

УДК 821.161.2-31.09:І.Багрянний:130.123.3

ТВІР ЯК КОСМОС, АБО ХУДОЖНІЙ СИНКРЕТИЗМ ПОВІСТІ-ВЕРТЕПУ ІВАНА БАГРЯНОГО «РОЗГРОМ»

Катерина СТЕПАНЕЦЬ

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова,
вул. Дворянська, 2, Одеса, 65082, Україна,
e-mail: stepanecekaterina@rambler.ru*

Розглянуто вплив вертепної структури на жанр твору. Зокрема це виявляється у принципах театралізації, інтелектуалізації дії, екзистенційних мотивах. Перед нами постає родова триєдність, адже у творі наявні ознаки епосу, лірики і драми.

Ключові слова: вертеп, містерія, гра, театральність.

До метатеатрального способу організації матеріалу під узагальненою назвою «вертеп» (чи його модифікацій) українські письменники ХХ століття зверталися особливо активно, пригадаймо хоча б «Вертеп» і «Милість Божу» Людмили Старицької-Черняхівської (1919), «Різдвяний вертеп» Леся Курбаса (1919), «Вій» Остапа Вишні (1925), «Народного Малахія» (1928), «Патетичну сонату» (1929) і «Маклену Грасу» (1932–1933) Миколи Куліша, «Вертеп» Аркадія Любченка (1929), «Розгром» Івана Багряного (1948), «Вертеп» Григорія Чубая (1968), «Вертеп» Валерія Шевчука (1970), «Сучасний вертеп» В. Володимира (Романа Кухара) (1973) та ін.

Уже сам факт, що така кількість письменників спрямовували свою увагу на фольклорний тип театру свідчить, по-перше, що ним послуговуються як метажанровим і метаестетичним поняттям, по-друге, – про трансформацію, вертепу як народної вистави. На думку О. Гуцул, у такий спосіб художники слова намагалися виразити й досягнути всю складність і суперечливість тогочасного світу [4, 22].

Важливо зазначити, що митців першої половини ХХ століття барокова форма вертепу захоплювала своєю умовністю, експериментальністю, інтуїтивністю, грою з фольклором, нескінченним переплетінням найрізноманітніших протилежностей, що, крім того, було ознакою тієї епохи, епохи заперечення раціоналізму. Що важливо: саме гра у театральній формі вертепу тут постає як «творче перетворення світу».

Винесена у жанровий підзаголовок твору Івана Багряного «Розгром» назва «**повість-вертеп**» може сприйматися як осягнення епічних подій через форму ігрового народного дійства – вертепу, причому уточнення «вертеп» вбирає у себе характеристики авторського бачення, авторської суб'єктивності.

У такому аспекті цей твір досліджено *вперше* і це дає підстави не тільки глибше представити авторську картину світу й знайти підходи до аналізу таких синкретичних родо-жанрових форм, як повість-вертеп «Розгром», у якій суто літературна описова

панорама звичаїв і подій поєднується з ліризованими відступами, організованими за принципами театрального дійства-вертепу. Можемо припустити, що назва «вертеп» виявляє передусім *формально-змістові ознаки поетики* твору, що ми і *ставимо собі за мету* проаналізувати в цій статті.

Щоб збагнути той літературно-суспільний контекст, у якому змушений був діяти Іван Багряний і завдяки якому його твір вийшов друком у той час саме за кордоном, потрібно розглянути специфіку соцреалістичного типу культури. Євген Черноіваненко, аналізуючи особливості літератури доби соцреалізму, наголосив на її риторичності, використанні «готового» слова, антиіндивідуалізації; вказав на її антихудожність, нормативність, двосвіття (земне існування+комуністичне світле майбутнє) [див.: 12].

Не випадково Л. Скорина розглянула стиль «сталін» у контексті *масової культури* [9, 380]. Вона відзначила, що у цю добу «театр сприймався не як храм мистецтва, а як підприємство, що мало підвищити темпи продуктивності праці...» [9, 409], а також не відходить від канону соцреалізму. Драматургія (як і вся література) мала бути безконфліктною; заперечували жанр трагедії (оскільки революційний «оптимізм стає основним модусом соцреалізму» [16, 54]) і на перший план виступав культ героїв (читай вождів), що породило «трагедію ідейного фанатизму».

Аналізуючи тип культури соцреалізму, доречно згадати про таку її ознаку, як театралізація повсякденності (в основі якої лежить принцип видовищності суспільної поведінки), і ця ритуалізованість суспільної дії (яка також може асоціюватися з вертепом) проявила себе і в літературі. У той час, як усталеною була парадно-романтична візія війни, Іван Багряний відверто створив трагічне бачення абсурду воєнних подій, руйнуючи цим офіційну концепцію дійсності. Він переосмислив сам принцип вертепу, що демонструє екзистенційно-театральний підхід автора до вертепної драми. Зокрема це виявляється у принципах театралізації, інтелектуалізації дії, екзистенційних мотивах.

Щоб осягнути те символічне значення, яке вклав письменник у розуміння вертепу як моделі буття, варто навести основні характеристики цього типу театру. Отже, **вертеп** – це ритуальне дійство, в основі якого – символічне поєднання двох світів: сакрального і профанного.

Цікаву думку висловив у своєму дослідженні Олександр Клековкін: «Вертеп – одночасно і ясла, і печера, і скринька для вистав, і сам текст лялькової вистави, і вид театру, і жанр; у жанровому розумінні це один з різновидів середньовічної містерії» [6, 143].

Вертеп є зручною формою, яка допомагає пізнати світ у його цілісності. **Простір** вертепу поєднує в собі кругову та хрестоподібну моделі світу, адже він членується по горизонталі (праворуч–ліворуч) і вертикалі (верх–низ) й має три яруси, що відтворюють будову світу: небо (рай)–земля–пекло [11, 236]. Доцільно наголосити, що у вертепі виявляється також архетип Руху (спорідненість слова «вертеп» зі словом «вертити» (в основі концепт повтору)) або Переходу (оскільки це переносний театр) [11, 171], що вказує на ідею Життя, покладену в основу вертепу. **Час** функціонує як символічна структура, що вбирає два виміри: миттєвий (одномоментний) і вічний.

На відміну від традиційного вертепу, в тексті «Розгрому» немає розмежування на дві частини: духовну і світську (інтермедійну), замість інтермедій подаються рефлекс-

сії – інтелектуальна драма митця. Проте тут наявна тема воскресіння і земні муки однієї родини (причому, зображена не повна родина, бо війна змусила їх роз'єднатися). А в підтексті ми розуміємо, що письменник протиставив «низьке» й «високе» (моральні переконання та вчинки фашистів і радянських катів та свідомих українців): «Вони йдуть по похилій у безвість. Ми йдемо по верхобіжній до вершини» [2, 99].

Отже, Іван Багряний створив власну модель вертепу, що може слугувати символом театралізації буття, причому саме **гра** передає форми ставлення до життя (вагоме місце займає прагнення стати іншим). Цей принцип у добу авангарду глибоко осмислив італійський драматург Луїджі Піранделло, автор п'єси «Шість персонажів у пошуках автора» (1921), у якій утверджується ідея багатолікості людської істоти (тобто, доводиться, що в ситуації «нав'язування» ролі, особистість не здатна бути самою собою). Театр (на відміну від життя) тут постає місцем, у якому можна зняти з себе усі маски і бути гранично відкритим, тому актори-персонажі виступають носіями правди: «Персонаж завжди є “хтось”. Тоді як людина – зрозуміло, не ви, пане, – людина взагалі часто може бути “ніким”» [8, 109]. Перед нами постає драма ідей як таких, драма суб'єктивних фантомів, які живуть у свідомості автора [8, 10]. При цьому руйнується перший девіз театральності «не бути самим собою» і заявляє про себе принцип відчуження.

Драматичний сюжет «Розгрому» організовано за принципом гри, яка дає змогу вирішити проблему: чи зуміє німецьке військо, крім фізичної, здобути й моральну перевагу над завойованими. Домінантною у тексті є гра Автора з персонажами, які виступають витвором його уяви (як і у п'єсі Л. Піранделло). Автор ніби ставить психологічний експеримент: чи зможе інтелект, культура подолати дикість, моральну деградацію у душах людей. У такій грі деякі німецькі й радянські вояки уподібнюються до нечистої сили. Пригадаймо, зокрема, образ фельдкоменданта Матіса, який з уст Грицька і Ольги отримує таку характеристику: «От ще пристав чорт!» «Він дурний, як чорт». Це вказує на гротескність сприйняття образу завойовника. Але треба уточнити, що це сприйняття є не одновимірним, а кількавимірним і динамічним. Поведінка Матіса доводить, що він носить маску: «Матіс теє нарешті посміхається... Але враз хмуриться ще більше» [2, 28], яка є знаряддям перевтілення героя, здатність до якого є головною формою театральності, крім того, маска використовується як засіб втаємничення особи, приховування її справжніх намірів. Недарма ж на початку твору Матіс постає брутальним негідником, а в кінці «З тих очей на неї дивилася людина» [2, 102]. Тобто, відбувається поворот у сприйнятті героя, мотивований тим, що крізь маску проступає людське обличчя.

Помітною стає зміна соціальної ролі Матіса від стану «мисливця» до ролі переслідуваної жертви. Так реалізується проблема свідомої відчуженості особистості (внаслідок почуття провини), яка усвідомлює повну беззахисність, самотність серед навколишнього хаосу, але наріканню тут немає місця, адже це кара за неправильний вибір.

Подібно до Бертольда Брехта Іван Багряний також створив роздвоєний образ персонажа: Матіс – ворог-нацист і водночас людина, здатна пристрасно покохати українську жінку. Та особливою заслугою українського митця є саме те, що він подав не суціль негативний, звужений та поверховий образ чужинця, а намагався проникнути в його психологію, дав персонажеві шанс знайти порозуміння з представниками Іншої нації.

Екзистенційна колізія цієї повісті-вертепу насичена рисами **сюрреалізму**. Один із теоретиків цього авангардистського напрямку в літературі Антонен Арто у збірнику статей «Театр і його Двійник» називав двійником театру саме життя, а театр – двійником життя [див.: 1]. Тут же А. Арто писав, що сюрреалізм (в основі якого, очевидно, – ідея протесту) народжений відчаєм і відразою та постає проти всілякого примусу [1, 243]. Ми розуміємо, що дослідник виступив проти фальші життя, в якому панує страх перед реальністю (тоді як театр створює «вищу реальність» на сцені, не імітуючи життя). Загалом Олена Гальцова розглянула поняття театральності через сюрреалістичне уявлення про гру [див.: 3]. Естетика сюрреалізму, за її переконанням, заснована на постійному «обігруванні» двосвіття чи багатосвіття, де зіштовхуються реальність неістинної буденності і реальність істинної мрії [3, 31]. Отож, у поетиці тексту риси сюрреалізму проявляються в органічному поєднанні хаосу з цілісністю, логічного з алогічним. На структурному рівні тексту ознаки сюрреалізму помічаємо у кількарядовому внесенні окремих фраз/словосполучень з епіграфа (слова із роману «Вальдшнепи» Миколи Хвильового) у тканину твору, внаслідок чого вони долучаються в неочікуваний контекст і набувають нового значення. Також явно сюрреалістичним є змалювання образу мертвої Ольги (яке служить обрамленням до твору): «...З простреленим чолом, гола, заморожена і так виставлена на позорище, стоїть вона, як мармурова статуя, посеред великої площі, гордо закинувши голову в небо... дивиться в нього великими скляними очима, мов би позиваючи самого Бога, кидаючи йому розпучливо-зухвалий виклик...

Поругана і все ж таки незаймано-прекрасна в своїй божественній вроді і в своїй незрівнянній гордості, скована жорстоким холодом і все ж динамічна, обернена в кричущу емблему, в символ...

Омертвлена – і все ж таки безсмертна». – Отже, автор вже на початку повідомив про жорстоке завершення життєвої дороги головної героїні.

«Змордована – і все ж таки не подолана...

Це В о н а!.. І це вже не особа, ні. Це маса душа цілого покоління» [2, 7]. І знову ж таки уривки з цих фраз «розкидані» по всьому тексту. Вони виконують сугестивну функцію і здійснюють сильний емоційний тиск на читача. Як бачимо, письменник прагне насамперед зобразити не людину, а дати уявлення про неї як про частину Всесвіту, змусити читача напружити уяву, викликати в його свідомості рельєфні образи, асоціації. За допомогою метафор, алегорій, протиставлень... він замінив безпосереднє зображення відображенням (образ людини – як відображення Бога). Автор відверто продемонстрував свою владу над створеним світом та посвятив своїх героїв у метафізичну таємницю (що веде до терпіння та офіри себе в ім'я перемоги духу). Не випадковим у цьому сенсі є зображення персонажів-ляльок (пригадаймо ідею «над-маріонетки» Г. Крега) через гру з якими Автор виражає підсвідоме та інтуїтивне. Оскільки саме сюрреалістична манера самовираження дала художникові слова можливість вільно виразити свої творчі інтенції, її можна вважати своєрідним викликом соцреалізму з його запереченням свободи митця.

Візія вертепу вплинула і на композицію твору, яка несе в собі особливе емоційне навантаження. Отож, структура повісті-вертепу містить вступ, 5 відслон (5 актів і в

містерії), між якими розміщено «павзи-антракти» (тобто інтермедії) та своєрідний епілог. Окрім цього, кожна з відслон вміщує у собі окремі «частинки», відмежовані одна від одної то арабськими, то латинськими цифрами, або ж просто пунктирами. Та й сам текст можна умовно поділити на 2 частини: ту, в якій домінує Автор (його суб'єктивні візії) з його ляльками-маріонетками, і ту, де діють безпосередньо герої.

Іван Багряний вказав на узагальненість хронотопу: містечко Н., осінь 1942 року (а фінал твору повідомляє вже про завершальну стадію війни). Центром дії стає районна амбулаторія, в якій «хаос, як і в цілому світі, атмосфера того ж самого великого переселення людей». Важливим тут постає таке авторське уточнення: кімната, в якій відбувається дія, «подібна на все зразу: ...аптеку, ательє митця, музичний клас, бібліотеку, евакопункт чи залу двірця» [2, 18]. Отже, йдеться про те, що одна кімната дзеркально відбиває хаос епохи, а тоπος аптеки в цьому випадку – це модель тогочасного світу.

У наративній формі подано **вступ**, у якому йдеться про Злочин, про порушення заповіді, а саме – вбивство. При цьому автор знає, що повинно статися далі (отже, час усвідомлюється як вічність, де все взаємопов'язане).

Як вдало помітив Іван Немченко, письменник запрошує до лялькової гри і водночас до «життєвої невигаданої трагедії» [див.: 7]. Ця «життєва трагедія» розкривається у конфлікті, що виникає між членами родини Урбанів (яка символізує Україну) і німецько-радянськими завойовниками. Важливо звернути увагу на прізвище «Урбан» – від лат. *urban* – цивілізація, цивільні (культурні) люди, отож, в основі колізії твору – екзистенційне протистояння культури і дикості, що проявляється на кількох рівнях (інтелектуальному, моральному тощо).

Варто звернути увагу й на фрагментарну, дискретну будову твору. Лірично-наративні частини узагальнюючого змісту монтажно поєднано з тими, в яких зберігається форма діалогу. Як влучно зауважила Ольга Слоньовська, «Іван Багряний зумисне розриває повість на окремі частини, щоб у так званих **антрактах**, забігаючи наперед, показувати повосенню Німеччину...» [10, 102]. Проте, варто додати, тут також передається стан рефлектуючої людини – стан над прірвою. Саме завдяки антрактам у тканині твору відчувається постійна присутність Автора-оповідача, наголошено на театральному принципі буття, а також використано принцип монтажу: «Маленькі деталі. Дрібні кадри, вихоплені з грандіозної епопеї, з хаотичної і страшної цілості.

Фільми біжать і міняються. І пересновуються, і перехрещуються...

... Трагічне і смішне, величне й ганебне, героїчне і підле...

Від давноминулого до недавнього, до того, що зроджує найбільший біль...

Я намагаюсь вхопити кінець і ввести все якимось в систему...» [2, 13]; «Кадр... Один із безлічі...» [2, 91]. Виразно проступає у творі кінематографічний принцип мислення автора. Ми бачимо в певному сенсі демонстративне укрупнення швів на тканині твору; взаємодію протилежних/«випадкових» понять, які не мають чітких меж (що створює ефект незавершеності); через показові контрасти світ постає розірваним, калейдоскопічним. Проте Автор прагне все об'єднати (зближує далеке, різномасштабне, випадкове/закономірне, побутове/історичне, реальне/небувале), щоб розповісти світові правду.

«Тут вискочив *чортик* (виокремлення шрифтом наше. – С. К.) в німецькій уніформі. Це ніби долметчер.

Я його запхнув назад.

Тоді вистрибнув другий, якийсь блазень, і теж у німецькій ще й есесівській уніформі...» [2, 35]. Це матеріалізація письменницької уяви: маски приховують думки, які поза волею виштовхуються на поверхню свідомості.

Авторська свобода тут здається безмежною (що виражено, зокрема, на рівні композиції): багаторазові повтори, частотний абзацний поділ (що поділяє текст на окремі фрагменти), лакуни, ритмізованість тексту (то пришвидшення, то уповільнення розповіді), ретроспекції (що увиразнюють контраст між минулим і сучасним), колажність, підсвідоме, уява, мікродова синкретичність: поєднання ознак лірики, епосу, і драми. До того ж Іван Багряний вживав «чуже слово» – німецькі слова, написані по-українському (об'яви, плакати і т. п.). Ці слова є знаком тодішніх реалій і створюють враження штучності, вторинності саме до дійсності; вони виконують пародійну функцію, адже написані в офіційному тоні німцями, вони викликають збиткування з боку українців.

У зв'язку зі стратегіями Автора у творі постає нова іпостась людини – «людина гравець», що доповнює «людину розумну» і «людину творця» (це знову ж таки зближує манеру письма Івана Багряного та Л. Піранделло). Показовими у цьому плані є рядки з твору, де йдеться про одного з персонажів: «Куди він дивиться?! Він дивиться просто мені в очі... Ні, він дивиться в зал, туди, де завжди найбільше народу, на спостерігачів...» [2, 89]. Як бачимо, в епічний простір оповіді Автор долучив простір театру. Іншими словами, в «систему» слів персонажа введено елементи, які належать іншій «системі».

Завдяки багаторазовій акцентації на слові «**хаос**» у творі виникає відчуття абсурду всього того, що наратор бачить навколо: «Упавши, я знову підвожусь і йду... Крізь хаос» [2, 10]. «Хаос, ім'я якому "Історія"» [2, 11]; «...Ніч... *Унизу* (виокремлення шрифтом наше. – С. К.) лежить у руїнах велике місто... Мюнхен. Центр Імперії оберненої отак в руїну... Уламки арок... самотні, зігнуті димарі... Хаос... Іржавий хаос...» [2, 35]. Розгортається експресіоністське бачення реальності, яке передається завдяки фрагментарності, деструкції поетики твору і узгоджується з характером драми абсурду.

Згадаймо, що, на думку Ольги Журчевої, «**драма абсурду** повинна передавати відчуття шоку, яке виникає при усвідомленні повної безглуздості дійсності і людського існування. Абсурд краще за все передає **екзистенційне** переживання – відчуття "кінця світу"» [5, 92].

Сам автор називав навколишній хаос, метушню, руйнацію і рухливих маріонеток «вертепом», маючи на увазі алегоричний принцип існування в світі: «...Химерний театр. Мінливий і хисткий, і найбільш документальний театр моєї дзвінкої самоти» [2, 14].

«Це – в е р т е п.

Велетенський, і ще не бачений вертеп, де збожеволілий режисер, знехтувавши всі закони театральної штуки, урухомив раптом усе зразу. (Цілком можливо, що під режисером Іван Багряний тут має на увазі Гітлера /Сталіна). А може, розгубившись перед грандіозністю сценарія, він здався на самих акторів, давши їм волю... І от кожен з них

став сам собі режисером... кваплячись навзаводи себе показати, – перед лаштунками..., перед заслоною, і з боків, і зовсім на неозначених точках неосяжної сцени...» [2, 15].

Отож, Автор постає своєрідним творцем-деміургом цього «хімерного театру». Він унікав відтворення традиційної логіки сюжету і дивився на світ не прямо, а «граючись», взявши на себе роль режисера: «...це – фінальна сцена.

Я хочу зібрати їх [деталі] до купи... випустити ті *ляльки* (виокремлення шрифтом наше. – С. К.), що... метушаться і скачуть, нагадуючи чомусь урухомлених олив'яних солдатиків, (далеко не випадкова метафора, адже “ляльки” асоціюються з олив'яними солдатиками, які виступають символом війни) – конкуруючи з людьми...» [2, 14]. Іван Багряний чітко розмежував групи персонажів: одні мають маріонетковий характер (німці-фанатики і зрадники українці), інші – прості люди, вільні у своїх думках, проте обмежені фізично (українці-патріоти).

У тексті використано ще одну поширену в літературі **модель гри** – гра в шахи. Завдяки цій параболічно спрямованій у сюжеті грі ми розуміємо, що «людина-лялька» – лише пішак на шаховій дошці, не здатен контролювати своє життя.

У зв'язку з цим пригадуються слова Мішеля Монтеня, що треба сумлінно грати власну роль, але при цьому не забувати, що це тільки роль, яку нам доручили. Недавнім Іван Багряний назвав свій твір одним із безлічі, але окремим актом **епопеї**. Тут об'єднано метафоричне значення (епопея – велика історична баталія, епохальна подія, пов'язана з довгим протиставленням сторін) з вузько літературним (підкреслюється домінанта епічного начала). У поетиці повісті-вертепу «Розгром» виявляємо родову триєдність, адже тут наявні ознаки епосу, лірики й драми. **Епічне начало** проявляється у численних ліро-епічних відступах, що нагадують фрагменти поеми. Автор у формі розповіді виявив свої роздуми, оцінки, ставлення щодо історії, подій, ситуацій, подав філософські узагальнення – і цим створив інтертекстуальні напруження в поетиці тексту, що сприяє загостренню емоційності висловлювання. Яскраво представлене **драматичне начало** у тих частинах, які написані у формі діалогів, у самій композиції, театралізації дії, конфлікті ідей та конфлікті особистості з дійсністю тощо. Хоч і рідко, проте автор звертався до ремарок. **Ліричне звертання і пафос** містяться у вступних до діалогічних частин, причому велику роль відіграють численні рефрени, неодноразові повтори ключових думок і т. д. Ліризація дії виявляється у представленні внутрішнього світу наратора як одного з персонажів (знов-таки тут Автор безпосередньо виходить на сцену «життя» і бере участь у цій філософській грі); велика увага відведена умовності; часо-просторові відношення деформуються; домінують асоціативні зв'язки.

Отож, у цьому синтетичному родо-жанровому утворенні виразно проявилися родові начала епосу, лірики, драми, які у ХХ столітті видаються більш промовистими, ніж жанрові ознаки, і які по-своєму вплинули на його зміст і форму. Думається, що така ситуація склалася аж ніяк не випадково, адже, по-перше, для літератури середини ХХ століття характерні процеси розмивання роду і жанру, по-друге, – ідея синтезу, як помітила Надія Шаповаленко, становить основу світобачення Івана Багряного (він був живописцем та писав і вірші, і публіцистику, і романи, й епічні драми).

Отже, **синкретична структура** цього твору увиразнює динамічний процес руху до цілісності, органічної єдності усіх клаптиків та частин «Розгрому». Така цілісність виникає не від простого співіснування окремих елементів, а на основі синтезу, взаємодоповнення «традиційних родо-жанрових структур» та індивідуально-родового принципу організації дії, що в результаті відображає принцип відтворення світобудови. «Аналізуючи характер зіткнення нового й архаїчного в межах жанроутворювальних процесів, В. Шатін доходить висновку про те, що проникнення в текст ознак колишніх жанрів і їхнє подолання є чинником з'яви унікальної цілісності. Складність органічної цілісності, твердить вчений, полягає в реалізації й одночасному запереченні жанрових законів» [13, 164].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Арто А.* Театр и его Двойник / Антонен Арто ; пер. с франц. ; составл. и вступит. статья В. Максимова. – СПб. : Симпозиум, 2000. – 440 с.
2. *Багрянний І.* Розгром : Повесть-вертеп / І. Багрянний. – Б. м. : Прометей, 1948. – 125 с.
3. *Гальцова Е.* Театральность в художественной системе французского сюрреализма : автореф. дисс. ... док. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литература Франции)» / Елена Дмитриевна Гальцова. – М., 2008. – 42 с.
4. *Гуцул О.* Інновація барокової традиції вертепної драми в українській прозі 20–30-х років ХХ ст. А. Любченко «Вертеп» / О. Гуцул // Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – К. : КНУ ім. Т. Шевченка, 2003. – Вип. 14. – С. 22–24.
5. *Журчева О. В.* Жанровые и стилевые тенденции в драматургии ХХ века : учеб. пособие / О. В. Журчева. – Самара : Изд-во Сам. ГПУ, 2001. – 184 с.
6. *Клековкін О.* Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. (Структурно-типологічне дослідження) : монографія / Олександр Клековкін. – К. : КДІТМ ім. І. Карпенка-Карого, 2002. – 272 с.
7. *Немченко І.* Вертеп «Розгром» Івана Багряного в контексті драматичної спадщини письменника / І. Немченко // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць. – Херсон : Видавництво ХДУ, 2007. – Вип. XXXVII. – С. 111–116.
8. *Прозорова Н. И.* Театр в контексте европейской философии культуры : учеб. пособие / Н. И. Прозорова. – Калуга : КГПУ, 2007. – 120 с.
9. *Свербілова Т.* Від модерну до авангарду : жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина. – Черкаси, 2009. – С. 378–416.
10. *Слоньовська О.* Мистецтво – завжди національне! Міфопоетична парадигма переваги окупованої нації у повісті-вертепі Івана Багряного «Розгром» / Ольга Слоньовська // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2009. – № 5. – С. 97–106.
11. *Софронова Л.* Старовинний український театр / Людмила Софронова ; перекл. з рос. – Львів, 2004. – 336 с.
12. *Черноиваненко Е. М.* Литературный процесс в историко-культурном контексте : Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI–XX веков / Е. М. Черноиваненко. – Одеса : Маяк, 1997. – 712 с.
13. *Юферева О.* Синтетичний жанр у контексті вивчення органічної цілісності / Олена Юферева. – Режим доступу : www.nbu.gov.ua/.../YuferevaOlena.pdf, 2011. – С. 158–168.

*Стаття надійшла до редакції 13.09.2012
Прийнята до друку 30.01.2013*

**LITERARY WORK AS COSMOS, OR ARTISTIC
SYNCRETISM OF THE NATIVITY PLAY STORY
«THE DEFEAT» BY IVAN BAHRYANYI**

Kateryna STEPANETS'

*Odessa I. I. Mechnikov National University,
2, Dvoryanskaya Str., Odessa, 65082, Ukraine,
e-mail: stepanecekaterina@rambler.ru*

The article examines the impact of Nativity Play structure on genre of the work. In particular, it is reflected in the principles of theatricalization, intellectualization of action and in existential motives. We encounter with generic trinity, since there are epic, lyric and dramatic features in the work.

Key words: Nativity Play, mystery, game, theatricality.

**ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК КОСМОС, ИЛИ СИНКРЕТИЗМ
ПОВЕСТИ-ВЕРТЕПА ИВАНА БАГРЯНОГО «РАЗГРОМ»**

Екатерина СТЕПАНЕЦ

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,
ул. Дворянская, 2, Одесса, 65082, Украина,
e-mail: stepanecekaterina@rambler.ru*

Рассмотрено влияние вертепной структуры на жанр произведения. В частности это выявляется в принципах театрализации, интеллектуализации действия, экзистенциальных мотивах. Перед нами предстает родовое триединство, ведь в произведении присутствуют признаки эпоса, лирики и драмы.

Ключевые слова: вертеп, мистерия, игра, театральность.