандрує крізь зірки у Вічність, раз на рік розповідаючи історію про народження Бога. Актор у живому плані, у відповідному костюмі уособлює душу свого героя.

Значну роль у виставі відіграє музика, яка створює відповідну атмосферу. (Композитори П.Савельєв та К. Палачова), пластичні композиції А. Шевченко.

Вистава вирішена у жанрі «філософської притчи» (різдвяної історії). Включена до репертуару ХДАТЛ імені В. Афанасьєва і розрахована на глядача будь якої вікової категорії та для родинного перегляду.

ВИСНОВКИ

На основі проведеного дослідження та втілення вистави «Бик, Віслук та Зірка» за мотивами твору Ж. Суперв'єля сформовано наступні висновки:

Вертеп є одним з яскравих і самобутніх явищ української культури, яке завдяки своїм глибинним сенсам, образам, структурі, аутентичності, видовищності та театральності продовжує жити та динамічно розвиватися протягом століть. Точна дата його народження та місце виникнення до цього часу невстановлені.

Аналіз джерельної бази показав, що наукове осмислення вертепу (різдвяної драми) розпочинається з к. XIX – поч. XX ст. і триває з різною мірою активності в залежності від соціально-культурних обставин та активності інтенсивності функціонування і донині. Найбільшу увагу науковці к. XIX – поч. XX ст. (І. Франко, В. Перетц, М. Возняк, О. Кисіль та ін.) приділяли проблемам генези вертепу, дати його виникнення, наявності впливу західноєвропейських та східних мистецьких традицій, особливостям розвитку, місцю та ролі в житті українського народу та ін. Започаткована ними дискусія з цих питань триває і на сучасному етапі.

Науковці більш пізнього періоду (2-ої половини XX та XXI століть), продовжуючи досліджувати вертеп на історико-генетичному та історико-хронологічному рівнях (М. Йосипенко, Р. Пилипчук, Й. Федас), а сучасні – все більше вдаються до аналізу образної структури вертепу, його семантики, глибинних сенсів, архетипів образів та інтерпретацій сучасної режисури (Т. Лугова-Зінов'єва), Я. Грушецький та ін.

При написанні дослідження було застосовано історико-хронологічний метод, аналізу та синтезу, порівняльний (компаративний), текстологічний та джерелознавчий, інтерпретативний, теоретичний та частково – метод реконструкції вистав.

З'ясовано, що від своїх витоків вертеп розвивався у виключно несприятливих умовах бездержавности, розчленування етнічних українських

земель між різними країнами та національного пригнічення, що суттєво впливало на стабільність його існування, активність функціонування та еволюцію. В залежності від цих чинників та естетичних особливостей можна умовно виокремити декілька етапів його розвитку:

- кін. XVI – XVII як період становлення та формування в первісних формах;
- XVIII ст. – період розвитку та найбільшого поширення, пов'язаний зі шкільним театром та Києво-Могилянською академією;
- XIX ст. – певний спад активності та поширення, особливо на східних теренах, підпорядкованих Російській імперії у зв'язку з обмеженнями національної культури, політичними переслідуваннями та заборонами (Валуєвський циркуляр, 1863 р., Емський наказ, 1876 р. та ін.);
- I чверть XX століття – певна активізація у зв'язку із зростанням зацікавленості зі сторони українського суспільства до своїх витоків, національної культури. Перші звернення до українського вертепу в професійному середовищі, зокрема, в Музично-драматичній школі М.Лисенка. «Різдвяний вертеп» Леся Курбаса в Молодому театрі (1919 рік) як зразок першої модерної вистави, позначеної впливом символізму, застосуванням режисерського концептуального рішення, стилізацією, пошуками нової форми та змістовного наповнення.
- 1919-1991 рр. – період радянської влади та надзвичайної заполітизованості, заідеологізованості культури та мистецтва, з політичними заборонами, переслідуваннями та репресіями. Повна десакралізація першої релігійної частини вертепу та використання другої частини як засобу агітації та пропаганди комуністичних ідей. Тим не менше, саме в цей час виникає «Революційний вертеп» студентів Межигірського художньо-керамічного технікуму під кер. П. Горбенка, який увійшов в історію вертепного мистецтва, де вперше було поєднано естетику кількох форм театру ляльок – «Вертепу», «Театру Петрушки» та театру тіней, що руйнувало стереотипне бачення та відношення до театру ляльок.

- З 1930-х років – повна заборона вертепу як одного з носіїв глибинних народних традицій і національної ментальности.

- Констатуємо, що відродження вертепної драми та повернення на професійну сцену відбулося в 1975 році виставою «Ляльки показують і розповідають: Український вертеп» в ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва (тоді ХТЛ ім. Н. Крупської) у постановці реж. О. Інюточкіна та художника О. Щеглова. Попри всі перешкоди і застороги, вистава виконала своє основне завдання – відродження українського вертепу у своїх класичних формах і повернення йому «громадянських прав». Проте, режисер додав певні новації, зокрема, збільшив вертепну скриню, синтезував декілька канонічних вертепних текстів і створив власну редакцію. Крім того, у виставі були задіяні студенти ХДІМ, які грали на народних інструментах та виконували колядки.

-1991-2024 рр. – період, обумовлений відновленням Незалежності України, засвідчив яскравий сплеск зацікавленості до цього одного з найдавніших і найяскравіших проявів української культури, звернення до вертепу багатьох професійних театрів, які продемонстрували великий спектр режисерських інтерпретацій – від реставраційних, традиційних до постмодерних, від лялькових до вистав у живому плані і вистав типу тотального театру анімації. На цьому фоні виокремлюємо і аналізуємо найбільш резонансні вистави 1990-2000-х років:

«Український вертеп» (реж. С. Єфремов, 1996 р.) й «Бик, Віслюк та Зірка» (реж. Б. Азаров, 2000 р.) в Кримському академічному театрі ляльок та «Недотепа з вертепу» (2004 р.) в Закарпатському театрі ляльок і «Дорога до Вифлеєму» (2009 р.) у Львівському академічному театрі ляльок – режисера О. Куцика, які продемонстрували різні підходи до втілення вертепної драми та її ремінісценцій в різних регіонах України. Вистава С. Єфремова уособила реконструктивний підхід режисера – з аутентичним різдвяним співом фахових вокалістів та виконанням понад тридцяти ролей автентичними вертепними ляльками одним універсальним та ментально органічним актором А. Капустюком. Зокрема, вистави «Бик, Віслюк та Зірка» Б. Азарова і «Дорога до Вифлеєму» О. Куцика кожна в своєму стилі започаткувала в історії українського театру новітню

тенденцію постмодерного вертепу, в якому головними героями різдвяної притчі стали тварини з вифлєємського хліва. Вистава Б. Азарова – яскравий приклад метафоричного тотального театру анімації, де троє акторів в умовних інтер'єрах ігрового театру демонструють образи за допомогою мініатюрних плоских зображень канонічних та доданих Ж. Сув'єром персонажів, регулярно відсторонюючись від них та паралельно творячи власний – сучасників – сюжет взаємин. Вистава О. Куцика більш традиційна для дитячого репертуару театру ляльок та значно ілюстративніша відносно сюжету. Тут система ляльки сигналізує про рівень духовності персонажу (Віслюк – маріонетка), а кожен з акторів творить за допомогою ляльок низку дрібнообразів.

Активне звернення до вертепу театрів України та до лялькової різдвяної драми закордоном дало підстави для організації міжнародного фестивалю «Різдвяна містерія» у м. Луцьк (1993), який став ще одним потужним стимулом на шляху розвитку і наукового осмислення вертепного мистецтва.

Встановлено, що нових сенсів і особливого звучання набирає вертеп у постановках нового покоління режисури з початком російсько-української війни, спровокованої широкомасштабним вторгненням армії РФ на територію України.

Серед вистав цього періоду особливу увагу, на наше переконання, особливу увагу привертають сценічні версії різдвяної драми в постановці О. Дмитрієвої у ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва «Вертеп» та «Вертеп. Війна. Вірші». Аналіз вистав та театральних і наукових статей свідчить, що ці спектаклі різні за енергетикою, проте споріднені символами та метафорами. Музично-театральний перфоманс «Вертеп» вирізняється серед інших постановок різдвяної драми аскетичною мовою притчі, персонажами-архетипами міфу, трагедійною тональністю, виразною домінантою пластичного і вокального мистецтва. У виставі «Вертеп. Війна. Вірші» за поезією С. Жадана сценографічні метафори візуалізують сучасне поетичне слово, всі героїні вистави, крім Смерті, є узагальненими образами українських жінок воєнного часу, а позачасовий образ різдвяного дива виразно контрастує з атрибутами

сучасної війни. Ці роботи харківського театру засвідчують значну еволюцію сценічної естетики вертепу і в силу своєї громадянської позиційності, актуальності, вишуканої художності знаходять значний емоційний та інтелектуальний відгук у глядачів міста, країни та публіки міжнародних фестивалів.

Таким чином, творчий проєкт «Бик, Віслюк та Зірка» є логічним продовженням прочитання вертепної та різдвяної теми, певної вертеп'яни на сцені ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва. Вистава вирішена засобами тотального театру. Відбувається синтез живого актора у просторі граючої ляльки (використання декількох систем), а також естетики тіньового театру. Вистава створена за принципом «театру в театрі», засобами світла, кольорової гами, елементів сценографії, застосовуються метафори, головна з яких – Віз, який везе на собі Всесвіт; Бик – перший християнин, тварини, які в особі Немовляти зберегли Людство.

Підсумовуючи, наголосимо, що вертеп на всіх етапах розвитку був оберегом свого народу, демонстрував велику життєдайність, стійкість та свою «незнищенність». Він мав значний вплив на творчість відомих українських письменників: І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, більш пізнього періоду: Л. Старицької-Черняхівської, В. Шевчука; Його інтермедії підготували ґрунт для світської комедії та дали поштовх до формування професіонального, сучасного українського театру.

Український вертеп як в класичному так і, особливо, в сучасному прочитанні талановитої режисури достойно представляє нашу культуру за кордоном, засвідчуючи тим самим нашу спільність і відмінність з європейською культурою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонович Д. Молодий театр. *Робітнича газета*. 1919. 12 січ.
2. Антонович Д. Триста років українського театру (1619-1919). Львів.: Український Громадський Видавничий Фонд, 1925. 272 с.
3. Блохин Ю. [Ю. Бойко] Молодий театр. *Життя й революція*. Харків, 1930. №6. С. 167-168
4. Бойченко Н. Харківські лялькарі надихають людей на перемогу (фото, відео). GX. Новинний портал. 21 березня 2023. [Електронний ресурс] URL: <https://gx.net.ua/cultura/harkivskilyalkari-nadihayut-lyudej-na-peremogu-foto-video.html> (дата звернення: 30.12.2023).
5. Бондарчук С. “Молодий театр”. *Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи*. Київ: Мистецтво; Спілка театральних діячів України, 1991. С. 103-166.
6. Бучма О. Особливості створення сценічного образу з театральними ляльками різних систем. *Культура України: зб. наук. пр.* Харків: ХДАК, 2013. Вип. 41. С. 190-198.
7. Василько В. С. Театру віддане життя. Київ: Мистецтво, 1984. 450 с.
8. Волицька І. В. Театральна юність Леся Курбаса. *Проблема формування особистості*. Львів: Ін-т народознавства НАН України. 1995. 152 с.
9. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Т. 1. Київ: Оберіг, 1991. 450 с.
10. Гарбузюк М., Данилів Я. Випадкових зустрічей не буває. *Просценіум*. 2012. № 1/3 (32—34). С. 100—110.

- 11.Гарбузюк М., Незнищеність вертепу. *Просценіум*. 2003. № 1 (5). С. 48 – 53.
- 12.Гарбузюк М. Образ України у польському театральному дискурсі XIX століття: стратегії та форми репрезентації. Монографія. Львів: Простір, 2018. 470 с.
- 13.Головко О., Нікольченко М., Нікольченко Т. Вертеп на Правобережній і Лівобережній Україні: проблеми розвитку та особливості змісту. *Вісник Маріупольського Державного університету. Серія: Історія. Політологія*. 2018. Вип. 21. С. 19-27.
- 14.Глезіна Д. Форми та сенси перших харківських вистав після початку повномасштабної війни в Україні. *Матеріали науково-практичних конференцій пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва. зб. друга (2018-2023). До десятиріччя проведення конференції. Театральне мистецтво України періоду російсько-української війни*. Харків: Колегіум, 2023. С. 140-148.
- 15.Горбенко. П. Ляльковий театр на Україні. *Шляхи освіти*. 1929. № 11. С. 101-107.
- 16.Горбенко. П. Ще раз про ляльковий театр. *Радянський театр*. 1929. № 2-3. С. 31-33.
- 17.Грушецький Я. Поетика українського фольклору і народного театру ляльок як фактор оновлення художньої мови професійного театру ляльок України (остання чверть XX століття). *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* Київ: Міленіум, 2013. Вип. 23. С.104-111.

18. Грушецький Я. І. Режисерські пошуки в театрах ляльок України останньої чверті ХХ ст.: автореф. Дис. ... канд. Мистецтвознавства. Київ: [Б. В.], 2013. 20 с.
19. Дмитрієва О. Інтерв'ю від 20.10.2023. Інтерв'ю брав С. Смеречук. Харків, 2023. Архів автора. 3 с.
20. Довлетова С. До проблеми самостійної роботи студента над роллю у курсовій виставі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. зб. наук. праць. Вип. 8, 2002. С. 274-277.
21. Довлетова С. Особливості роботи над інсценованим твором. *Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство. Матеріали науково-методичної конференції. вип. 3*. Харків: ХДІМ, 2001. С. 181-185.
22. Дорофєєва О. Діяльність Харківського Державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва під час повномасштабного вторгнення. *Філософія та гуманізм, Вип. 1 (17)*. 2023. С. 5-12.
23. Єрмакова Н. Березільська культура. Історія, досвід; Київ: Фенікс, 2012. 512 с.
24. Єфремов С. Різдвяна містерія. Луцьк. Січень. 1993 р. [огляд вистав Міжнар. Фестивалю вертеп. Видовищ]. *Український театр*. 1993. №2. С. 10-11.
25. Жайворонок В. Знаки української етнокультури. Словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 706 с.
26. Жеплинський Б. М., Ковальчук М. М., Ковальчук Д. Б., Відроджений ляльковий вертеп. Львів: Галицька видавнича спілка, 2013. 204 с.

27. Житницький А, Шумакова С. Філософсько-етична сутність циркового мистецтва. *Вісн. Харків.нац.ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія: Теорія культури і філософія науки №1114. вип. 51.* Харків, 2014. С. 66-71.
28. Зінов'єва Т. Український вертеп у творчості Леся Курбаса. *Аркадія.* 2003. № 1. С. 56-59.
29. Іванова Д. Формування художньо-технічних принципів професійного театру ляльок на практиці театру «Революційний вертеп» при Межигірському художньо-керамічному технікумі (1923-1924 рр.)». *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences, III(7), Issue: 42,* 2015. С. 108-111.
30. Інюточкін Олександр. Інтерв'ю від 12.01.2024. Інтерв'ю брав С. Смеречук. Харків, 2024. Архів автора. 3 с.
31. Інюточкін О. Мала енциклопедія режисера театру анімації.: навч. посіб. Харків: Колегіум, 2012. 167 с.
32. Історія українського театру, в 3-х томах, т.1, («Від витоків до XX століття», гол. ред. Г. Скрипник; Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2017. 688 с.
33. Історія українського театру, в 3-х томах, т. 2 (1900-1945 рр.), гол. ред. Г. Скрипник; Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2009. 877 с.
34. Йосипенко М. Вертеп. Український драматичний театр: нариси історії : в 2 т. Київ : Наукова думка, 1967 . Т. 1 : Дожовтневий період. 1967. 519 с.
35. Карнаух Н, Дусько І. Львівські та харківські актори презентували виставу «Вертеп» Суспільне. 2022. 26 грудня. [Електронний ресурс] URL: <https://suspilne.media/346492-lvivski-ta-harkivski-aktori-prezentovali-vistavu-vertep/> (дата звернення: 30.12.2023)

36. Касян Л. Іван Франко – критик, історик та теоретик українського національного театру. [Електронний ресурс] URL: <http://www.archive.ndiu.org.ua/fulltext.html?id=535> (дата звернення: 19.04.2023)
37. Кисіль О. Український вертеп. Український театр: дослідження. Київ: Мистецтво, 1968. 256 с.
38. Корнієнко Н. Лесь Курбас: Репетиція майбутнього. Київ: Факт, 1998. 469 с.
39. Курбас Л. Філософія театру, упорядн. М. Лобінський, Харків-Київ: видавець Олександр Савчук; Видавництво: Основи, 2022. 920 с.
40. Лугова Т., Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика, динаміка, монографія. LAMBERT Academic Publishing, 2018. 465 с.
41. Новиков А. З історії українського вертепу. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність, збірн. наук. праць*: Криворізький державний педагогічний університет, 2017. Вип. 8, С. 243-250.
42. Павленко Г. Український вертеп. *Просценіум*, 2013. № 1-3 (35-37). С. 38 – 43.
43. Перетц В. До історії вертепної драми. *Записки наукового товариства ім. Шевченка*. 1908. Т. 85. Кн.5. С. 5-20.
44. Пилипчук Р. До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Разма Ізопольського: зб. наук. пр. на пошану професора Олекси Мишанича з нагоди його 70-тиріччя. Дрогобич: Верховина, 2003. С.263-285.

- 45.Поліщук Т. Оксана Дмитрієва, режисерка з Харкова: «Наше укриття зберегло життя багатьом людям». Україна молода. 2023. 22 березня. *Україна молода*. [Електронний ресурс] URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3847/164/174027> (дата звернення: 30.12.2023)
- 46.Попов Л. Віктор Андрійович Афанасьєв. Київ: ТОВ «УВПК «ЕксОб», 2009. 344 с.
- 47.Попов Л. Кафедра театру ляльок. *Харківський інститут мистецтв імені І.П.Котляревського. 1917-1992*. Харків: Харк. Інст. Мистецтв ім. І.П.Котляревського. 1992. 304 с.
- 48.Прево М. Сучасні вертепи Харкова від режисерки Оксани Дмитрієвої. *Театраріум*. 2023. [Електронний ресурс] URL: https://teatrarium.com/sychasni_vertepu_kharkova/ (дата звернення: 30.12.2023)
- 49.Русабров Є. Театр ляльок як типологічна модель режисерського театру. *Київське музикознавство: зб.ст*; Київ, 2001. Вип. 6. С. 313-323.
- 50.Савчук В. Український вертеп: історія становлення і розвитку. *Вісник Прикарпатського університету. Вип. XVI. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ: ПЛАЙ, 2008. С. 153-159.
- 51.Смеречук С. Інтерпретація вертепної драми режисеркою Оксаною Дмитрієвою у виставах «Вертеп» і «Вертеп. Війна. Вірші». *Future of Work: Technological, Generational and Social Shifts: Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Internet Conference, (May 11-12), 2023*. С.170-17.
- 52.Смеречук С. Погляди Івана Франка на театр ляльок. *Культурно-мистецькі ескізи: збірник студентський наукових праць*. редкол.:

Гарбузюк М. В. (гол.ред.) ; Біловус Г. Г. (заст. гол. ред.) [та ін.].
Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2023. Вип. 5. С. 112-117.

53.Смілянська С. Народний театр ляльок на Україні. *Прапор*. №4,
1976. С. 107-108.

54.Толочко Н. Актори завжди підуть за режисером, якщо в нього є,
куди повести. *Прозаік-інфо*. [Електронний ресурс] URL:
[https://prozak.info/Osobistosti/Oleksandr-Kucik-Aktori-zavzhdi-
pidut-za-rezhiserom-yakscho-v-n-ogo-e-kudi-yih-povesti](https://prozak.info/Osobistosti/Oleksandr-Kucik-Aktori-zavzhdi-pidut-za-rezhiserom-yakscho-v-n-ogo-e-kudi-yih-povesti) (дата
звернення: 19.11.2023)

55.Уварова І. Бик, Віслюк та я. Спогади. Зберігаються у акторки –
учасниці вистави О. Дмитрієвої. Харків. Архів авторки. 3 с.

56.Федас Й. Український вертеп: визначення. *Вісник Львівського
університету*. Серія: Мистецтвознавство. Львів, 2001. Вип. 1.
С. 7-12.

57.Федас Й. Український народний вертеп (у дослідженнях ХІХ–ХХ
ст.); Київ: Наук. думка, 1987. 184 с.

58.Федас Й., Феномен українського вертепу. *Етнічна історія
народів Європи*. Київ, 2002. Вип. 13. С. 34-37.

59.Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Т. 28. Літературно-критичні
праці (1890 – 1892). Київ: Наукова думка, 1980. 440 с.

60.Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Т. 36. Літературно-критичні
праці (1905 – 1906). Київ: Наукова думка, 1982. 488 с.

61.Франко І. Я. До історії українського вертепу ХVІІІ ст. //
Зібр.творів. В. 50 т. – Київ: Наук. Думка, 1982. 196 с.

62.Цимлова. Л. Як я стала лялькаркою [Рукопис]. Архів ХДАТЛ
імені В.А.Афанасьєва. 3 с.

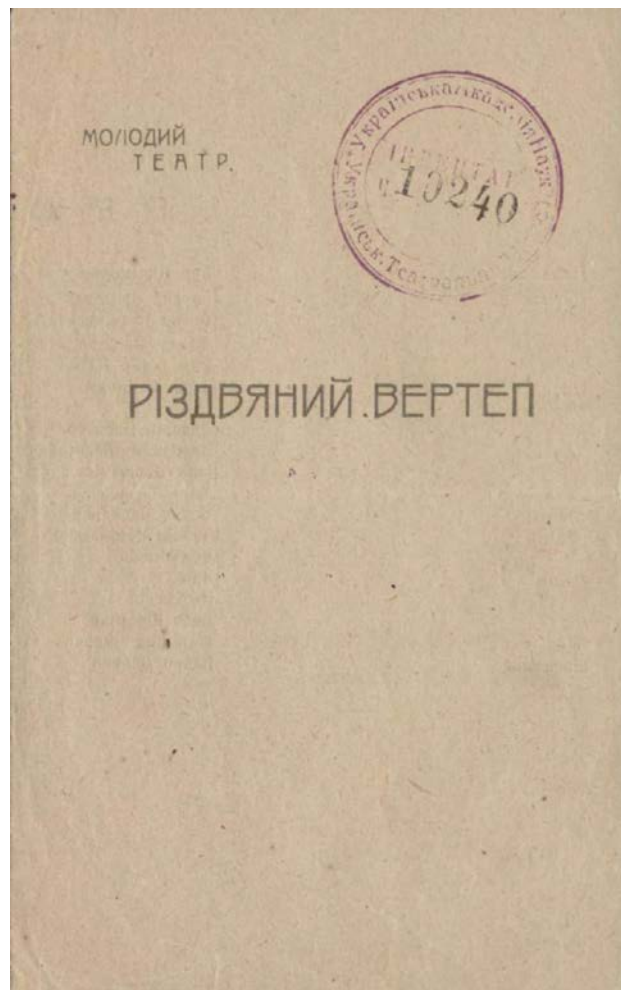
63. Шахівець, І. Коротка записка про Всеукраїнський показовий ляльковий театр [Рукопис]. Держ. музей театра, музики і кіномистецтва України, інв. № 10818/С. 15 с.
64. Шевченко І. Молодий Театр: Його роль та робота. *Барикада театру*, 1923. № 2/3. 8 с.
65. Щукіна Ю. Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині ХХ — на початку ХХІ століття. Харків: Колегіум, 2023. 280 с.
66. Zdanowska M. Festiwal marzen Retroperspektywy. *Miejmiejsce*. 2023. [Електронний ресурс] URL: <http://miejmiejsce.com/teatr/festiwal-marzen-retroperspektywy/?fbclid=IwAR1maZFHSRA-tubHvvJ83zDVE0OoDbNJksYnY-q7nWrE9oOabkIavyGQMng> (дата звернення: 30.12.2023)

ДОДАТКИ

Г Р А Ю Т Ь:			
Паламарь	Лев Пясецький	Дарья Івановна	О. Городиська
Янголи	Галина Прохоренко	Циган	Ф. Лопатинський
	Олена Рокитянська	Циганка	Ганна Ігрець
Пастухи	Фавст Лопатинський	Венгерць	Володимир Калин
	Володимир Калин	Венгерка	Громова
Ірод	Іван Юхименко	Поляк	Іона Шевченко
Сердюк-Ірода		Полька	Ріта Нецадименко
Три царі	Валерій Васильєв	Запорожець	Василь Василько
	Володимир Леонтович	Шинкарка	Ант. Дорошенко
Сатана	Іона Шевченко	Жид	Лев Пясецький
Смерть	Марк Терещенко	Жидівка	Лаврінова
Рахіль	Борис Васильєв	Ксьонда	Волод. Калин
	Поліна Сямійленко	Клим	Степан Бондарчук
Воїни	Непятайло	Клима жінка	Софія Мануйлович
	Ірод	Школяр	Олена Рокитянська
Дід	Небіля	Савочка	Валерій Васильєв
Баба	Лесь Юрський		
Москаль	Антоніна Смерка		
	Павло Долина		

Режисура: Лесь Курбас.

Декорації: Анатолій Петрицький



Театральна програмка до вистави
«Різдвяний вертеп» (реж. Л. Курбас). Фото з
сайту:

<https://openkurbas.org/performances/rizdvyanyy-vertep/>



Взято з сайту

https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:%D0%9C%D0%B5%D0%B6%D0%B8%D0%B3%D1%96%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BF_1923.jpg

Фото ляльки взято з сайту

<https://artsandculture.google.com/asset/puppet-of-pastor-from-the-mezhyhirya-vertep-artists-of-the-mezhyhirya-art-and-ceramic-technical-school/HwHUiOIC6e5B8Q?hl=uk>



Фото ляльок взято з сайту:

<https://www.tmf-museum.com/revolyucijnij-lyalkovij-teatr>



Сцена з вистави «Ляльки показують і розказують: Український вертеп» у ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва.

Актори (зліва-направо): Н. Левченко, І. Рабінович, Г. Стефанов, О. Куцик, В. Холковська.

Фото з архіву ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва



Режисер вистави – О. Інютчкін

Художник вистави – О. Щеглов

Фото з архіву ХДАТЛ
імені В. А. Афанасьєва



Сцени з вистави С. Єфремова «Український вертеп» у Кримському академічному театрі ляльок. 1996. Вертепник – О. Шило.

Фото взято з сайту:

https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fflisky.org.ua%2Fsite%2Fnews%2Fnews1585.shtml&psig=AOvVaw3rDL3R8YOEwVduAbV7ZVqv&ust=1705596488238000&source=images&cd=vfe&opi=89978449&ved=2ahUKEwj1yuGX80SDAxWnX_EDHZT2DxYQjB16BAgAEAk



Сцени з вистави Б. Азарова у Кримському академічному театрі ляльок.
«Бик, Віслук та Зірка» Актори вистави: О. Дмитрієва, О. Шило, С. Забродін
Взято з [65].

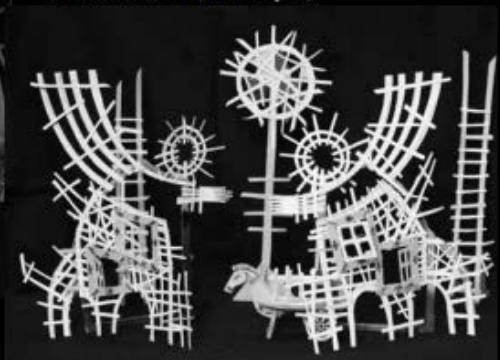


PROSCAENIUM



Сцена з вистави "Недотепа із Вертепа" Д. Кешелі. Режисер – О. Куцик, сценографія – Я. Данилів. Закарпатський обласний театр ляльок "Бавка" (м.Ужгород), 2004 р.

Макет до вистави "Дерев'яне диво"
І. та Я. Запольських. Режисер – О. Куцик,
сценографія – Я. Данилів.
Закарпатський обласний театр
ляльок "Бавка" (м.Ужгород).



Сцени з вистави «Недотепа з Вертепу» (реж. О. Куцик) у ЗАОТЛ «Бавка». Актори: Н. Орешнікова та М. Карпенка. Афіша та фото з вистави взято з офіційної інтернет-сторінки театру: <https://bavka.com/all/85-nedotepa-z-vertepa.html> та [10]



Сцени та афіша з вистави «Дорога до Вифлиєму» (реж. О. Куцик) у ЛОТЛ.

Актори: І. Макаришин, І. Остюк, С. Курилко, В. Курилко, О. Довгань.

Фото з вистави та афішу взято з офіційної інтернет-сторінки театру. Джерело:

<https://lvivpuppet.com/performance/doroga-do-vifleiemu/%B0%D0%B2%D0%B0%20%D0%BA%D1%83%D1%86%D0%B8%D0%BA&ved=2ahUKEwikx5XuxdqDAxUJiv0HHeWMDlgQMygBegQIARA2>



Сцени з вистави «Вертеп» (реж. О. Дмитрієва) у ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва.
 Фото з архіву ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва



Сцени з вистави «Вертеп. Війна. Вірші» (реж. О. Дмитрієва). ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва. Взято з архіву ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва



Сцени з творчого проєкту С. Смеречука. Керівниця творчого проєкту - О. Дмітрієва. «Бик, Віслук та Зірка». Архів ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва