ISSN 2311-259X

https://doi.org/10.28925/2311-259x.2026.3.4
УДК 821.161.2.09

Надія Гаврилюк
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна
https://orcid.org/0000-0001-9432-5372
ngprima@gmail.com

ЖАНРОВА МОДЕЛЬ ВЕРТЕПУ В ТВОРЧОСТІ АРКАДІЯ ЛЮБЧЕНКА І ВІРИ ВОВК

Стаття містить порівняльний аналіз жанрової моделі вертепу у творчості Аркадія Любченка та Віри Вовк. Мета студії полягає в розкритті модифікації цього жанру у творі інтермедіальному (Аркадія Любченка) та інтертекстуальному (Віри Вовк). Для досягнення мети застосовані компаративний, структурний, герметичний методи. Методика дослідження полягала у зіставленні народного вертепу з його літературними модифікаціями у А. Любченка і Віри Вовк (зв'язок із різдвяним сюжетом) та творів між собою (в аспекті оповідної композиції — новел і сцен). У студії акцентовано на структурному аспекті — асиметрії новел і сцен у аналізованих творах і її обумовленості різним культурним контекстом.

У результаті дослідження констатовано, що твори А. Любченка і Віри Вовк репрезентують два типи вертепу — такий, де діють ляльки (ляльковий), і той, де діють люди. Тож А. Любченко структурує простір вертепу на три яруси: минуле, або підземний світ (праве вікно), теперішнє (кімната розповідача) й майбутнє, або місто як аналог небес (ліве вікно). Натомість у «Вертепі» Віри Вовк формальний бік театру не наслідує триярусну структуру народного лялькового вертепу, як це бачимо в А. Любченка, але взорується на двопланову сцену шекспірівського театру. «Вертеп» Віри Вовк розподілено не на новели, а на дії. Тож можна ствердити, що кожна частина твору письменниці двопланова, містить приховане (ніби на внутрішній сцені) і явне (ніби на зовнішній). Вертеп А. Любченка є драмою ідей (взаємодія грецького і радянського міфу), тоді як вертеп Віри Вовк є драмою символів (біблійних, внутрішніх і радянських, зовнішніх). У вертепі А. Любченка драму становлення Жінки реалізовано через інтермедіальність: пантоміму, танці, музику, художні полотна. У вертепі Віри Вовк цю ж драму реалізовано через поезію (Р. М. Рільке «Блакитна гортензія»), що поєднує настрій кожної сцени вертепу з відповідною барвою.

Ключові слова: вертеп, Аркадій Любченко, Віра Вовк, інтермедіальність, інтертекстуальність.

Актуальність дослідження. Театр — синтетичний мистецький жанр, що являє собою, за В. Вольфом, відкриту форму інтермедіальності, де може оприявнюватися імпліцитна імітація структури певного жанру, найчастіше музичного (Див.: Сиваченко, 2020, с. 229). Існують розмаїті концепції театру, на полюсах яких є міметична (обґрунтована Аристотелем) і міфологічна (запропонована А. Арто). У праці «Театр і його двійник» (Artaud, 1985) А. Арто висував ідею сценічності театру, опертя на пластику, світло, колір, музику, а не на текст. У подібних регістрах будує свій «Вертеп» А. Любченко, подаючи його як модерністську повість у новелах, у якій значну роль відіграє пантоміма, танець, музика і художні полотна. Водночас у його тексті потужно виявляє себе міфологічний пласт і низка побутових сцен (почасти міфологізованих) із життя радянської України. У центрі оповіді А. Любченка є Жінка, яку дослідники трактують по-різному (Україна вільна / радянська), але в контексті жанру *вертепу* — це постать сакралізована. Й у новелі «Вертеп» А. Любченка, й у повісті «Духи і дервіші» Віри Вовк є центральний персонаж — дівчинка, яка дорослішає, вона одночасно перебуває в історичному часі (зміна влади з польської на радянську) і в сакральному світі (де дитинство — рай, а земний світ може бути як раєм, так і пеклом). І хоча обсягом новела і повість у новелах не можуть бути тотожні, але вони співмірні тим, що демонструють становлення Жінки / дівчинки у категоріях історії як профанної, так і сакральної (міфологічної чи біблійної відповідно), маючи за жанрову матрицю багаторівневість вертепу. Важливо окреслити такі моменти текстів, як *театральність* з її атрибутами (поділ на дії / дні; завіса); композицію у зв'язку з структурою вертепної скриньки і драматичної оповіді (сакральної та профанної).

Об'єкт розвідки — повість в новелах А. Любченка «Вертеп» та однойменний розділ із такої ж повісті в новелах Віри Вовк «Духи й дервіші». **Предмет дослідження —** жанрова модель вертепу в означених текстах. **Мета** полягає в розкритті модифікації вертепу у творі інтермедіальному (Аркадія Любченка) та

© Н. Гаврилюк, 2026

Ліцензовано за CC BY 4.0

ISSN 2311-259X

інтертекстуальному (Віри Вовк). **Методи дослідження —** компаративний, герменевтичний, структурний.

Аналіз публікацій. У дослідженні вертепної драми варто виокремити кілька векторів: по-перше, аналіз конкретних текстів, зокрема і найновіших (Кратко, 2018); по-друге, історичний ракурс вивчення вертепу від різдвяної драми до її літературних і політичних різновидів (Курочкін, 2022); насамкінець, студії українського лялькового вертепу кінця XVI століття (Пилипчук, 2003). Кожен із цих векторів є базою при розгляді повісті «Вертеп» А. Любченка, адже дослідники вказують на її зв'язок *із ляльковим вертепом* і триярусною будовою скрині-будиночка (Кузьміч, 2023), а також акцентують на політичному контексті й літературній модерності, яка виявляє себе в музичності (Шерех, 1998; Журба, 2016) та у художній складовій інтермедіальної композиції (Кузьміч, 2023; Ластович, 2023). Ю. Ковалів атестує «Вертеп» А. Любченка як прозу орнаментального типу (Ковалів, 2024, с. 19), чим постулює поетичність і багатозначність тексту, базованого на лейтмотивах і зв'язку з міфом. Окреслюючи множинність структури (Пізнюк, 1999), вчені не надто деталізували категорії, які безпосередньо поєднані з театром: дії, інтермедії (інтерлюдії), завіса і сцена, театральність. Ще менше чи в контексті драми загалом, чи окремих п'єс письменниці (Залеська-Онишкевич, 2002; Шовкопляс, 2021) приділялося уваги новелі «Вертеп» Віри Вовк, адже лише Ю. Григорчук побіжно згадує її у зв'язку з мотивом сакралізації образів членів родини (Григорчук, 2016, с. 112).

Виклад основного матеріалу. Й А. Любченко, й Віра Вовк повертаються у своїх текстах до народного вертепу. У шкільній драматургії XVII–XVIII ст. духовний зміст у частині постановок було замінено історичним (Сулима, 2005, с. 28). Пізніше жанрова модель вертепу застосовувалася й у поезії та прозі (Сулима, 2010). В якій би формі автори не зверталися до цієї жанрової моделі, важливими залишалися саме драматичні елементи: поділ на зал і акторів (роль завіси), а також на дії (сцени); роль різних планів (переднього і заднього) і рівнів (сакрального й профанного) зображення.

У «Вертепі» А. Любченка завісу згадано лише у вступі («Слово перед завісою»), що засвідчує: автор твору мислить його як одну велику сцену (нехай і з дев'яти новел) і має на меті злиття сценічного і позасценічного простору, на що вказує дієслово «*розірве*»: «Впивайтеся досхочу, чи то приємно вам, а чи ні, бо ось зараз востаннє зареве музика й розірве завісу» (Любченко, 1943, с. 17). У «Вертепі» Віри Вовк завіса навпаки відокремлює дію на сцені від глядацької зали, *опускаючись* чотири рази впродовж п'яти дій. У фіналі першої дії «Фіранки — завіси вертепу. Засипляючи, чую на своїм волоссі батькову руку» (Вовк, 1956, с. 24). Сцена до завіси — життя маленької школярки Віри поза домом, за вікном оселі. Проте в рідній хаті дівчинка має захищений від світу простір — зашторені фіранки і батькову руку. Віра Вовк використовує у творі смисловий паралелізм у фіналі першої і другої сцен, які завершуються словами батька про здоров'я його пацієнтів — Михайла Звонка, тестя, й малого Йванка. Тільки в першому випадку «Останні слова [батька — *Н.Г.*] з-за завіси мішаються з гамором у залі снів» (Вовк, 1956, с. 24), у другому — навпаки, спочатку звучать слова, потім падає завіса: батько «бажає малому Йванові хай росте здоровий і — засувається завіса, гуцульська пасмиста верета з овечої вовни» (Вовк, 1956, с. 25). Видається, що у першій дії зала і сцена не є цілком розмежованими, але це хибне уявлення, оскільки не йдеться про умовну глядацьку залу, а лише про *залу снів* головної героїні, приховану від сторонніх очей, як сказано в ремарці. Паралеллю до цього образу Віра Вовк робить фінал четвертої дії, пишучи: «І мій батько завивається смугами цигаркового диму і своїми мріями, як завісою вертепу» (Вовк, 1956, с. 30). Письменниця, на взір давніх греків, зближує категорії сну і мрії (що є, за словами античних, сном наяву) й відмежовують людину від об'єктивної реальності. З іншого боку, сон дитини має опору в реальності поза сном (батькова рука), тоді як мрія батька схожа на ілюзію, що розвіється, як цигарковий дим. Якщо у фіналі перших двох сцен звучать батькові слова, то в четвертій і п'ятій його постать є мовчазною, але у фіналі вона постає між іншими (теж мовчазними, як у пантомімі): «Солдат іде. Падає завіса, в якій заґратоване віконце. Мій батько, моя мати, Зоя і я, кожне з куферком в руках, переходимо навшпиньки на захід. О. Терлецький благословить нас з-за ґрат» (Вовк, 1956, с. 33). У Віри Вовк релігійний пласт новели «Вертеп» проявляється не тільки в алюзіях на біблійний текст, а й на постать о. Терлецького, що супроводжує і похорон (у першій дії (Вовк, 1956, с. 23)) і перше Причастя (у третій (Вовк, 1956, с. 28)) і еміграцію (у п'ятій) як наскрізна фігура, єднаючи видимий і духовний світ. У повісті А. Любченка такою наскрізною постаттю-персонажем є Жінка.

«Вертеп» Віри Вовк закінчується моментом еміграції її родини, що в контексті різдвяного вертепу зіставно з втечею Святого Сімейства від Ірода Великого. Пантоміма прочитується як вихід із неволі на контрасті з благословенням з-за ґрат. Її б можна було тлумачити як відповідник виходу вибраного народу з Єгипту дном Червоного моря (*Вихід 14*). Але Віра Вовк масштабує оптику, змінюючи власну назву на загальну: червоне море — кров, що її проливають представники радянської влади, смерть, а вихід із нього — воскресіння і життя. Йдеться про безпосередню вказівку на «ludus paschalis», присвячені

ISSN 2311-259X

Воскресінню Христовому, що підтверджує післямова Віри Вовк: «Так скінчився мій вертеп. Мої персонажі зовсім не мальовані, тому може й дещо засірі. Але не забувайте, що в величавім “ludus paschalis” в Оберамергав артисти, які мають вроджені ролі, не вживають перук, ні борід <...>, бо вони цінять, по традиції, правду таки більше, ніж фантазію» (Вовк, 1956, с. 33). В епізод про еміграцію письменниця закладає ідею не вигнання, а виходу — з рабства до свободи, зі смерті — до життя, і, як не парадоксально звучить, з чужини (не географічної, а духовної, ціннісної) до дому як простору духовно суголосного. Так виникає алюзія на текст Осії 11:1 («з Єгипту покликав я мого сина»), що рівночасно відсилає до старозавітнього сюжету звільнення з єгипетського рабства; євангельського повернення Святого Сімейства у Назарет опісля смерті Ірода; новозавітнього звільнення від рабства гріха. Так у новелі Віри Вовк працює двоплановість: за видимою подією криється прихований зміст. Віра Вовк у заключній дії покликається на *шекспірівський театр,* у якому суміщалося дві сцени: внутрішня (у глибині, за завісою) і зовнішня, де грали основні дії, використовуючи природнє світло. На задній сцені «Вертепу» Віри Вовк «гуцули риштують в Тюдові тріюмфальну браму зі смеречиння і виходять комуністам назустріч <...> з ...синьо-жовтими хоругвами в руках. Їх заливає червоне море. На передній сцені входить до ждальні нашого дому чекіст Хрущ і показує револьвером на ікону Матері Божої» (Вовк, 1956, с. 31). Письменниця зображує два плани історичної реальності (наївність українців і лють комуністів), і одночасно показує за історичною дійсністю *план містерії*. Задня сцена символізує насильство радянської влади над українцями, передня — загрозу сакральним цінностям, а план містерії ототожнює нову владу з червоним змієм-сатаною дванадцятого розділу біблійного Об’явлення.

Ю. Шерех окреслював «Вертеп» Аркадія Любченка як *містерії*: «філософська <...> містерія з інтерлюдіями, в якій менші цілості побудовані за музичними законами, але загальна цілість передовсім за логікою розгортання творчої філософської думки» (Шерех, 1998, с. 471), у якій основним сюжетом стає *воскресіння* Жінки. Л. Пізнюк зауважує, що в повісті «поліфонічне звучання мотивів, продовження чи орнаментальне повторення їх у кожній новелі справляють враження вміло оркестрованої фуґи» (Пізнюк, 1999, с. 58).

Обидва «Вертепи», маючи зв’язок із різдвяною драмою, містять вихід і на переосмислення пасхальної містерії, хоч інтерпретовано її по-різному. Та й різдвяний складник у творах зазнає значних змін, адже акцент зроблено на становлення Жінки / дівчинки. У повісті А. Любченка усування завіси робить глядачів умовними учасниками вистави. З іншого боку, завіса тут зайва, бо прототипом цього твору є са́ме *ляльковий вертеп.* Одна з новел так і зветься: «*Ляльков*е *дійство, або повстання крові».* Д. Кузьміч стверджує, що «автор відтворює тривимірну коробку подорожнього театру: праве вікно (кладовище) — підземний світ, ліве вікно (місто) — вищий світ, кімната героя на другому поверсі будинку — земний вимір, як єдине і точне розташування водночас і “раю”, і “пекла”» (Кузьміч, 2023, с. 51). Очевидно, земний вимір (аналог серединного ярусу вертепної скриньки) стає точкою відліку для погляду на інші виміри, бо обидва вікна знаходяться на рівні другого поверху. Відповідно матеріальне домінує і в описі так званого пекла (кладовище), і так званого раю (статевість і праця). Проте за цим видимим планом усе ж є вихід на містерію, про що сам А. Любченко пише у «Слові перед завісою»: «містерія, пройшовши екстатичний шлях Елевзіній та символічну путь духовної драми <...>» (Любченко, 1943, с. 17). Елевзіній, або Елевсінії — хліборобські свята на честь Деметри, що тривали дев’ять днів. Отож кожна новела «Вертепу» А. Любченка може зіставлятися з конкретним днем святкувань на честь матері-землі.

Перша новела — *«Соло неприкаяної лірики»* — відповідає першому дню святкувань, або зборам тих, хто поклонявся Деметрі. Персонаж А. Любченка мчить крізь життя й відпочиває лише за переглядом власних письменницьких блокнотів: «Ви вибираєте на свій смак які завгодно уривки, ви пристосовуєте їх, скільки можливо, один до одного, Ви комбінуєте з них, скільки можливо, різні ситуації, — одне слово, несподівано й захоплено творите якийся многобарвний твір. Ви наче складаєте інкрустований малюнок із того листя, що, злітаючи з дерева, падає десь по куточках або невтомно кружляє й пломеніє в буремному вихорі днів» (Любченко, 1943, с. 24). А. Любченко переосмислює метафору Гомера (з «Іліади»), де листя дерев символізують людські покоління. Увагу митця зосереджено на емоційному забарвленні спогаду. Експліцитно листя розглядається в тексті в паралелі з аркушами нотатників, які письменник дістає з кутиків шухляд.

У Віри Вовк зачин її «Вертепу» звучить у схожому емоційному регістрі: «В моїх руках осталося ще кілька пожовклих голубих листів[1], які батько писав до моєї матері, <...> листів, що нагадують мені, обернувши Рільке, полинялі гортензії. Ні, я не буду їх цитувати, я радше їх оберну у вертеп, щоб загоріли ще яркіше своїми

[1] Голубим папером обклеювали верхній ярус вертепу, позначаючи за допомогою кольору простір неба і раю. Тож минуле, хоч і віддалене (пожовкле), але зберігає для Віри Вовк т.зв. райський ореол.

ISSN 2311-259X

фігурами, барвами, дотепом, і щоб я могла додати де-не-де свого сценарію» (Вовк, 1956, с. 20). У цій цитаті письменниця робить акцент не тільки на постаті персонажів, але й на барви, покликаючись на сонет Р. М. Рільке «Blaue Hortensie»: «So wie das letzte Grün in Farbentiegeln / sind diese Blätter, trocken, stumpf und rau, / hinter den Blütendolden, die ein Blau / nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln. / Sie spiegeln es verweint und ungenau, / als wollten sie es wiederum verlieren, / und wie in alten blauen Briefpapieren / ist Gelb in ihnen, Violett und Grau; / Verwaschenes wie an einer Kinderschürze, / Nichtmehrgetragenes, dem nichts mehr geschieht: / wie fühlt man eines kleinen Lebens Kürze. / Doch plötzlich scheint das Blau sich zu verneuen / in einer von den Dolden, und man sieht / ein rührend Blaues sich vor Grünem freuen» (Rilke, 1906).

У сонеті Р. М. Рільке п'ять барв: блакитна, зелена, жовта, фіолетова, сіра. Їх можна зіставляти зі вступом і п'ятьма сценами «Вертепу» Віри Вовк, пам'ятаючи: блакить і зелень ідуть у сонеті Р. М. Рільке в парі (спершу — як залишки, тьмяність, сльози, одним словом — туга; у фіналі — як оновлення і зворушлива радість).

Перша сцена у «Вертепі» письменниці містить тужливе обрамлення для радісних моментів: «Мій батько журиться, що мами бракує в кожнім кутику, що я росту, як билина в полі <...>» (Вовк, 1956, с. 21); «Ось вже вони обидва, дід і батько, позакочували рукави; ріжуть дошки в дровітні, тешуть, стругають, — чути тільки стукіт і клепання та батьків веселий голос <...>» (Вовк, 1956, с. 22); «Батько курить і знов мовчить, знач: журиться "Ота Ірка, що мешкає коло Овида, таки мусить умерти...дуже жалко маленької..."» (1956, с. 24). У цій сцені також наявний похорон Івана, котрого маленька Віра трактує як Івана Палійчука з повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського (1911).

З єдності життя і смерті, похорону й туги починається і друга новела «Вертепу» А. Любченка (*«Мелодрама»*). Читач бачить як із зеленої барви, що символізує життя, проступають хрести: «бачите, як із цього зеленого кипіння подекуди виринають білі або чор-ні хрести й надмогильники. Ще чимало їх білих і чорних тоне в гущавині, чимало вже зовсім струхнявіло, вивітри-лось, зникло <...>» (Любченко, 1943, с. 25). Сусідство життя і смерті постає у творі А. Любченка відповідником другого дня Елевсінії — очищення трактованого як смерть (звідси згадка про *Marche funèbre* Ф. Шопена[2], що передає колективний траур, утіленням якого в А. Любченка є «у чорному вбранні, печальна жінка, яку дбайливо під-тримують друзі. Молода, але тепер зовсім, зовсім безсила. Мовчазна, але очі їй кричать невимовним благанням» (Любченко, 1943, с. 26). Цю Жінку дослідники твору А. Любченка схильні прочитувати як алегорію України періоду 20-х років XX століття: вона ніби фізично присутня (читач її бачить), але емоційно відсутня, занурена в скорботу за минулим.

Друга сцена «Вертепу» Віри Вовк починається з ремарки: *мінлива, повертається з бігом подій.* Ідеться про подію циклічну, історичну чи містерійну. У тексті Віри Вовк оці два плани нашаровуються, бо вічними є очікування народження нових героїв, замість отих, що полягли від чужих рук. Гуцульський ґазда, сина якого вбито румунами, очікує народження внука, бо «чужі люди заграбили поле, але внук відійме...» (Вовк, 1956, с. 25). А батько пані Віри, що приймав пологи, «бажає малому Йванові хай росте здоровий і — засувається завіса, гуцульська пасмиста верета з овечої вовни» (Вовк, 1956, с. 25). Отже, сцену другу із «Вертепу» Віри Вовк доцільно трактувати як містерію визвольної боротьби, де загарбане поле — поневолена Україна, а загиблий син ґазди — жертва за неї. Водночас ідеться і про містерію життя, що триває.

Тут проглядається паралель із третьою новелою «Вертепу» А. Любченка — *«Mystère profane»*, що співвідносна з другим днем хліборобських свят, коли в жертву Деметрі приносили ячмінь і мак. Ю. Гаморак у передмові до видання порівнює цей розділ твору А. Любченка з полотном О. Новаківського «Багатство України» (1917), виправдано акцентуючи на яскравих кольорах. Початкова назва цієї картини О. Новаківського «Бенкет війни» сполучає сенси щедрості (життя і врожаю) із семантикою жертви. Над усіма барвами — жовта. У центрі *«Mystère profane»* теж жовта барва, хоч А. Любченко співвідносить сцену з картинами А. Петрицького: «<...> на жовтожарому помості... урочисто і владно ... — Слава сонцю! — гукаєте ви майже по-хлопчачому. <...> Яка багатюща палітра! — занепокоївся б сам Анатоль Петрицький» (Любченко, 1943, с. 6), у якого «рідкісний дар незбагненного чуття кольору!» (Григор'єв, 1981, с. 56).

Четверта новела з «Вертепу» А. Любченка — *«Сеанс індійського гастролера»* — містить відсилки до творів таких митців пензля, як Антоніо Аллегрі да Корреджо (1489–1534), роботам якого притаманні м'якість, декоративна витонченість і динамічна експресія; Рафаель Санті (1483–1520), у доробку якого чимало полотен із зображенням Мадонн; Франческо Маццола (1503–1540), відомий як Парміджаніно. Тільки у випадку останнього з перелічених митців італійського Відродження А. Любченко вказує конкретне полотно: «*La Madonna della Rosa*» (1530). На полотні одна рука немовляти-Ісуса притримує земну кулю (що відображає ідею

[2] Chopin F. *Marche funèbre*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=8ku_Pl-XFaA

ISSN 2311-259X

Христа Вседержителя), інша тримає троянду — символ Діви Марії-Матері. Зіставляючи з ним Жінку зі свого «Вертепу», А. Любченко передбачає її майбутнє материнство, адже на момент оцього зближення Жінка є молодою бездітною вдовою. У розмові з індійським буддистом персонаж новели насвітлює теми смерті й життя, страждання і насолоди, центральний акцент ставлячи на народженні. Новелі відповідає четвертий день Елевсинських містерій, у який відбувалася процесія на честь Деметри. Хода була кульмінацією містерій і символізувала як відчай матері, що втратила доньку, так і радість від її повернення навесні. У процесії центральна роль відводилася дитині-дівчинці. Під час ритуалів готували медово-кунжутні тістечка, що символізували родючість, відродження життя.

У третій сцені «Вертепу» Віри Вовк згадано дівчинку (одинадцятирічну Віру) та потенційну гостину з нагоди Першого Причастя: «Мій батько волів би, щоб я причащалася в Кутах, під його очима, в повній церкві, хай би потім зробилося в саду прийняття для моїх приятельок» (Вовк, 1956, с. 28–29). Перше Причастя може розглядатися як «народження» свідомої християнки. Так процесія на честь Деметри отримує християнського відповідника.

Повнота буття відтінює мотив повноти страждання, у чому проглядає паралель із «Сеансом індійського гастролера» А. Любченка: «Якщо жадоба радости є початок страждання, то хай живе страждання! Якщо страждання в свою чергу є початком радости (а так, здається, мусить бути), то знову таки хай живе страждання — повсякчасний контролер і підсилок!» (Любченко, 1943, с. 36). Для письменника важливим є рівень філософського міркування про *рухливу рівновагу* радості і страждання. У Віри Вовк ідеться про цілком конкретні страждання, що набувають узагальнення: 1937 року українське населення Кут зазнавало переслідувань від польської влади (батькові Віри Вовк не признали лікарського диплому, здобутого в Празі), а існування України як самостійної держави ставилося під сумнів не тільки польською владою: «Малий москаль Мірошка переконує мого приятеля Юру, що нема й не було ніколи ніякої України, тільки Росія. На це Юра Мірошку боксом у ніс. На бексання Мірошки стоїчна відповідь Юри: “Бачиш, якби не було України, не текла б тобі кров з носа. Спитай мудріших від себе, як не віриш”» (Вовк, 1956, с. 26).

Якщо накласти цю сцену з «Вертепу» Віри Вовк на кольори з поезії Р. М. Рільке «Blaue Hortensie», їй відповідна фіолетова барва, що символізує як страждання Спасителя, так і людську аскезу. У контексті «Вертепу» Віри Вовк стражданням Спасителя відповідають страждання України і українців, яким відмовляють у праві бути, а людській аскезі — міркування батька Віри Вовк, що бажання придбати рентген ітиме коштом потреб його дитини.

П’ята новела з «Вертепу» А. Любченка — *«Танок міського вечора»* — відповідає п’ятому дню Елевсіній, що символізує пошук Персефони. Згідно з назвою, в цій новелі інтермедіальне тло становлять танці: сальтарело, менует, марш, фарандола. Аркадій Любченко акцентує миготливий рух не тільки як зміну танцювального темпу (швидкий, повільний, енергійний, швидкий спіральний), а і як візуальну строкатість: «кольориста гама» (Любченко, 1943, с. 41). Маємо справу з театром танцю і, почасти, театром тіні у межах вертепу. Місто в А. Любченка «як той непохитний лицар у надійному панцирі» (Любченко, 1943, с. 37), що шукав і знайшов Жінку: «Так! Ви схвильовано простягаєте руку назустріч коханці. Мудрій, сильній, звабливій красі, що її в цій родючій країні вже знайдено» (Любченко, 1943, с. 39). Це віднайдення — інваріант міфу про віднайдення Персефони. А. Любченко зображує шлях переродження Жінки з умовної Персефони (юної вдови) у Деметру (жінку, яка повернулася до життя, відкриту на материнство).

У «Вертепі» Віри Вовк четверта сцена є єдиною, що відбувається не на Гуцульщині, а у Празі: «Вечір у празькому готелі під знаком блощиці. Мій батько запалює цигарку, лягає на ліжко і починає свій монолог: Довкола нього — зовсім чужий, холодний світ. <...> Але чимбільше мій батько відчуває різницю, тимбільше йому жалко за тою дірою Кутами, за мамою, за мною–малою. Він звик до мене, йому мене бракує, доля здається йому щербатою, тому що остається тільки писати мені цвітисті карточки...» (Вовк, 1956, с. 29). Тут є пряма вказівка на Європу, на барви («цвітисті карточки») і на холодний світ. Тому батько Віри Вовк іде думками в світ родинного тепла і життя, особливо виокремлюючи постать малої дочки, що може бути розцінена як віднайдена весною Персефона з античного міфу. Персонаж мріє «<...> вже вернутися раз у своє графство, той “бідний Кутик”, але свій... І мій батько завивається смугами цигарового диму і своїми мріями, як завісою вертепу» (Вовк, 1956, с. 30). Хоч у тексті Віри Вовк згадано кольорові карточки, та основний колір оцієї сцени — сірий: сум за рідними людьми і домом і колір цигаркового диму під час видиху після затяжки. Ця сцена відповідає сірій барві з сонету Р. М. Рільке і знаходить украй точний еквівалент у новелі А. Любченка: «Проплива, як у лагідному менуеті, поважна округла по-стать, виринаючи з м’якого фотелю, <...>, де їй так зручно <...> за-палити фальшиву гавану, летіти сантиментальними мріями за хмаркою диму, дрімати й бачити тільки рожеву путь» (Любченко, 1943, с. 38). Запалена цигарка натякає на хмарку сірого диму (нагадує

ISSN 2311-259X

обличчя «сірі й скупі на привіт» (Любченко, 1943, с. 40)), а рожева путь означує сентиментальні мрії.

Новелу шосту з «Вертепу» А. Любченка жанрово можна окреслити як інтерлюдію, де центральний персонаж — маленька дівчинка. Коли провести паралель зі святом на честь Деметри, то новела відповідатиме дню, присвяченому Інахові, покровителю однойменної річки. Розгорнувши символіку річки як потоку життя, виснуємо, що маленька дівчинка — Жінка решти новел у минулому, на що вказує спогад про дитячі розваги: «Гойдається земля. Танцюють дерева й будинки. Рясно падають сніжки. Видзвонює сонце. Виблискують у повітрі голоси. Яриться захват, минає час у невтомному веселому дійстві» (Любченко, 1943, с. 45). У цитаті міститься згадка про танець, перекинуто місток до попередньої новели («Танок міського вечора») і до вертепу загалом: інтерлюдію окреслено як веселе дійство, а весь твір означено як вертепне дійство (вочевидь, серйозне і сумне на противагу до інтерлюдії). Голоси, яких в пантомімі не чутно, набувають у тексті А. Любченка ознак візуально-тактильних і виблискують, як холодні сніжинки: «А ще й сонце гойдається в голубих високостях, <...> сміються долі то тут то там пустотливі рожеві, голубі й фіалкові іскорки» (Любченко, 1943, с. 41). Голубий колір фігурує в цитаті двічі: голубі високості — то обрії неба і простір раю як найвищого рівня старовинного вертепу; голубі іскорки є ніби голосами сакрального простору дитинства, що спадають у земний світ: «багатьом оповіщають, що час уже кінчати гулянку (о, ця неможлива сувора неволя!) і силоміць ведуть до хати (о, неповторне, голубе дитинство!)» (Любченко, 1943, с. 45). Остання сцена «Вертепу» Віри Вовк, якщо пригадати сонет Р.М. Рільке, що визначив його структуру, також зіставна з блакитною барвою.

«Вертеп» Віри Вовк є семичастинним. Авторка закладає ідею створення світу. На шостий день у Біблії припадає створення людини, у «Вертепі» Віри Вовк — еміграція як створення *людини вільної,* котру найкраще символізує блакитна барва неба. Якщо в біблійному тексті шість днів — для світу, один — для Бога, то у в радянському світі сьомий день усунуто, бо атеїстична влада Бога заперечує. Тому так важливо не стати маріонеткою лялькового театру, про що писав Г. Чубай (Чубай, 1998, с. 59–70), залишитися живою людиною.

Сьома новела «Вертепу» А. Любченка відповідає сьомому дню свят на честь Деметри, коли всі учасники виконували гімнастичні вправи. В ній можна вбачати радянський відповідник уявлень про сьомий день творіння. Хоч із цієї картини світу усунуто Бога, учасники лялькового дійства (de facto маріонетки) розгортають драму ідей довкола теми безсмертя людини крізь призму статевих стосунків. Наступна ж відповідає восьмому дню Елевсіній, що присвячений Асклепію. Восьма новела розгортає ідеї сьомої і подає запоруку безсмертя в праці. У цій оді робітникові звучить уже музика цифр. На поверхні йдеться про уславлення трударя (цілком у відповідності з радянською ідеологією), але в підтексті, як видається, робітник втрачає свою людськість і стає одиницею статистики.

Дев'ята новела під назвою *«Найменням — Жінка»* співвідноситься із заключним днем свята на честь Деметри, в який переверталися дві посудини з вином. І цей жест означав подячну жертву Деметрі за врожай, а вилите на землю вино може бути розцінене як спосіб вшанування померлих: «десь там своїми цупкими полапками вони позаплу-тувались у черепах, у кістках і смокчуть те тлінне надіб'я, смокчуть соки всього, що дозріло і впало, насичуючи себе якомога, щоб потім знову зацвісти й родити» (Любченко, 1943, с. 70). Либонь, оптимістичний фінал про перемогу життя мав звучати переконливо, тим паче, посилено його згадкою про Кола Брюньона, але цьому суперечить подальший текст. Якщо пристати на думку Д. Кузьміч, що праве вікно оселі відображає підземний світ, а ліве — вищий (Кузьміч, 2023, с. 51), то помітно, що вищий світ є світом розгніваного судді: «<...> наближаєтесь до правого вікна. Яка надзвичайна картина! З одного боку змагається ще укісне проміння, укісне і тому якесь ніби тремтюче, різке, запопадливе, що цілує міцно, цілує востаннє. З другого — важко й заціплено надходить похмурість, безсерда похмурість, що дедалі суворіше вигинає кошлаті брови й частіше поблискує гнівом» (Любченко, 1943, с. 72). Післяслово «Вертепу» (*«Наказ»)* сповнене закликів і сприймається сукупністю гасел.

Висновки. Й А. Любченко, й Віра Вовк застосовують подібний творчий метод, обираючи для «Вертепів» фрагменти з зафіксованого на сторінках нотатників / листів, у пам'яті. Письменник обирає прототипом повісті в новелах ляльковий вертеп, а письменниця вертеп, у якому грають живі люди. Відповідно в А. Любченка простір розповідача має три яруси: минуле, або підземний світ (праве вікно), теперішнє (кімната розповідача) й майбутнє, або місто як аналог небес (ліве вікно). Базуючи розповідь на контрастах життя і смерті, автор моделює свій вертеп на процесії на честь Деметри, відомої як Елевсінії. Так античний міф визначає кількість новел у повісті, їхнє змістове наповнення, стає простором для взаємодії з радянським міфом про індустріалізований рай як симулякр безсмертя. Важливою є і тема дівчинки (умовної Персефони з новели «Пантоміма») і Жінки (умовної Деметри з решти новел) як шляху до набуття голосу й нового самоусвідомлення.

У «Вертепі» Віри Вовк формальний бік театру не наслідує триярусну структуру народного

ISSN 2311-259X

ляльковогo вертепу, як це бачимо в А. Любченка, але взорується на двопланову сцену шекспірівського театру. «Вертеп» Віри Вовк розподілено не на новели, а на дії. Тож можна ствердити, що кожна частина твору письменниці двопланова, містить приховане (ніби на внутрішній сцені) і явне (ніби на зовнішній). Авторка має два взірці для організації змістового боку свого твору: по-перше, біблійний (не лише євангельський, про Різдво Христове, а й старозавітний, і текст Об'явлення); по-друге, поезію Р. М. Рільке «Блакитна гортензія» («Blaue Hortensie»). Віра Вовк масштабує оптику свого твору. Змінюючи біблійну власну назву (Червоне море) на загальну, авторка перемикає читацьке сприйняття на «ludus paschalis», жанр літургійної драми доби Середньовіччя, присвячений Воскресінню Христовому, а, звертаючись до Об'явлення, ідентифікує нову владу як змія-сатану, викриваючи її справжню сутність. А щодо сонету Р.М. Рільке, він формує інтертекст, який поглиблює відчуття настроєвості «Вертепу» Віри Вовк, поєднуючи настрій кожної сцени з відповідною барвою й формуючи ще один, неочікуваний, пласт зіставлення з «Вертепом» А. Любченка.

Перспективи подальших розвідок. На думку дослідника сучасної драми Є. Васильєва, перспективним є «студіювання жанрових модифікацій драми у ліричних та ліро-епічних творах», зокрема варто дослідити твори І. Калинця (збірка «Відчинення вертепу»), І. Малковича (ліричний цикл «Вертепчик»), Г. Чубая (поема «Вертеп»)» (Васильєв, 2017, с. 470). Найбільш релевантне в цьому сенсі буде зіставлення новели «Вертеп» Віри Вовк зі збіркою І. Калинця, з яким Віра Вовк підтримувала листування і обмін книжками, і мала точки творчих перегуків, укорінених у спільних народних і поетичних традиціях.

Покликання

Васильєв, Є. (2017). *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації*. Твердиня.

Вовк, В. (1956). Вертеп. У *Духи і дервіші* (с. 20–33). Українське Видавництво.

Григор'єв, С. (1981). Мій учитель і друг. У *Анатолій Петрицький: Спогади про художника* (с. 55–58). Мистецтво.

Григорчук, Ю. (2016). *Проза Віри Вовк: виміри сакрального*. Дискурсус.

Журба, С. (2016). «Вертеп» А. Любченка: музичний контекст. *Філологічні студії: Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*, *15*, 151–163.

Залеська-Онишкевич, Л. (2002). Від вертепу до Крилатої Скрипки: Драматичні твори Віри Вовк. У В. Вовк, *Театр* (с. 5–19). Родовід.

Ковалів, Ю. І. (2024). Експериментальна мала проза Аркадія Любченка. *Українська література: історичний досвід і перспективи*, *4*, 18–24. https://doi.org/10.31652/3041-1084-2024-4-02

Кратко, Ю. (2018). Вертеп як засіб відображення сучасного життя України XXI ст. У *Культура як основа формування української державності: історія, досвід, перспективи* (зб. мат. II та III Міжнар. наук.-практ. конф., с. 203–209). ФОП Я. М. Домбровська.

Кузьміч, Д. (2023). *Інтермедіальні коди в прозі Аркадія Любченка* [Кваліфікаційна робота магістра, Національний університет «Острозька академія»].

Курочкін, О. (2022). *Різдвяний вертеп: шляхи історичної трансформації*. Ліра-К.

Ластович, А. (2023). *Інтермедіальність української прози 20-х рр. XX ст. («Вертеп» А. Любченка, «Майстер корабля» Ю. Яновського)* [Кваліфікаційна робота магістра, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна].

Любченко, А. (1943). *Вертеп: вибір новель і повістей*. Українське Видавництво.

Новаківський, О. (1917). *Багатство України* [Картина]. Vivid Fusion. https://vividfusion.art/product/bahatstvo-ukrainy/

Пилипчук, Р. (2003). До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського. У *Верховина: Зб. наук. праць на пошану професора Олекси Мишанича з нагоди його 70-річчя* (с. 263–285). Коло.

Пізнюк, Л. (1999). «Вертеп» Аркадія Любченка як множинна структура. *Наукові записки НаУКМА. Філологія*, *17*, 58–60.

Сиваченко, Г. (2020). Від літературоцентризму до артцентризму, або про засновки інтермедіальності. У *Методології сучасної літературної компаративістики* (зб. наук. праць, с. 222–232). Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/metodologii_17.02.2021.pdf

Сулима, М. (2005). *Українська драматургія XVII—XVIII ст.* Стилос.

Сулима, М. (Упоряд.). (2010). *Український вертеп: вертеп у драматургії, прозі та поезії XIX—XX ст.* Дніпро.

Чубай, Г. (1998). Вертеп. У *Плач Єремії: Поезія. Переклади. Спогади* (с. 59–70). Кальварія; Дзига.

Шерех, Ю. (1998). Колір нестримних палахтінь («Вертеп» Аркадія Любченка). У *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології* (Т. 1, с. 443–477). Фоліо.

Шовкопляс, Г. (2021). Театр Віри Вовк: заперечення інтермедіальності. У О. Новик & О. Харлан (Ред.), *Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях* (мат. наук. конф., с. 201–204). БДПУ.

Artaud, A. (1985). *Le théâtre et son double ; suivi de Le théâtre de Séraphin*. Gallimard.

Parmigianino Mazzola, F. (1530). *Die Madonna mit der Rose* [Painting]. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Germany.

Rilke, R. M. (1906). *Blaue Hortensie*. The Beckoning. https://www.thebeckoning.com/poetry/rilke/rilke6.html.

References (translated and transliterated)

Artaud, A. (1985). *Le théâtre et son double ; suivi de Le théâtre de Séraphin*. Gallimard.

Chubai, H. (1998). Vertep. U *Plach Yeremii: Poeziia. Pereklady. Spohady* (s. 59–70). Kalvariia; Dzyha.

Hryhorchuk, Yu. (2016). *Proza Viry Vovk: vymiry sakralnoho*. Dyskursus.

Hryhoriev, S. (1981). Mii uchytel i druh. U *Anatolii Petrytskyi: Spohady pro khudozhnyka* (s. 55–58). Mystetstvo.

Kovaliv, Yu. I. (2024). Eksperymentalna mala proza Arkadiia Liubchenka. *Ukrainska literatura: istorychnyi dosvid i perspektyvy*, 4, 18–24. https://doi.org/10.31652/3041-1084-2024-4-02

Kratko, Yu. (2018). Vertep yak zasib vidobrazhennia suchasnoho zhyttia Ukrainy XXI st. U *Kultura yak osnova formuvannia ukrainskoi derzhavnosti: istoriia, dosvid, perspektyvy (zb. mat. II ta III Mizhnar. nauk.-prakt. konf., s. 203–209)*. FOP Ya. M. Dombrovska.

Kurochkin, O. (2022). *Rizdvianyi vertep: shliakhy istorychnoi transformatsii*. Lira-K.

Kuzmich, D. (2023). *Intermedialni kody v prozi Arkadiia Liubchenka* [Kvalifikatsiina robota mahistra, Natsionalnyi universytet «Ostrozka akademiia»].

Lastovych, A. (2023). *Intermedialnist ukrainskoi prozy 20-kh rr. XX st. («Vertep» A. Liubchenka, «Maister korablia» Yu. Yanovskoho)* [Kvalifikatsiina robota mahistra, Kharkivskyi natsionalnyi universytet imeni V. N. Karazina].

Liubchenko, A. (1943). *Vertep: vybir novel i povistei*. Ukrainske Vydavnytstvo.

Novakivskyi, O. (1917). Bahatstvo Ukrainy [Kartyna]. *Vivid Fusion*. https://vividfusion.art/product/bahatstvo-ukrainy/

Parmigianino Mazzola, F. (1530). *Die Madonna mit der Rose* [Painting]. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Germany.

Pizniuk, L. (1999). «Vertep» Arkadiia Liubchenka yak mnozhynna struktura. *Naukovi zapysky NaUKMA. Filolohiia*, 17, 58–60.

Pylypchuk, R. (2003). Do pytannia pro pochatok ukrainskoho vertepu, abo Shche raz v oboroni Erazma Izopolskoho. U *Verkhovyna: Zb. nauk. prats na poshanu profesora Oleksy Myshanycha z nahody yoho 70-richchia* (s. 263–285). Kolo.

Rilke, R. M. (1906). Blaue Hortensie. *The Beckoning*. https://www.thebeckoning.com/poetry/rilke/rilke6.html

Sherekh, Yu. (1998). Kolir nestrymnykh palakhtin («Vertep» Arkadiia Liubchenka). U *Porohy i zaporizhzhia. Literatura. Mystetstvo. Ideolohii* (T. 1, s. 443–477). Folio.

Shovkoplias, H. (2021). Teatr Viry Vovk: zaperechennia intermedialnosti. U O. Novyk & O. Kharlan (Red.), *Soniachni klarnety: tanets, muzyka, teatr u literaturnykh proiektsiiakh (mat. nauk. konf., s. 201–204)*. BDPU.

Sulyma, M. (2005). *Ukrainska dramaturhiia XVII—XVIII st*. Stylos.

Sulyma, M. (Uporiad.). (2010). *Ukrainskyi vertep: vertep u dramaturhii, prozi ta poezii XIX —XX st*. Dnipro.

Syvachenko, H. (2020). Vid literaturotsentryzmu do arttsentryzmu, abo pro zasnovky intermedialnosti. U *Metodolohii suchasnoi literaturnoi komparatyvistyky (zb. nauk. prats, s. 222–232)*. Instytut literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/metodologii_17.02.2021.pdf

Vasyliev, Ye. (2017). *Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii*. Tverdynia.

Vovk, V. (1956). Vertep. U *Dukhy i dervishi* (s. 20–33). Ukrainske Vydavnytstvo.

Zaleska-Onyshkevych, L. (2002). Vid vertepu do Krylatoi Skrypky: Dramatychni tvory Viry Vovk. U V. Vovk, *Teatr* (s. 5–19). Rodovid.

Zhurba, S. (2016). «Vertep» A. Liubchenka: muzychnyi kontekst. *Filolohichni studii: Naukovyi visnyk Kryvorizkoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*, 15, 151–163.

Nadiia Havryliuk
Shevchenko Institute of Literature of NAS of Ukraine, Ukraine

THE GENRE MODEL OF THE NATIVITY SCENE IN THE WORKS BY ARKADIY LIUBCHENKO AND VIRA VOVK

This article presents a comparative analysis of the genre model of the vertep in the works Arkadiy Liubchenko and Vira Vovk. The aim of the study is to reveal the modifications of this genre in intermedial (Arkadiy Liubchenko) and intertextual (Vira Vovk) works. To achieve this aim, comparative, structural and hermeneutic methods were employed. The research methodology involved comparing the folk vertep with its literary adaptations by A. Liubchenko and Vira Vovk (in relation to the Christmas plot) and the works with one another (in terms of narrative composition — short stories and scenes). The study focuses on the structural aspect — the asymmetry of short stories and scenes in the analysed works and how this is determined by different cultural contexts.

The study concludes that the works of A. Liubchenko and Vira Vovk represent two types of vertep — one featuring puppets (puppet-based) and one featuring human actors. Thus, A. Liubchenko structures the space of the vertep into three tiers: the past, or the underworld (the right-hand window); the present (the narrator's room); and the future, or the city as an analogue of heaven (the left-hand window). In contrast, in Vira Vovk's *Vertep*, the formal aspect of the theatre does not follow the three-tiered structure of the folk puppet theatre, as seen in A. Lyubchenko's work, but is modelled on the two-tiered stage of Shakespearean theatre. Vira Vovk's *Vertep* is divided not into short stories but into acts. Thus, each part of the writer's work is two-layered, containing the hidden (as if on an inner stage) and the overt (as if on an outer stage). A. Lyubchenko's nativity play is a drama of ideas (the interplay of Greek and Soviet myth), whilst Vira Vovk's nativity play is a drama of symbols (biblical, internal and Soviet, external). In A. Lyubchenko's nativity play, the drama of the Woman's coming of age is realised through intermedia: pantomime, dance, music and paintings. In Vira Vovk's vertep, this same drama is realised through poetry (R. M. Rilke's *The Blue Hydrangea*), which links the mood of each scene in the vertep with a corresponding colour.

Keywords: nativity scene, A. Liubchenko, V. Vovk, intermediality, intertextuality.

Стаття надійшла до редколегії 19.08.2026
Прийнято до публікації 20.10.2026
Опубліковано 30.10.2026