

КОРНИЙ ЛІДІЯ

доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

KORNIY LIDIYA

a Doctor of Art Studies, a professor, a chief research fellow at the Department of Screen-Stage Arts and Culturology of the NASU M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology

Бібліографічний опис:

Корній, Л. (2021) Українська шкільна різдвяна драма XVII-XVIII ст. і ляльковий театр вертеп: проблема адаптації та інтерпретації музичного чинника. *Народна творчість та етнологія*, 2 (390), 5–14

Korniy, L. (2021) Ukrainian School Christmas Drama of the XVIIth–XVIIIth Centuries and Puppet Nativity Play Theatre: Problem of Adaptation and Interpretation of a Musical Factor. *Folk Art and Ethnology*, 2 (390), 5–14

УКРАЇНСЬКА ШКІЛЬНА РІЗДВЯНА ДРАМА XVII– XVIII СТОЛІТТЯ І ЛЯЛЬКОВИЙ ТЕАТР ВЕРТЕП: ПРОБЛЕМА АДАПТАЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНОГО ЧИННИКА

Анотація / Abstract

У статті йдеться про те, що українське мистецтво бароко розшарувалося на високий, середній та низовий стильові рівні. Проблема зв'язку між різними стильовими рівнями українського музичного бароко ще не привернула належної уваги дослідників. У розвідці розглядаються впливи української шкільної різдвяної драми XVII–XVIII ст. на ляльковий театр вертеп. Наголошується, що вперше проводиться порівняння цих двох видів театрального мистецтва з погляду використання в них музичного чинника. Установлено, що 1-ша дія вертепу пов'язана з високим стилем української різдвяної шкільної драми. Це розкрито на основі аналізу драматургічних функцій Хору в шкільній драмі та вертепі. Хор у цих видовищах брав активну участь у розкритті різдвяного сюжету, виконував роль персонажа. Спільним для них був жанр духовного канта із силабічним віршуванням. Попри схожості з високим стилем шкільної драми, вертеп був новим театральним жанром, який відносимо до середнього стильового рівня. Орієнтуючись на народне середовище, автори вертепу дохідливо доносили до широкого глядача сакральний сюжет. Відзначається, що в 2-й дії вертепу були адаптовані інтермедії шкільних драм, які представляли низовий стильовий рівень бароко. У цій дії на перший план виходила сміхова лінія, музичний компонент позначений впливами українського музичного фольклору з перевагою танцювального. Взаємодія фольклору з низовим варіантом бароко мала великий потенціал для подальшого розвитку українського національного театру. Завдяки тому, що музика була невід'ємною частиною лялькового вертепу й відігравала важливу драматургічну функцію, це театральне видовище, як і деякі шкільні драми, мало ознаки жанру «драма з музикою». Отже, шкільна драма і вертеп створювали підґрунтя, на якому в XIX ст. виникла українська драматургія зі значною роллю в ній музичного чинника, що по суті була «драмою з музикою».

Ключові слова: вертеп, шкільна драма, інтермедії, канти, адаптація, спів Хору, стильові рівні бароко.

The article states that the Ukrainian baroque art has become differentiated into the high, middle and lower stylistic levels. There were certain connections between them, and new art genres appeared on the verges of these levels. The problem of the connection between distinct stylistic levels of the Ukrainian musical baroque has not yet attracted the attention of researchers. The study examines the links between the Ukrainian school Christmas drama of the XVIIth–XVIIIth centuries and the puppet Nativity play theatre.

It is noted that for the first time a comparison of these two kinds of theatrical art is drawn in terms of the use of a musical factor in them. It is established that the first act of the Nativity play drama is related to the high style of Ukrainian Christmas school drama. This is revealed on the basis of analysing the dramatic functions of a Choir in both school drama and Nativity play drama. A choir in these spectacles took an active part in revealing the Christmas story, playing the role of a character. What they had in common was the genre of spiritual chant with the syllabic versification. Despite its association with the high style of school drama, the Nativity play drama was a quite new theatrical genre that belongs to the middle stylistic level. Focusing on the folk environment, authors of the Nativity play drama intelligibly conveyed to a wide audience the sacred plot. It is noted that in the second act of the Nativity scene were adapted interludes of school dramas, which represented the lower stylistic level of the Baroque. In this act, a funny line came to the fore, and a musical component is marked by influences of the Ukrainian musical folklore with a predominance of its dancing variety. The interaction of folklore with the lower version of the Baroque had a great potential for the further development of the Ukrainian national theatre. Due to the fact that music was an integral part of the puppet Nativity play drama and played an important dramatic function, this theatrical spectacle, like some school dramas, had the features of the *drama with music* genre. Thus, school drama and Nativity play drama created the foundation, on which in the XIXth century, the Ukrainian dramaturgy emerged, with a significant role of the musical factor in it, which was essentially a *drama with music*.

Keywords: nativity play, school drama, interludes, chants, adaptation, singing of a Choir, baroque style levels.

Нові наукові відкриття, нове світосприйняття, що в загальноєвропейському масштабі припали на добу бароко, позначилися на розвитку різних галузей мистецтв. Бароко в Україні, як і в Європі загалом, розшарувалося на високий, середній і низовий стильовий рівні. Утім, ізольованими вони не були, між ними виникали певні зв'язки, і на межі цих рівнів з'являлися нові мистецькі жанри [13, с. 30].

До високого стильового рівня бароко в українській музиці належала церковна музика – багатоголосні твори (партесний концерт). Середній стильовий рівень – кантовий жанр, пов'язаний із виникненням в українській літературі поезії із силабічним віршуванням (високий рівень). Кант розвивався під впливом цієї поезії, але на ньому також позначилася рецепція українського музичного фольклору та іонаціональних пісенних жанрів. Цей жанр з'явився в колах професійно освічених людей, а також в аматорському середовищі (бурсаків, мандрівних дяків). Низовий стильовий рівень – це музичне мистецтво світського напрямку, яке використовувало український музичний фольклор, але при цьому не було з ним тотожним. Проблема зв'язку між різними

стильовими рівнями українського музичного бароко ще не привернула належної уваги дослідників.

Прикладом зв'язку між високим (професійним) і низовим стильовим рівнями може бути хорівий твір XVIII ст. світського змісту «Сначала днесь по утру рано, хто в вечеру пьян был». У його вербальному змісті змальована гумористична картинка, а в музичному тексті невідомий автор використав стилістику професійної багатоголосної церковної музики XVII–XVIII ст. (партесного концерту) [17, с. 101–126]. Завдяки поєднанню високого і низового стильових рівнів виник новий жанр – пародійний хорівий концерт. Зіткнення різних стильових рівнів бароко можна простежити і в українському театральному мистецтві, яке в цю епоху представлене шкільною драмою та ляльковим театром вертепом.

Наприкінці XVIII ст. унаслідок освітньої реформи Самуїла Миславського в Київській академії (1783–1796) шкільні вистави було заборонено. Це зупинило розвиток національного театру, який відновився тільки на початку XIX ст. в Полтаві. Традиції шкільної різдвяної драми були продовжені в ляльковому театрі – вертепі.

Українська шкільна драма XVII–XVIII ст., що розробляла духовну тематику (різдвяну, великодню та ін.), належить до високого стильового рівня бароко. Цьому рівневі відповідав високий стиль вислову, використання символіки, алегорій тощо. Авторами драм були професори курсів поетики та риторики Києво-Могилянської академії, і в цьому середовищі формувався український професійний театр. Саме звідти походять збережені тексти шкільних драм. У шкільних драматичних виставах, як показало наше дослідження, важливу драматургічну роль відігравав музичний компонент [6, с. 24–66]. Про це свідчать вербальні тексти музичних номерів драм. На жаль, їх нотних записів у текстах драм немає, проте деякі з них можна віднайти в нотних рукописах кантів.

У виставах шкільних драм для відпочинку глядачів виставляли інтермедії, які відповідали низовому стильовому рівневі бароко. Вони мали світський зміст, переважно гумористичного характеру, написані були простою, розмовною мовою. Отже, у шкільних виставах відбувалося зіткнення високого стильового рівня бароко (серйозна частина драми) з низовим (інтермедії), між якими переважно не було зв'язку.

Близький за змістом до шкільної різдвяної драми був ляльковий театр вертеп. Його 1-ша дія розробляла ту саму різдвяну тематику, що й шкільна драма, але у вертепі вона реалізувалася в новому жанрі – ляльковому театрі, що став популярним у міському середовищі. Існує різна ідентифікація вертепу. Деякі дослідники відносили вертеп до народного театру [16, с. 16]. М. Петров вважав вертеп напівшкільною, напівнародною виставою [12, с. 10]. Відзначалися й зв'язки вертепу з українською шкільною різдвяною драмою. Зокрема, Л. Махновець писав, що за розробленням теми про народження Христа вертеп близький до різдвяної шкільної драми Димитрія Туптала та Митрофана Довгалевського [10, с. 88]. Проте вказувалося й на деякі відмінності між вертепом та різдвяною драмою в розкритті різдвяної

тематики. Тексти вертепного дійства, на відміну від різдвяної драми, не містили розлогих риторично-богословських монологів, не були переобтяжені алегорією і сентенціями. У них не брали участі алегоричні персонажі [14, с. 705].

Порівняння вертепного дійства з різдвяною шкільною драмою з погляду ролі в цих виставах музичного чинника досі не проводилися. Така розвідка дає змогу розкрити специфіку зв'язків цих двох видів театрального мистецтва, виявити їх схожості та відмінності, а також установити особливості адаптації різдвяної шкільної драми в ляльковому театрі вертепі. Саме це й стало предметом наших студій.

Дослідники припускали, що вертепне дійство в Україні виникло в XVI ст., але документальне підтвердження про вертепні вистави в Україні існує тільки з другої половини XVII ст. Про вертеп згадується в матеріалах Львівського Ставропігійського братства. У його прибутковій книзі під 1666 роком зафіксовано кошти, які призначалися столярові на спорудження вертепу та художникові на декорації до нього [2, с. 489–490]. Однак із зазначеного часу не збереглося жодних текстів вертепної драми. Обмаль відомостей і з XVIII ст.

Серед документів Київської академії в рукописі під 1779 роком в «Актах і документах» цього закладу вміщене «Правило увѣщательное къ піаницамъ», у якому є згадка про вертепну драму як поширене явище. У ньому зазначається: «Радується пиворѣзы и паки реку радуйтеся. Се радости день приспѣваетъ, день – глаголю – праздника Рождественскаго зближається. Востанѣше убо отъ ложей своихъ и воспримѣте всякъ по своему художеству орудія: сдѣлайте вертепы, склейте звѣзду, составте партесы! Егда же станете по улицахъ со звукомъ бродить, ищуще сивухи, приймутъ васъ казаны во кровы своя» [1, с. 83].

З XVIII ст. до нашого часу дійшло тільки три тексти вертепної драми. Два з них неповні: є лише окремі виписки гушчинського дяка

Іоанна Даниловича від 1771 та 1776 років і вертеп 1790 року українсько-польською мовою без початку [8, с. 6].

Повний текст вертепного дійства наведено у так званому Сокиринському (Галаганівському) вертепі. Його власником був Г. П. Галаган. Текст вертепу з нотами, за свідченням Г. П. Галагана, у 1770 році київські бурсаки занесли в маєток його прадіда в с. Сокиринці колишнього Прилуцького повіту на Полтавщині (нині Чернігівської області), де вони ставили вертепне дійство. Відтоді в маєтку Галаганів вертеп виставлявся систематично. З тексту Сокиринського вертепу робили списки. Один з них мав український історик Микола Маркевич. Його словесний текст опублікував І. Давиденко в 1860 році [11, с. 27–64]. У 1882 році Г. П. Галаган надрукував текст вертепу з нотами за списком 1875 року [3, с. 1–38]. Пізніше список Сокиринського вертепу з нотами, який зберігався спочатку в Прилуцькому краєзнавчому музеї, а потім – в Українському театральному музеї, опублікував Є. Марковський [8, с. 40–111]. Це найповніший текст вертепного дійства, пов'язаний з Галаганівським осередком і, що особливо важливо, у цій публікації подано нотні тексти музичних номерів [9, с. 1–40]¹, яких немає у виданих текстах шкільних різдвяних драм. У порівняльних дослідженнях ми послуговувалися вербальним і нотним текстом Сокиринського вертепу, виданим Є. Марковським, а також текстами відомих різдвяних драм XVII–XVIII ст., зокрема «Комедії на день Різдва Христова» Дмитрія Туптала, яка найдетальніше розкриває різдвяну тематику.

У двох діях вертепу використовувався музичний чинник. У виставі брав участь чотири- або п'ятиголосний хор та інструментальний ансамбль. У 1-й дії вертепу, як і в шкільній різдвяній драмі, розроблялися теми про мінливість світу та гординю Ірода, його владолюбство, за що він зазнав покарання. У цій дії лялькової вистави брали участь такі персонажі: Пономар, Ангел, три східні

Царі, пастухи, Ірод, Воїни, Чорт, Смерть. Музичний компонент представлений співами Хору, і тільки наприкінці 1-ї дії звучав інструментальний номер «Дудочка».

Наше попереднє дослідження музичного чинника в українській шкільній драмі XVII–XVIII ст. показало, що в більшості драм Хор – активний учасник дійства і виконує функцію *персонажа*. Були встановлені різні драматургічні функції Хору в драмах. Як з'ясувалося, щодо використання музичного чинника в драмах українські автори спиралися на теорію латиномовних поетичних курсів, що викладалися в Києво-Могилянській академії. Автори цих курсів, характеризуючи жанр трагедії, комедії, трагедокомедії, писали про роль Хору в цих творах, конкретизуючи його функції. При цьому вони спиралися на світську давньогрецьку трагедію та на трактати італійських гуманістів [6, с. 24–32]. Українські автори цих курсів, які часто самі писали драми, переносили положення щодо використання Хору в драмі в практику українського шкільного театру.

Як показав аналіз 1-ї дії Сокиринського списку, у вертепі, як і в більшості різдвяних драм, музичний чинник представлено переважно співами Хору (*a capella*). У шкільній драмі Хор виступав на сцені або за сценою, а в ляльковому театрі – за вертепною скринькою. Тексти співів Хору у вертепі дають можливість стверджувати, що важливу драматургічну роль Хору постановники вертепного дійства запозичили з різдвяної драми. Співи Хору в тексті Сокиринського вертепу позначені як «пѣснь» (пісня). За версифікаційними та музичними особливостями ці пісні мають ознаки жанру канта.

Загалом канти фіксувалися у вербальних та нотних рукописних збірниках, а також розповсюджувалися усним шляхом. Їхніми авторами були представники освічених середовищ, де навчали музичної грамоти (братські школи, Київська академія, колеґіуми). Для кантів характерна пісенна мелодика з мінімальною розспівністю складів, терцієвий виклад мелодії двома верхніми

голосами, а інші два-три голоси створюють акордову фактуру. Канти мають чітку структуру, в якій простежується становлення найпростіших музичних форм – періоду повторної будови, періоду підсумовуючого типу, двочастинної форми, а в основі хорової фактури пісень закладена функційна гармонія класичного типу.

Зіставлення віднайдених нами музичних номерів різдвяних шкільних драм, наприклад, «Аггелъ пастырем вѣстилъ», «Гласъ слышав – в Раме Рахили рыдаше», «Нынѣ весь мир да играетъ» з «Комедіи на день Рождества Христова» Димитрія Туптала та пісень, зафіксованих у Сокиринському вертепі, показало, що вони належать до спільного жанру – канта. Тобто в 1-й дії вертепу використовувався той самий музичний жанр, що й у шкільній різдвяній драмі.

Розглянемо драматургічну роль Хору у вертепі детальніше. У словесному тексті вертепу пісні позначені окремими номерами. Пісні, що входили до однієї, іноді двох з'яв, які розробляли один сюжетний мотив, мали музичну єдність, що створювалася за принципом куплетної форми. На основі музичного змісту першої пісні співалися інші пісні на нові тексти. Між цими піснями могли бути діалоги персонажів або вони виконувалися підряд. Такий склад пісень називаємо «музично-тематичним блоком».

Перша з'ява 1-ї дії вертепу починається співом Хору «Пѣнью время и молитвѣ часъ / Христе рожденный спаси всѣхъ насъ», який відіграє функцію прологу. Приходить Пономар і в словесному виступі сповіщає про народження Ісуса Христа, дзвонить і відходить. Протягом усієї першої з'яви Хор співав за вертепною скринькою, а на сцені не було жодного дійства. Можливо, що на другому поверсі вертепної скриньки, де мали перебувати священні особи, улаштовували сцену, яка імітувала народження Ісуса Христа. Так, наприклад, у тексті іншої версії вертепу Іоанна Щербини є така дописка: «Въ верхнемъ этажѣ горящія свѣчи, и освѣщаютъ фонъ, гдѣ предполагается

колыбель Спасителя; надъ этимъ мѣстомъ сіяніе; но ни младенца, ни рождшей не видно» [8, с. 40].

У першій з'яві Хор виконував чотири пісні: «Ангелы снижайтесь ко земли сближайтесь», «Небомъ земля сталася», «Какъ Луциферъ палъ съ неба», «Богъ отъ Дѣвы раждается» («музично-тематичний блок» № 1). У піснях означеного блоку розробляється сюжетний мотив про зближення землі з небом через народження Ісуса Христа. Цим самим сюжетним мотивом розпочиналося розкриття різдвяного сюжету і в «Комедіи на день Рождества Христова» Димитрія Туптала. Хор у цій з'яві вертепу має *сповіщальну* функцію, він розповідає про події, які вже відбулися. Мелодика пісні має оповідний характер, а на слова «веселитесь, радуйтесь, яко съ нами Богъ» набуває величності. Під впливом першої вертепної пісні Григорій Сковорода створив свою пісню «Ангелы, снижайтесь, ко землѣ сближайтесь», яка увійшла до його циклу «Сад Божественних пісень» [4, с. 54].

Перша пісня відіграє важливу роль у створенні музичної єдності всієї 1-ї дії. Вона є своєрідною «темою», яка розвивається в інших піснях цієї дії. Перші два такти становлять «ядро», з якого «виростають» музичні побудови інших пісень. Вони мають різний музично-образний зміст відповідно до драматургічної ситуації. В основі цього «ядра» – початкова поспівка (b–d) з оспівуванням нижнього, а іноді й верхнього звука, яка гармонізується в піснях з ладовою перемінністю g-moll – B-dur (I –V – VII нат. = V до III ст.).

У другій з'яві у вертепі беруть участь два Ангели. Один з них звертається до пастухів зі сповіщенням про народження Ісуса Христа і закликає їх славити Спасителя. За вертепною скринькою чути розмову двох пастухів (Грицька і Прицька), які збираються навідати народженого Ісуса. Хор співає три пісні: «Слава буди во вышнихъ Богу», «Воль и осель Христа витають», «Ты вертепе возвеселься» («музично-тематичний

блок» № 2). У цих співах, розповідаючи про різдвяні події, Хор виконує *сповіщальну* та *панегіричну* функції. У мелодиці пісень блоку відтворено веселий і радісний настрій, якому сприяє мазуркова ритміка. Пісня «Слава буди во вышнихъ Богу, дающому радость премногу» виникла під впливом євангельської оповіді від Луки. Як зазначено в Євангелії, з ангелом з'явилася «сила велика небесного війська, що Бога хвалили й казали: “Слава Богу на висоті, і на землі мир, у людях добра воля”» [5, с. 73]. Під впливом євангельських слів з'явився церковний піснеспів – стихира «Слава во вишнихъ Богу и на земли мир». Саме цей піснеспів використав у тій самій сюжетній ситуації Дмитрій Туптало в драмі «Комедія на день Рождества Христова». Під впливом Євангельського тексту виникали й канти. Невідомий автор вертепу використав власне жанр канта.

У третій з'яві два пастухи вітають народженого Ісуса Христа у вертепі, дарують йому ягня. Відтак співає Хор. У чотирьох піснях: «Нова рада стала», «Де Христось родився», «Передь тимъ дытяткомъ», «Прошу тебе, Царю» («музично-тематичний блок» № 3) він виконує *резюмуючу* та *панегіричну* функції. Пісня «Нова рада стала» (з усіма куплетами, але з іншою мелодією) поширилася в Україні й виконується під час колядування на Різдво в різних регіонах України. Ремарка в кінці з'яви вказує на звучання танцю «Дудочки», який виконують пастухи під інструментальний супровід: «Музыка играет Дудочку. Пастухи танцуют и приговариваютъ: “Зуба зуба на сопилку”». Це був український танець з гопачковим ритмом.

У наступних з'явах розробляються сюжетні мотиви, пов'язані переважно з діянням Ірода. У піснях «Днесь Иродъ грядетъ» (четверта з'ява) та «И вилѣвъ же онъ во своемъ повити» (п'ята з'ява), що мають однаковий музичний зміст («музично-тематичний блок» № 4), Хор *сповіщає* про підступні плани Ірода вбити новонародженого Ісуса шляхом знищення всіх немовлят. Нотний

текст цих пісень є музичною модифікацією пісні «музично-тематичного блоку» № 1 для відтворення драматизму ситуації. У мелодиці монотонно повторюється тритактова фраза, і звучання набуває суворого характеру.

У шостій з'яві йдеться про трьох Царів (волхвів), які прийшли поклонитися немовляті Ісусові, та про їхню зустріч з Іродом, котрий прагне довідатися про місце перебування новонародженого. Царі відвідують Ісуса й підносять йому дари. Про всі події цієї з'яви співає Хор, виконуючи *роз'яснювальну* функцію: «Шедше триє Цари ко Христу со дари», «Отвѣщаша Ему идемъ къ рожденному», «Азь шедъ поклонюся предъ царемъ смирюся», «Звѣзда идетъ чудно съ востокъ на полудно» («музично-тематичний блок» № 5).

Подібну *роз'яснювальну* драматургічну функцію виконує Хор і в сьомій з'яві. На її початку Ангел намовляє Царів не йти до Ірода й показує їм іншу дорогу. Про це йдеться у піснях хору: «Ангель къ нимъ вѣщаетъ», «Волхвы возвратишася въ Ирода не быша», «Пришли въ страны своя Христа славословя». Ці пісні створюють «музично-тематичний блок» № 6. У ньому використано нотний текст «музично-тематичного блоку» № 5. Завершується з'ява гнівним виступом Ірода, який, не отримавши вістей від Царів, погрожує вбити новонародженого.

У восьмій та дев'ятій з'явах ідеться про зловісний наказ Ірода вбити малих дітей, який виконують воїни, а також про оплакування матерями немовлят. У розкритті цієї сюжетної ситуації активну участь бере Хор, виконуючи пісні «Перестань рыдати печальная мати», «Иродъ несытый велить убити», «Не плачь, Рахиле, видя чадо неживе» («музично-тематичний блок» № 7). У цих піснях, за наявності певної інтонаційної подібності з музичними номерами попередніх з'яв, передано інший музично-образний зміст. Відповідно до тексту музичне звучання має благально-скорботний характер. У пісні «Перестань рыдати печальная мати» Хор заспокоює матерів –

«за живота страту приємлюють заплату». Після сцени вбивства воїном дитяти Рахіли, її плачу Хор у пісні «Иродъ несытый велить убити» висловлює співчуття матерям, а в наступній пісні – «Не плачь Рахиле» сповіщає, що діти в небесному царстві «процвітають». У цих піснях Хор виконує *співчувально-оплакувальну* функцію. Хорові співи в такій самій драматичній сюжетній ситуації, з такою ж драматургічною функцією використовувалися й у різдвяній шкільній драмі. Прикладом цього можуть слугувати співи Хору «О сердце, сердце, твердѣйшо опоки!», «Гласъ слышавъ – в Раме Рахили рыдаше» у десятій з'яві «Комедії на день Рождества Христова» Дмитрія Туптала.

На десяту – тринадцяту з'яви припадає покарання Ірода. Він хотів жити вічно, але відчув, що приходить «кончина». Однак Ірод не хоче здаватися, прагне воювати зі Смертю й наказує Воїнам її спіймати. Хор бере активну участь у розкритті цієї сюжетної ситуації («музично-тематичний блок» № 8). У пісні «Тутъ смерть выходит рече къ нему вину» йдеться про події, які будуть відбуватися в наступній з'яві – поява персонажа Смерті, котра осуджує Ірода за його злочин. Ірод хвалиться своєю величчю й намагається домовитися зі Смертю, але вона доводить свою могутність і січе Ірода косою. Цю ситуацію коментує Хор у пісні «Дерзай отъ смерти посѣченъ косою», засуджуючи діяння Ірода. Чорт відносить мертвого Ірода. Після цього звучить пісня, котра завершує 1-шу дію: «Не вѣдалъ же он что вже истребится», у якій озвучена основна тема вертепного дійства, – мінливість світу. Пісня виконує *резюмуючу, морально-дидактичну* функцію. Таку саму драматургічну функцію виконує спів хору «О гордость мира! Что се сотворила?» у завершенні різдвяної драми Дмитрія Туптала «Комедії на день Рождества Христова».

Порівняно з різдвяною шкільною драмою, співи Хору у вертепі звучали значно частіше. Хор брав участь майже в усіх з'явах (у дванадцяти з наявних тринадцяти), а в

окремих з них виступав лише Хор (друга, четверта, п'ята з'яви). Автори різдвяних драм іноді залучали до вистав церковні піснеспіви, що відповідали святу Різдва Христового, а в 1-й дії Сокиринського вертепу звучали тільки духовні канти.

Аналіз використання музичного чинника у вертепі показав, що 1-ша дія пов'язана з високим стилем різдвяної шкільної драми. Це проявилось в драматургічних функціях Хору. Хоча він перебував за вертепною скринькою, він виконував ті самі драматургічні функції, що й у різдвяній драмі – роз'яснювальну, сповіщальну, коментуючу, резюмуючу, засуджувальну, співчувально-оплакувальну та морально-дидактичну. Тобто Хор у вертепі, як і в різдвяній драмі, виконував роль *персонажа*.

Попри зв'язки вертепу з високим стилем шкільної драми, що яскраво проявилось в його музичному чиннику, він був новим театральним жанром, який відносимо до середнього стильового рівня Бароко. Орієнтуючись на народне середовище, автори доносили до широкого глядача сакральний сюжет у дохідливій формі в дещо спрощеному викладі.

У 1-й дії вертепу простежуються ознаки *наскрізної музичної драматургії*. Про це свідчить розвиток музичного «тематизму» з одного ядра, трансформація музично-образного змісту, зумовлена змінами сюжетної ситуації. Усе це вказує на належний музично-професійний рівень невідомого автора музики вертепу.

Вертеп у 2-й дії адаптував інтермедії шкільних різдвяних драм. До нашого часу дійшла невелика частина текстів інтермедій, які виконувалися в шкільному театрі. Як засвідчують ці тексти, в інтермедіях також використовувався музичний чинник, але значно рідше, ніж в основній частині різдвяної драми. На жаль, нотних записів музичних номерів інтермедій немає. Тому особливо цінними є нотні записи музичних номерів 2-ї дії вертепу в Сокиринському списку.

Вони можуть дати певне уявлення про особливості музики, яка звучала і в інтермедіях.

Літературознавці відзначали, що інтермедії шкільних драм та 2-га дія вертепу мало чим відрізнялися. Основним завданням цих вистав було розважити й потішити глядачів. Вони розробляли схожі (здебільшого кумедні) анекдотичні сюжетні ситуації, подібним був і персональний склад дійових осіб. Серед них – представники українського народу: козаки (запорожець), селяни, а також цигани, євреї (жид-корчмар), поляки, литвини, москалі та ін.

Автори вертепу запозичили від шкільних інтермедій драматургічну будову вистави – словесні виступи персонажів перемежувалися їхніми піснями й танцями, а іноді вони виступали дуетом. Музичні номери створювали характеристику героїв, розкривали їхні почуття й наміри. Українським та інонаціональним персонажам намагалися надати національного колориту, що проявлялося в їхній мові, а також у музиці.

У цих видовищах (інтермедії драм та у вертепі) введено національного героя козака, що турбується про долю України. Це передано в пісні козака «Мати моя старенкая» з 3-ї інтерлюдії різдвяної драми «Комическое дѣйствие» Митрофана Довгалевського та в пісні Запорожця «Да не буде лучше, да не буде краще, якъ у насъ да на Україні» з дванадцятої з'яви Сокиринського вертепу.

Певні подібності у використанні музичного чинника простежуються між інтермедією «Баба, Дѣд и чортъ», у якій танцюють Баба і Дід, а Демон співає «Танцуи же, бабо, танцуи, а до пекла ся готуи» та початком 2-ї дії вертепу, де також виступають Дід та Баба. Вони наміряються танцювати під пісню «Ой пидь вышнею, пидь черешнею».

В інтермедіях шкільних драм спів хору трапляється рідко, іноді й без зазначення, що саме він має виконувати. Так, наприклад, в інтермедії «Тато з Сином» з Дернівського збірника є така ремарка: «И пойдут за заслону, а хор що заспѣвает» [15, с. 53]. У Сокиринському вертепі Хор також не був

активним учасником дії, епізодично виконував окремі розважальні номери: пісню «Ой під вишнею» (перша з'ява), приспіву в сцені Цигана й Циганки. Суттєвішу роль мала хорова пісня «Маты Божа, сама єдына да вродыла Исуса Христа Дѣва Марія» у завершальній частині вертепу, яка створювала своєрідний місток з різдвяною першою дією.

У другій дії Сокиринського вертепу, порівняно з жанром інтермедій шкільних драм, частіше використовувався музичний чинник. Він представлений переважно танцювальними номерами: сольними – Запорожця (козачок), Кози; парними – Солдата і Дарії Іванівни, Гусара і Мажарки, Поляка і Платавки (танець «Полька»), Запорожця і Феськи, Запорожця і Циганки (танець «Козачок»), Жида зі своєю жінкою, Клима зі своєю жінкою; у кінці – танець «Горлиця». Деякі танці виконувалися з піснями. Поряд із цим існували сольні вокальні номери – Запорожця, Жида. Крім завершених музичних номерів, у восьмій з'яві 2-ї дії вертепу виставлялася музична сценка, у якій співали Циганка та Циган, а приспів виконував Хор.

У 2-й дії вертепу простежується зародження тенденції зближення українського театру з музичним фольклором. Однак вертеп, що його виконували в народному середовищі й намагалися пристосуватися до нього, не претендував на рівень з фольклором. Авторами Сокиринського вертепу були не народні музиканти, а освічені люди з кіл Києво-Могилянської академії. Творці й постановники вертепу в XVII–XVIII ст. (очевидно, студенти, мандрівні дяки) володіли теоретичними засадами поетичного мистецтва, знали український церковний спів (монодійний та партесний), канти, поширені в міському побуті, а також українську народнопісенну творчість. Вони були добре обізнані з текстами шкільних різдвяних драм, що регулярно виставлялися на Різдвяні свята.

У 2-й дії вертепу на перший план виходила сміхова лінія, музичний компонент познач-

ний впливами української народнопісенної інтонаційності з перевагою танцювальної ритміки (здебільшого козацької). Це дає підстави віднести цю дію до низового стильового рівня бароко. Взаємодія фольклору з низовим варіантом бароко мала великий потенціал для подальшого розвитку української національного театру.

Завдяки тому, що музика була невід'ємною частиною лялькового вертепу й відіграла важливу драматургічну функцію, це театральне видовище мало ознаки жанру «драма з музикою». Такий жанр формувалася й у шкільній різдвяній драмі. Отже, шкільна драма й вертеп створювали підґрунтя, на якому в XIX ст. виникла українська драматургія зі значною роллю в ній музичного чинника, що по суті була «драмою з музикою», а «Наталку Полтавку» І. Котляревського називають «оперою».

Вертепне лялькове дійство тривалий час (XIX – початок XX ст.) мало широке розповсюдження серед українського народу,

було улюбленим народним видовищем, яке виставляли на Різдво в містах і селах різних регіонів України. З лялькової вистави вертеп іноді перетворювався на «живий» вертеп, у якому грали актори. Тексти вертепних драм часто поширювалися в усній формі. Кілька редакцій вертепу записано наприкінці XIX – на початку XX ст. За місцем запису вони дістали назву «Славутицький», «Новгород-Сіверський», «Батурицький», «Хорольський» та ін. Як свідчать нотні записи Славутицького вертепу [9, с. 1–8], музична складова вже була представлена не бароковим кантовим жанром, а нескладними піснями з народнопісенною інтонацією. Вертеп зазнав суттєвого розвитку: від видовища, що адаптувало різдвяну шкільну драму й було пов'язане з освітнім середовищем – Києво-Могилянською академією, до народного театру, на якому позначалися соціально-культурна ситуація і процеси демократизації.

Примітка

¹ Нотні записи Сокиринського вертепу подано також у додатку до праці Л. Корній [7, с. 355–377].

Джерела та література

1. Акты и документы, относящиеся к истории Киевской духовной академии. Отдел. II (1791–1795) / авт. введ. примеч. Н. И. Петрова. Т. 4. Киев : Тип. И. И. Чоколова, 1907. XXXV + 393 с.
2. Архив Юго-Западной России : в 37 т. Т. 11. Ч. 1 : Акты, относящиеся к истории Львовского Ставропигийского братства (1586–1881 гг.). Киев : Унив. тип., 1904. 772 с.
3. Галаган Г. Малорусский вертеп. *Киевская старина : исторический журнал*. Київ : Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1882. Т. 4. Кн. 10: Октябрь. С. 1–38.
4. Григорій Сковорода. Сад Божественних пісень. *Повна академічна збірка творів під редакцією проф. Леоніда Ушкалова*. Едмонт ; Торонто : Вид-во Канадського інституту українських студій. Харків : Майдан, 2011. С. 51–85.
5. Євангелія від Св. Луки. *Біблія, або Книги Святого писма Старого й Нового заповіту*. Київ : Українське біблійне товариство, 1992. С. 70–112.
6. Корній Л. П. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. / Ін-т укр. археографії. Київ, 1993. 184 с.
7. Корній Л. Історія української музики (друга половина XVIII ст.). Ч. 2. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998.
8. Марковський Є. Український вертеп. Розвідки й тексти : у 4 вип. Київ : ВУАН, 1929. Вип. 1. 202 с.
9. Марковський Є. Український вертеп. Розвідки й тексти. Нотний додаток. Ноти з рукопису Українського театального музею. Київ : ВУАН, 1929. С. 1–40.
10. Махновець Є. Вертепна драма. *Історія української літератури : у 8 т*. Київ : Наукова думка, 1967. Т. 2. С. 81–88.
11. Обычай, поверья, кухня и напитки малороссиян / извлечено из нынешнего народного быта и составлено Николаем Марквичем. Репринтное воспроизведение издания 1860 года. Киев : Добровольное общество любителей книги УССР, 1991.

12. Петров М. І. Київська Академія. *Записки історико-філологічного відділу УАН*. 1919. Кн. 1. С. 3–17.

13. Софронова Л. А. Старинный украинский театр. Москва : РОССПЭН, 1996. 327 с.

14. Судима М. Вертепна драма. *Історія української літератури : у 12 т.* Київ : Наукова думка, 2014. Т. 2. С. 704–711.

15. Українські інтермедії XVII–XVIII ст. / вступ. стаття і відповідальна редакція М. К. Гудзія ; підго-

товка тексту Л. Є. Махновця. Київ : АН УРСР, 1960. 238 с.

16. Федас Й. Ю. Український народний вертеп (у дослідженнях XIX–XX ст.). Київ : Наукова думка, 1987. 183 с.

17. Хрестоматія доживотної української музики / упоряд. та коментарі О. Я. Шреер-Ткаченко. Київ : Музична Україна, 1974. С. 101–126.

References

1. *Acts and Documents Relating to the History of the Kyiv Theological Academy. Section II (1791–1795)*. Preface-authored and annotated by Nikolay PETROV. Kyiv: Ivan Ivanovych Chokolov Printing House, 1907, vol. 4, XXXV + 393 pp. [in Russian].

2. *Archives of Southwest Russia: in 37 Volumes*. Kiev: University's Printing House, 1904, pt. 1, vol. XI: *Acts Relating to the History of the Lviv Stauroupegion Brotherhood (1586–1881)*, 772 pp. [in Russian].

3. GALAGAN, Hryhoriy. Lesser Russian Nativity Play Drama. In: Feofan LEBEDINTSEV, ed.-in-chief, *The Kyivan Past: A Historical Periodical*. Kyiv: Hryhoriy Korchak-Novytskyi Printing House, 1882, vol. 4, bk. 10: October, pp. 1–38 [in Russian].

4. SKOVORODA, Hryhoriy. The Garden of Divine Songs. In: Leonid USHKALOV, ed., *Complete Academic Collected Works of Hryhoriy Skovoroda*. T. Shevchenko Institute of Literature; H. Skovoroda Institute of Philosophy et al. Edmonton; Toronto: Canadian Institute of Ukrainian Studies: Kharkiv: Maydan, 2011, pp. 51–85 [in Ukrainian].

5. *The Gospel of St. Luke. The Bible, or the Books of Scripture of the Old and New Testaments*. Kyiv: Ukrainian Bible Society, 1992, pp. 70–112 [in Ukrainian].

6. KORNIY, Lidiya. *Ukrainian School Drama and Spiritual Music of the XVIIth to the First Half of the XVIIIth Century*. Kyiv: NAS of Ukraine's Institute of Ukrainian Archeography, 1993, 184 pp. [in Ukrainian].

7. KORNIY, Lidiya. *The History of Ukrainian Music (Latter Half of the XVIIIth Century). Part 2: A Manual*. Kyiv; Kharkiv; New York: Marian-Pavlo Kots Publishing House, 1998, pp. 355–377 [in Ukrainian].

8. MARKOVSKYI, Yevhen. *The Ukrainian Nativity Play Drama. Studies and Texts: in Four Issues*. Kyiv: All-Ukrainian Academy of Sciences, 1929, iss. 1, 202 pp. [in Ukrainian].

9. MARKOVSKYI, Yevhen. *The Ukrainian Nativity Play Drama. Studies and Texts. A Musical Addendum. Sheet Music from a Manuscript of the Ukrainian Theatrical Museum*. Kyiv: All-Ukrainian Academy of Sciences, 1929, pp. 1–40 [in Ukrainian].

10. MAKHNOVETS, Leonid. The Nativity Play Drama. In: Yevhen KYRYLIUK, editorial board's chair, *The History of Ukrainian Literature: in Eight Volumes*. AS of Ukraine's Taras Shevchenko Institute of Literature. Kyiv: Scientific Thought, 1967, vol. 2: *Formation of New Literature (Latter Half of the XVIIIth to the 1830s)*, pp. 81–88 [in Ukrainian].

11. MARKEVYCH, Mykola (collector and compiler). *Customs, Beliefs, Cuisine, and Beverages of Lesser Russians*. A reprint of the 1860 edition. Kyiv: Voluntary Society of Book Lovers of the Ukrainian SSR, 1991, pp. 27–64 [in Russian].

12. PETROV, Mykola. Kyiv Academy (On the Occasion of the Past 300th Anniversary of Its Existence). In: Pavlo ZAYTSEV, ed., Dmytro BAHALIY, ed.-in-chief, *Proceedings of the Historical and Philological Department of the Ukrainian Academy of Sciences*. Kyiv, 1919, bk. I, pp. 3–17 [in Ukrainian].

13. SOFRONOVA, Liudmila. *The Ancient Ukrainian Theatre*. RAS Institute for Slavic and Balkan Studies' Cultural History Department. Moscow: ROSSPEN, 1996, 327 pp. [in Russian].

14. SULYMA, Mykola. The Nativity Play Drama. In: Mykola SULYMA and Vira SULYMA (scientific editors). *The History of Ukrainian Literature: in Twelve Volumes*. NAS of Ukraine's Taras Shevchenko Institute of Literature. Kyiv: Scientific Thought, 2014, vol. 2: *Ancient Literature (Latter Half of the XVIth to XVIIIth Centuries)*, pp. 704–711 [in Ukrainian].

15. HUDZIY, Mykola (prefaced and edited by). *Ukrainian Interludes of the XVIIth–XVIIIth Centuries*. Textually prepared by Leonid MAKHNOVETS. Kyiv: UkrSSR's Academy of Sciences Press, 1960, 238 pp. (*Monuments of Ancient Ukrainian Literature Series*) [in Ukrainian].

16. FEDAS, Yosyp. *The Ukrainian Folk Nativity Play Drama (in Studies of the XIXth–XXth Centuries)*. Kyiv: Scientific Thought, 1987, 183 pp. [in Ukrainian].

17. SCHRÖER-TKACHENKO, Onysiya (compiler and annotator). *A Reader of the Ukrainian Pre-October Music*. Kyiv: Musical Ukraine, 1974, pp. 101–126 [in Ukrainian].