

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 792. 97.021/.024:398.54] (477) (045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/95-2-8>

Інесса КУЛЬЧИЦЬКА,
orcid.org/0009-0000-1303-2536
аспірант кафедри мистецтва театру ляльок
Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого
(Київ, Україна) *inessa.kulchytska@gmail.com*

РЕЦЕПЦІЯ АРХЕТИПІВ ВЕРТЕПУ У СЦЕНОГРАФІЇ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

У статті досліджується архетипічна основа вертепу, що осмислюється не лише як форма народного лялькового театру чи різдвяного обрядового дійства, а як цілісна сценографічна модель світу, у якій закодовано архаїчні уявлення про структуру космосу, ієрархію буття та взаємодію людини з надприродним простором. Теоретично основою дослідження є розширене трактування архетипу, що спирається на міждисциплінарні підходи сучасної гуманітаристики. Архетип розуміється як жива культурна форма, що реалізується через просторово-образні та знакові системи сценічного дійства і функціонує як універсальний культурно-семіотичний механізм смислотворення.

Проаналізовано символіку ярусної організації вертепної сценографії, яка корелює з архаїчними космологічними моделями «верхнього», «середнього» та «нижнього» світів і репрезентує архетип Світової осі (axis mundi) та міфологему Світового дерева. Доведено, що вертепна скриня постає згорнутою моделлю Всесвіту, де сценічний простір виконує не лише естетичну, а й світоглядну функцію, формуючи сакральний хронотоп театральної дії.

У фольклорно-театральному аспекті вертеп пов'язується з архетипом Шляху Героя, який реалізується через драматургію переходу, випробування та оновлення, а персонажі постають як типологічні фігури традиційної культури – носії стабільних міфологічних і семіотичних ролей.

Практичний аспект дослідження зосереджено на аналізі трансформації архетипічних кодів вертепної сценографії у сучасному українському театрі ляльок на прикладі експериментальних постановок Закарпатського академічного обласного театру ляльок, здійснених у творчому тандемі режисери Н. Орешнікової та сценографки І. Кульчицької. Обґрунтовано, що сучасна сценографія, зберігаючи космологічну та семіотичну основу вертепної традиції, здатна продукувати нові художні форми й смисли, актуалізуючи проблематику духовного вибору, екзистенційної межовості та формування національної ідентичності.

Ключові слова: вертеп, сценографія, архетип, театр ляльок, сакральний простір, українська культура.

Inessa KULCHYTSKA,
orcid.org/0009-0000-1303-2536
Postgraduate Student at the Department of Puppet Theatre Art
I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television
(Kyiv, Ukraine) *inessa.kulchytska@gmail.com*

RECEPTION OF VERTEP ARCHETYPES IN THE SCENOGRAPHY OF CONTEMPORARY UKRAINIAN PUPPET THEATRE

The article examines the archetypal foundations of the vertep, which is interpreted not only as a form of folk puppet theatre or a Christmas ritual performance, but as an integral scenographic model of the world in which archaic conceptions of the structure of the cosmos, the hierarchy of being, and the interaction between humans and the supernatural realm are encoded. The theoretical framework of the study is based on an expanded interpretation of the archetype grounded in interdisciplinary approaches within contemporary humanities. The archetype is understood as a living cultural form that is realized through spatial-imagistic and sign systems of stage performance and functions as a universal cultural and semiotic mechanism of meaning-making.

The symbolism of the tiered organization of vertep scenography is analyzed, revealing its correlation with archaic cosmological models of the “upper,” “middle,” and “lower” worlds and its representation of the archetype of the World Axis (axis mundi) and the mythologeme of the World Tree. It is demonstrated that the vertep chest constitutes a condensed model of the Universe, in which the scenic space performs not only an aesthetic but also a worldview function, forming the sacred chronotope of theatrical action.

In the folkloric and theatrical dimension, the vertep is associated with the archetype of the Hero's Journey, realized through a dramaturgy of transition, trial, and renewal, while the characters function as typological figures of traditional culture – bearers of stable mythological and semiotic roles.

The practical aspect of the research focuses on the transformation of archetypal codes of vertep scenography in contemporary Ukrainian puppet theatre, based on the example of experimental productions by the Transcarpathian Regional Academic Puppet Theatre, created through the creative collaboration of director N. Oreshnikova and scenographer I. Kulchytska. It is substantiated that contemporary scenography, while preserving the cosmological and semiotic foundations of the vertep tradition, is capable of generating new artistic forms and meanings, акmyalizing issues of spiritual choice, existential liminality, and the formation of national identity.

Key words: *vertep, scenography, archetype, puppet theatre, sacred space, Ukrainian culture.*

Постановка проблеми. Вертепна скриня є не лише історичним артефактом, але й архетипічною просторовою моделлю, що кодує національні уявлення про світобудову (сакральне та профанне, горішнє та долішнє). В умовах глобалізації та культурних трансформацій український професійний театр ляльок постає перед гострою методологічною проблемою: як інтегрувати цю глибоку, сакральну традицію у сучасну сценографічну практику, не перетворюючи її на поверхневий етнографічний чи фольклористичний декор.

На сьогодні в мистецтвознавстві відсутній системний підхід до аналізу та практичного використання архетипічних структур вертепу як генеративної моделі для інноваційних сценографічних рішень. Ця прогалина створює ризик втрати глибинного символічного потенціалу вертепу, обмежуючи сучасних митців лише ілюстративним відтворенням зовнішніх форм.

Аналіз досліджень і публікацій. У процесі дослідження архетипів вертепної драми були використані праці таких відомих науковців, як Михайло Грицай (Грицай, 1963: 57–58), Дар'я Іванова-Гололобова (Іванова, 2015: 135–139), Олександр Клековкін (Клековкін, 2006: 353), Олександр Курочкін (Курочкін, 2022: 176–185), Руслан Неупокоєв (Неупокоєв, 2018: 27–34), Йосип Федас (Федас, 2004: 21–31) та інших. Їхні дослідження дозволили простежити джерела вертепної драми, її жанрову специфіку, еволюцію драматургічної структури та місце у формуванні національної театральної традиції. Ці праці створили методологічне підґрунтя для осмислення вертепу як складного синкретичного феномена, що поєднує елементи ритуалу, фольклору та театру. Культурологічний та символічний виміри вертепу знайшли відображення у працях Людмили Герус (Герус, 2017: 579–594) і Тетяни Зінов'євої (Зінов'єва, 2003: 15–23), де вертепна скриня інтерпретується як згорнута модель світу, що відтворює традиційні уявлення про сакральну структуру космосу, вертикальну ієрархію буття та опозицію «горішнього» й «долішнього» світів. Ці дослідження зосереджені на світоглядному потенціалі вертепу у площині символіки та семантики образів, проте не фокусуються на сценографії як самостійній художній системі. Питання сценографічних рішень вертепу

та їхньої історичної еволюції розкрито у працях Марека Вашкеля (Вашкель, 1997: 14–16) й Олени Ковальчук (Ковальчук, 2006: 272), де простежується трансформація зовнішніх форм вертепної скрині від традиційних дерев'яних конструкцій до сучасних сценічних інтерпретацій. Водночас у цих дослідженнях сценографія переважно аналізується з позицій формотворення та візуальної стилістики, без системного залучення архетипічного підходу. Теоретичні засади осмислення архетипу як універсальної культурної матриці сформовано у працях Карла Густава Юнга (Юнг, переклад Котюк, 2023: 608; 2024: 240) та Джозефа Кемпбелла (Кемпбелл, переклад Мокровольський, 2020: 416). Їхні концепції колективного несвідомого та міфологічного шляху Героя використовувалися у вітчизняних дослідженнях народного театру для аналізу сюжетних структур і типажів персонажів. Проте архетипічні структури сценічного простору залишаються недостатньо осмисленими. Останніми роками науковий дискурс щодо вертепу та театру ляльок значно розширився як в Україні, так і за її межами, окреслюючи нові напрями осмислення традиційних форм у сучасних контекстах. Окрім того, сцена сучасної української лялькової драматургії стає майданчиком для переосмислення національної ідентичності та культурної пам'яті, що підтверджується регулярними фестивальними показами українських постановок у міжнародних подіях та обмінах. Водночас аналіз сучасних публікацій засвідчує, що хоча значна увага приділяється театру ляльок в цілому, саме архетипічні структури вертепної сценографії у сучасних театральних постановках залишаються недостатньо дослідженими. Наявні праці частіше торкаються соціокультурних, терапевтичних або техніко-естетичних аспектів, але не формують цілісного теоретичного підґрунтя для трансформації архетипічних кодів сцени у мистецькій практиці. Це створює наукову прогалину, яку і намагається заповнити це дослідження.

Актуальність дослідження полягає в необхідності обґрунтування теоретико-практичної моделі трансформації архетипових кодів вертепної сценографії, що дозволить зміцнити національну ідентичність театру ляльок та підвищити його духовну резонансність у сучасному культурному

просторі. Таким чином, мистецька проблема, що розв'язується, полягає у розробці шляхів креативної адаптації сакральних архетипів вертепу для сценографічного оновлення сучасного українського театру ляльок.

Метою статті є наукове осмислення архетипічних структур вертепної сценографії та розробка теоретико-практичної моделі їхньої трансформації у сучасному українському театрі ляльок. Дослідження спрямоване на обґрунтування архетипів вертепу як генеративної основи сучасних сценографічних рішень і практичної настанови для художників-постановників з метою збереження духовної тяглості та зміцнення національної ідентичності, на прикладі експериментальних постановок Закарпатського академічного обласного театру ляльок.

Для досягнення поставленої мети у статті передбачено розв'язання таких **завдань**: проаналізувати вертеп як синкретичне явище української театральної культури та визначити його архетипічні джерела у контексті традиційного світобачення; окреслити основні архетипічні структури вертепної сценографії, зокрема бінарні просторові опозиції (Небо/Земля, сакральне/профанне), та розкрити їхню символічну функцію; узагальнити наукові підходи до трактування архетипу в мистецтві та обґрунтувати доцільність їхнього застосування до аналізу сценічного простору вертепу; простежити еволюцію сценографічних форм вертепу від традиційної вертепної скрині до сучасних сценічних інтерпретацій у театрі ляльок; здійснити аналіз сучасних постановок українського театру ляльок з використанням вертепних мотивів на прикладі експериментальних сценографічних і режисерських пошуків Закарпатського академічного обласного театру ляльок; розробити та обґрунтувати теоретико-практичну модель трансформації архетипічних структур вертепної сценографії як генеративної основи сучасних художніх рішень; визначити потенціал вертепної сценографії у формуванні національної ідентичності та актуалізації сакрального простору в сучасному українському театрі ляльок.

Методологічну основу дослідження становить комплекс загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів. Застосування історико-генетичного методу дало змогу простежити формування та еволюцію архетипічних структур вертепної сценографії у контексті розвитку українського лялькового театру. Структурно-типологічний метод використано для виявлення та систематизації ключових архетипічних моделей сценічного простору, зокрема бінарних опозицій

сакрального та профанного, верхнього та нижнього світів. Функціональний метод застосовано з метою аналізу ролі сценографії у формуванні драматургічної структури вертепного дійства та її впливу на глядацьке сприйняття. Культурологічний і культурно-стилістичний методи дали змогу розглянути сценографічні рішення у ширшому контексті традиційної культури та сучасних мистецьких практик, а також проаналізувати стилістичні особливості сучасних постановок. Комплексне використання зазначених методів дозволило розробити теоретико-практичну модель трансформації архетипів вертепної сценографії, релевантну для сучасного українського театру ляльок.

Наукова новизна дослідження. Вперше розроблено та теоретично обґрунтовано методологічний підхід до аналізу архетипів вертепної сценографії як генеративної моделі для сучасних постановок; виявлено вплив вертепного дійства на формування сучасних сценографічних рішень; визначено феномен збереження традиційного лялькового вертепу західного регіону України; виявлено співзвучності традицій фольклору і народного лялькового вертепу процесам оновлення виражальних засобів професійного театру ляльок України в режисерських та сценографічних пошуках; встановлено, яким чином еволюція архетиповості вертепних персонажів позначилася на розвитку, поширенні та відродженні вертепної вистави, як актуального явища народної культури.

Виклад основного матеріалу. Український вертеп є унікальним явищем національної театральної культури, що поєднує риси народного лялькового театру, різдвяного обрядового дійства та традиційної моделі світобачення. Упродовж тривалого історичного розвитку вертеп сформував непохитну систему образів, персонажів і просторових рішень, у яких відображено уявлення про структуру світу, співвідношення сакрального й профанного та ієрархію буття.

Особливе значення у вертепному дійстві має сценографія, яка виконує не лише декоративну, а й світоглядну функцію. Ярусна організація вертепної скрині та просторово-семантична диференціація сценічних рівнів репрезентують усталені культурні коди, сформовані в межах традиційної культури. У цьому контексті сценографія вертепу постає як матеріалізована модель світу, в якій зафіксовано архетипічні уявлення про космічний порядок і взаємодію людини з сакральним простором.

У сучасному українському театрі ляльок спостерігається активне звернення до вертепної традиції, зокрема у пошуках нових сценографічних

форм та національно ідентифікаційних смислів. Водночас таке використання не завжди супроводжується осмисленням архетипічної природи вертепної сценографії, що створює ризик її редукції до зовнішнього фольклорного стилізування. У зв'язку з цим актуалізується потреба наукового аналізу архетипічних основ вертепної сценографії та визначення можливостей їхньої трансформації у сучасній театральній практиці, зокрема на прикладі постановок професійного театру ляльок.

Юнгіанська теорія архетипів дає змогу розглядати вертеп не лише як релігійно-театральну практику, а як просторово-образну репрезентацію базових структур колективної свідомості. Вертепна «скринька» з ярусною організацією постає моделлю дуалістичного світогляду, де верхній ярус символізує сакральний, небесний вимір, а нижній – земний, людський і профанний. Така структура є візуальним утіленням архетипу Світової осі (*axis mundi*) та міфологеми Світового дерева, а рух між ярусами може інтерпретуватися як символічна подорож душі або реалізація архетипу Шляху Героя, що співвідноситься з концепцією мономіфу Дж.Кемпбелла (Кемпбелл, переклад Мокровольський, 2020: 416). Концепція колективного несвідомого К. Г. Юнга пояснює здатність вертепу функціонувати як універсальний комунікативний код, зрозумілий різним поколінням глядачів. Архетипи, за Юнгом, проявляються в міфах, ритуалах і мистецтві як первісні образи, що структурують світосприйняття. Міф є формою психічного освоєння реальності: «Міфи є насамперед психічними маніфестаціями... примітивній людині не досить бачити схід і захід сонця – це зовнішнє спостереження мусить водночас бути душевною подією» (Юнг, переклад Котюк, 2024: 14). У вертепі ця особливість реалізується через сценографічну модель світу, де космічні процеси набувають образної й ритуальної форми. Як зазначає Й. Федас, архетип у традиційній культурі слід розуміти не як абстрактну психологічну модель, а як «усталену форму світобачення, закорінену в міфі, обряді та ритуальній дії, яка відтворює космологічний порядок світу» (Федас, 2004: 21–23). У цьому сенсі вертеп постає «згорнутою моделлю універсуму», де сценічний простір виконує функцію сакрального центру. Т. Зінов'єва розглядає вертепну образність як архетипічно організовану семіотичну систему, в якій кожен персонаж і просторовий рівень є знаком колективної пам'яті, впізнаваним у межах традиційної культури незалежно від часу його актуалізації (Зінов'єва, 2003: 15–23). Саме ця знаковість забезпечує стійкість вертепної традиції.

О. Курочкін наголошує на синкретичному характері вертепу, який поєднує християнський сюжет із дохристиянськими космологічними уявленнями, зберігаючи архетипічні моделі світобудови в ігровій та сценічній формі (Курочкін, 2022: 176–185). Таким чином, вертепна сценографія постає простором синтезу сакрального й профанного.

Отже, архетип у структурі вертепного образу доцільно розглядати не лише в межах юнгіанської психології, а як міждисциплінарну категорію, що поєднує космологічний, фольклорний і семіотичний виміри та визначає вертеп як одну з найстійкіших моделей сакрального театрального простору. Архаїчні уявлення про світ формувалися в категоріях трьох рівнів: підземного (корені, світ мертвих), земного (людське життя) та небесного (божественне), як своєрідну модель сакрального космосу. Під час вивчення проблематики дійшли висновку, що «тривимірність» представлення про світобудову сягає в глибину існування людства, задовго до появи християнства. Достатньо згадати світи богів Олімпу, людей і підземного царства Аїда давньогрецькій міфологеми, або Збручанського Світовида – кам'яну скульптуру IX століття, одну з рідкісних пам'яток слов'янського язичницького монументального мистецтва. Ідол являє собою чотиригранний стовп, розділений на три рівні-яруси, що відповідають уявленням слов'ян-язичників про три світи – небо, землю й потойбіччя.

У вертепній сценографії ці площини реалізуються через ярусність (сакрально-просторовий поділ, що має міфологічне підґрунтя); центричність (центральна вісь, на якій розгортається дія, наприклад, ясла з Ісусом як точка духовного тяжіння); перехідність (наявність «входу-виходу» з кожного ярусу як символу духовного руху або ініціації). Сценографія таким чином не лише візуалізує події, а конструює простір-світ, у якому глядач стає співучасником сакрального дійства.

До найпоширеніших архетипів та символів, реалізованих у вертепній сценографії, належать: Дерево життя – вертикальна композиція, що з'єднує світи; Подорож/Шлях – рух персонажів між просторами (наприклад, від Царя Ірода до Святої родини); Світло/Темрява – використання кольору і світла як знакової системи добра і зла; Маска – трансформація лялькових персонажів як архетипів: Смерть, Чорт, Ірод, Ангел. Ці елементи функціонують як колективні коди, що зчитуються позасвідомо й утворюють метафізичну глибину сценічного простору. Спускаючись у глибини несвідомого, ми потрапляємо у світ, де панують емоції та інстинкти, а логіка відступає на другий

план. Це місце, де мешкають наші архетипи, які можуть бути як конструктивними, так і деструктивними силами. Архетипи – це тінь, яка супроводжує нас у житті. Вони ховаються в глибинах нашої душі, як скарби в печері, але до них важко дістатися. Несвідоме – це океан, на поверхні якого плаває наша свідомість. У глибинах цього океану мешкають істоти, які можуть бути як друзями, так і ворогами. «...Однак той, хто заглядає у дзеркало води, спершу бачить лише свій власний образ. Хто йде до себе самого, той таки ризикує зустрітися з самим собою. Дзеркало не лестить, воно правильно відображає те, що заглядає у нього, тобто обличчя, яке ми ніколи не показуємо світові, прикриваючись персоною, маскою актора... Зустріч із самим собою означає насамперед зустріч із власною тінню...» (Фройд, переклад Тарашук, 1998: 35).

У ХХІ столітті сценографи українських театрів ляльок синтезують інноваційні форми вертепної вистави з її архетипічним фундаментом, переосмислюючи сакральну традицію крізь призму сучасних філософських, культурологічних та психологічних студій.

У даній статті розглянуті архетипічні моделі на прикладі двох вистав Закарпатського академічного обласного театру ляльок, а саме: «Про Валибука, Принцесу Небійся та Довгоборода» Павола Угера (2018) та «Вечори на хуторі, або билиці про вічне...» за Миколою Гоголем (2020). Також слід зазначити, що розглянуті у статті вистави створені у творчому тандемі двох постановників: режисера, заслуженої артистки України Наталії Орешнікової та сценографа Інесси Кульчицької. У цьому тандемі також створена постановка вистави «Ірод» Олександра Гавроша на закарпатській сцені (2025), та «Чорний півень», поставлений у Херсонському академічному обласному театрі ляльок (2024), про сценографічне вирішення яких детально розглянуто у науковій статті «Трансформація традиційної вертепної сценографії у виставах «Чорний Півень» та «Ірод»» (Кульчицька, 2025: 187–194). Постановники режисер Наталія Орешнікова та сценограф Інесса Кульчицька у своїх творчих пошуках досліджують архетипову структуру класичної вертепної постановки у сучасному постмодерністському прочитанні.

Вистава закарпатських лялькарів «Про Валибука, Принцесу Небійся та Довгоборода» Павола Угера, створена у 2018 році (YouTube сторінка Закарпатського академічного обласного театру ляльок), є сучасною театральною версією словацької народної казки. Вона була реалізована в рамках проєкту «Казок веселкове намисто»

за підтримки Українського культурного фонду (Малишка, 2018: 56–60). Словацький епос про надсильного, але самотнього героя Валибука розповідає про його сповнений перешкод шлях до визволення принцеси Небійся з полону підступного карлика Довгоборода, що завершується перемогою над злом та весіллям героїв. П'єсу на основі народної казки «Валибук та Довгоборід», записаної збирачем Паволом Добшинським у ХІХ столітті (Dobšinský, 2016: 432), написав сучасний словацький драматург Павол Угер (Dzadiková, 2007: 638–657). Постановники вирішили створити виставу у фольклорно-комедійному жанрі казки-гри, що має схожі риси із західноукраїнською вертепною традицією. Відповідно до задуму, всі ролі виконують лише двоє акторів, що підкреслює дуальність як ключовий елемент вертепу. Сценографічним образом, що відображає подорож головного героя Валибука, є драбина – багатозначний і архетипічний символ. Вона символізує зв'язок між земним і небесним світами, шлях від тілесного до духовного, а також сходження від профанного до сакрального. У християнській традиції цей образ перегукується з «драбиною Якова». У виставі драбина виконує багатофункціональну роль, що поділяє простір на рай і пекло, добро і зло. Кожен з акторів має власну драбину: високу (символ духовного зростання) та низьку (символ земного та обмеженого), як зазначав професор С. Федака у статті «Анти-дракон» (Федака, 2018: електронне джерело). У процесі подорожі Валибука драбини динамічно змінюють своє розташування – горизонтально, вертикально, перехрещуються, створюючи візуальну метафору пошуку шляху та вибору. Це робить драбину не просто практичним елементом, а ключовим смисловим об'єктом, що формує модель світобудови. Таким чином, архетипічність вертепної сценографії у виставі цілком відповідає ідеї ієрархії рівнів буття. Костюми акторів, стилізовані під гуцульські «гуні» (кожухи) білого і чорного кольорів, також посилюють вертепну дуальність. Вони символізують двобій сил світла й п'їтьми, відтворюючи архетипний образ світлого та темного ангелів. Ляльки, створені у класичному вертепному стилі, зберігають принцип розмежування сакрального та профанного, а їхні образи мають чітку символічність. Таким чином, сценографія вистави «Про Валибука, Принцесу Небійся та Довгоборода» повністю ґрунтується на архетипічних принципах вертепного театру. Драбина виступає центральним символом духовної подорожі, формуючи не лише простір сцени, а й смислову вісь усієї вистави. Ця структура перегукується з універсаль-

ною моделлю шляху героя (за Дж. Кемпбеллом), фольклорною будовою казки та глибинною духовною традицією (див. рис. 1, 2, 3, 4).



Рис. 1, 2. Сцени з вистави «Про Валибука, Принцесу Небійся та Довгоборода» П. Угера (архів Закарпатського академічного, обласного театру ляльок, 2018)



Рис. 3, 4. Сцени з вистави «Про Валибука, Принцесу Небійся та Довгоборода» П. Угера (архів Закарпатського академічного, обласного театру ляльок, 2018)

Вистава «Вечори на хуторі, або билиці про вічне...» на сцені Закарпатського академічного обласного театру ляльок була створена у 2020 році за мотивами циклу повістей М. Гоголя та репрезентує сучасне осмислення архетипічної моделі вертепного світу через призму театру ляльок (YouTube сторінка Закарпатського академічного обласного театру ляльок). У межах цього дискурсу центральною є проблема людського буття, що розкривається крізь призму концептів автентичності, відчуження, життя-мрії та життя-гри. Ці універсальні поняття, які глибоко резонують

із сучасним світовідчуттям, знаходять ідеальне відображення у символічній структурі вертепної сценографії. Модель «двох світів» – небесного й земного, сакрального і профанного – виявляється надзвичайно продуктивною для осмислення гоголівського художнього всесвіту, де людина творить власну картину реальності на основі інтуїції та граничного досвіду. Шлях духовного самопізнання знаходить свій символічний відгук у сценічній мові вертепу. Його архетипові моделі – образ Месії, боротьба Добра і Зла, Смерті та Воскресіння – візуалізують трансцендентний простір. Звернення до гоголівської екзистенції у вертепній сценографії відкриває нові перспективи для глибокого осмислення твору та його сценічної реалізації, поєднуючи колективну пам'ять, міфологічну свідомість та художнє моделювання метафізичних реалій буття. Усі твори, що увійшли до «Вечорів на хуторі біля Диканьки», написані у стилістиці романтизму, однак вони мають виразні барокові та вертепні риси (Гоголь, переклад Рильський, 2015: 608). Гоголь свідомо проектує структуру вертепу на художній світ своїх текстів, чітко дотримуючись триярусної моделі: верхній світ (сакральний, небесний), середній (земний, буденний) і нижній (потойбічний, демонічний). Верхній ярус у творах часто репрезентується через образ «райських» пейзажів, садів як універсальних символів гармонії. Середній ярус – це світ людських пристрастей, праці, любові та смутку. Нижній ярус проявляється через вторгнення темних сил, які випробовують людину на її духовну міцність.

Персонажі повістей, як і у традиційному вертепі, не є статичними – вони постійно перебувають у русі, внутрішньому конфлікті. Така динаміка відповідає бароковій поезії та створює ґрунт для переконливого сценічного втілення в театрі ляльок, де тілесність та символізм поєднуються в умовну метафізичну реальність. Особливо показовим є мотив «роздвоєння» – людина як істота, що складається з тіла і душі, перебуває у постійній внутрішній боротьбі, що відповідає бароковому принципу дуальності. Віддзеркалюючи гоголівську концепцію, опозиція «людина-диявол» стала основним конфліктом дуальної моделі вистави «Вечори на хуторі...».

Взявши за основу фабули трьох повістей Миколи Гоголя з циклу «Вечори на хуторі біля Диканьки» – «Пропала грамота», «Вій», «Ніч перед Різдом», – режисерка Наталія Орешнікова у співавторстві з Ніною Малишкою створили сценічну версію даних прозових творів під назвою «Вечори на хуторі, або Билиці про вічне...». Постановка ґрунтується на прагненні

переосмислити гоголівські тексти крізь призму екзистенційних випробувань людини та її внутрішнього морального вибору. Основним художнім прийомом вистави стало інтегрування трьох центральних персонажів повістей – Козака Василя (Пропала грамота), філософа Хоми Брута (Вій) та коваля Вакули (Ніч перед Різдом) – в одну цілісну метафізичну постать. За задумом постановників, ці персонажі уособлюють три іпостасі однієї людини, яка опиняється перед спокусами та робить фатальні або ж рятівні вибори. Таким чином, сценічна структура вистави репрезентує не лінійну, а паралельно-множинну модель розвитку подій, у якій розгортається боротьба між добром і злом, тілом і душею, світлом і темрявою. Це дозволяє не лише поглибити психологізм образів, а й виявити архетипові підвалини їх поведінки у критичних ситуаціях. Також важливим елементом, що об'єднує частини вистави та є своєрідною метафорою часу стала міфічна постать Хроносу, який неупереджено спостерігає за подіями. Хронос (Chronos – час) – у давньогрецькій міфології бог, який уособлює абстрактний час, початок і кінець. Хронос ніби грається з людським часом. Козак Василь, який боровся за мирне життя, починає зневірятися у спокійній сімейній ідилії та нудьгувати. Він хапається за перший ліпший шанс піти з дому, до омріяної козацької вольниці. Зневіра – гріх, який приводить його до інших гріхів та доводить його до життєвого краху. Хронос надає герою інший шанс та інше життя без жінки та дітей в образі богослова Хоми. Богослов повинен служити єднанню людини з Богом, прилучати до Божественної вічності. Але, повставши перед вибором – продовжувати визначений шлях або зупинитися заради їжі та теплого затишку, Хома не може подолати спокусу та впадає у гріх, який тягне за собою наступні провини – сластолюбства та зневіри, страху, що й веде його до загибелі. Відтак Хронос воскрешає героя у третьій іпостасі – образі коваля Вакули. Коваль у міфології всіх народів є персонажем, який наділений надприродною творчою силою, пов'язаною з вогнем. Ремесло коваля має священний і магичний характер. Коваль володіє таємницями, є особою, дотичною до таїнств. Саме коваль Вакула, поєднуючи у собі як божественний, та диявольський початок, зміг побороти «чорта» – перш за все у самому собі. У кожній частині створеної п'єси герой постає перед духовним вибором між добром і злом, між праведним та грішним. За таким принципом поєднані частини п'єси. Саме образ Хроносу, який стоїть осторонь усіх подій, підкреслює, що людина відповідає за свої дії лише тоді,

коли діє вільно, має свободу волі, вибору і засобів їхньої реалізації. Формами прояву людської свободи є творчість, ризик, пошук сенсу життя, гра та ін. Намагання прийняти рішення в обставинах, які пропонує життя – надзвичайно актуальне завжди.

Образ головного героя вистави корелює з архетипом вертепного «Козака Запорожця», що є втіленням Анімуса – ідеального народного героя, як відзначають дослідники Т. Зінов'єва, О. Клековкін, Й. Федас. Запорожець, на відміну від трикстера Петрушки (в європейському варіанті – Панча, Пульчинелли чи Полішинеля), не є шахраєм, а постає як тип народного філософа, що дбає про свою душу, хоча дані персонажі є структурно аналогічними в аспекті модифікації Діоніса. «... Предмет, що «ожив», однозначний маркер діонісійства, а значить, театр ляльок, специфікою якого є «оживлення» неживого, є діонісійським явищем. Домінанта ж діонісійства – символічність, яка фіксує нестійку єдність форми та змісту, в символічне перекодування дає можливість їхньої комбінації...» (Неупокоєв, 2018: 30). Образ Запорожця є більш цілісним і піднесеним: у нього немає хтонічних ознак (горба чи довгого носа), а його тексти переважно є монологами. Козак символізує історичний ідеал українського чоловіка, якому не байдужа доля рідного краю. Символічне «вмирання та відродження» героя (епізод зі змією) підтверджує, що Запорожець є проєкцією вищого архетипу – Самості.

Сюжетна композиція повістей, що лягли в основу п'єси, демонструє, яким чином людське життя може «збитися з колії», і до яких наслідків це призводить. У цьому контексті логіка розвитку драматичної дії відповідає теологічній структурі гоголівського наративу – як окремих творів, так і всього циклу в цілому. Водночас вистава «Вечори на хуторі, або Билиці про вічне...» позбавлена дидактичного, моралізаторського тону: режисерка свідомо залишає фінальний висновок відкритим, надаючи глядачеві простір для особистісного рефлексивного осмислення побаченого.

У сценографічному вирішенні вистави «Вечори на хуторі, або Билиці про вічне...» структура вертепної архітекτονіки отримує нове трактування: простір сцени вибудовується за принципом взаємодії «неба», «землі» та «пекла», що надає драматургії глибокого символічного звучання.

Лялькові образи, їх пластика, матеріальність та система трансформацій працюють на підсилення ідеї розщепленого «Я», зануреного у боротьбу між духовним піднесенням і тілесним занепадом. У цьому сенсі постановка резонує не лише з бароковими уявленнями про світ, а й з гоголівською

моделлю людини яки істоти граничної, суперечливої, здатної як до падіння, так і до преображення.

Назва циклу Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки» має глибоке архетипне підґрунтя. У романтичній традиції вечір символізує перехідний стан, очікування дива, що відкриває межу між видимим і невидимим. У Гоголя вечір набуває конкретного значення: це час вечорниць, коли люди збираються разом для спілкування та обміну історіями. Таким чином, «вечори» – це не просто час доби, а психологічний, ментальний і національний стан, що відображає множинність людських.

Образ «хутора» також має філософське та символічне навантаження. Це не лише географічне місце, а простір самоти та зосередженості, де постає оголена сутність людини, своєрідна модель мікрокосмосу, у якій розгортається духовна боротьба. Так виникає образотворчо-пластична домінанта вистави – квадрат як геометричне спрощення образу хутора, який трансформується над ширмою, створюючи горизонт подій. У сценографії вистави «Вечори на хуторі, або Билиці про вічне...» квадрат виступає як архетипний символ землі, гармонії та цілісності, що водночас є аналогом хреста. Просторове рішення базується на горизонтальній моделі вертепу. Замість традиційної вертикальної ієрархії, вибудовується горизонтальний триптих: рай, земля, пекло. Квадрат стає місцем зіткнення двох онтологічних начал і полем боротьби добра і зла. На початку вистави прямокутники, що символізують світлий (рай) і темний (земля/пекло) світи, формують звичну структуру світобудови. Однак кульмінаційний перелом настає після вигнання чорта, коли небо і земля міняються місцями, що візуалізує екзистенційну кризу та порушення космічного порядку. Далі протягом вистави ці прямокутники постійно переміщуються, відображаючи моральні коливання людини. Фінал вистави приносить завершення конфлікту: прямокутники повертаються на свої місця, а квадрат стабілізується. Він залишається символом простору дії, вибору та відповідальності.

Тоновно-колеристичне рішення, яке формує естетичну домінанту, представлено у стилі Ієроніма Босха, що підкреслює ідею Хутора як світобудови. Сценографія, таким чином, репрезентує духовний простір особистості, що балансує між силами світла й п'їтьми, смертю і воскресінням.

Естетичною домінантою вистави став стиль Ієроніма Босха, що візуалізує Хутор як духовний мікрокосм, де людина балансує між світлом і п'їтьмою. Колористичне рішення побудоване на дихотомії: «райська» частина виконана в пастельній гризайлі (охристо-рожеві та блакитні тони) для

передачі духовної тиші, тоді як «пекельна» – у насичених, «кричущих» кольорах (зелений, синій, червоний), що маркують тривогу та дисгармонію.

Вибір типу ляльок у виставі «Вечори на хуторі, або Билиці про вічне...» не випадковий – він повністю зумовлений її жанровими та стильовими особливостями. Ці гібридні площинні вертепні ляльки з елементами механізації забезпечують неймовірну гнучкість у сценічній дії та потужну візуальну метафоричність. Стилістично вони навмисне орієнтовані на образну мову Ієроніма Босха, перетворюючи сцену на своєрідне полотно-триптих із його глибокими метафорами, візуальними кодами та алюзіями на людські гріхи й демонологічні постаті. (Клековкін, 2006: 17,18). Босхівський світ – це світ потвор і мук, що їх завдає спокуса. Персонажі на його полотнах часто позначені диявольськими ознаками: жабоподібною шкірою, панцирними тілами, бородавками, пазурами, гачкуватими носами – елементи, що стали основою для візуального образу мешканців «темної» частини вистави (Silver, 2023: 430). Цей принцип було покладено в основу створення таких персонажів, як Кочмар, Стара Відьма, Сотник, Сварлива баба, Пацюк, п'яні козаки тощо. Образ Кочмара має візуальне «зерно» у постаті сови – традиційно демонічного символу в середньовічній культурі. Сова асоціюється з нічною, темрявою, прихованістю, а в контексті Босха – з істотою, що уникає світла, тобто Бога. У сценічному рішенні лялька Кочмара з'являється у дверному пройомі корчми, ніби з дупла, повторюючи типову позу сови з гачкуватим дзьобом, що метафорично прочитується як викривлений ніс – риса, яка перекликається з типажамі традиційного вертепного «жида» – маргінального, часто сатирично-демонізованого персонажа, що балансує між профанним і метафізичним. Образ Старої Відьми сформовано на основі асоціації із птахами-перевертнями: її руки – пташині лапи, а груди мають форму пташиних голів синього кольору, що нагадують атрибути «похоті» на картинах Босха. У його творах птах – це символ спокуси, перетворення, часто з інфернальним підтекстом. Образ Сварливої баби має слідницю у формі дзвона – як символ постійного бурчання, безперервного шуму, тоді як її «ноги» – це рогачки, що підкреслюють нестабільність, агресивність, вкоріненість у побутову рутину. У тканину, якою огорнута її постать, «вплетені» діти та свійські тварини, що символізує життєву обтяженість, прив'язаність до буденного, тілесного. Пацюк з трьома ротами уособлює гріх ненажерливості. Його червоне забарвлення вказує на зв'язок із демонічною сферою. Така лялька є візуаль-

ною метафорою ненаситності, втрата контролю над тілесними бажаннями. Ляльки п'яних козаків позбавлені душі – на це вказують зооморфні елементи в їхньому одязі: риб'ячі луски, видри, глечики, кухлі, які у босхівській традиції трактуються як символи хтивості, похоті та деградації. Викривлені постаті персонажів втілюють стан людської деградації під впливом гріха.

З метою створення просторової глибини та візуального багатопланового образу, ляльки та реквізит виконані в різних масштабах, що дозволяє моделювати складну сценічну перспективу триптиха. Костюми ляльок створені за архітектонікою українського барокового одягу доби козацтва, переважно в ахроматичних тонах, що переграються з колористикою оголених постатей у центральній частині триптиха Босха «Сад земних насолод».

Символіка української ідентичності у виставі втілена через маківки, що позначають хати Хутора – сценографічні доміанти з архітектонікою лотоса з полотен Босха. У традиції маківка є символом вічності, сну, спокою й оберегом від зла, сакрально маркуючи простір Хутора як духовний осередок.

Хронос – актор у білому козацькому вбранні з крилами, на котурнах, з косою в руках втілення Самості, метафори часу діє на передньому плані, перед ширмою. Його масштаб підкреслює божественність і дистанцію від побуту. Фінальний план триптиха формують чорні стрічки, що спадають зі штанкета, символізуючи космос, безодню, духовну порожнечу, в яку занурюється душа. «... Максимально глибокий зміст увібгано в удавано спрощену форму... Ляльки ніби традиційні, але кожна геть індивідуалізована... Кожну мізансцену можна описувати геометричними термінами. Відбувається постійне перегракування вертикальних і горизонтальних ліній, час від часу їх рішуче переграє діагональ, рухи угору і вниз ніби переграють попередні дії і слова. Одного разу виникає образ квадратури кола. Ляльки якраз черговий раз намагаються узгодити чоловічу і жіночу психологію, але щораз якийсь дріб'язок не вписується...» зазначив Сергій Федака, аналізуючи виставу у статті «Метелики на хуторі» (Федака, 2020: електронне джерело). Таким чином, стилістика Ієроніма Босха не лише збагачує образну мову вистави, а й органічно вплітається в архетипову структуру гоголівського тексту. Вона дозволяє переосмислити модель вертепу як символу духовної боротьби, відкриваючи глядачеві нові візуальні горизонти для рефлексії над темами гріха, каяття, спасіння та межової природи людського буття (див. рис. 5, 6, 7, 8, 9, 10).



Рис. 5, 6. Вистава «Вечори на хуторі, або Билиці про вічне...» за М. Гоголем, (архів Закарпатського академічного, обласного театру ляльок, 2018)



Рис. 7, 8, 9, 10. Сцени з вистави «Вечори на хуторі, або Билиці про вічне...» за М. Гоголем, (архів Закарпатського академічного, обласного театру ляльок, 2020)

Висновки. У даній статті ми розглянули вертепну традицію не просто як архаїчне лялькове дійство, а як багатомірне явище, що на рівні сценографії та символіки відтворює глибинні архетипічні моделі колективного несвідомого. Завдяки юнгіанській теорії архетипів, зокрема концепції колективного несвідомого та його маніфестацій у міфах та символах, вертепна «скринька» з її дуальним (небесним/земним) або триярусним (небо/земля/пекло) поділом виступає як просторова репрезентація базових структур свідомості та архетипу Світового дерева. Це дозволяє вертепу, як комунікативному засобу, звертатися до універсальних психологічних кодів, зрозумілих кожному глядачеві.

Дослідження підтверджує, що простір вертепу як модель сакрального космосу втілює архаїчну

трирівневу світобудову через принципи ярусності та центричності. Архетипи Дерева життя, Шляху, Світла/Темряви та метаморфози персонажів-масок (Прод, Смерть, Ангел) постають колективними кодами, що створюють метафізичну глибину сценографії та актуалізують «тінь» суб'єкта. У цьому контексті Т. Зінов'єва слушно трактує театральну маску як символічного посередника між сакральним і профанним, що активує механізми пам'яті глядача.

На прикладі вистав Закарпатського академічного обласного театру ляльок (режисер Н. Орешнікова, сценограф І. Кульчицька) проаналізовано трансформацію вертепних традицій у сучасному театрі. Ключовим результатом роботи стало обґрунтування моделі переходу від статичної архітектоніки вертепної скрині до динамічних метафоричних рішень.

Запропонована модель розвиває положення Й. Федаса та Т. Зінов'євої, демонструючи спосіб адаптації сакральних структур (Небо/Земля, Світло/Пітьма) без спрощення до примітивного фольклоризму. Вона слугує практичним інструментарієм для сучасних художників, дозволяючи зберігати архетипічну основу в умовах новітньої сценічної мови.

Зокрема, у виставі «Про Валибука, Принцесу Небійся та Довгоборода» центральним сценографічним образом, що є успішною реалізацією цієї моделі, стала драбина, що символізує шлях героя, зв'язок між світами та духовне зростання. Її багатофункціональність та динамічна трансформація на сцені увиразнює архетипну модель пошуку шляху, вибору та ініціації, актуалізуючи універсальні смисли, притаманні як традиційному вертепу, так і сучасному театральному мисленню.

Особливе місце в статті присвячено виставі «Вечори на хуторі, або Билиці про вічне...» за Миколою Гоголем, яка є яскравим прикладом сучасного осмислення архетипічної моделі вертепного світу через призму театру ляльок. Творчість Гоголя, з її глибоким екзистенційно-антропологічним дискурсом, проблемою людського буття, автентичності, відчуження та пошуку сенсу життя, органічно резонує зі структурою вертепу. Гоголівська триярусна модель світу (небо, земля, потойбіччя) та внутрішній конфлікт «людина-диявол» знайшли своє пряме віддзеркалення у сценічному просторі. Інтеграція трьох ключових персонажів (Козака Василя, Хоми Брута, Вакули)

в єдину метафізичну постать, що проходить шлях спокусу та вибору, підкреслює ідею свободи волі та відповідальності людини за свою долю. Міфічна постать Хроноса, що спостерігає за подіями, стає метафорою часу та неупередженого свідка людських випробувань. Архетиповий образ Козака Запорожця, що втілює Анімус та Самість, доповнює цю картину духовного пошуку, відрізняючись від образу трикстера і наближаючись до народного філософа.

Вистава «Вечори на хуторі, або Билиці про вічне...» за М. Гоголем засвідчує можливість глибокого сценографічного осмислення вертепної архетипіки в сучасному театрі ляльок і постає як новаторське трактування вертепної архітектоніки. Використання квадрата як базового просторового образу Хутора функціонує як архетипний символ землі та цілісності, а його сценічні трансформації відображають динаміку морального вибору та протистояння світлого й темного начал. Колористичне рішення, побудоване за принципом триптиха з апеляцією до естетики Ієроніма Босха, підсилює метафоричний вимір вистави через контраст гризайлі та насичених інфернальних тонів. Застосування гібридних площинних вертепних ляльок з елементами механізації та босхівською образністю уможливорює візуалізацію архетипних станів внутрішнього роздвоєння й духовної деградації персонажів, зберігаючи при цьому символічну узагальненість і пластичну гнучкість сценічної дії.

Отже, сучасне звернення до вертепної традиції в театрі ляльок є не лише даниною українській культурній спадщині. Завдяки запропонованій моделі трансформації це потужний інструмент для глибокого осмислення екзистенційних проблем людського буття – вибору між добром і злом, внутрішньої боротьби, пошуку сенсу та шляху до очищення. Використання архетипів, складних сценографічних рішень та символічної образності дозволяє створити багатошаровий художній простір, який спонукає глядача до рефлексії над власним духовним світом та універсальними питаннями людського існування. Ця модель сприяє не лише оновленню виражальних засобів професійного театру ляльок, але й відродженню його зв'язку з глибокими духовними цінностями та зміцненню національної ідентичності, успішно розв'язуючи ключову мистецьку проблему адаптації традиції до сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вашкель М. Театр ляльок. Шопка. *Teatr*. 1997. № 2. С. 14–16.
2. Відео вистави «Вечори на хуторі, або билиці про вічне...»: анонс [Відео]. YouTube-канал Закарпатського академічного обласного театру ляльок. URL: <https://youtu.be/lwNQmY7DzJc> (дата звернення 10.11.2025)
3. Відео вистави «Про Валибука, принцесу Небіяйса та Довгоборода»: промо [Відео]. YouTube-канал Закарпатського академічного обласного театру ляльок. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zb8pUTQHk6A> (дата звернення 10.11.2025)
4. Герус Л. Шопка в українській християнській традиції: генеза, історія, символіка. *Народознавчі зошити*. 2017. № 3 (135). С. 579–594. URL: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2017-3/8.pdf> (дата звернення 03.12.2025)
5. Гоголь М. Українські повісті / пер. з рос. М. Рильський. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2015. 608 с.
6. Грицай М. С. Художні засоби української вертепної драми. Наукова конференція аспірантів: тези доповідей. Київ, 1963. С. 57–58.
7. Зінов'єва Т. До питання про архетипні риси персонажів українського вертепу. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2003. Вип. 3. С. 15–23. URL: <https://www.academia.edu/30941281> (дата звернення 10.12.2025)
8. Іванова Д. Концепції походження українського лялькового вертепу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 21 (1). С. 135–139. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21\(1\)_27](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21(1)_27) (дата звернення 05.12.2025)
9. Кемпбелл Дж. Тисячолікий герой. / пер. з англ. О. Мокровольський Львів: Terra Incognita, 2020. 416 с.
10. Лековкін О. Ю. Вертеп. Блазні господні: нарис історії біблійного театру. Київ: Артек, 2006. 353 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Blazni_Hospodni_Narys_istorii_Bibliinoho_teatru.pdf (дата звернення 20.12.2025)
11. Ковальчук О. В. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії. Київ: Фенікс, 2019. 272 с.
12. Кульчицька І. О. Трансформація традиційної вертепної сценографії у виставах «Чорний Півень» та «Ірод». *Наукові записки*. 2025. Т. 14 (Педагогічні науки). С. 187–194. URL: https://akim.uz.ua/img/Черкасов/НЗ/14/14_all.pdf (дата звернення 29.12.2025)
13. Курочкін О. Пастуші «Бетлегемські ігри українців Закарпаття». *Народознавчі зошити*. 2022. № 1. С. 176–185. DOI: 10.15407/nz2022.01.176. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2022-1/19.pdf> (дата звернення 25.12.2025)
14. Малишка Н. О. Казок веселкове намисто – проєкт закарпатських лялькарів. *Культурологічні джерела*. 2018. Т. 4. С. 56–60. URL: <https://www.slideshare.net/slideshow/4-2018-129694993/129694993> (дата звернення 10.12.2025)
15. Неупокоев Р. Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2018. Т. 23. С. 27–34. URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/216649/216671> (дата звернення 20.12.2025)
16. TV21 Унгар. Прем'єра вистави Нагалії Орешнікової «Вечори на хуторі або билиці про вічне». [Відео]. YouTube. 19.09.2020. URL: <https://youtu.be/XFaTfq1-DYQ> (дата звернення 05.12.2025)
17. Федака С. Анти-дракон. *Закарпаття онлайн*. Блоги. 25.11.2018. URL: <https://zakarpatya.net.ua/Blogs/187276-Anty-dragon> (дата звернення 05.12.2025)
18. Федака С. Метелики на хуторі. *Закарпаття онлайн*. Блоги. 18.09.2020. URL: <https://zakarpatya.net.ua/Blogs/205705-Metelyky-na-khutori> (дата звернення 10.12.2025)
19. Федас Й. Персонажі вертепу: Запорожець. Етнічна історія народів Європи. 2004. Вип. 17. С. 21–31.
20. Фройд З. Вступ до психоаналізу: лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками. / пер. з нім. П. Тарашук. Київ: Основи, 1998. 714 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Freud_Sigmund/Vstup_do_psykhoanalizu.pdf (дата звернення 10.11.2025)
21. Юнг К. Г., Нойман Е. Психоаналіз і мистецтво / пер. з нім. К. Котюк Київ: Центр учбової літератури, 2024. 240 с.
22. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. К. Котюк Київ: Астролябія, 2023. 608 с.
23. Džadiková L. Pavol Uher – režisér, botafológ. *Slovenské divadlo*. 2007. Vol. 55, No. 4. P. 638–657.
24. Dobšínský P. Prostonárodné slovenské rozprávky. Zväzok 1. Bratislava: Tatran, 2016. 432 s.
25. Silver L. Bosch: фотоальбом. Paris: Citadelle & Mazenod, 2023. 430 p.

REFERENCES

1. Vashkel M. (1997) *Teatr lialok. Shopka. Teatr*. [Puppet theatre. Nativity scene]. *Teatr*. № 2. S. 14–16. [in Ukrainian]
2. Video vystavy (2021) “Vechory na khutori, abo bylytsi pro vichne...” [Evenings on a farm, or tales about the eternal...] anons [Video]. YouTube kanal Zakarpatskoho akademichnoho oblasnoho teatru lialok. URL: <https://youtu.be/lwNQmY7DzJc> (date of access: 10.11.2025) [in Ukrainian].
3. Video vystavy (2020). Pro Valybuka, pryntsesu Nebiisia ta Dovhoboroda. [About Valybuk, Princess Fear-Not, and Longbeard]. Promo [Video]. YouTube kanal Zakarpatskoho akademichnoho oblasnoho teatru lialok. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zb8pUTQHk6A> (date of access: 10.11.2025) [in Ukrainian].
4. Herus L. (2017) *Shopka v ukrainiskii khrystianskii tradytsii: heneza, istoriia, symbolika*. [The nativity scene in the Ukrainian Christian tradition: Genesis, history, symbolism]. *Narodознаvchi zoshyty*. № 3 (135). S. 579–594. URL: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2017-3/8.pdf> (date of access: 03.12.2025) [in Ukrainian].
5. Hohol M. (2015) *Ukrainski povisti* [Ukrainian stories]. per. M. Rylyskiy. A-BA-BA-HA-LA-MA-HA. Kyiv. 608 s. [in Ukrainian].
6. Hrytsai M. S. (1963) *Khudozhni zasoby ukrainiskoi vertepnoi dramy* [Artistic means of Ukrainian nativity drama]. *Naukova konferentsiia aspirantiv: tezy dopovidei*. Kyiv. S. 57–58. [in Ukrainian].
7. Zinovieva, T. (2003). *Do pytannia pro arkhetypni rysy personazhiv ukrainskoho vertepu* [On the archetypal features of characters in Ukrainian nativity theatre]. *Visnyk of Lviv University. Series: Art Studies*, (3), 15–23. URL: <https://www.academia.edu/30941281> (date of access: 10.12.2025) [in Ukrainian].

8. Ivanova, D. (2015). Kontseptsii pokhodzhennia ukrainskoho lialkovoho verstepu. [Concepts of the origin of Ukrainian puppet nativity theatre]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Mystetstvoznnavstvo*. 21(1), 135–139. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21\(1\)_27](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21(1)_27). (date of access: 05.12.2025) [in Ukrainian].
9. Kempbell Dzh. (2020). Tysiacholykyi heroi. [The hero with a thousand faces] (O. Mokrovolskyi, Trans.). Lviv : Terra Incognita, 2020. 416 s. [in Ukrainian].
10. Klekovkin, O. Yu. (2006). Verstep. Blazni hospodni: Narys istorii bibliinoho teatru [Nativity theatre. God's jesters: An outline of the history of biblical theatre]. Kyiv: Artek. 353 s. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr_Blazni_Hospodni_Narys_istorii_Bibliinoho_teatru.pdf (date of access: 20.12.2025) [in Ukrainian].
11. Kovalchuk, O. V. (2019). Stsenohrafichna praktyka u prostori XX stolittia: kyivski realii [Scenographic practice in the twentieth century: Kyiv realities]. Kyiv: Feniks. 272 s. [in Ukrainian].
12. Kulchytska, I. O. (2025). Transformatsiia tradytsiinoi verstepnoi stsenohrafii u vystavakh “Chornyi Piven” ta “Irod” [Transformation of traditional nativity scenography in the performances “The Black Rooster” and “Herod”]. *Naukovi zapysky*, 14. (Pedagogichni nauky). S. 187–194. [in Ukrainian].
13. Kurochkin, O. (2022). Pastushi “Betlehemski ihry” ukraintiv Zakarpattia [Shepherd “Bethlehem games” of Ukrainians of Transcarpathia]. *Narodoznavchi zoshyty*, (1), 176–185. № 1. S. 176–185. URL: <https://doi.org/10.15407/nz2022.01.176> (date of access: 25.12.2025) [in Ukrainian].
14. Malyshka, N. O. (2018). Kazok veselkove namysto – proiekt zakarpatskykh lialkariv [A rainbow necklace of fairy tales: A project of Transcarpathian puppeteers]. *Cultural Studies Sources*, T. 4. S. 56–60. [in Ukrainian].
15. Neupokoiev, R. (2018). Ontolohiia mystetstva ihrovoi lialky yak kulturne vtilennia spetsyfychnykh zasobiv vyraznosti [Ontology of the art of the play puppet as a cultural embodiment of specific expressive means]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. T. 23. S. 27–34. [in Ukrainian].
16. TV21 Ungvar. YouTube. (2020, September 19). Premiera vystavy Natalii Oreshnikovoi “Vechory na khutori abo bylytsi pro vichne” [Premiere of Natalia Oreshnikova’s performance Evenings on a Farm, or Tales about the Eternal]. URL: <https://youtu.be/XFaTfq1-DYQ> (date of access: 05.12.2025) [in Ukrainian].
17. Fedaka, S. (2018). Anty-drakon [Anti-dragon]. *Zakarpattia Online*. URL: <https://zakarpattya.net.ua/Blogs/187276-Anty-drakon> (date of access: 05.12.2025) [in Ukrainian].
18. Fedaka, S. (2020). Metelyky na khutori [Butterflies on the farm]. *Zakarpattia Online*. URL: <https://zakarpattya.net.ua/Blogs/205705-Metelyky-na-khutori> (date of access: 10.12.2025) [in Ukrainian].
19. Fedas, Y. (2004). *Personazhi verstepu: Zaporozhets* [Nativity theatre characters: The Cossack]. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*. 2004. Vyp. 17. S. 21–31. [in Ukrainian].
20. Froid Z. (1998). Vstup do psykhoanalizu. [Introduction to psychoanalysis]. (P. Tarashchuk, Trans.). Kyiv. *Osnovy*. 714 s. [in Ukrainian].
21. Yunh K. H., Noiman E. (2024). Psykhoanaliz i mystetstvo. [Psychoanalysis and art]. (K. Kotiuk, Trans.). Kyiv : Tsentri uchbovoi literatury, 240 s. [in Ukrainian].
22. Yunh K. H. (2023). Arkhetypy i kolektyvne nesvidome. [Archetypes and the collective unconscious]. (K. Kotiuk, Trans.). Kyiv : Astrolabiia, 608 s. [in Ukrainian].
23. Džadíkóvá L. Pavol Uher – režisér, botafológ. [Pavol Uher – director, botanologist] *Slovenské divadlo*. 2007. Vol. 55, No. 4. P. 638–657. [in Slovakian].
24. Dobšinský, P. (2016). *Prostonárodné slovenské rozprávky* [Slovak folk tales] (Vol. 1). Bratislava: Tatran. 432 s. [in Slovakian].
25. Silver, L. (2023). *Bosch*. Paris: Citadelle & Mazenod. fotoalbom. Paris. 430 p.

Дата першого надходження статті до видання: 13.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.03.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

