

ПЕРФОРМАНС «ВЕРТЕП. НЕОБАРОКОВА МІСТЕРІЯ» (2021): ДОСВІД РЕЖИСЕРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Кіриш Р. А.

ВСТУП

Сокиринський (Галаганівський) вертеп є визначною пам'яткою українського театрального мистецтва XVIII століття, яка продовжує відігравати важливу роль у сучасному культурному житті України. Вертеп як різдвяна вистава формувався у народній традиції з кінця XVI століття і став невід'ємною частиною національної культури. Його структура включала дві частини: релігійну, що базувалася на біблійних сюжетах про народження Христа, та світську, яка відображала актуальні соціальні й побутові реалії українського суспільства¹.

Особливістю вертепу є його драматургія, яка ґрунтується на зміні великої кількості коротких сценок і персонажів. Це було обумовлено специфікою лялькового театру, де емоційна виразність досягалася через динаміку подій і різноманіття персонажів². Сокиринський вертеп вирізняється ще й тим, що до нашого часу збереглася копія рукопису XIX століття, яка містить як тексти, так і нотний матеріал, завдяки чому дослідники мають можливість вивчати як літературну, так і музичну складову вистави³.

Сокиринський вертеп отримав свою назву від села Сокиринці (нині Чернігівської області), де проживала родина Галаганів. Згідно зі спогадами Григорія Галагана, у 1770 році бурсаки Києво-Могилянської академії представили вертепну виставу в маєтку Григорія Гнатовича Галагана, що настільки вразило господарів, що вони зберегли ляльковий театр разом із текстами і нотами як родинну реліквію.

Актуальність вивчення СГВ обумовлена не лише його історичною і культурною цінністю, але й потенціалом сучасного сценічного переосмислення. Як бароковий театр, вертеп вирізняється яскраво вираженою сюжетною структурою, де в калейдоскопі сцен постають різноманітні групи персонажів. Перша дія СГВ містить релігійних

¹ Білоус П. В. Українська література XI-XVIII ст. : навч. посіб. для самост. роботи студ. Київ : Вид. центр «Академія», 2010. 358 с.

² Марковський С. М. Український вертеп. Розвідки і тексти. Київ : Видавництво Всеукраїнської академії наук, 1929. 201 с

³ Сокиринський вертеп. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. URL: https://www.tmf-museum.com/_files/ugd/6f1ba5_36113ff41f844468beea804990de2930.pdf. 1-80 с.

персонажів, таких як Пономар, Ангели, Пастушки, Цар Ірод, Смерть і Чорт, тоді як друга дія наповнена світськими образами, серед яких Запорожець, Циган, Дарія Іванівна, Жид із Жидовкою, Коза та інші.

Метою даного дослідження є аналіз постановки «Вертеп. Необарокова містерія» (2021), у якій традиційні образи і сюжетні лінії вертепу отримали сучасну інтерпретацію.

Музично-театральний перформанс «Вертеп. Необарокова містерія» було створено за участі Музею театального, музичного та кіномистецтва України за підтримки Українського Культурного Фонду. Прем'єра вистави відбулася у жовтні 2021 року в Києві. Проект об'єднав досвід сучасних музикантів, режисерів і дослідників, таких як Богдан Поліщук (режисер), Олена Поліщук (сценографка), Любов Тігаренко (клавесиністка, консультантка з історичного виконавства) та інших. У процесі підготовки було проведено майстер-класи з барокового вокалу та здійснено глибокий аналіз історичних матеріалів.

Дослідження постановки дозволяє осмислити, як традиційні драматургічні й музичні елементи СГВ адаптуються до сучасних театральних реалій, зберігаючи при цьому автентичність і культурну значущість.

1. «Вертеп. Необарокова містерія»: режисерське бачення художніх і виконавських задач вистави Перша частина

У сценічному втіленні вертепу режисер Богдан Поліщук орієнтувався на сучасний театр і перформанс, прагнучи створити виставу для широкої аудиторії. Він об'єднав дві частини вертепу: біблійну історію народження Ісуса та світські жанрові сценки, замінивши традиційних ляльок живими акторами для інтерактивності з глядачами.

У виставі задіяно чотирьох виконавців (три вокалісти й інструменталіст), які виконували різні ролі: акторів, оповідачів, медіаторів чи виконавців ритуалів. Ідея першої частини – створити образ церковних служителів, які, проводячи святковий містерійний ритуал, розповідають глядачам історію Різдва.

Перша частина вертепу – біблійна історія про народження Ісуса та злочини царя Ірода. Більшість персонажів і подій сюжету у цій частині збережені режисером. Для візуалізації Б. Поліщук вибрав тих персонажів, котрі, на його думку, втілюють драматизм, конфлікт і саму ідею першої частини. Три Царі у мізансцені виділяються і персоніфікуються через предметний світ. Вони проходять поряд із публікою повільною ходою, несучи сакральні предмети-символи: три корони, книгу та кадило, що створює візуальну паралель з трьома

дарами: ладаном, миром та золотом. Ірод окремо стоїть на сходах, над публікою та Царями і звідти звертається до них. Відокремлюються ці персонажі також тим, як вони висловлюються. Три Царі співають, від третьої особи розповідають глядачеві про свій путь до Новонародженого і зустріч з Іродом. Ірод, навпаки, не співає, а говорить до всіх чіткою прямою мовою. Відмітимо, що у рукописі є куплети, в яких співає Ірод, і є розмовні діалоги між Іродом і Трьома Царями⁴. Режисер Б. Поліщук свідомо скоротив ці моменти, щоб ще більше відокремити світлі персонажі Трьох Царів від темного образу Ірода.

Поява Ірода у виставі супроводжується ударами барабана та перегукуваннями «Ірод – Царrrrr», з підкресленим гарчанням літери «р». Музичний матеріал сцени складає пісня «Днесь Ірод грядет». Вокальну партитуру грає клавесин: акорди з додаванням дисонансів. Співаки в цей час викрикують текст, надмірно артикулюючи його. Ірод в коротких програшах між куплетами кричить фрази зі свого монолога⁵. Таким чином вибудовується своєрідний музичний діалог двох світів, де агресивна й загрозна тема Царя Ірода створює різкий контраст витонченій, нюансованій на стриманій динаміці, наближеній до церковного співу музиці Трьох Царів.

Окремо у виставі виділяються персонажі Рахилі і двох Воїнів, котрі вбивають її дитину. «Плач Рахилі» є одним із найкрасивіших і найдраматичніших епізодів СГВ. Сьогодні Рахиль, як символічний образ, можемо асоціювати з батьками, чийх дітей вбивали російські військові в Бучі, Ірпені, Ізюмі. Подібно до Діви Марії, Рахиль бачить страту своєї дитини і не може нічого зробити. Вона чує втішання, що це є частиною Божого задуму, і що її дитя потрапить до Царства Небесного («Не їми за шкоду, видя, яко воду, кров ізливаємим і убиваємим», «Бо твоє пернато Небом суть узято»). Цей образ перетинає реальність із сакральністю, наближаючи божественне до людського і піднімаючи людське до божественного. Він апелює до давньогрецького театру з його драматизмом і катарсисом. Саме тому ця сцена була збережена у постановці і стала драматичною кульмінацією першої частини вистави.

Відкривається сцена «Плач Рахилі» шумовою партитурою, в якій змішуються спів матері, що заколисує дитину, звуки маршової ходи солдат, котрі йдуть вбивати немовлят за наказом Ірода, та плач матері,

⁴ Сокиринський вертеп. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. URL: https://www.tmf-museum.com/_files/ugd/6f1ba5_36113ff41f844468beea804990de2930.pdf. 13-19 с.

⁵ У виставі монолог Ірода скорочено, режисер використовує лише декілька фраз: «Какой урон нашей царской славы, Насміялись мні дураки в мой же держави», «Розкаленная утроба, не вим що чинити. Аз есмь цар на землі, хто мя може злити».

на очах якої вбивають її дитя. Музичний супровід цієї сцени доволі прозорий. Кожен із трьох куплетів пісні складається з двох розділів, Andante та Allegro. Розділи Andante, скорботні, розспівні та дуже легатні, вокалісти виконують а cappella. Речитативні розділи Allegro супроводжуються нечастими чотириголосними акордами клавесина у високому регістрі⁶.

Смерть – ще один чітко персоніфікований персонаж першої частини. Смерть у Галаганівському вертепі, як і в бароковому театрі загалом, є важливим і суперечливим персонажем. Вона представлена без негативних конотацій, як «Монархія, всього світу пані» та «Цариця суцця на всякіє страни»⁷, і виступає третьою стороною, сакральним і містичним прототипом земних царів. У Галаганівському вертепі Смерть хоч і має Чорта в друзях, проте певною мірою втілює справедливість цього світу, адже карає Ірода за вбивство невинних дітей і рубає йому голову. Щоб підкреслити надлюдську природу і значущість цього персонажа, заключний епізод першої частини вибудований режисером досить розгорнуто. Пряма мова Смерті, її діалог з Іродом, записані в рукописі СГВ, подано на початку сцени, як монолог Смерті, у багатоголосному виконанні усіма чотирма перформерами. Вони читають текст каноном, вступаючи один за одним через певний проміжок часу, поступово змінюючи динаміку читання від ледь чутного шепотіння до дуже гучного голосу, практично крику, із звуковисотним виокремленням певних слів монолога. Перед глядачами з'являється коса, впізнаваний атрибут Смерті, котрий не лише є її візуальним символом, а й викликає у публіки низку асоціацій. Коса використовується у виставі і як музичний інструмент, доповнюючи вокальну партію виразним ритмічним малюнком і характерним тембром. За допомогою коси ілюструється як точіння лека, так і забивання кришки труни (короткі удари точилом по рукоятці коси). Цікаве рішення також було знайдено вже під час репетицій – перенесення частини вокального номеру у високий регістр із використанням чоловічого фальцету. У цій доволі понурій і напруженій, статичній картині, де єдиним рухом є точіння лека коси, спів фальцетом із підкресленим гострим штрихом звучить як хор душ вбитих Іродом немовлят. Це той момент, який викликає у глядачів затамування подиху.

Інші персонажі першої частини вертепу, зокрема, Марія, Йосип, Ісус та Ангели не були показані перформерами, вони згадуються у

⁶ Вистава «Вертеп. Небарокова містерія». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2aKPxeAPcBw&t=1318s>

⁷ Сокиринський вертеп. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. URL: https://www.tmf-museum.com/_files/ugd/6f1ba5_36113ff41f844468bcea804990de2930.pdf. 32 с.

текстах, які співали виконавці. Діва Марія разом із немовлям зображена на одній із трьох декораційних панелей-витинанок, Ангели – на Хоругвах, що постійно стоять на сцені. Фактично, це ті, про кого йшлося, навколо них обертався сюжет, і тому не було необхідності, на думку режисера, їх візуалізувати акторською грою. За режисерським задумом, перша частина вертепу була інтерпретована як відверта гра в бароковий театр із його метафоричністю й алегоричністю. Для перформансу «Вертеп. Необарокова містерія» було побудовано велику кругову рухому платформу, що встановлюється в центрі залу. На ній розташовуються до 20 глядачів. Відкритим прийомом актори обертають платформу, спрямовуючи увагу людей до різних точок сценічного майданчику. Таким чином символічно втілено обертання небесних тіл і зміни пор року, передано ідею колеса життя та смерті тощо. Крім того, враження глядачів від вистави підсилюються приємним, але несподіваним відчуттям від руху, ніби земля уходить з-під ніг і все навколо обертається. Також розташування публіки в центрі залу надає відчуття, ніби їх помістили у вертепну скриню, глядач опиняється всередині подій і стає їх безпосереднім учасником.

2. Друга частина Сокиринського (Галаганівського) вертепу

Ідея другої частини – пов'язана із тогочасним українським суспільством. Б. Поліщук у виставі «Вертеп. Необарокова містерія» наблизив театральну дію до сучасного глядача, зберігши при цьому структуру автентичного вертепу. Саме тому перед режисером і виконавцями постало питання адаптації та пристосування текстів XVIII століття до ідеалів та цінностей сучасних українців. Із сьогоднішніх позицій толерантності, гендерної рівності, ставлення до етнічних меншин деякі тексти другої частини є дуже провокативними і навіть неприйнятними. Режисер розглядав тексти рукопису, як історичний документ, що відображає соціальний, політичний та історичний контекст тогочасного українського суспільного життя. Б. Поліщук намагався подати матеріал другої частини вертепу в такий спосіб, щоб він викликав не обурення і заперечення, а зацікавленість та бажання зрозуміти тогочасну ситуацію і суспільні відносини. Найбільш провокативними у рукописі є сцени, пов'язані з євреями («Жидами») та священнослужителями («Попами»). Для подачі цього матеріалу Б. Поліщук використав природний для другої частини вертепного дійства інструмент інтерактиву і повернення всього «догори дригом». Було обрано кілька найбільш гострих цитат із рукопису СГВ. Під час вистави відкритим прийомом глядачам запропонували прочитати їх вголос. Після цього актор запитував думку

глядачів щодо прочитаного, цікавився, чи маємо ми знати цю частину нашої культурно-історичної спадщини і як до неї ставитись. Таким чином, відібрані тексти звучали не як частина вистави, а як предмет дискусії й обговорення. Режисер поставив глядачів на місце виконавців і запропонував їм дати оцінку персонажам вертепу, коли вони говорять про вбивства духовенства, здрісто шкур зі священників та прокляття на адресу євреїв.

На думку режисера, ефект інтеракції, живого спілкування дозволив глядачу сприймати виставу динамічно, приймати в ній активну участь і навіть зайняти позицію співучасника вистави. Цей прийом є цікавою режисерською знахідкою і органічно пов'язується із загальною сатиричною стилістикою другої частини дійства.

При відборі персонажів із другої частини вертепу велике значення мала музична основа номерів, адже саме увага до музики лежала в основі роботи над цією виставою. Друга частина рукопису насичена розмовними діалогами, тому насамперед були відібрані сцени із музичним супроводом. Режисер також обирав сюжетні лінії та персонажів, які сьгоднішні глядачі здатні впізнавати, наприклад, Козак-Запорожець, Солдат, Циганка, Поляк.

Крім того, у виставу включено одну гумористичну сценку, де чітко прослідковуються «амурні» справи. Так у виставі з'явилися Дарія Іванівна та Іван Петрович. У рукописі СГВ обидва ці персонажі представлені льяльками. Б. Поліщук зберігає гумористичний текст їх діалогу, але вводить у цю сцену третій персонаж – ще одну жінку, яка грає коханку Івана Петровича. Саме ця пара, Іван Петрович та леді Х з'являються перед глядачем, а Дарія Іванівна представлена лише голосом ревнивої дружини, що дзвонить чоловіку, котрий в цей час на побаченні з іншою⁸.

Відкривається друга частина вистави, як і в рукописі, пісню «Ой під вишнею, під черешнею». Ця народна мелодія завжди користувалася популярністю в українській музичній традиції (наприклад, вона звучить в опері С. С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»), і до сих пір є добре впізнаваною в широких колах українського суспільства. Відкриваючи другу частину вистави, вона налаштовує глядача на її світський характер і наближує до дійства, яке перед ним розгортається.

Кульмінаційним моментом другої частини вистави є зустріч Козака з Чортом. Це доволі символічна історія. Козак зустрічається не з фундаментальним злом, а з дрібною нечистю, характерною для українського фольклору. Сама сцена в Галаганівському вертепі

⁸ Вистава «Вертеп. Необарокова містерія». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2aKPxeAPcBw&t=1318s>

виписана дуже цікаво. Фактично, це довгий монолог Козака, в якому він дорікає Чорту через його гонитву за хрущами («Еге! Воно бачу й крильця має, се ж те, що нічю летає да кури хватає. Ни се да не те, я кажу, а воно стеменно той коник, що по полю скаче да хрущики давить»), через крадіжку грушок («Де ти собі груди обідрав? Може, глід або груші крав») та інші пустощі «комашиного» масштабу⁹. Персоніфікація дрібних негараздів в образі дошкульного Чорта – дуже характерний образ. Разом із тим, ця зустріч символізує ставлення Козака до всіх земних буденних викликів, спокус, невдач та випробувань – словом, всякої чортівні.

Образ Чорта ніби вивищує персонаж Козака, робить його монументальним лицарем, учасником пригод. У сучасному суспільстві образ чорта із рогами і п'ятаком вже не є актуальною частиною сьогодення. Тому важливим було знайти щось подібне із нашого повсякдення, що стало би символом цього персонажу і образу. Таким персонажем-чортом став у виставі знайомий кожному смартфон. Він символізував Чорта, подібно до того, як у першій частині вертепу Трьох Царів символізували корони, які виносили на срібній таці. До того ж, смартфон сьогодні, як простий інструмент набагато більшої системи Інтернету й штучного інтелекту, цілком може мати свого алегоричного аватара – дрібного чорта. У цій сцені було використано можливість смартфона реагувати на голос і відповідати від імені «Сірі», однієї з пошукових систем. Так діалог Козака з Чортом перетворився на діалог сучасної людини із штучним інтелектом. При цьому людина відверто бавиться з ним. Втім, ми точно розуміємо, що те, що зараз видається смішною забавкою, в майбутньому може обернутись на виклики зовсім іншого рівня. Ця сцена є спробою говорити із сучасною публікою її мовою, при цьому не змінюючи закладених у автентичному вертепі сенсів і навіть не змінюючи основних текстів і драматургії.

Завершується вертеп старим українським кантом «Мати Божа». В рукописі СГВ він містить сім куплетів, які у виставі звучать а *carpella*. Цей кант має світлий, спокійний та ніжний характер. Дзвіночок додається до співу тільки в кінці, створюючи чарівну атмосферу очікування дива. Такий тихий фінал залишає глядача в роздумах, наповненим радістю та теплотою. Після першої,

⁹ Тут можна вгледіти паралелі з монологом Меркуціо про Царівну Меб із шекспірівської драми «Ромео і Джульєтта»: та сама атмосфера гри, химерності, казки і виходу із побуту в світ фантазії. В СГВ Козак засинає і прокидається через те, що «Чорт у боклаг уліз» Сокиринський вертеп. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. URL: https://www.tmf-museum.com/_files/ugd/6f1ba5_36113ff41f844468beea804990de2930.pdf. 64 с.

Царівна Меб теж приходить, коли всі сплять, лоскоче людям носи та заплітає коням гриви.

філософської частини, в якій постають екзистенційні питання життя та смерті, надії та відчаю, та сатиричної другої частини з її гротескним та дискусивним характером, світле і прозоре звучання канту «Мати Божа» приносить глядачам піднесення, віру та сподівання на диво.

ВИСНОВКИ

На глибоке переконання учасників проєкту, звернення до української культурної спадщини є надзвичайно важливим. Вивчення та переосмислення давніх джерел набувають нових сенсів саме зараз, коли наша країна переживає історичний момент боротьби за існування нації. Саме тому національні ідеї є особливо актуальними у сучасній українській музично-театральній культурі, дозволяючи і у складну пору вдумливо зануритись у світ вічних смислів, де завжди буде місце добру, красі, любові. Враження від постановки «Вертеп. Необарокова містерія» висловив Роман Коляда: «Все наче зважене на аптечній вазі, всього ідеально в міру. Ідеально заспіване чотириголосся в ідеальній для цього акустиці. Мінімалістична і водночас мегапромовиста, часом до болу, дія. Світло, витинанкові декорації. Клавесин (!), який зшиває європейське бароко з українським в органічне ціле. Та врешті просто красиві натхненні Люди, які просто у тебе на очах, впритул, в “ближньому сценічному бою”, на мікронюансах творять Містерію»¹⁰.

Режисерська і акторська робота над бароковою виставою виявилась цікавою і захоплюючою. Музичний матеріал СГВ допоміг акторам-виконавцям говорити з аудиторією, дозволив зробити акторську гру виразною, розкриваючи в наш час літературні смисли старовинного українського вертепу.

Наукова новизна: вперше проаналізовано постановку «Вертеп. Необарокова містерія» 2021 року, яка є режисерською і виконавською інтерпретацією Сокиринського (Галаганівського) вертепу; розкрито авторський задум режисера Богдана Поліщука; окреслено виконавські прийоми та засоби, використані у виставі; показано, яким чином традиційні тексти українського вертепу наблизилися до сучасного глядача.

АНОТАЦІЯ

Сокиринський (Галаганівський) вертеп є однією з найяскравіших сторінок українського театального мистецтва XVIII століття. В 2021 році за підтримки Українського Культурного Фонду громадською організацією «Ігнеа Корда» була здійснена постановка «Вертеп.

¹⁰ Враження. *Вертеп. Необарокова містерія*. Сторінка у соц.мережі Facebook. URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=659315598563824>

Необарокова містерія». Основою цієї вистави стали музичні та літературні тексти рукопису Сокиринського (Галаганівського) вертепу. Нажаль, оригінальний рукопис XVIII століття не зберігся. До наших днів дійшла копія, зроблена, ймовірно, в родинному колі Галаганів у другій половині XIX століття. Сьогодні копія рукопису разом з оригінальним вертепним будиночком та ляльками зберігається в музеї театрального, музичного та кіномистецтва України. Мета статті: проаналізувати постановку «Вертеп. Необарокова містерія» (2021); виявити, яким чином переосмислюються традиційні для вертепу персонажі та сюжетні лінії. Методологія дослідження. Використовується метод жанрово-драматургічного аналізу, який дозволив виявити сюжетні, музично-літературні та художньо-образні особливості сучасного режисерського і виконавського прочитання вертепу. Наукова новизна: вперше проаналізовано постановку «Вертеп. Необарокова містерія» 2021 року, яка є режисерською і виконавською інтерпретацією Сокиринського (Галаганівського) вертепу; розкрито авторський задум режисера Богдана Поліщука; окреслено виконавські прийоми та засоби, використані у виставі; показано, яким чином традиційні тексти українського вертепу наблизилися до сучасного глядача.

Постановка «Вертеп. Необарокова містерія» (2021) була створена командою у складі: Богдан Поліщук (режисер), Олена Поліщук (сценографка), Любов Тітаренко (клавесиністка та консультантка з питань історично інформованого виконавства), Руслан Кірш (продюсер та вокаліст), Надія Купчинська (хормейстерка та вокалістка), Олексій Фіщук (менеджер та вокаліст), Лідія Карпенко (PR-координаторка).

Література

1. Білоус П. В. Українська література XI-XVIII ст. : навч. посіб. для самост. роботи студ. Київ : Вид. центр «Академія», 2010. 358 с.
2. Вистава «Вертеп. Необарокова містерія». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2aKPxeAPcBw&t=1318s>
3. Ізваріна О. М. Вертепна драма як складова українського оперного мистецтва. Мистецтвознавчі записки: збірка наукових праць / редкол.: Чернець В. Г. та ін. 2011. Вип. 19. С. 31-41.
4. Корній Л. П., Сютя Б. О. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2011. 342 с.
5. Марковський С. М. Український вертеп. Розвідки і тексти. Київ : Видавництво Всеукраїнської академії наук, 1929. 201 с.

6. Сокиринський вертеп. Музей театального, музичного та кінемистецтва України. URL: https://www.tmf-museum.com/_files/ugd/6f1ba5_36113ff41f844468beea804990de2930.pdf

7. Хлистун О. С. Український Різдвяний вертеп як універсальна мистецька форма. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. 2012. Випуск 18, Том II. С. 112-125.

8. Matl J. Evropa und die slaven. Wiesbaden, 1964. 203 p.

Information about the author:

Kirsh Ruslan Anatoliiovych,

PhD student at the Department of Early Music

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

1-3/11, Architect Horodetsky str., Kyiv, 02000, Ukraine