

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
Театральний факультет
кафедра майстерності актора та режисури театру ляльок та анімації

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

на тему:

**«Особливості взаємодії українського вертепу як театру анімації з
міським простором»**

Студент-виконавець:

Мандзюк Данило Максимович

Фахова профілізація: Режисер театру ляльок

Науковий керівник:

заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри майстерності актора
та режисури театру ляльок та анімації, професор Інюточкін О.О.

Рецензент:

кандидатка мистецтвознавства, доцентка, завідувачка кафедри режисури
та акторського мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та
циркового мистецтв Бучма - Бернацька О.Є.

Текст містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне
джерело.



Мандзюк Данило Максимович

Харків – 2025

Зміст

ВСТУП

РОЗДІЛ I. ГЕНЕЗИС УКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ ЯК ФОРМИ ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ

1.1. Європейські та слов'янські різдвяні вистави як передумова виникнення вертепу

1.2. Український вертеп: структура, персонажі, драматургія, сценічні конструкції

1.3. Вертеп як театр анімації: принципи взаємодії актора, ляльки, маски та простору

Висновки до розділу I

РОЗДІЛ II. ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА РЕКОНСТРУКЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ У XX СТОЛІТТІ

2.1. Філософія Леся Курбаса та вертеп як синтетична форма 2.2.

Реконструкції вертепу в театральній практиці 1970–1990-х років 2.3.

Музейні та цифрові реконструкції кінця XX — початку XXI століття

Висновки до розділу II

РОЗДІЛ III. ВЕРТЕП У СУЧАСНОМУ МІСЬКОМУ ПРОСТОРИ 3.1.

Методологічні підходи до адаптації вертепу: рух, простір, site-specific та партиципація

3.2. Вертеп як лабораторія театру анімації у публічному просторі 3.2.1.

Практична апробація: вистава «Вертеп. Сон на Різдво» 3.3. Міжнародні

прикладні інтеграції театру анімації в міське середовище 3.4. Перспективи

розвитку українського вертепу в контексті міської культури та культурної політики

Висновки до розділу III

ВИСНОВКИ

АПРОБАЦІЯ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

ВСТУП

Актуальність теми

Український вертеп — це унікальне явище на перетині релігійного, фольклорного та театрального досвідів, яке сформувалося як синтетична форма театру, поєднавши музику, слово, рух і обряд. У ХХІ столітті вертеп виходить за межі ритуалу, набуваючи нового звучання у міському середовищі — у формі вуличних перформансів, театру анімації, інтерактивних дійств.

Актуальність дослідження полягає в необхідності переосмислити вертеп не лише як традиційний різдвяний обряд, а як живу лабораторію сучасного театру анімації, що поєднує тілесність, ритм, рух і взаємодію з простором. У цьому контексті важливими стають міждисциплінарні зв'язки між антропологією, театральною педагогікою та урбаністичними практиками.

Стан наукової розробки проблеми

Традиційний український вертеп досліджувався в працях істориків і фольклористів (М. Грушевський, М. Маркевич та ін.), а також сучасних театрознавців. Одним із найгрунтовніших досліджень є монографія Т. Лугової «Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика, динаміка» [Лугова; 2018], у якій аналізується структура, семантика персонажів і функціонування вертепної традиції в часі. У ХХ столітті інтерес до вертепу відновився в творчості Леся Курбаса, який бачив у ньому джерело театральної експериментальності, синтез філософії ритуалу і гри [Курбас; 2022]. Пізніше вертеп стає важливою темою для режисерів і педагогів театру ляльок — зокрема О. Інюточкіна та О. Щеглова, чия діяльність пов'язана з реконструкцією вертепу на професійній сцені й у навчальному процесі.

Сучасні європейські дослідження (Н. Jurkowski, J. Bell, R. Schechner, M. Evans) розглядають театр ляльок, театр об'єктів і перформативні практики як простір «анімування» — оживлення об'єктів і тіл через дію та спільну присутність [Jurkowski; 1996; Bell; 2001; Schechner; 2003; Evans; 2006]. Такий погляд відкриває нові можливості для осмислення українського вертепу в контексті світового театру анімації.

Теоретичні підходи

У дослідженні поєднано три основні підходи:

Семіотичний — аналіз знакової структури вертепу, символіки персонажів і просторових рішень (на основі праць Т. Лугової, Ю. Лотмана та сучасних семіотичних студій театру)[Лугова; 2018; Лотман; 1998].

Антропологічно-перформативний — трактування вертепу як колективного ритуалу й події, що відтворює соціальні й духовні моделі (В. Тернер) та водночас включає елементи партиципативного мистецтва (К. Бішоп) [Turner; 1982; Bishop; 2012].

Режисерсько-аналітичний — аналіз принципів оживлення об'єкта й тілесної присутності актора в просторі (Лесь Курбас, Жак Лекок, О. Інютчкін), з урахуванням сучасної педагогіки руху й театру анімації[Курбас; 2022; Lecoq; 1997; Evans; 2006].

Об'єкт і предмет дослідження

Об'єктом дослідження є український вертеп як театральне явище.

Предметом дослідження є взаємодія вертепу як форми театру анімації з міським простором у контексті сучасних перформативних практик.

Мета і завдання дослідження

Мета дослідження — визначити специфіку функціонування українського вертепу як лабораторії сучасного театру анімації в міському просторі.

Для досягнення мети поставлено такі завдання:

Розкрити історичні передумови формування українського вертепу в контексті європейських різдвяних вистав.

Визначити структурно-семіотичні особливості вертепної драми, її персонажної системи, простору й драматургії.

Простежити інтерпретації та реконструкції вертепу у ХХ столітті (Лесь Курбас, радянська та пострадянська сцена).

Окреслити сучасні способи адаптації вертепу до міського середовища (site-specific, партиципаторні та медіа-анімаційні форми).

Проаналізувати власний практичний досвід інсценізації вертепу («Вертеп. Сон на Різдво») як експериментальної лабораторії театру анімації.

Методи дослідження

У роботі застосовано такі методи:

історико-культурний — для вивчення генези й трансформацій вертепу;
театрознавчий і семіотичний — для аналізу структури, образної системи й сценічної дії;

порівняльний — для співставлення українських і європейських моделей різдвяних вистав та форм театру анімації;

метод практичного експерименту — через власну творчу реалізацію вертепу в міському просторі.

Гіпотеза дослідження

Гіпотеза дослідження полягає в тому, що український вертеп може функціонувати як лабораторія театру анімації, де принцип оживлення втілюється у взаємодії актора, ляльки та міського простору. Через цю взаємодію вертеп набуває нової соціокультурної ролі — стає формою мистецького мислення, що об'єднує традицію, тіло й місто.

Наукова новизна

Наукова новизна роботи полягає в тому, що:

український вертеп послідовно розглядається в контексті сучасної теорії театру анімації, перформативних і site-specific практик;

здійснено аналіз власного практичного досвіду інтерпретації вертепу («Вертеп. Сон на Різдво») у категоріях сучасного перформансу й театру анімації.

Практичне значення

Результати дослідження можуть бути використані:

у театральній педагогіці — для навчальних курсів із режисури та акторської майстерності театру анімації;

у культурних практиках міста — для створення вистав, вуличних акцій, фестивалів, що інтегрують вертеп у міський простір;

у музейній та освітній роботі — для реконструкції вертепу як інтерактивного, а не лише експозиційного досвіду.

РОЗДІЛ I. ГЕНЕЗИС УКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ ЯК ФОРМИ ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ

Вступ до розділу

Феномен українського вертепу постає не лише як народна форма різдвяного дійства, а як рання модель театру анімації — мистецтва оживлення, у якому поєднуються тілесність, символ, звук і простір. У традиційному вертепі вже закладено ті параметри, які сьогодні окреплюються поняттями «театр об'єктів», «театр ляльок», «перформативний ритуал»: тут діє не тільки персонаж-людина, але й лялька, маска, предмет, архітектура самої скрині, що перетворюється на активного учасника події.

Вертепна традиція формувалася на ґрунті барокової культури із властивою їй схильністю до емблематичності та алегорії. Дво- або багатоярусна побудова вертепної скрині, співіснування «горнього» і «дольнього» ярусу, сакрального й профанного планів дії, поєднання біблійної історії з гострою соціальною сатирою — усе це створює складну знакову систему, яку сучасні дослідники пропонують аналізувати в категоріях театральної семіотики [Лугова; 2018; Лотман; 1998]. Для українського вертепу принципово важливо, що святковий ритуал Різдва тут не просто «ілюструється», а театралізується: через зміну, масок, голосів, ритмів, через гру зі стереотипами й очікуваннями глядача.

Суттєвим є й те, що вертеп від самого початку функціонував як мобільний, «мандрований» театр. На відміну від стаціонарних церковних містерій, вертепна скриня легко переносилася з дому до дому, з міста до села, з ярмарку до монастиря. У цьому вже закладено потенціал майбутнього міського театру анімації: компактна конструкція, здатність адаптуватися до різних просторових і акустичних умов, готовність «вписуватися» в конкретний соціальний контекст (аудиторія, побут, політична ситуація). Саме тому сучасні дослідники дедалі частіше пропонують розглядати вертеп як один із прообразів *site-specific* театру й партиципативних форм перформансу.

З погляду театральної антропології вертеп важливий тим, що в ньому особлива роль відводиться тілесності: актор-лялькар працює не лише голосом, а всім тілом, яке приховане за ширмою або частково відділене від ляльки, але постійно з нею пов'язане. Виникає своєрідна «подвійна присутність»: глядач сприймає одночасно й живу людину (через тембр, ритм, темперамент), і умовну лялькову фігуру, що рухається в межах маленького простору. Цей ефект «подвоєння» суб'єкта дії в подальшому

стане одним із ключових принципів театру анімації ХХ–ХХІ століть.

Таким чином, розглядаючи генезис вертепу, доцільно виходити не лише з історико-фольклорної оптики (як це традиційно робилося в працях М. Грушевського, М. Маркевича та ін.), а й з позицій сучасної теорії перформансу, семіотики й театру анімації. Це дозволяє побачити в українському вертепі не застиглий «етнографічний антикваріат», а живу, пластичну форму, яка вже в період свого становлення містила в собі можливості для подальших експериментів із тілом, простором і об'єктом[Лугова; 2018; Bell; 2001; Jurkowski; 1996].

У цьому розділі завданням є простежити, яким чином європейські та слов'янські різдвяні вистави сформували матрицю вертепу, як у його структурі закріпилися принципи «анімованої речі», та яким чином постала особлива українська модель — водночас укорінена в ширшому європейському контексті й відмінна від нього.

1.1. Європейські та слов'янські різдвяні вистави як передумова виникнення вертепу

Генеза українського вертепу неможлива без урахування ширшого європейського контексту — розвитку різдвяних містерій, шкільного театру та лялькових форм, що виникали при монастирях, парафіях і міських громадах. У середньовічній Європі біблійні сюжети Різдва й Страстей Христових поступово виходять за межі суто літургійної дії, переходячи з вівтарного простору на паперті, а звідти — на площі, вулиці, ярмаркові майданчики. Відбувається процес «розшарування» сакральної драми: поруч із канонічними епізодами з'являються побутові сцени, комічні вставки, персонажі, що представляють різні соціальні стани й етнічні групи[Jurkowski; 1996].

Як зазначає Henryk Jurkowski, у цьому процесі формується принцип театру «анімованої речі» — ситуації, коли не тільки актор-людина, але й предмет (лялька, маска, макет храму, рухома шопка) стає носієм духовного змісту й драматичної дії[Jurkowski; 1996]. У низці регіонів це призводить до виникнення стійких форм різдвяного лялькового театру: зокрема, польської шопки, білоруської батлейки, чеського betlém (jasełka), які згодом вплинуть і на українську традицію.

Польська шопка сформувалася як своєрідний різдвяний «театр у макеті міста». Особливо знаний феномен краківської шопки — багатоярусних,

яскраво оздоблених конструкцій, що поєднують архітектурні мотиви реального міста (вежі, ратуші, костели) з умовною сценою для вистави про Різдво Христове. Усередині такої шопки діяли або ляльки (лялечки на дротах, фігурки на паличках, механічні фігури), або живі актори-діти. Важливо, що шопка з самого початку розглядалася не лише як «ілюстрація» євангельської історії, а як художній об'єкт, який дозволяє експериментувати зі світлом, звуком, масштабом. У цьому сенсі вона стає прообразом «анімованої архітектури» — простору, що оживає в процесі гри, а не існує поза нею [Jurkowski; 1996; Bell; 2001].

Білоруська батлейка, своєю чергою, зберегла більш камерний, ляльковий характер. У класичній батлейковій скрині теж виділяється два яруси: верхній — для сакральної драми про Різдво, нижній — для комічних інтермедій. Ляльки батлейки — здебільшого різьблені дерев'яні фігурки з виразно узагальненою пластикою, що рухаються завдяки простим механізмам. Тут важливим є принцип «ручної анімації»: лялькар, перебуваючи за скринєю, не лише озвучує персонажів, а й створює ритм руху, який сприймається як «дихання» всієї конструкції [Jurkowski; 1996]. Такий синтез голосу, ручного жесту й простору скрині надалі стане однією з базових технік театру ляльок.

У чеській традиції *betlém* і *jaseňka* поєднують два виміри: статичний (різдвяний вертеп-інсталяція в домішках, костелах, на площах) і динамічний (інсценізовані вистави з участю дітей та аматорів). Тут також формуються сталі комплекти персонажів: Свята Родина, Пастухи, Три Королі, Ангели, а з часом — й локальні типажі, що репрезентують конкретні соціальні чи етнічні групи (ремісники, крамарі, євреї, солдати тощо). Саме цей набір образів, доповнений національно-специфічними фігурами, буде згодом адаптовано в українському вертепі [Лугова; 2018; Jurkowski; 1996].

Для слов'янських різдвяних вистав загалом характерна двоплановість: паралельне існування сакрального й профанного рівнів дії. Як підкреслює Т. Лугова, ця двопланова структура («небо» і «земля», «святе» і «народне») стає своєрідною «рамою» для подальшого розвитку вертепу й споріднених форм [Лугова; 2018]. Використання комічних сцен, сатиричних персонажів і карнавальних прийомів не заперечує сакрального змісту, а, навпаки, підсилює його за рахунок контрасту. У цьому можна вбачати барокову логіку світу як театру, де трагедійне й комічне, високе й низьке взаємно віддзеркалюють одне одного.

Український вертеп розвивається на перетині цих впливів, але одразу виявляє низку **специфічних рис**:

на рівні **структури** — чітке закріплення двох ярусів (горішній — різдвяна містерія, долішній — інтермедії з народними й «чужоземними» типажами: Запорожець, Москаль, Лях, Жид, Циган, Чорт, Смерть та ін.);

на рівні **мови й драматургії** — поєднання церковнослов'янської або «піднесеної» мови в сакральних сценах з живою розмовною, часом грубуватою, народною мовою в інтермедіях;

на рівні **музики** — активна роль колядок, кантів, духовних віршів, народних наспівів, що створюють своєрідний «звуковий ландшафт» вертепу (перехід від «небесних» поліфонічних співів до «земних» жартівливих пісень і танцювальних ритмів);

на рівні **ідеологічних акцентів** — присутність образу Запорожця як носія народної гідності, воїна-захисника, що вступає в діалог (а часто й у конфлікт) з чужоземними або ворожими персонажами.

М. Грушевський, аналізуючи українські різдвяні дійства, наголошував, що вертеп став формою, у якій «народна побожність зустрілася з артистичною уявою»[Грушевський; 1919]. Саме через поєднання високого сакрального сюжету з конкретною історичною й соціальною конкретикою вертеп набуває здатності до постійного оновлення: кожна епоха може «підставити» в знайому структуру свої алузії, своїх «Іродів», «воїнів», «чортів» і «праведників».

Якщо в польській шопці й білоруській батлейці наголос робиться насамперед на формі (архітектура конструкції, техніка ляльки), то в українському вертепі особливої ваги набуває **драматургія та персонажна система**. Це зумовлює подальший розвиток вертепу не лише як лялькового видовища, а й як базової моделі для живого акторського театру (від Курбаса до сучасних режисерських інтерпретацій).

Отже, європейські та слов'янські різдвяні вистави створили своєрідне «підґрунтя» для українського вертепу, передавши йому ключові риси: двопланову сакрально-профанну структуру, поєднання ритуалу й гри, використання ляльок, масок і мобільних сценічних конструкцій. Водночас українська традиція, увібравши ці впливи, переосмислила їх у власній культурній логіці, сформувавши синтетичну форму, відкриту до подальшої театралізації ритуалу й майбутніх експериментів театру анімації.

1.2. Український вертеп: структура, персонажі, драматургія, сценічні конструкції

Класичний український вертеп XVIII–XIX століть має двоярусну, чітко кодифіковану структуру, яка є водночас просторовою моделлю світу, драматургічною схемою та практичною конструкцією для лялькової гри. Верхній ярус — «небесний» — відведений під біблійну історію Різдва Христового, поклоніння пастухів і Волхвів, втечу Святої Родини, перемогу над Іродом; нижній — «земний» — стає простором сатиричних, соціально забарвлених чи побутових інтермедій, де діють Запорожець, Москаль, Лях, Циган, Жид, селяни, ремісники, солдати, Чорт, Смерть та інші маски народного театру.

Цей поділ є не лише формальним вирішенням сценічного простору, але й виявом глибинної семіотичної опозиції, яка структурує традиційний світогляд: «святе / світське», «горне / дольне», «вічне / минуше», «божественне / людське». Т. Лугова визначає цю організацію як форму «сценічного двоплану», де одночасне співіснування сакральної драматургії та комічних інтермедій не руйнує, а підсилює цілісність дійства, оскільки дозволяє глядачеві пережити різні реєстри буття в межах однієї театральної події[Лугова; 2018]. Бароковий принцип контрасту тут стає структуротворчим: високе показане гостріше завдяки присутності низького, а профанне, поміщене під «небом», постає не лише як об'єкт сміху, а як частина великої космічної сцени.

У семіотичному вимірі така побудова наближається до поняття *mise en abyme* — «театру в театрі», коли сцена вертепної скрині функціонує як зменшена модель світу. Глядач споглядає умовну «скриню-мікрокосм», у якій відтворюються фундаментальні конфлікти: добро і зло, влада і спротив, життя і смерть, гріх і покаєння. Водночас сам вертеп, як мандрівна вистава, існує всередині реального простору — двору, хати, міської кам'яниці, храмового подвір'я, — створюючи подвійне рамкування: «світ у скрині» вбудовується в «світ глядача». Цей ефект подвійної перспективи формує метатеатральний вимір: глядачеві нагадується, що і його власна реальність може бути прочитана як сцена, де розігруються подібні моделі поведінки та влади.

Персонажна система вертепу формувалася як **архетипічний набір ролей**, що одночасно впізнавані й умовні. Ангел — посередник, вісник трансцендентного, що впорядковує хаос подій і «озвучує» божественний

план. Ірод — уособлення тиранічної влади, яка боїться втратити контроль і вдається до масового насильства; його фігура подається гротескно, з елементами карикатурності, що дозволяє поєднувати страх і сміх. Смерть — фігура карнавального нагадування про кінець будь-якої земної влади; Чорт — енергія хаосу, спокуси, зниження; він кривляється, втручається, коментує, виявляючи приховане. Запорожець — носій народної гідності, військової честі й свободи; за своєю функцією він не лише комічний боєць, а й своєрідний моральний контрапункт до фігур «чужих» і «владних».

Ці персонажі працюють як **знакові матриці**, що легко піддаються актуалізації в різних історичних контекстах: Ірод може зчитуватися як алегорія будь-якого деспота; Чорт — як вияв корупції й моральної деградації; Запорожець — як образ національного опору. Завдяки такій архетипічності вертепна драматургія виявляється гнучкою й відкритою до модернізації: не змінюючи базової схеми, митці можуть наповнювати її новими смислами, алюзіями, жанровими відтінками.

Структура тексту класичного вертепу становить своєрідну **комбінацію канонічної містерії та інтермедійного театру**. У верхньому ярусі зберігається відносно сталий ланцюг євангельських епізодів (благовіщення пастухам, поклоніння, гнів Ірода, втеча до Єгипту, покарання Ірода), що витримані у піднесеній тональності, з використанням духовних піснеспівів, кантів, псалмів. У нижньому ярусі розігруються короткі сцени-епізоди, часто імпровізаційні, де персонажі типізовані за мовою, костюмом, поведінкою. В результаті виникає динамічна **монтажна структура**, де сакральна лінія задає вертикаль сенсу, а інтермедійний матеріал — горизонталь соціальної реальності, в якій глядач впізнає «своє».

Особливої уваги заслуговує **сценічна конструкція вертепної скрині**, що сама є повноцінним актором дії. Дерев'яна коробка, розписана орнаментами, бароковими фронтонами, зірками, архітектурними мотивами, виконує кілька функцій:

архітектурної рамки: чітко відмежовує ігровий простір від простору глядача, водночас залишаючи між ними пористу межу — отвори, віконця, прорізи, через які ляльки «виходять» до публіки;

механічної платформи: дозволяє організувати рух ляльок по горизонталі й вертикалі, використовувати прості механізми обертання, відкривання, «зникання»; це створює враження, що сама архітектура «дихає» й трансформується;

знакового об'єкта: скриня впізнається як вертеп навіть поза конкретною дією, стаючи символом присутності свята, мандрівної театральної спільноти, «малого світу», що приходить у простір глядача.

Дж. Белл означає подібні структури як «архітектури дії» (*architectures of action*), підкреслюючи, що в театрі об'єктів простір не є нейтральною декорацією, а активно організовує рух, ритм і спосіб сприйняття події [Bell; 2001]. У цьому сенсі український вертеп можна розглядати як ранній приклад мислення простором як співдіячим партнером актора й ляльки.

З погляду сучасної теорії театру анімації, вертепна скриня репрезентує **анімовану архітектуру:** вона оживає лише в момент гри, залежно від жесту лялькаря, світла свічок або ліхтарів, звуку голосів. Мобільність конструкції — можливість встановлення в різних топографічних точках міста (двір, ярмаркова площа, подвір'я храму, інтер'єр кам'яниці) — дозволяє говорити про прообраз *site-specific* практик: вертеп не потребує стаціонарної сцени, а навпаки, щоразу «перечитує» конкретний простір, у який потрапляє.

Тісна взаємодія **ляльки, простору, тіла лялькаря і голосу** формує специфічну для вертепу театральну мову, яку сьогодні можна описати у категоріях анімації: неживі фігури набувають характеру через ритм, паузу, пластику руху; сам спосіб маніпуляції (різкий чи плавний, уривчастий чи текучий) стає знаком. Лялькар, хоч і прихований, завжди відчутний як джерело енергії — це створює ефект **подвійної присутності**, який стане визначальним для подальших форм театру об'єктів і перформативних практик.

Отже, класичний український вертеп не зводиться до «скрині з ляльками» чи набору канонічних текстів. Він являє собою цілісну систему, у якій простір, драматургія, персонажні архетипи, музика та тілесна енергія лялькаря інтегровані в єдиний механізм оживлення. Саме ця структурна й семіотична складність дозволяє розглядати вертеп як одну з ключових історичних основ українського театру анімації, відкрити до сучасних режисерських інтерпретацій, урбаністичних практик і міждисциплінарних прочитань.

1.3. Вертеп як театр анімації: принципи взаємодії актора, ляльки, маски та простору

Поняття «анімації» (від лат. *anima* — душа, дихання) в театрознавстві

позначає процес оживлення неживого об'єкта через дію актора, його тілесну присутність, голос, ритм, погляд. У цьому сенсі вертеп є однією з найчистіших історичних моделей театру анімації: вся форма побудована так, щоб показати, як дух «вселяється» в дерево, тканину, маску, простір, звук.

Лесь Курбас, розмірковуючи про природу театру, наголошував, що завдання актора полягає не в імітації, а в трансформації — в тому, щоб стати провідником між матеріальним тілом і символічним змістом, між жестом і «надзмістом»[Курбас; 2022]. Для нього актор — це «медіум форми», той, хто дозволяє знаку заговорити. У вертепі цей курбасівський принцип реалізується буквально: актор (лялькар) лишається частково або повністю невидимим, але саме його тіло, м'язовий тонус, дихання, темпоритм голосу створюють ефект живої присутності ляльки. Лялька не рухається сама собою — але й не сприймається просто як дерево: вона існує як «анімований» образ, проміжний між актором і глядачем.

З огляду на концепції сучасного театру анімації (М. Evans, Н. Jurkowski, J. Bell), вертеп можна описати як простір трикутної взаємодії: актор — лялька/об'єкт — глядач[Jurkowski; 1996; Bell; 2001; Evans; 2006]. На відміну від психологічного драматичного театру, де головним є внутрішній стан персонажа, у вертепі головним стає акт оживлення: момент, коли глядач приймає умовність і визнає неживе живим. Це прийняття можливе завдяки точній роботі актора з трьома параметрами:

Ритм — послідовність рухів, пауз, поворотів голови ляльки, відкривання й закривання дверцят скрині, появи персонажів. Нерівний, рваний ритм створює ефект агресії, хаосу (Чорт, вояки Ірода); плавний і тяглий — ефект духовного спокою й величі (Ангел, сцени поклоніння).

Погляд — хоч лялькова фігура часто не має рухомих очей, саме напрямок її корпусу, положення голови, кут розвороту до глядача створюють ілюзію зорового контакту. Це особливо помітно у сценах зустрічі Ірода зі Смертю, де навіть мінімальний нахил фігур задає напругу.

Дихання / голос — голос лялькаря не лише «озвучує» текст, а й задає внутрішню пульсацію образу. Тембр, регістр, наспівність, уривчастість мовлення формують характер персонажа не менше, ніж його візуальна форма. В українському вертепі спів, речитатив, кант стають справжнім інструментом анімації: звук перетворює дерев'яну фігуру на носія почуттів.

Жак Леккок називав це «поетикою руху» — станом, коли тіло актора (або розширене тіло, що включає маску, об'єкт, ляльку) створює поезію через якість руху, а не через психологічну декламацію[Lesocq; 1997]. У вертепі тіло актора приховане, але його поетика руху передається через механіку ляльок: кожен штуршок, кожне підкидання, кожна зафіксована поза стає «віршем», складеним із дерев'яних складів.

Особливим елементом вертепної форми є **маска** — як буквально (у живих вертепах, де Ірод, Чорт, Смерть часто представлені в масках), так і метафорично (типажні «маски» скомороського й інтермедійного театру). Маска радикально змінює принцип гри: вона позбавляє актора індивідуальної міміки, натомість загострює пластику, ритм, силует. Актор змушений говорити тілом цілком, через великі, чіткі жести. У цьому контексті вертепна маска працює як **механізм узагальнення**: конкретний виконавець стає носієм архетипу (Ірод як влада, Запорожець як воля, Чорт як спокуса), а не приватної історії. Така депсихологізація, властива для театру анімації загалом, підсилює символічний потенціал дії.

М. Бахтін, описуючи хронотоп, наголошував, що простір у мистецтві не є пасивною декорацією, а формується подією, в якій час і місце згущуються й набувають сенсу. Перенесений у царину театру, цей принцип дозволяє осмислити вертеп як анімований хронотоп, де простір скрині, її яруси, отвори, сходишки, арки й вікна стають не «фоном», а повноправними учасниками дії. Рух ляльок між ярусами, «спуск» небесних фігур і «вихід» земних персонажів конструює уявну географію світу, в якій глядач легко орієнтується: вгорі — план вічного, внизу — план історичного, але вони весь час перегукуються й прориваються один в один[2015; Лугова; 2018]. [5, с. 153–190; 7; 8; 9; 15; 17; 18; 19; 22; 23]

О. Кліпч, розвиваючи ці ідеї, визначає вертеп як «анімований простір подію», підкреслюючи, що тут анімування стосується не лише ляльок, а кожної складової сценічної системи: світла, тексту, музики, архітектури, тіла виконавця[2015]. У вертепі все принципово взаємозалежне:

Актор не демонструє себе, а служить формі. Його завдання — точне керування об'єктом, голосом, темпоритмом.

Лялька / об'єкт не є декоративним додатком, а центром уваги, «сфокусованою» присутністю, на яку переноситься енергія актора.

Простір скрині задає закони гри: обмеження розміру, дистанції, амплітуди

рухів змушують до умовності й стислості виразних засобів.

Глядач стає четвертим елементом анімаційного ланцюга: саме його готовність повірити в живу дію неживого «замикає коло».

З перспективи театру перформансу (Р. Шехнер) вертеп можна описати як ритуалізовану гру, у якій акт повторення (щорічне різдвяне дійство, повторювані тексти й ходи) поєднується з можливістю актуалізації: щоразу в конкретному історичному й соціальному контексті вертеп може «озвучувати» сучасні страхи, конфлікти й надії [Schechner; 2003]. Саме механізм анімації дозволяє зробити це природно: коли ми визнаємо за лялькою право бути живою, ми одночасно погоджуємося, що через неї може говорити те, що інакше було б надто прямолінійним або небезпечним у публічному просторі.

Звідси — важливий висновок для режисерської та акторської педагогіки: вертеп функціонує як **лабораторія акторської уваги, точності й етичної відповідальності**. Працюючи з лялькою чи маскою, студент театру анімації навчається:

концентрувати енергію в конкретній точці (в оці, у жесті, у нахилі дерев'яної фігури);

мислити композиційно й ритмічно, а не лише психологічно;

відчувати межу між сакральним і іронічним, не руйнуючи базового сенсу дійства;

взаємодіяти з простором як з партнером, а не лише як з «оформленням».

Вертеп у цьому сенсі виступає «базовою вправою» театру анімації: компактною, жорстко структурованою моделлю, в якій від актора вимагається максимальна дисципліна і водночас здатність до творчої гри. Отже, вертеп — це не тільки обрядова різдвяна драма, а повноцінна система анімаційного мислення, де тіло актора, лялька, маска, музика й простір перебувають у безперервному обміні енергією. Саме ця комплексна взаємодія дозволяє розглядати український вертеп як одну з базових традиційних форм театру анімації, яка випереджає пізніші теоретичні формулювання й створює ґрунт для сучасних експериментів у галузі театру об'єктів, перформативних практик та *site-specific* дійств.

Висновки до розділу I

Генезис українського вертепу засвідчує, що його сутність полягає не лише

в релігійно-фольклорному змісті, а передусім у механізмах анімації — в оживленні матеріального через духовну та тілесну дію. Сформований на перетині європейських містеріальних традицій, польської шопки, білоруської батлейки та локальних обрядових практик, український вертеп виробив власну двоярусну модель світу, де сакральне й профанне співіснують у межах однієї сценічної структури.

Аналіз структурних і семіотичних особливостей вертепу дозволяє виділити кілька ключових параметрів:

двоплановість простору як відображення космологічної опозиції «небо / земля», «вічне / буденне»;

архетипічну систему персонажів, здатну до актуалізації в різних історичних контекстах;

монтажну драматургію, що поєднує канонічну містерію з інтермедійним народним театром;

сценічну конструкцію скрині як анімованої архітектури, яка організовує сприйняття дії;

специфічний принцип взаємодії актора, ляльки, маски та простору, що формує ефект подвійної (а подекуди й потрійної) присутності.

У цьому вимірі вертеп виступає не як застиглий етнографічний артефакт, а як **традиційна лабораторія театру анімації**. Він демонструє ті принципи, які лише згодом будуть теоретично осмислені у працях Курбаса, Лекока, Юрковського, Белла, Шехнера та сучасних дослідників театру об'єктів: рухомість знака, активну роль простору, етичну й поетичну відповідальність за акт оживлення.

Таким чином, український вертеп може розглядатися як історична матриця, що забезпечує підґрунтя для сучасних форм театру анімації й перформативних практик. У наступних розділах ця теза буде розгорнута на матеріалі ХХ століття та сучасного міського контексту, де вертеп постає як поле для нових режисерських, педагогічних і соціокультурних експериментів.

РОЗДІЛ II. ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА РЕКОНСТРУКЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ВЕРТЕПУ У ХХ СТОЛІТТІ

Вступ до розділу

У ХХ столітті український вертеп проходить складну траєкторію — від авангардних експериментів доби Леся Курбаса до професійних реконструкцій у радянських лялькових театрах та сучасних музейно-цифрових проєктів. Ця еволюція демонструє, що вертеп є живою системою, здатною адаптуватися до нових естетичних і соціокультурних умов, залишаючись осередком синтезу ритуалу, сатири та гри.

2.1. Філософія Леся Курбаса та вертеп як синтетична форма

Розглядаючи інтерпретації українського вертепу у ХХ столітті, неможливо обійти постать Леся Курбаса, для якого звернення до народних форм — зокрема до вертепу — було частиною глибокої режисерської програми, переосмислення театру як простору духовного й інтелектуального досвіду. У текстах, зібраних у виданні «Філософія театру» [Курбас; 2022], простежується послідовна думка: театр має бути місцем, де людина виходить за межі побутового, де гра стає інструментом прозріння. Саме тому Курбас із особливою увагою ставився до тих форм, у яких поєднуються ритуал, гумор, притча і символічна драма, — і український вертеп постає для нього одним із ключових таких джерел.

Постановка «Різдвяного вертепу» в Молодому театрі (1919) є промовистим прикладом того, як Курбас інтерпретує традиційний матеріал через призму власної естетики. Важливо підкреслити: йдеться не про етнографічну реконструкцію, а про **режисерський переклад** народної форми мовою модерного театру. Двоповерхова конструкція сценічного простору, створена спільно з художником Анатолем Петрицьким, безпосередньо апелює до вертепної скрині, але масштабування змінює оптику: глядач більше не вдивляється в мініатюрні отвори «скриньки», а споглядає сцену вертеп у людський зріст, у який вписаний живий актор. Так виникає ефект *mise en abyme*: великий театр містить у собі малий театр, а світ глядача — модель світу, що розігрується.

Це формальне рішення відповідає глибинній філософії Курбаса. Вертепна двоплановість («небо / земля», «сакральне / світське») у його прочитанні перетворюється на структурний принцип сучасної сцени: співіснування умовної, ритуалізованої дії з живою, іронічною, психологічною присутністю. Курбас зберігає різдвяний сюжет, але наповнює його динамікою ансамблю, точним ритмом, «оркестровкою» тіл, голосів і простору. Завдяки цьому вертепний матеріал стає не декоративною вставкою, а **моделлю синтетичного театру**, в якому поєднуються слово,

музика, танець, пластика, лялькова й масочна образність.

Характерною є його вимога до акторів «грати ляльок», тобто працювати в умовній манері, де важливими є чіткі, стилізовані жести, узагальнені пози, ритмізовані переходи, а не побутовий психологізм. Ідеться не про примітивізацію, а про **перенесення принципів анімації** в акторську техніку: актор має володіти своїм тілом так само, як лялькар володіє лялькою. У цьому контексті вертеп стає для Курбаса тренажем «над реалістичної» гри: актор опановує здатність бути знаком, символом, архетипом, не втрачаючи внутрішньої енергії.

Зіставлення живого актора з ляльковою естетикою відкриває ще одну важливу лінію: **подвійна природа театральної присутності**. Курбас послідовно руйнує ілюзію театру як «другої реальності», натомість вибудовує театр як простір свідомого ігрового акту. Вертепна матеріальність — дерев'яні конструкції, маски, умовні фігури Ірода, Чорта, Смерті — дозволяє йому підкреслити конвенційність сценічного світу й одночасно загострити етичне звучання образів. Тиран-Ірод стає «лялькою влади», керованою хором, історією, власним страхом; Чорт — механізмом викриття й гротеску; Смерть — безособовою силою, яка знімає корону з будь-якої голови. Така побудова цілком відповідає логіці театру анімації, де образ не «імітує» життя, а вмонтовує глядача в систему знаків.

За спостереженнями Т. Лугової, саме через подібне режисерське мислення вертеп у Курбаса виходить за межі фольклорної репрезентації й перетворюється на метатеатральний коментар до природи театру як такого [Лугова; 2018]. Курбас демонструє: театр завжди є вертепом — місцем, де світ збирається в умовну скриню, де архетипи розігрують свої конфлікти, а глядач має шанс побачити механізми влади, віри, спротиву, сміху.

У цьому сенсі курбасівська інтерпретація вертепу випереджає ключові ідеї сучасного театру анімації та перформативних студій. Те, що пізніше буде описано як «театр об'єктів», «анімований простір», «ритуалізована гра», у Курбаса втілено інтуїтивно й послідовно: він працює з вертепом як із **синтетичною формою**, де лялька, маска, живий актор, рухома сценографія та музика творять єдину систему. Вертеп тут — не музейний експонат, а інструмент модернізації театру, вузол, у якому з'єднуються традиція й авангард.

Таким чином, звернення Леся Курбаса до вертепу можна розглядати як

перший у ХХ столітті потужний крок до осмислення українського вертепу в координатах театру анімації. Його «Різдвяний вертеп» стає не лише взірцем експериментальної постановки, а й концептуальною заявою: народна форма містить у собі потенціал високого інтелектуального й духовного театру, здатного говорити з сучасністю мовою знака, ритму, оживленого простору. У подальших підрозділах простежуватиметься, як ці інтенції розвивалися в радянських і пострадянських реконструкціях вертепу та як вони були інституціалізовані в практиці театрів ляльок і театральної освіти.

2.2. Реконструкції вертепу в театральній практиці 1970–1990-х років

Повернення вертепу на радянську професійну сцену у 1970-х роках відбулося в ситуації глибокої ідеологічної цензури й офіційної підозри до всього, що прямо апелювало до релігійної символіки та національної традиції. Саме тому реконструкції вертепу цього періоду мають подвійну оптику: з одного боку, це деклароване «фольклорне» дійство, вписане в дискурс «народного мистецтва»; з іншого — простір завуальованого спротиву, де за образом «невинного» лялькового спектаклю зберігається й актуалізується національна пам'ять, ритуальний пласт, сатирична критика влади. Вертеп у цей час стає формою **м'якого опору**, що працює мовою алегорії, гротеску, гри — й одночасно лабораторією оновленої режисури театру анімації.

Центральним кейсом є вистава «Український вертеп» (1975) Харківського державного театру ляльок (нині — ім. В. Афанасьєва), здійснена режисерами Віктором Афанасьєвим і Олександром Інюточкіним за художнього оформлення Олексія Щеглова. За свідченнями Музею театрального, музичного та кіномистецтва України та цифрової колекції Google Arts & Culture, саме ця постановка позиціонується як одна з перших після тривалої перерви спроб відродити український вертеп у професійному театрі, адаптувавши його до умов радянської доби. У матеріалах до експозиції наголошено, що ініціатива належала саме О.

Щеглову: він створив нові ляльки, спираючись на традиційні стрижневі конструкції, але ввів модернізовані художні рішення — виразно гротескні образи Чорта, Смерті, Ірода, що підкреслювали їхню емблематичність і візуальну енергію.

Сценографічне рішення «Українського вертепу» 1975 року зберігало двоповерхову модель скрині, проте працювало не як музейна копія, а як

актуалізована архітектура дії. Мобільна конструкція дозволяла гнучко компонувати простір, вибудовувати динаміку появи персонажів, варіювати дистанцію між лялькою та глядачем. Гротескна пластика ляльок Щеглова — напружені силуети, загострені контури, символічні деталі (чорні сліди «вогню» на фігурі Чорта, скелет Смерті в «коробці-ковчезі» тощо) — надавала традиційним персонажам рис трагікомічної сучасності. Через таку образну мову вертепна структура набувала подвійного кодування: для офіційного дискурсу це залишалося «народним різдвяним видовищем», для уважного глядача — прозорою алегорією влади, страху, насильства й неминучості покарання.

Марія Прево у портреті Олександра Інюточкіна підкреслює принципову для режисера установку на «свято гри», де будь-яка форма — зокрема вертеп — розглядається як простір довіри між актором, лялькою та глядачем, як можливість вибудувати **подвійний план дійсності**. У реконструкціях вертепу Інюточкіна використовується прийом «театру в театрі»: жива ситуація («сімейний» чи «домашній» ляльковий показ) обрамляє лялькове дійство, створюючи ефект нашарування реальностей — коли актор одночасно існує як персонаж і як аніматор. Це безпосередньо кореспондує з курбасівською метатеатральністю і відповідає сучасним дефініціям театру анімації, де актор не зникає за лялькою, а вступає з нею в діалог, утворюючи спільне сценічне тіло. (Інтерпретація на основі:

Прево, 2025; Лугова, 2018.) Важливо, що саме в Харкові вертеп у цей період набуває **педагогічного статусу**. На базі ХНУМ ім. І. П.

Котляревського й Харківського театру ляльок формується традиція використання вертепної форми як навчального полігона для майбутніх акторів та режисерів театру анімації. Робота з двоярусною скринєю, стрижневими й тростинними ляльками, масками Ірода, Чорта, Смерті, побудова інтермедій стають вправами на:

володіння ритмом і точністю руху;

узагальнену, «знакову» пластику замість побутової міміки;

взаємодію з архітектурою сцени як з активним партнером;

відчуття балансу між сакральним змістом і сатиричною грою.

У цьому сенсі відроджений вертеп постає як **методична модель театру анімації**: компактна, структурована, придатна для систематичного тренінгу. Хоч частина цих висновків реконструйована за сучасними джерелами та

свідченнями дослідників, вони логічно узгоджуються з тенденціями розвитку театру ляльок і освітніх програм другої половини ХХ століття. У 1980–1990-х роках вертепна тематика виходить за межі окремих вистав і розгортається у просторі фестивалів, симпозіумів, лабораторій. Особливе значення має міжнародний фестиваль «Різдвяна містерія» у Луцьку (з 1993 року) та пов'язаний із ним науковий симпозіум «Традиції різдвяної драми в театрі ляльок», підсумки якого були опубліковані у двомовному виданні «Різдвяна містерія» (2013). Ці ініціативи фіксують широкий спектр сценічних інтерпретацій вертепу —

від канонічних до експериментальних, від камерних до вулично процесійних форм — і демонструють включеність українського вертепу в міжнародний контекст театру ляльок і театру об'єктів. Для другої половини ХХ століття показовим стає те, що вертеп використовується як легітимна, але гнучка форма: в офіційних описах — «традиційне різдвяне дійство», у сценічній реалізації — платформа для актуальних алюзій.

Сатиричні інтермедії з «типажними» персонажами дозволяють переносити на вертепну сцену теми бюрократизму, ідеологічного абсурду, соціальної несправедливості. Дослідники (Т. Лугова та ін.) наголошують, що саме через гротеск і гру митці творять простір «прихованого опору»: ціннісні акценти вертепу (засудження тиранії Ірода, солідарність простих людей, невідворотність покарання злу) прочитуються як непряма, але виразна критика тоталітарного порядку.[Лугова; 2018]

Таким чином, у 1970–1990-х роках український вертеп повертається на сцену як **мобільна, алегорична, анімаційна структура**, що працює одразу на кількох рівнях:

як форма культурної пам'яті, що зберігає традицію в умовах радянської секуляризації;

як інструмент режисерських і сценографічних експериментів із лялькою, маскою, архітектурою простору;

як педагогічна лабораторія для підготовки акторів і режисерів театру анімації;

як майданчик завуальованого соціального коментування й національного самоусвідомлення.

Саме ця багатофункціональність створює підґрунтя для подальшого осмислення вертепу в пострадянський період, його входження в музейні, цифрові й *site-specific* практики, що будуть розглянуті в наступному

підрозділі.

2.3. Музейні та цифрові реконструкції кінця ХХ — початку ХХІ століття

На рубежі ХХ–ХХІ століть український вертеп переходить у вимір музейних експозицій, архівних ініціатив та цифрових платформ, що фіксують і репрезентують його як складову національної театральної пам'яті. Цей етап важливий тим, що вертеп із живої, але локалізованої сценічної практики поступово набуває статусу репрезентативного культурного коду, доступного для дослідників, педагогів, митців і широкої аудиторії в Україні та поза її межами.

Ключову роль у цьому процесі відіграє Музей театального, музичного та кіномистецтва України, заснований ще в 1923 році при мистецькому об'єднанні «Березіль» і від початку орієнтований на збирання свідчень про український театр як особливий простір історичної пам'яті. У фондах музею вертепна традиція представлена як у вигляді документальних матеріалів, так і в унікальних об'єктах театру ляльок другої половини ХХ століття. Особливе місце серед них посідає макет вертепної скрині до вистави «Український вертеп» (1975) у Харківському театрі ляльок, створений художником Олексієм Щегловим. В оцифрованому форматі цей об'єкт представлений на платформі Google Arts & Culture як один із символів відродження вертепної форми в радянський час і приклад професійного сценографічного осмислення традиції. Публікація цього та подібних експонатів у відкритих онлайн-колекціях має кілька наслідків. По-перше, вертеп виводиться за межі регіональної чи вузькопрофесійної пам'яті й стає доступним дослідникам театру анімації, культурної спадщини, візуальної культури в міжнародному контексті. По-друге, цифрові реконструкції фіксують не лише «фольклорний» вертеп, а й його сценічні інтерпретації другої половини ХХ століття, тим самим підкреслюючи тяглість між традиційною формою, радянськими реконструкціями та сучасними пошуками. По-третє, в освітньому процесі (зокрема у фахових програмах з театру анімації) ці матеріали можуть використовуватися як візуальні й аналітичні зразки сценографічних рішень, конструкції ляльок, принципів роботи з двоярусним простором скрині.

Паралельно з музейною консервацією розгортається академічне переосмислення вертепу. У працях, присвячених перформативним студіям і театру анімації (R. Schechner, C. Bishop, J. Bell та ін.), виробляються

понятійні інструменти, що дозволяють включити український вертеп у ширший дискурс дослідження театру об'єктів, *site-specific* практик і партиципаторного мистецтва. Schechner у «Performance Theory» розглядає перформанс як спектр дій між ритуалом, грою, театром і повсякденними практиками, що відкриває можливість трактувати вертеп як повторювану, але щоразу актуалізовану подію в конкретному соціальному контексті.

Bishop у «Artificial Hells» аналізує залучення спільнот до художніх процесів, що резонує з вертепною традицією колективного виконання та участі громади. Bell у збірці «Puppets, Masks and Performing Objects» розглядає ляльку та об'єкт як рівноправних суб'єктів перформансу, що прямо співзвучно вертепній моделі «анімованого простору».

У вітчизняних дослідженнях останніх десятиліть вертеп осмислюється як потенційна платформа для міждисциплінарних мистецьких практик на перетині театру, урбаністики, медіа й освіти. Таке прочитання дозволяє розширити уявлення про вертеп з «різдвяної традиції» до моделі, придатної для сучасних *site-specific* проєктів, вуличних дійств, інтерактивних форматів, що залучають глядача до співтворення простору події. У цьому контексті музейно-цифрові реконструкції набувають значення не лише архіву, а й **ресурсу для нових форм театральної практики**: вони пропонують конкретні історичні приклади роботи з формою вертепу, які можуть бути переосмислені, цитовані, трансформовані в актуальних постановках.

Отже, внаслідок переходу до музейних, архівних і цифрових форматів вертеп набуває нової функції — освітньо-дослідницької. Він існує одночасно:

як об'єкт культурної спадщини, закріплений в інституційній пам'яті;

як джерело сценографічних, режисерських і педагогічних рішень у сфері театру анімації;

як відкрита матриця для сучасних міждисциплінарних та перформативних проєктів.

У цьому значенні можна говорити про принцип «анімованої пам'яті»: традиція не лише зберігається в експозиціях і цифрових архівах, але й актуалізується через нові дії, інтерпретації, включення у сучасний культурний обіг.

Висновки до розділу II

Аналіз інтерпретацій та реконструкцій українського вертепу у ХХ — на початку ХХІ століття дозволяє констатувати тяглість і трансформаційний потенціал цієї форми в українській театральній культурі.

По-перше, у творчості Леся Курбаса вертеп постає як лабораторія синтетичного театру, в якій поєднуються ритуал, гротеск, маска, лялька та філософська рефлексія. Курбасове переосмислення вертепної структури закладає підвалини для подальшого розуміння вертепу як простору анімації — місця, де актор, об'єкт і символ утворюють єдину динамічну систему.

По-друге, у практиці Харківського державного театру ляльок 1970-х років, у діяльності В. Афанасьєва, О. Інюточкина та О. Щеглова, а також у пов'язаних з ними педагогічних традиціях ХНУМ ім. І. П. Котляревського, вертеп закріплюється як професійна модель театру анімації. Він виконує подвійну функцію: з одного боку — зберігає й репрезентує українську традицію в умовах радянської культурної політики; з іншого — стає платформою для експериментів із лялькою, маскою, архітектурою простору, для формування нових акторських і режисерських технологій.

По-третє, на рівні музейних та цифрових реконструкцій кінця ХХ — початку ХХІ століття вертеп набуває статусу зафіксованого, досліджуваного й переосмислюваного феномену. Музейні колекції та онлайн-платформи не лише документують історичні форми вертепу, а й відкривають їх для включення в сучасні мистецькі, освітні та дослідницькі практики, посилюючи зв'язок між історією та актуальним театральним процесом.

Таким чином, упродовж ХХ століття вертеп функціонує як міст між традицією та модерністсько-авангардними пошуками, між фольклорною обрядовістю та професійним театром, між локальною культурною пам'яттю та глобальними перформативними дискурсами. Зберігаючи здатність до анімування образу, простору й колективної пам'яті, український вертеп утверджується як стрижнева форма для розуміння та розвитку театру анімації в Україні.

РОЗДІЛ III. ВЕРТЕП У СУЧАСНОМУ МІСЬКОМУ ПРОСТОРИ

Вступ до розділу

Сучасний театральний процес позначений посиленою увагою до публічних просторів, зміненою логікою сприйняття та розмиванням меж між сценою і повсякденністю. Театр виходить за межі «італійської» рамної сцени, освоює площі, вулиці, двори, промислові зони, сакралізовані й травмовані місця пам'яті, створюючи тимчасові «сцени» в тих топографічних точках, де щільно перетинаються історія, щоденний досвід і соціальні конфлікти. У цьому контексті український вертеп набуває особливої ваги як історично мобільна форма, структурно пристосована до переходу з приватного в публічне, з храму на ярмарок, із дому в міський простір.

Вертеп як театральне явище спочатку виникав у моделях пересувної скрині чи мандрівної трупи, що входила в чуже помешкання або на площу, привносячи з собою «малий космос» сакральної історії, сатири й гри. Ця здатність змінювати простір без стаціонарної сцени, вибудовувати дію за маршрутом, реагувати на конкретну аудиторію та контекст є ключовою передумовою для його сучасного прочитання як форми театру анімації, що органічно вбудовується в міське середовище.

У реаліях ХХІ століття, позначених війною, кризами довіри, переосмисленням міської ідентичності, питання про те, яким може бути «міський ритуал», виходить за межі фольклорно-святкового рівня. Актуалізується потреба у формах, здатних одночасно працювати з пам'яттю, травмою, спільнотою та простором. Саме вертеп, як синтетична структура, що поєднує ритуал, перформативність, анімацію об'єкта, музику й колективну участь, демонструє потенціал бути не лише різдвяною традицією, а й сучасним інструментом культурної роботи в місті.

Метою цього розділу є:

- окреслити методологічні засади адаптації вертепу до міського простору;
- проаналізувати вертеп як лабораторію театру анімації у публічному середовищі;
- розглянути міжнародні приклади інтеграції театру об'єктів і ляльки в урбаністичні практики;
- визначити перспективи розвитку сучасного українського вертепу у контексті міської культури та культурної політики.

Запропонований аналіз спирається на теоретичні моделі рухового театру (Ж. Лекок), перформативних студій (Р. Шехнер), партиципаторного мистецтва (К. Бішоп), театру об'єктів (Дж. Белл) і сучасних українських досліджень *site-specific* театру (М. Гринишина), поєднуючи їх із

попередніми висновками щодо історичної природи вертепу як театру анімації.

3.1. Методологічні підходи до адаптації вертепу: рух, простір, *site specific* та партиципація

Осмислення сучасного вертепу в міському просторі потребує чіткого теоретичного підґрунтя, яке дозволяє уникнути редуції цієї форми до «фольклорного декору» або етнографічного атракціону. У цьому підрозділі виокремлено три ключові методологічні вектори, що дають змогу концептуалізувати вертеп як актуальну форму театру анімації в урбаністичному середовищі: тілесно-руховий (за Ж. Лекоком), просторово-перформативний (*site-specific*, за М. Гринишиною та Р. Шехнером) і партиципаторний (за К. Біщоп).

Передусім важливим є підхід Жака Лекока, який вибудовує педагогіку театру, виходячи з примату руху й простору над словом. У працях «Le Corps Poétique» (1997) та «Le Théâtre du Geste» Лекок стверджує, що театр народжується з «тіла в русі в конкретному середовищі», а актор має навчитися «читати» архітектуру, рельєф, ритми простору, в якому він діє. «Ігрове тіло» (*corps joueur*) є чутливим до нахилу площі, тісноти провулку, висоти стін, напрямку вітру; воно здатне трансформувати будь-яку локацію на місце події. Для вертепу, який історично функціонує як мандрівна форма, цей підхід є принциповим: актор театру анімації має опанувати не лише техніку ляльки чи маски, а й уміння вступати в діалог із міським ландшафтом.

Зіставлення традиційної скрині-вертепу з міськими топографіями (двір багатоповерхівки, площа перед храмом, простір колишнього заводу, внутрішній дворик культурного центру) у лекоківській парадигмі означає побудову «архітектури маршруту». Рух вертепної процесії, зупинки для програвання сцен, зміна масштабів (від камерної гри біля входу до розгортання більших об'єктів на площі) створюють **тілесно-просторову партитуру**, в якій тіло актора й об'єкт (лялька, маска, ліхтар) безпосередньо взаємодіють із геометрією міста. Таким чином, адаптація вертепу до урбаністичного контексту передбачає не механічний «винос» традиційної вистави на вулицю, а переосмислення руху, темпу, напрямку поглядів, способів контакту з публікою.

Другий вимір методології пов'язаний із поняттям *site-specific theatre*. У сучасних українських студіях (зокрема у працях М. Гринишиної) *site*

specific визначається як форма театру, в якій простір не є нейтральною декорацією, а структурує драматургію, композицію та сенси вистави.

Постановка створюється «під місце» — з урахуванням історії локації, її функцій, акустики, соціального складу аудиторії, присутніх травм і символів. У цьому контексті вертеп виявляється природним попередником *site-specific* практик, оскільки історично був пов'язаний із конкретними просторами (доми, корчми, ярмарки, двори, вулиці), які задавали структуру маршруту та характер взаємодії з глядачем.

Застосування *site-specific* методології до сучасних вертепних проєктів означає:

уважне прочитання обраного міського простору (історія району, контекст війни, міграції, спільнотні конфлікти, сакральні або травматичні топоси);

інтеграцію цих смислів у драматургію вертепу (наприклад, поява алюзій на сучасних «Іродів», переозвучення образу біженства Святої Родина через досвід внутрішньо переміщених осіб);

відмову від універсальної «готової сцени» на користь пластичної структури, що змінюється залежно від маршруту та локацій.

У цьому ракурсі вертепна форма може розглядатися як **публічний перформанс-ритуал**, де важливими параметрами стають не лише текст і персонажі, а й маршрут руху, часові інтервали між зупинками, можливість випадкового долучення перехожих до події.

Третій концептуальний вектор — партиципаторне мистецтво, проаналізоване Клер Бішоп у праці «Artificial Hells» (2012) звертає увагу на ті художні практики, в яких глядач виходить зі стану пасивного спостерігача й стає співучасником: виконує дії, творить простір, впливає на структуру події. При цьому дослідниця наголошує на амбівалентності партиципації: вона може мати емансипативний характер (спільне творення, голос громади), але також може бути інструментом маніпуляції (імітація участі, підміна політичної дії естетичним жестом).

До вертепу в міському середовищі ця оптика застосовується надзвичайно продуктивно. Історично вертеп уже містив елементи залучення громади — спів колядок, спільне перебування в обмеженому просторі двору чи хати, діалог персонажів із присутніми. У сучасних міських практиках ці механізми можуть бути розвинені через:

залучення мешканців до створення ліхтарів, масок, маленьких об'єктів, що стають частиною дійства;

спільний спів (колядки, сучасні обробки духовних пісень), який перетворює глядачів на хор;

участь у процесії, що рухається містом, — як форма тимчасової спільноти.

Водночас застосування партиципаторних стратегій у вертепі вимагає критичної свідомості: важливо уникати ситуацій, коли участь звужується до декоративної масовки, а сам вертеп редукується до «фестивальної картинки». З погляду магістерського дослідження, доцільно наголошувати, що справжня партиципативність передбачає **розподіл сенсів і відповідальності**: мешканці, учасники проєкту отримують можливість висловити власний досвід (зокрема травматичний) у межах вертепної структури, а не лише «відтворити» готовий сценарій.

Синтез зазначених підходів дозволяє сформулювати концепцію сучасного міського вертепу як форми театру анімації, що функціонує на трьох взаємопов'язаних рівнях:

Тілесно-руховий рівень (Лекок) — актор/аніматор працює з власним тілом і тілом ляльки в конкретному міському просторі, вибудовуючи поетику руху маршруту.

Просторово-перформативний рівень (*site-specific*, Шехнер, Гринишина) — вертепна дія створюється з урахуванням історії й конфігурації місця, трансформуючи міський простір на часову «сцену ікону».

Партиципаторний рівень (Біщоп) — глядачі стають співтворцями події, формуючи тимчасову спільноту, в межах якої відбувається переживання історії, пам'яті, надії.

У такому розумінні вертеп у сучасному місті постає як динамічна лабораторія театру анімації: він поєднує традиційну образну систему з новими формами руху, простору й участі, зберігаючи при цьому здатність працювати з глибинними сенсами й колективним досвідом. Саме ця методологічна рамка надалі стає підставою для аналізу конкретних практичних реалізацій, зокрема вистави «Вертеп. Сон на Різдво», міжнародних прикладів театру об'єктів у міському середовищі та перспектив розвитку українського вертепу в контексті культурної політики.

3.2. Вертеп як лабораторія театру анімації у публічному просторі

Перенесення вертепу в сучасний міський простір переводить його з площини відтворення канонічного різдвяного сюжету в площину експерименту з простором, тілесністю, об'єктами та формами взаємодії з глядачем. Якщо для традиційного вертепу ключовим було донесення історії до конкретної громади в межах відносно фіксованого сценарію та компактного простору (хата, двір, храмове подвір'я), то для сучасних вертепних практик визначальним стає сам процес розгортання події в місті: маршрут ходи, вибір точок зупинок, спосіб включення випадкових перехожих, робота з масштабами й ритмами урбаністичного середовища. Вертеп постає не як «готова вистава», а як відкрита структура, що щоразу вибудовується заново — у відповіді на конкретний простір, час, аудиторію.

Ключовим поняттям для осмислення такого вертепу є концепція «анімованого простору». Спираючись на ідею хронотопу М. Бахтіна, згідно з якою художній простір не лише «відображає» подію, а формується через неї, вертеп у міському середовищі можна трактувати як подію, що тимчасово перевизначає значення обраних локацій. Простір площі, двору, вулиці, сакральної або травматичної зони пам'яті на час дійства стає символічно навантаженим — він «оживає» через присутність ляльок, масок, музики, світла, тіл акторів та глядачів. У термінах Дж. Белла місто може розглядатися як великий перформативний об'єкт, який вступає у взаємодію з театром об'єктів; вертеп у цьому разі функціонує як механізм анімації міста[Bell; 2001].

У такій перспективі вертеп у публічному просторі виконує низку взаємопов'язаних функцій, які дозволяють говорити про нього як про лабораторію театру анімації.

По-перше, вертеп як драматургічна лабораторія.

Класичний сюжет Різдва, стійка структура двох планів (сакрального і профанного) та система архетипічних персонажів надають авторам стійкий каркас, який може гнучко співвідноситися з конкретним міським маршрутом. Драматургія вертепу у публічному просторі вибудовується не лише за внутрішньою логікою біблійної історії, але й відповідно до просторово-часової композиції події: перші сцени можуть відбуватися в «темних» або замкнених просторах (внутрішні двори, вузькі вулиці), де посилюється мотив загрози, страху, очікування; кульмінаційні й урочисті епізоди — на відкритих площах, біля храмів чи знакових будівель, де

підкреслюється мотив явлення світла, спільноти, надії. Такий принцип дозволяє трактувати вертеп як **site-responsive** драматургію: простір стає не тлом, а співавтором структури вистави. Монтаж епізодів, зумовлений маршрутом, створює ефект «проходження крізь вертепний світ», де глядач не лише споглядає сцену, а долає разом із виконавцями послідовність смислових та емоційних станів.

По-друге, вертеп як лабораторія тілесності та анімаційної техніки.

Міський простір висуває до актора й аніматора інші вимоги, ніж камерна зала чи традиційний інтер'єр. Необхідність працювати на різних відстанях (від інтимного наближення до масової перспективи), у змінному шумовому середовищі, за умов неконтрольованого руху публіки стимулює пошук нових тілесних рішень. Актори експериментують із масштабами об'єктів: поряд із класичною малою лялькою можуть з'являтися середні та великі конструкції, силуетні фігури, тіньові проєкції, світлові об'єкти, які добре зчитуються у відкритому просторі. Це перегукується з лекоківською ідеєю «тілесного діалогу з простором»[Lecoq; 1997; Evans; 2006]: тіло актора-лялькаря має бути достатньо мобільним, щоб одночасно керувати об'єктом і зчитувати реакції глядачів, особливості рельєфу, освітлення, акустики.

Лабораторний характер таких практик полягає в тому, що вертеп стає *м а й д а н ч и* ком *д л я* п е р е в і р к и п р и н ц и п і в т е а т р у а н і м а ц і ї в «неконтрольованих» умовах. Тут виявляються:

- межі видимості жесту та форми ляльки;
- ефективність поєднання живого голосу, інструментальної музики й міського шуму;
- можливості поєднання різних технік анімації (ручна лялька, тростинна, об'єкт, маска, тінь, світло) в єдиному публічному полі.

Такий досвід має безпосереднє значення для сучасної режисури й педагогіки театру анімації, оскільки дозволяє формувати компетентність роботи з публічними просторами та масштабними соціальними аудиторіями.

По-третє, вертеп як лабораторія соціальної взаємодії.

Партиципативний потенціал вертепу в публічному середовищі проявляється особливо виразно. На відміну від класичної глядацької зали, міський простір передбачає відкриту структуру аудиторії: до події можуть долучатися випадкові перехожі, діти, люди з різним рівнем підготовки,

різних вікових, культурних, релігійних досвідів. У цьому контексті залучення до спільного співу колядок, участь у ході, можливість тримати ліхтар, зірку, невелику ляльку чи паперову фігурку стають не лише декоративними прийомами, а формами спільної дії, які створюють те, що К. Бішоп окреслює як «тимчасову спільноту»[Bishop; 2012].

Ця тимчасова спільнота існує лише в межах дійства, але має потенціал впливати на відчуття приналежності до міського простору, формувати досвід солідарності та співпереживання. Важливо підкреслити, що така партиципативність повинна мати усвідомлений характер: вона не зводиться до механічної масовки, а передбачає можливість для учасників дійсно «присвоїти» історію — вписати в неї власний досвід (зокрема досвід війни, втрати, переселення, пошуку дому), актуалізувати через вертеп теми, що виходять за межі суто обрядового різдвя.

У підсумку вертеп у сучасному міському просторі можна визначити як **відкриту лабораторію театру анімації**, у якій кожна конкретна реалізація є новим дослідом із:

- простором (як побудувати маршрут і сценічні ситуації відповідно до топографії та пам'яті місця);
- тілом актора та ляльки (як забезпечити видимість, виразність, етичну та естетичну точність дії в публічному середовищі);
- глядачем/спільнотою (як створити умови для справжньої, а не декоративної участі).

Саме в такому лабораторному форматі вертеп підтверджує свою актуальність як сучасна форма театру анімації, здатна поєднувати традиційний символічний ресурс із новими художніми та соціальними викликами. У наступному підрозділі (3.2.1) на матеріалі вистави «Вертеп. Сон на Різдво» буде розглянуто конкретний приклад практичної апробації цих принципів у міському контексті.

3.2.1. Практична апробація: вистава «Вертеп. Сон на Різдво»

Автор і режисер: Данило Мандзюк

Місце реалізації: Львівський академічний театр імені Леся

Курбаса Дата: 25 лютого 2025 року

Жанр: поетична містерія / театр анімації / театр

сновидіння Тривалість: 40 хвилин

Вступ. Контекст постановки

Практична апробація дослідження була здійснена у формі створення та показу вистави «Вертеп. Сон на Різдво», режисером якої виступив Данило Мандзюк.

Прем'єра відбулася у Львівському академічному театрі імені Леся Курбаса як благодійний показ у партнерстві з театральним-освітнім центром «Хвиля». Цей проект поєднав студентів театру ляльок, молодих акторів і митців, що досліджують тілесну поетику театру анімації.

Постановка стала експериментом із синтезу традиційного українського вертепу, сучасного тілесного театру та образної мови сновидіння. У цій роботі вертеп осмислюється не як релігійний ритуал, а як живий міф, що знову оживає в тілі актора, у співі, у подиху, у колективному переживанні.

Тема

Пробудження духовного світла в людині через сон, пам'ять і тілесну поетику.

Різдво у цій виставі постає як **внутрішній процес відродження**, що відбувається у світі, розірваному війною, страхом і втратою. Тема народження Бога стає метафорою **воскресіння людяності** у часи темряви.

Ідея

Через образ сну показати, що навіть у просторі насилля, абсурду та страху (уособлених постагтю Ірода) завжди зароджується світло — любов, співчуття і надія.

Тіло актора, рух і дихання стають головними носіями цієї ідеї. Саме через тілесність, через дотик, через спільний подих глядач долучається до процесу народження світла.

Як зазначає одна з учасниць проекту в інтерв'ю для *«Українського тижня»*:

«Минулого тижня Данило Мандзюк проводив майстерклас про контакт із власною фізичністю... І дійшла висновку: першим було не слово, а доторк»

(Український тиждень, 10.03.2025).

Надзавдання вистави

Відродити архетип українського вертепу як живий театр анімації — простір очищення, де тілесне й духовне знову поєднуються.

Режисерське надзавдання полягає у створенні такої сценічної дії, де глядач не спостерігає, а *переживає* народження нового світу всередині себе. Мета постановки — пробудити «сонну» свідомість сучасної людини, відкрити її до відчуття сакрального через рух, спів, тілесну присутність.

Наскрізна діяння

Вистава побудована за принципом міфологічної дуги: **від хаосу до світла**, від занурення у сон — до прозріння.

Основні етапи:

Сон → Ірод → Вбивство → Скорбота → Смерть → Воскресіння.

Кожна сцена розповідає історію, й відповідає певному етапу людського внутрішнього шляху — від темряви до очищення.

Головний конфлікт

Світло проти темряви. Любов проти страху. Творення проти руйнування.

Внутрішній конфлікт Ірода — людини, що боїться втратити владу, народження нового, — віддзеркалює сучасний стан суспільства, паралізованого страхом перед змінами.

Цей конфлікт існує не лише на рівні персонажів, а й у самому тілі актора, у пластиці вистави: між жорсткістю і текучістю, напругою і диханням.

Сценічна ситуація і простір

Сценографія вистави створює **сновидний ландшафт**: дим, тіні, вода, біле світло. Простір театру Курбаса перетворюється на середовище між реальністю та підсвідомістю.

У рецензії зазначено:

«Тихий шурхіт дим-машини... білий дим, що повільно підбирається до першого ряду, натякаючи: „Пристебніть ремені, ви вирушаєте в сон“.»
(*Український тиждень*, 2025).

Об'єкти — куб-трон Ірода, ляльки, риби, маски — виконують функцію живих істот, що виявляють власну енергію. Такий підхід втілює принципи театру анімації — **оживлення предмету через дихання актора.**

Послідовність дії

Пролог. Сон.

Данило звертається до глядачів, відкриває сон. Біле світло, дим, звук харківської бандури у виконанні Володимира Войта, поезія “Пливи, рибо” авторства Сергія Жадана.

Народжується вода, рух і дихання. Риби як душі оживають — глядач входить у підсвідомість.

Поетичний хор.

Актори промовляють фрагменти поезії Андруховича про Різдво. Слова звучать як ехо сну, розкриваючи космічний вимір народження.

Поява Ірода.

У диму виринає червоне світло, куб — трон влади. Ірод прокидається, розминає своє гіпертрофоване тіло, шукає корону.

Його тіло деформоване владою, жести — ламані, нервові.

Манія величі.

Ірод стає маріонеткою власної влади. Його рухи керуються «червами» — тінями всередині нього.

Зустріч Ірода з Волхвами.

Волхви приносять дари, але замість прозріння Ірод обирає маску Арлекіна. Це момент духовної сліпоты влади.

Поклоніння Волхвів.

Марія колише дитину. Співає колискову, м'яке синє світло. Надія народжується з темряви.

Голос Ангела.

У сучасному кодуванні — телефонний дзвінок. Божественне слово звучить через буденне.

Вбивство дітей.

Холодне світло, пісня Світлани Няніо “Кою Lasu”. На сцені — ведмедики як символ убитих дітей.

Це кульмінація зла — «крик душі».

Скорбота матерів.

Хор жінок співає “Ой гаю, гаю”. Їхні тіла — пам'ять і біль. На тіньових екранах з'являються тіні душ дітей, що піднімаються догори.

Зустріч Ірода зі Смертю.

Біло-червоне світло. Смерть — жіночий голос — затуляє Ірода і перетворює його на ляльку.

Корона падає — кінець влади, очищення світу.

Епілог. Хор.

Дзвони, кант “Помишляйте, чоловіки...”. Біле світло.

Душі повертаються у воду сну. Завершення циклу — смерть і нове життя.

Режисерські принципи

Атмосфера сну і містерії.

Кожен рух має метафоричне значення; тиша працює як частина музичної партитури.

Тілесна партитура.

Риби — текучість і життя; Ірод — ламкість і страх; Марія — м’якість;

Музика як живий організм.

Звуки Володимира Войта, бандура, канти — не фон, а «дихання» простору.

Об’єкт і анімація.

Куб-трон, маски, риби — суб’єкти, що впливають на ритм дії.

Темп і ритм

I частина (сон) — повільний, дихальний.

II частина (Ірод) — уривчастий, пульсуючий.

III частина (скорбота) — повільний, хорівий.

IV частина (фінал) — піднесений, світлий.

Образ і стиль

Стиль вистави — синтез **бароккової символіки, мінімалізму та тілесної поетики.**

Ключові візуальні мотиви — **лялька, двоповерхова конструкція, дим, корона, світло.**

Сон стає головною формою існування — усе відбувається «між» дійсністю й підсвідомим.

Театрознавчий аналіз

З позицій сучасного театрознавства вистава «Вертеп. Сон на Різдво» є прикладом **site-specific лабораторії**, де класичний сюжет вертепу набуває нового звучання через тілесність, простір і ритм.

У рецензії зазначено:

«Переосмислення „Вертепу“ з виключно релігійного мотиву на соціальний вивело цю історію за межі канонічності, давши можливість сучасному глядачеві знайти в міфі про народження Ісуса свою дійсність»

(*Український тиждень*, 2025).

Репетиційний процес, робота з простором і партиципаційні елементи стали емпіричною частиною дослідження, що підтвердило гіпотезу про можливість оновлення традиційного вертепу засобами театру анімації.

Висновки

Вистава «Вертеп. Сон на Різдво» реалізувала ідею поєднання традиції, тілесності й сучасної поетики театру.

Через сон, музику, рух і голос глядач долучається до колективного переживання народження світла.

Таким чином, вертеп перетворюється з обрядової дії на **простір духовного досвіду**, де театр стає актом оновлення.

Джерела

Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса. *«Вертеп. Сон на Різдво»* — *благодійний показ і розіграш*. Львів, 2025.

Український тиждень. *«На хвилі Курбаса: вистава “Вертеп. Сон на Різдво”*». 10 березня 2025.

Сценографічне рішення поєднувало елементи класичної вертепної скрині з рухомими об'єктами, масками й мультимедійними проєкціями, адаптованими до конкретного міського простору (фойє театру, міський двір, простір поблизу храму). Практичний експеримент мав кілька завдань:

перевірити, як принципи театру анімації (оживлення об'єкта, робота з маскою, тілесна присутність) можуть бути інтегровані у вертепну структуру;

дослідити реакцію міського глядача, який не завжди є підготовленою театральною аудиторією;

протестувати моделі партиципації (залучення до співу, руху, невеликих дій у просторі).

З погляду театрознавчого аналізу, вистава «Вертеп. Сон на Різдво» може

бути інтерпретована як *site-specific лабораторія*, у якій традиційний сюжет отримує нову форму через взаємодію з міським середовищем та досвідом сучасної війни, втрати, пошуку дому. Опис процесу репетицій, роботи з простором, реакцій глядачів і акторських відкриттів уводиться до тексту магістерської роботи як частина методу практичного експерименту.

3.3. Міжнародні приклади інтеграції театру анімації в міське середовище

Аналіз міжнародних практик використання ляльки, маски та об'єкта в публічному просторі дозволяє глибше осмислити потенціал українського вертепу як сучасної форми театру анімації в місті. У цьому контексті важливими є приклади тих ініціатив, які демонструють, як анімовані об'єкти здатні працювати з урбаністичним середовищем, політичними й екологічними темами, формуванням тимчасових спільнот. Розглянемо три показові напрями: політичний вуличний театр Bread and Puppet Theater (США), партиципативні ліхтарні паради Light Whale International (Велика Британія) та транснаціональний проєкт «The Herds» як приклад публічного театру доби кліматичної кризи.

Bread and Puppet Theater: політична поетика гігантської ляльки

Bread and Puppet Theater, заснований Петером та Елкою Шуман у 1960-х роках, став одним із ключових феноменів політичного театру ляльок другої половини ХХ століття. Колектив започаткував практику гігантських ляльок, масок і процесій, які виходили на вулиці Нью-Йорка в контексті антивоєнних протестів, а згодом — у простори міст і сільських громад США.

Характерними рисами цього театру є:

інтеграція ритуалу та протесту: поєднання карнавальної ходи, колективного хору, роздачі хліба з чітко артикульованими політичними меседжами;

масштабність об'єктів: використання ляльок заввишки в кілька метрів, що домінують у міському просторі, змінюють зорову перспективу та створюють сильний образний акцент;

партиципативність: залучення волонтерів і місцевих спільнот до створення, перенесення й анімації ляльок, що формує досвід колективної відповідальності за художню й політичну дію.

У контексті даного дослідження Bread and Puppet Theater є важливим

прикладом того, як анімація об'єкта може перетворити міський простір на сцену колективного висловлювання, а процесію — на рухому метафору спротиву, солідарності, пам'яті. Для українського вертепу це відкриває можливість мислити вуличне різдвяне дійство не лише як репрезентацію сакрального сюжету, а як простір актуалізації етичних і громадянських сенсів (зокрема пов'язаних із війною, репресіями, гідністю, правом на життя), без прямого копіювання естетики Bread and Puppet.

Light Whale International: ліхтарні паради як партиципативна анімація міста

Інший вектор демонструє платформа Light Whale International (Велика Британія), що спеціалізується на ліхтарних парадах, світлових інсталяціях і воркшопах для місцевих громад. У відкритих джерелах зазначається, що команда організовує майстер-класи зі створення ліхтарів, які потім об'єднуються у спільні нічні процесії в міському середовищі, часто в співпраці з культурними та освітніми інституціями. Ключові принципи цих практик:

спільнотворення через рукоділля: учасники власноруч створюють ліхтарі, що стають візуальними знаками їхньої присутності; процес виготовлення важливий не менше, ніж сама хода;

поетизація міського простору світлом: темні вулиці, промислові зони, набережні тимчасово перетворюються на «ланцюжки світла», де індивідуальні об'єкти формують цілісний образ;

інклюзивність і доступність: проекти розраховані на різні вікові групи, не потребують спеціальної театральної підготовки, створюючи горизонтальну модель участі.

Для українського вертепу досвід Light Whale International є важливим як приклад **пластичного оновлення процесійної форми**. Він демонструє, що ліхтар, маска, невеликий об'єкт можуть стати інструментами залучення містян до вертепного маршруту як співтворців, а не лише спостерігачів. Ідеться не про заміну вертепу ліхтарним парадом, а про можливість інтегрувати світлові, об'єктні й партиципативні елементи в сучасні вертепні акції, зберігаючи їхню семантичну глибину.

The Herds: театр анімації в антропоцені

Проект «The Herds» (2025) репрезентує новий тип публічного театру анімації, де лялька стає медіатором між мистецтвом, наукою та

глобальними етичними проблемами. Життерозмірні ляльки-тварини, створені міжнародними командами митців, рухаються маршрутом від Центральної Африки до Північної Європи, проходячи через великі міста й перетворюючи їх на етапи символічної подорожі, пов'язаної з кліматичною кризою, втратою середовищ існування, вимушеними міграціями.

Важливими характеристиками «The Herds» є:

маршрут як драматургія: історія розгортається не в межах однієї вистави, а як тривалий перехід через різні географічні, політичні й культурні контексти;

велика лялька як емблема вразливості: тварини-ляльки, водночас монументальні й очевидно «штучні», викликають у глядачів ефект емпатії, роблячи абстрактну тему кліматичної кризи емоційно відчутною;

участь локальних спільнот: у кожному місті до процесії долучаються місцеві волонтери, митці, активісти, які створюють власні об'єкти, вводять у гру локальні сюжети та проблеми.

Для українського вертепу цей досвід важливий як зразок **масштабної, етично зарядженої анімаційної практики**, що працює з глобальними темами через рух публічного об'єкта в місті. Він демонструє, що лялька й об'єкт можуть стати інструментами не лише релігійного чи історичного наративу, а й рефлексії над війною, екологією, міграцією — за умови збереження поваги до місцевого контексту та усвідомлення відповідальності за створювані образи.

Порівняльний аналіз і значення для сучасного українського вертепу

Попри розбіжності в естетиці, масштабі та тематичних акцентах, розглянуті приклади об'єднують кілька засадничих принципів:

вихід у публічний простір: міські вулиці, площі, парки стають не просто «майданчиками», а партнерами дії; простір диктує композицію, ритм, характер взаємодії;

домінанта анімованого об'єкта: великі ляльки, маски, ліхтарі виконують роль маркерів присутності, концентрують увагу, структурують погляд і рух глядача;

партиципативний вимір: мешканці міст залучаються до створення об'єктів, участі в процесіях, спільних жестах; формується досвід тимчасової спільноти;

поєднання естетичного та етичного: художні засоби працюють разом із політичними, соціальними, екологічними меседжами, не нівелюючи, а посилюючи одне одного.

Для українського вертепу ці практики важливі не як шаблони для прямого відтворення, а як **поля можливостей**. Вони показують:

що театр анімації здатен органічно працювати в міському середовищі, торкаючись гострих тем;

що процесійна форма, властива вертепу, може бути розгорнута в масштабні міські маршрути без втрати внутрішньої структури;

що залучення громади до створення об'єктів, співу, участі в ході поглиблює сенс вертепу як спільного ритуалу, а не декоративного шоу.

Водночас для українського контексту принциповим є збереження **ідентичності вертепної традиції**: духовного ядра різдвяної історії, архетипічної системи образів, тонкого поєднання сакрального та сатиричного, історичної пам'яті про переслідування, спротив, спільнотну підтримку. Міжнародні приклади мають слугувати інструментом професійного збагачення (робота з масштабом, маршрутом, партиципацією, об'єктом), а не підставою для втрати фундаментальних смислів.

Отже, у контексті магістерського дослідження можна ствердити, що світовий досвід публічного театру анімації підтверджує: український вертеп має усі передумови для актуалізації в сучасному міському просторі як форма, здатна одночасно працювати з традицією, тілесністю, простором і соціальними викликами. Саме в діалозі з цими практиками вертеп може розвиватися як впізнаваний, але сучасний інструмент культурної комунікації, не втрачаючи своєї етичної й естетичної специфіки.

3.4. Перспективи розвитку українського вертепу в контексті міської культури та культурної політики

Сучасний український контекст — війна, вимушені переміщення, переосмислення міського простору — ставить перед мистецькими спільнотами питання: які форми театру здатні працювати з травмою, пам'яттю, спільнотою? Вертеп, як форма, що поєднує ритуал, гумор, алегорію й анімацію, має потенціал стати одним із інструментів відповіді на ці виклики.

Перспективи розвитку можна окреслити в кількох напрямках:

Освітній та педагогічний рівень.

Вертеп може бути інтегрований у програми театральних шкіл, університетів, культурних центрів як модуль з театру анімації, що включає роботу з лялькою, маскою, тілом та простором. У ХНУМ ім. І. П. Котляревського ця традиція вже частково існує (через курси, пов'язані з вертепом та різдвяною містерією) й може розвиватися у форматі *site specific* лабораторій та міжкафедральних проєктів.

Урбаністичні й фестивальні практики.

На рівні міської культурної політики вертеп може інтегруватися в програми зимових фестивалів, вуличних свят, культурних маршрутів, де поєднуються історичні наративи, сучасна музика, візуальне мистецтво й театральні акції. Важливо, щоб така інтеграція не редукувала вертеп до «фольклорного атракціону», а зберігала його критичний і ритуальний потенціал.

Соціально-культурні проєкти з партиципацією.

Вертепні майстерні (створення ляльок, масок, ліхтарів, написання сучасних інтермедій) можуть стати інструментом роботи з громадами — зокрема з дітьми, підлітками, внутрішньо переміщеними особами. У цьому випадку вертеп виступає не як готовий продукт, а як процес творення історії разом із людьми, що відповідає сучасним тенденціям партиципаторного мистецтва[Bishop; 2012].

Міжнародна комунікація та культурна дипломатія.

Український вертеп має потенціал бути представленим на міжнародних фестивалях театру анімації, вуличного театру, ліхтарних парадів, де він може вступати в діалог із практиками на кшталт Bread and Puppet Theater чи Light Whale International. Це відкриває можливості для спільних проєктів, резиденцій, освітніх програм, де поєднуються українські традиції та глобальні методики роботи з містом.

У всіх цих напрямках принциповим є те, що вертеп розглядається не як застигла традиція, а як жива лабораторія, у якій продовжує працювати механізм анімації — оживлення об'єктів, простору й людської спільноти через спільну дію.

Висновки до розділу III

Сучасний міський простір відкриває для українського вертепу нові можливості. Спираючись на методологію рухового театру[Lecoq; 1997;

Evans; 2006], теорію перформансу [Schechner; 2003], партиципаторного мистецтва [Bishop; 2012] та досвід театру об'єктів [Bell; 2001; Bread and Puppet Theater; ел. ресурс; Light Whale International; ел. ресурс], вертеп може функціонувати як лабораторія театру анімації в місті.

Практичний експеримент із виставою «Вертеп. Сон на Різдво» показує, що поєднання традиційної структури з *site-specific* підходом і партиципацією глядача дозволяє актуалізувати вертеп у контексті сучасних викликів — війни, урбаністичних трансформацій, пошуку нових форм спільності. Таким чином, вертеп у сучасному міському просторі постає не лише як форма різдвяного театру, а як динамічний інструмент культурної роботи з містом і спільнотами, що поєднує традицію, тіло, об'єкт і простір.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі здійснено комплексне дослідження українського вертепу як форми театру анімації, що пройшла шлях від традиційної різдвяної містерії до сучасної лабораторії перформативних практик у міському просторі. Об'єктом дослідження став український вертеп як театральне явище, предметом — взаємодія вертепу як форми театру анімації з міським простором у контексті сучасної культури.

У вступі обґрунтовано актуальність теми, зумовлену необхідністю переосмислення вертепу не лише як елементу обрядовості, а як живої театральної системи, здатної реагувати на соціальні й культурні виклики сьогодення. Сформульовано мету роботи — визначити специфіку функціонування українського вертепу як лабораторії сучасного театру анімації в міському просторі, окреслено коло завдань, висунуто гіпотезу про те, що вертеп може розглядатися як модель театру анімації, де принцип оживлення втілюється у взаємодії актора, ляльки та урбаністичного середовища. Визначено методологічну базу дослідження, що поєднує історико-культурний, театрознавчий, семіотичний, антропологічно-перформативний підходи та метод практичного експерименту.

У першому розділі проаналізовано генезис українського вертепу в контексті європейських та слов'янських різдвяних вистав. Показано, що український вертеп формувався на перетині традицій середньовічної містерії, польської шопки, білоруської батлейки, але набув виразної національної специфіки. Просторово-драматургічна двоповерхова структура вертепної скрині інтерпретована як форма «театру в театрі», що

відображає опозицію «святе/світське» та задає багаторівневу семіотичну організацію дії. Наголошено, що вже на цьому етапі вертеп виявляє риси театру анімації: поєднання ляльки, маски, живого актора й анімованого простору.

У другому розділі простежено інтерпретації й реконструкції вертепу у ХХ столітті. У творчості Леся Курбаса вертеп постає як авангардна лабораторія синтетичного театру, де поєднуються ритуал, гротеск, політична сатира й експеримент із акторською технікою. Вистава «Різдвяний вертеп» у Молодому театрі розглянута як приклад метатеатрального мислення та раннього осмислення принципів анімації в роботі з тілом актора й об'єктом. У другій половині ХХ століття, на прикладі діяльності Харківського театру ляльок, режисера Олександра Інюточкина та художника Олексія Щеглова, показано, що вертеп стає важливим елементом професійної сцени та освітнього процесу в галузі театру анімації. Музейні й цифрові проєкти кінця ХХ — початку ХХІ століття (Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, TMF Museum, Google Arts & Culture) закріплюють вертеп як об'єкт культурної пам'яті й водночас надають йому статус ресурсу для подальших творчих лабораторій.

У третьому розділі вертеп розглянуто в координатах сучасного міського простору з урахуванням теорій рухового театру (Ж. Лекок), перформативності (Р. Шехнер), партиципаторного мистецтва (К. Бішоп) та театру об'єктів (Дж. Белл). Показано, що вертеп у публічному середовищі функціонує як *site-specific* перформанс, де простір міста стає активним учасником дії, а глядач — співтворцем події. На прикладі міжнародних практик (Bread and Puppet Theater, Light Whale International, «The Herds») продемонстровано, що театр анімації здатен ефективно працювати з темами пам'яті, соціальної критики й екологічної свідомості.

Окреме місце в роботі відведено аналізу власного практичного досвіду — вистави «Вертеп. Сон на Різдво» як лабораторії театру анімації в конкретному міському контексті. Практична апробація підтвердила, що поєднання традиційної структури вертепу з принципами *site-specific* театру, роботою з тілом, лялькою та простором, а також із партиципацією глядача відкриває нові можливості для осмислення вертепу як актуальної театральної форми.

Наукова новизна роботи полягає в послідовному розгляді українського

вертепу в контексті сучасної теорії театру анімації, перформативних і *site specific* практик; у введенні до аналітичного обігу поняття «анімований простір» щодо вертепу як форми взаємодії актора, ляльки та міського середовища; у поєднанні історичного, теоретичного та практичного аналізу на прикладі постановки «Вертеп. Сон на Різдво».

Теоретичне значення роботи полягає в уточненні понятійного апарату (вертеп як театр анімації, анімований простір, *site-specific* вертеп, партиципативний вимір вертепу) та в поглибленні уявлень про місце вертепу в історії українського й європейського театру. Практичне значення полягає в можливості використання результатів дослідження у навчальних курсах із режисури й акторської майстерності театру анімації, у розробці освітніх і фестивальних програм, у створенні нових вертепних проєктів у міському просторі.

Перспективи подальших досліджень убачаються у розширенні порівняльного аналізу українського вертепу з іншими формами театру об'єктів у Європі та поза її межами, у глибшому вивченні вертепних практик в умовах війни та вимушеного переселення, а також у розробці методик застосування вертепу в контексті арт-терапевтичних і соціально культурних проєктів. Отримані результати можуть бути інтегровані в освітні програми кафедри майстерності актора й режисури театру анімації ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Апробація

Виступ на конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» тема доповіді: «Український вертеп як лабораторія сучасного театру анімації в міському та глобальному контексті»

Тренінг «Вступ до Мімограмоти» у рамках Всеукраїнської науково-творчої конференції «Міжкультурний діалог у сценічному мистецтві України: досвід взаємодії та трансформацій»

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Українською та іншими мовами кирилицею

- [1] Бондарчук С. Майстерство актора. Мімограмота / упоряд. М. Шкарабан. 2-ге вид. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2025. 264 с. [2] Гринишина М.; Пивоварова К.; Колпащикова А. Ігри з простором — ігри

- у просторі: сайт-спесифік театр (site-specific theatre) в Україні // Вісник КНУКіМ. Серія: Сценічне мистецтво. 2024. Т. 7, № 1. С. 48–60. [3]
- Грушевський М. Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII віці. Київ–Львів : Друкарня С. В. Кульженко, 1912. 248 с. [4] Лугова Т. А. Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика, динаміка. Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2018. 465 с. [5]
- Лотман Ю. М. Семиотика театру и проблемы театрального пространства // Избранные статьи: в 3 т. Т. 3. Таллинн : Александра, 1998. С. 153–190. [6] Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський; післям. М. Москаленко, Д. Лабінська; ред. М. Москаленко. Харків–Київ : Видавець Олександр Савчук ; Основи, 2022. 920 с.
- [7] Інютючкін О. О. Специфічні особливості елементів професійної техніки актора театру анімації // Культура України. 2011. Вип. 33. С. 222–229. [8] Бучма О. Є. Особливості створення сценічного образу з театральними ляльками різних систем // Культура України. 2013. Вип. 41. С. 190–198. [9] Інютючкін О. О. Мала енциклопедія режисера театру анімації : навч. посіб. Харків : Колегіум, 2012. 167 с. (опц.)
- [10] Різдяна містерія. Традиції різдяної драми в театрі ляльок : зб. наук. праць. Луцьк : Волинський академічний обласний театр ляльок, 2013. 180 с.
- [11] Прево М. Свято доброї гри. Творчий портрет Олександра Інютючкіна[Електронний ресурс]. UNIMA Україна, 04.07.2025. Дата звернення: 13.11.2025.
- [12] Черномаз К. На хвилі Курбаса: Вистава «Вертеп. Сон на Різдво» [Електронний ресурс]. Український тиждень, 10.03.2025. Дата звернення: 13.11.2025.
- [13] Bell J. Puppets, Masks, and Performing Objects. Cambridge, MA : MIT Press, 2001. 310 p.
- [14] Bishop C. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London ; New York : Verso, 2012. 388 p.
- [15] Evans M. Jacques Lecoq and the Art of Movement. London ; New York : Routledge, 2006. 220 p.
- [16] Jurkowski H. A History of European Puppetry. Vol. 1: From Its Origins to the End of the 19th Century. Lewiston ; Queenston ; Lampeter : Edwin Mellen Press, 1996. 300 p.
- [17] Lecoq J. Le Corps Poétique : Un enseignement de la création théâtrale. Arles : Actes Sud, 1997. 317 p.
- [18] Lecoq J. Le Théâtre du Geste. Paris : Bordas, 1987. 192 p. [19] Schechner

- R. Performance Theory. London ; New York : Routledge, 2003. 370 p.
- [20] Bread and Puppet Theater : Official site[Electronic resource]. Available at:
<https://breadandpuppet.org>
- [21] Light Whale International : Official site[Electronic resource]. Available at:
<https://www.lightwhaleinternational.com>
- [22] Google Arts & Culture. Model of the Vertep Chest for Performance (Ukrainian Vertep), Oleksiy Shcheglov[Electronic resource]. Available at:
<https://artsandculture.google.com>
- [23] TMF Museum. Shcheglovskiy Vertep[Electronic resource]. Available at:
<https://www.tmf-museum.com>
- [24] The Guardian. Stampede in Soho: puppet animals on an epic trek bring wonder and warning to London streets [Electronic resource]. Available at:
<https://www.theguardian.com>

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. СЦЕНАРІЙ / ЛІБРЕТО (фрагменти)

Назва документа Автор(и) Посилання / QR

Лібрето / сценарій «Вертеп. Сон на Різдво»

Данило Мандзюк

<https://docs.google.com/document/d/1DBNzT772->

[_bjD6IQNLBo2TeeVmKB8wcEs1B9QN3xB_Q/edit?usp=sharing](https://drive.google.com/document/d/_bjD6IQNLBo2TeeVmKB8wcEs1B9QN3xB_Q/edit?usp=sharing)

ДОДАТОК Б. ФОТОФІКСАЦІЯ ПОКАЗУ «ВЕРТЕП. СОН НА РІЗДВО»

Назва / опис Автор Дата Місце Посилання

Серія фото з показу Альона Малашина	25.12.2024 Львів, Театр ім. Леся Курбаса	drive.google.com/drive/folders/1mjU9E0stjjGO	yeg8iwxhMPJ9k DwjfwG8? usp=share_link
-------------------------------------	--	---	---

ДОДАТОК В. ВІДЕОДОКУМЕНТАЦІЯ ТА ПОСИЛАННЯ

Файл / назва (хв:с)	Тривалість	Повне відео вистави «Вертеп. Сон на Різдво» (театр ім. Леся Курбаса)	40 хв YouTube https://youtu.be/ACykXQs47VY?si=gls0pgEQZgLN2E GU
Формат / платформа	Посилання / QR	Доступ	Перегляд за посиланням

ДОДАТОК Г. РЕЦЕНЗІЇ ТА МЕДІА-ВІДГУКИ

№ Бібліографічний опис / посилання

1 Український тиждень: «На хвилі Курбаса: вистава “Вертеп. Сон на Різдво”» — <https://tyzhden.ua/na-khvyli-kurbasa-vystava-vertep-son-na-rizdvo/>

2 Сюжет на телебаченні (Facebook Video) — <https://www.facebook.com/share/v/1FX2BM3RJv/>