Л. А. СОФРОНОВА

СТАРОВИННИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

Л.А.Софронова

СТАРОВИННИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

КАФЕДРА ТЕАТРОЗНАВСТВА ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

КТАМ

ars longa vita brevis

Львівський національний університет імені Івана Франка
Кафедра театрознавства та акторської майстерності
факультету культури і мистецтв

Л. А. Софронова

СТАРОВИННИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

Львів, 2004

УДК 792.03 (477) “16/17” = 161.2 = 03.161.1
ББК Щ 333 (4 УКР) 44
С –68

Софронова Л. А.: Старовинний український театр / Старинный украинский театр. Переклад з рос. – Львів: 2004. – 336 с.

У книзі досліджується український театр XVII-XVIII ст., що перебував на перетині таких культурних кордонів, як світське-сакральне, бароко-середні віки, католицизм-православ’я. У ньому – як стверджує автор – чітко виражена суть тих процесів, які відбувалися в історії культури східної гілки слов’янських народів в епоху бароко. Так, цей театр виявився тісно зв’язаним із ритуалом, який був у процесі формування нової художньої мови винесений у верхні шари тексту. Ці зв’язки забезпечили повноцінне існування нового виду мистецтва і поставили його в один ряд із іншими у східнослов’янській культурі. Крізь призму ритуальної природи українського театру у книзі розглядається становище актора на сцені, функції речей, ознаки сценічного часопростору.

Автор ідеї видання
та керівник проекту Богдан Козак

Вступна стаття Богдани Криси

Переклад з російської Назара Федорака

Добір і опис ілюстрацій А. А. Ґусєва

Редактор: Євдокія Стародинова

Дизайн та верстка Інни Шкльоди

ISBN 966-613-349-0

© Людмила Софронова, текст, 2004
© ЛНУ імені Івана Франка, 2004
© Назар Федорак, переклад, 2004
© Богдана Криса, вступна стаття, 2004

Український старовинний театр у дослідженні Людмили Софронової

Театр як світ, бо світ насправді є театром – ця філософська тавтологія визначає засадничу прикмету барокового мислення. Універсальний світоглядний вимір спрямований на усвідомлення хисткості театру-світу і робить неминучим пошуки рівноваги – відповідного слова, жесту, вчинку.

Український бароковий театр твориться, як і саме бароко, мало не два століття – XVII і XVIII, даючи можливість спостерігати процес, що має свої початки, розвиток і закріплення характерних тенденцій. У цьому мистецькому феномені вивершується барокова епоха з її тяжінням до уречевлення-втілення духовних еквівалентів і моральних постулатів як вічного протистояння світовим стихіям. І виразна відповідність театральної сцени християнській картині світу чи віршованій емблемі – це лише різномасштабні вияви самототожності стилю. У цьому сенсі особливо переконливим є те, що театр, постаючи, як усі барокові мистецькі різновиди, зі Слова, утверджує у своєму іманентному виборі єдність української традиції – братської і академічної (могилянської). Щоб переконатися, досить розглянути, скажімо, твори Памва Беринди, Йоаникія Волковича чи Кирила – Транквіліона Ставровецького у їх проекціях на драму зрілого бароко: ті самі мотиви й сюжети, діалогічність, поділ на "голоси", префігурація і, найголовніше, риторично-навчальна, "шкільна" функція проголошеного, що безпосередньо веде до жанру шкільної драми. Можна побачити, що український театр нічого не відкидає з того, що притаманне українській бароковій

культурі загалом. Тому пізнання його історіософії відкриває структуру і морфологію цієї культури.

Зрештою, українська драматургія і театр, зумовлений передусім самим текстом, завжди користувалися великою увагою дослідників, серед яких Іван Франко, Михайло Возняк, Володимир Рєзанов, Володимир Перетц, Варвара Адріанова-Перетц, Микола Петров, Олександр Білецький, Микола Сулима. Їхні праці, тісно пов'язані між собою, представляють насправді кілька періодів дослідження, які відрізняються способами прочитання й аргументації. Помітно, наскільки міняється освітлення драматургічних і театральних явищ, коли вони починають розглядатися власне з погляду барокового стилю, що відкриває не лише органічність цих явищ для української культури, але і їх ширшу, "позаукраїнську" перспективу.

Монографія Людмили Софронової "Український старовинний театр" є цікавою і повчальною лектурою тому, що дає, по-перше, можливість спостерігати виразну інтегральну сутність театру у просторі української культури XVII-XVIII ст., а по-друге, розкриває онтологію сценічного мистецтва у складних перипетіях її проявлень. Адже видовищність, театральність бароко – це лише зовнішній загальний план, – між ним і власне театром існує відстань у глибину специфічної художньої свідомості. Метою і об'єктом дослідження Л. Софронової стає якраз "внутрішня" історія театру, історія ідей та світовідчуття, яка породжує своєрідність сценічних форм. Ця своєрідність прочитується, певна річ, поза прямою залежністю від історичних обставин. Але ж ці самі обставини позначаються на характері стилю, на драматургії текстів, на поетиці образів. Українська історія визначає, зрештою, ті межові, пограничні ситуації, у яких формується і функціонує український театр – між Заходом і Сходом, між католицизмом і православ'ям, між бароко і середньовіччям, між сакральним і світським, між наукою і мистецтвом.

Ці протиставні напрями і тенденції утворюють особливе силове поле, що його, яким би дивним це не могло здатися, пом'якшує і робить благодатним для проростання нових думок і образів барокова антитетика з її здатністю переструктуровувати найпотужніші враження на ряд звичних опозицій: тіло – душа, видиме – невидиме, зовнішнє – внутрішнє, гріх

– благочестя, облуда – істина. У такий спосіб постає особлива єдність світу, яку ніщо не може захитати – над усім Бог, в одному присутнє і те, й інше. Маючи це на увазі, можна помітити, як легко вбирає в себе українське бароко, і театр зокрема, різні віяння, строкатість середовища і мовну строкатість і яким цілісним залишається зісередини, незважаючи на ієрархію жанрів чи опозицію високого і низького. Тому категорія межі (пограниччя), яка постулюється і використовується у цьому дослідженні, дає підходи до "внутрішньої" історії театру за однієї умови, що кожне мистецьке явище розглядається як спроба цілісного образу світу, образу, який власне усуває межу.

Важливою суттєвою рисою праці Людмили Софронової є послідовність, з якою розглядається ґенеза сценічного мистецтва через філософію стилю, його загальні наміри, через тексти барокових драм до метамови самого театру. У тісних зв'язках між ними увиразнюється насамперед природа стилю, який розгортається навколо Слова і у слові – Божому і людському, який стверджується у перейнятості двома найважливішими подіями людства – Різдвом і Воскресінням, що відлунюють у всіх інших подіях світу. Водночас увиразнюються і перешкоди, які має здолати театр, формуючи свої особливі функції, бо невидиме мусить стати видимим і внутрішнє зовнішнім, і людина, визначаючи за собою чи за кимось іншим певну роль у театрі світу, мусить змиритися з постійними змінами ролей на театральній сцені.

Спостереження над розвитком поетики театру супроводжується аналізом паратеатральних явищ барокової культури. У цьому плані варто звернути увагу на проникливе розрізнення між літургією і театральним дійством, які традиційно і протиставлялися, і порівнювалися. "Людина в церкві намагається проникнути в суть речей і в символічному плані сприйняти видиме", – зазначає Людмила Софронова. У процесі дослідження акцентуються відмінності між театральністю в православному і католицькому сенсі, тому що як один з найважливіших етапів внутрішньої історії українського театру постає його складний зв'язок з церковним обрядом. Цей зв'язок відбувається в умовах "стягнення історико-літературних епох" і "порушення часових меж" та можливостей зворотного руху – від театру до обряду. У природі українського театру, – як справедливо зауважила Л. Софронова, – поєднувались стриманість візуального ряду і

тенденції до створення повноцінного театрального дійства, недовір'я до всіх різновидів гри і намагання поставити дію на рівні слова" (с.159). Ці особливості з усією повнотою виявилися у жанровій структурі українського театрального репертуару.

Нарешті, природа українського театру розглядається через призму таких категорій, як простір, час, актор, слово, річ, які засвідчують рівень власне сценічної свідомості і наявність філософії театру. Ця філософія співвідноситься із загальною філософією стилю і водночас має свої характерні прикмети. Л. Софронова переконливо стверджує, що старовинний український театр був театром ідей і як такий став не лише найцікавішим художнім явищем свого часу, а відкривав новітні перспективи театрального мислення.

Окремо варто наголосити на глибокому прочитанні текстів, на уважних і коректних відсиланнях до своїх українських попередників, на "уведенні" українського старовинного театру у контекст сучасної науки про театр і пошуків сучасного театрального митсецтва. Все це дає підстави відзначати не лише наукове значення праці Людмили Софронової, а також її навчальну, "шкільну", адекватну до предмета дослідження, функцію, що і зумовило переклад цієї монографії українською мовою.

Богдана Криса
доктор філологічних наук, професор

1

ТЕАТР У ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XVII-XVIII СТ.

1. Функція кордону в культурному просторі України XVII-XVIII ст.

Українська культура, як і будь-яка інша, може бути описана по-різному: як культура окремого етносу, культура, що відображає становлення національної самосвідомості, як культура бароко або класицизму, або їх синтезу. Усі ці описи можливі та обґрунтовані. На їхній основі базується безліч праць із історії та культури. Також простежені традиції української культури[1]. Нас цікавить "композиція" української культури XVII-XVIII ст., її особливості, а також контури, окреслювані як внутрішнім змістом, так і взаємодією з іншими культурами. Підхід до культури, умовно кажучи, як до такої собі карти зі своїми рельєфом, кордонами дозволяє по-новому розглянути і проблеми театру. Мабуть, саме категорія кордону (межі) дозволить подати новий вид мистецтва як точку перетину безлічі тенденцій розвитку культури, виявити ті властивості театру, які створили його специфіку, в тому числі відкритість і активну здатність впливати на інші сфери культури. Театр при такому розгляді внутрішньо співвідноситься з культурою загалом.

Розташування України на культурній карті Європи XVII-XVIII ст. багато в чому пояснює тип її культури й ті процеси, які в ній відбувались, оскільки вона географічно й історико-культурно знаходилася в осередді найважливіших подій своєї епохи. До того часу вона не набула стійкої структури, умови її існування також постійно змінювалися. Вона явно тяжіла до відкритого типу, через її територію

проходила маса кордонів, що розділяли її на особливі зони. Ці зони мовби напливали, заходили одна на іншу або перетиналися між собою. Неодмінною умовою існування культури була взаємодія різних кодів, що прибували ззовні, та "місцевих".

Кордон знаменний для всіх типів культури[2]. У культурі, спрямованій на ізоляціонізм, закритість, функція кордону полягає у відгороджуванні, в порятунку територій від впливів іззовні; в культурі відкритого типу кордон передусім дає можливість зближення та взаємодії з іншою культурою. Тут кордони маркірують, з одного боку, "своє" і захищають його; з іншого – виводять до "чужого". Вони "знаменують повернутість до "іншого", відкритість положення лицем до лиця, назовні – вперед, але не агресивно, а з метою взаємного спілкування"[3].

Кордони – це не просто лінії, проведені на карті культури. Вони набувають просторовості, володіють "власною глибиною", їх не слід уявляти "геометрично-просторово"[4]. Точно встановити напрям кордонів і їхні контури не завжди можна, бо кордони принципово невизначені та розпливчасті. Зміна кордонів відбувається постійно завдяки внутрішнім процесам у культурі, а також через їх обов'язкове порушення. "Метафорично це можна зіставити з кордонами простору на карті: при реальному русі на місцевості географічна лінія розмивається, замість чіткої картини – плями"[5]. Крім того, кордони не проведені остаточно. Вони не стійкі й можуть змінювати напрям, вони не задані раз і назавжди.

Кордони, що розтинають простір, не дозволяють йому перебувати у стані спокою. За відомим визначенням М.М.Бахтіна, на кордонах відбувається найбільш напружене життя культури[6]. Напруженість цю, здатну викликати розвиток, створює перехрещення, співположення та накладання кордонів, невидимих у географічному просторі й досить складно встановлюваних у просторі культурному, який завдяки безлічі кордонів перетворюється на "пересічену місцевість", де окремі зони воюють одні з одними, інтенсивно впливають на "чужі" території або мирно

сусідять. Так створюються сприятливі умови для культури, що не тільки відтворює старі цінності, але і творить нові. Вона відтак характеризується внутрішнім динамізмом.

Очевидно, число кордонів, що розтинають український культурний простір, перевищує той ряд, який запропонуємо ми, та для дослідження театру саме вони здаються найбільш істотними.

Р.Піккіо, який увів поняття православного та католицького слов'янства, серед прикладів їхніх зустрічей на карті культури назвав між іншими й Україну. Православне та римське слов'янство розрізнювалися не тільки догматами віри, але і типом самосвідомості культури, особливостями її системи. Різним було їхнє ставлення до художнього начала та до вимислу. Різнилися їхні літературні та літургійні мови, принципи віршування, що виразно усвідомлювала культура. (Пор. поширене зауваження, що тяжіє до міркування, в назві твору про "батьківські метри": у назві говориться, що твір написаний "во общую ползу и утѣшеніе прочім православным (наипаче ж людям діалекту славенского, єго же шерокость земли шерокости равна"[7]).

Для православного слов'янства була характерна тенденція до збереження традицій. Текст культури сприймався як заданий і закінчений, як первинне явище (С.Матхаузерова). Він не повинен був зазнавати змін. Мистецтво прагнуло до відтворення, але не до розвитку. Це мистецтво не було кодифіковане. Його поетика була імпліцитною і виводилася безпосередньо з текстів, не була зводом правил.

Основним вираженням художньої мови був символ. Для нашого підходу до українського театру як виду мистецтва надзвичайно значущі спостереження над символом Н.Д.Арутюнової. Вона вказує на такі особливості символа, як стабілізація форми, дейктичність, слабкий зв'язок зі значенням. "Символ... легко долає "земне тяжіння". Він прагне визначити вічне і те, що вислизає, те, що в ученнях із містичними тенденціями (наприклад, у даосизмі) вважається справжньою реальністю, що не піддається концептуалізації"[8]. Символ утворюється часто завдяки "екстралінгвістичним чинникам" (Н.Д.Арутю-

нова). Саме ці властивості символа забезпечили і багато характеристик українського театру як художнього явища.

Знак у цій системі в ідеалі збігався зі значенням. Пор.: “Читати текст – означає ввійти у сферу впливу самої матерії, яку він означує”, – пояснює С.Матхаузерова[9].

Світ, який створює це мистецтво, був наповнений ідеальними константами, нерухомими, незмінними і такими, що досягли вищої межі. У ньому простір був безмежний, а час – вічним і позбавленим початку. Рух у ньому був відсутній. У цьому світі сакральне було синонімічне мистецтву та культурі загалом.

У культурі католицького слов’янства очевидне прагнення до еволюції, і воно декларується. Існує критичне ставлення до тексту, що дозволяє йому змінюватись, а також знаходити кодифікацію в поетиках і риториках. Усі естетичні категорії, як пише С.Матхаузерова, ґрунтуються в культурі цього типу на зіставленні речей. Тут домінують антитеза та міра, присутні сувора ієрархія та рух. Основний засіб вираження – метафора.

Метафора, на відміну від символа, “робить ставку на значення” (Н.Д.Арутюнова), вона конкретна і прямо чи непрямо пов’язана з реальним світом. У метафори “земне” завдання. Вона покликана створити такий образ суб’єкта, який би розкрив його латентну суть. Метафора поглиблює розуміння реальності”[10]. На відмінностях між природою метафори та символа будується багато в чому протиставлення двох кіл культур, їхнє ставлення до речового й абстрактного, надзвичайно значуще для розвитку театру.

У культурі католицького кола активно діють опозиції сакрального та світського, при цьому світське не витісняється з культури. Сакральне мистецтво (ars sacra) та світське існують рівноправно. Вони чітко розрізнюються і при цьому впливають одне на одне, маючи розроблену сферу правил побудови та функціонування, підкоряючись законам риторики.

Очевидно, що при таких відмінностях зустрічі двох культурних моделей були ускладнені; та якщо вони відбувалися, то давали позитивні результати. В українській

культурі XVII-XVIII ст. вони сприяли створенню нових форм мистецтва.

Два типи культури тут не просто співіснували, але постійно стикалися, порушуючи кордони, що розділяли їх, розмежовувались і знову зустрічалися. Їхні зустрічі іноді відбувалися спокійно, іноді переходили в зіткнення. Та й у тому, і в іншому випадку одна культура підживлювала іншу. У самосвідомості епохи вони навіть часом сприймалися як рівні; символічним прикладом такого сприйняття є двосторонні ікони, "що писалися на одному боці у православному каноні, а на іншому – в манері італійського "посттридентського" живопису"[11].

Православ'я і католицизм

Найзнаменнішою була зустріч двох церков, католицької та православної, зустріч римських і візантійських традицій. Про останні М.С.Грушевський писав як про не остаточно засвоєні на українському ґрунті. Так, не був засвоєний "побожний страх перед князем і царями як істотами надлюдськими" й інші крайнощі візантинізму. Українське суспільство "жадібно шукало нового слова", тобто було готове відпасти від віри[12]. Ми торкнемося цієї суперечки тільки в аспекті полемічної літератури.

Церкви, православна та католицька, протиставлялися як світло та пітьма – так використовувалась одна з основних опозицій християнської літератури. Уже Герасим Смотрицький називав східну церкву світлою, вона як "дьневи начало", західна ж "яко начало нощи"[13]. У поетичному трактаті "Скарга нищих до Бога" це протиставлення розвивається як протиставлення світлості сходу та пітьми заходу; останній неодмінно римується з пеклом. Рим звинувачували в усіх смертних гріхах: "О, великій Риме, чом от Бога блудиш и нечистотами всего мира губиш? Всѣ бо отщепенъства в тобѣ гнѣздо мають, и всякии блуды тебе не минають"[14].

Нарівні з описаним вище неприйняттям католицтва православними письменниками, різкими його викриттями, зазвичай доволі стандартними (Рим – це Вавілон, як у Івана

Вишенського), існувало й інше ставлення. Відбувалися конфесійні коливання, причому не тільки серед мирян, але і серед духовенства, що також відображалось у літературі. В анонімному "Совітованії о благочестії" перераховані імена тих, хто відпав од православної віри: "Аже би не прийти на місце єдино, и апостатов уважити ко пересторозі, а не к наследованю, през што онии волки, а не пастирі, мовлю, мнимании онии владики: Михаил Рогоза, Кирилло Терлецкий, Ипатій Потій, котории злая глава и погибель, отпали, и презшто унія рачей незгода й турбация сталася"[15]. Тобто немало було і митрополитів, котрі втекли від православної віри. Тому в полемічній літературі виник образ матері-церкви, котра оплакує віровідступництво своїх дітей.

Звичайно, віру іноді міняли, керуючись зовнішніми причинами, а не духовними переживаннями, прагнучи обійняти вигідну державну посаду або більш високе місце в церковній ієрархії. Як сказано у "Скарзі нищих до Бога": "А нѣкоторые вѣрою торгують, і єретичество в полечность пріймують"[16]. Спричиняла зміну віри і пристрасть до багатства, на що не раз звертали увагу полемісти: "К богатому папѣ отбѣгли на пашу, абы на пѣнези изменяли душу"[17].

У потоці полемічної літератури вирізняються твори, які, адресовані супротивникові, написані його мовою (маються на увазі не тільки польська або латина). Початок цьому поклав полемічний трактат "Посланіє до латин із их же книг" (1582 р.). Він являє собою переказ творів католицьких письменників, але в полемічному аспекті. Так твори спрямовуються проти їхніх же авторів.

Релігійні зіткнення виявлялись у протистоянні двох систем освіти. На території України існували духовні католицькі школи та православні братства, стихійні об'єднання, що багато зробили для розвитку освіти, літератури, музики й інших мистецтв[18]. З-поміж усіх шкіл особливо вирізнялася Києво-Могилянська академія. Там панувала "Кролевая наук Мінерва православно-кафоличеськая... до того часу барзо неплодная"; тепер же вона "уродила" "за ласкою і промислом Божіїм немалоє гроно

в православной науці православних синов”[19]. Діячі шкіл і братств побоювалися католицького впливу, а відтак часто і результатів навчання в академії, яка аж ніяк не відразу зайняла належне місце на культурній карті України. Багато прихильників закритого типу культури вважало, що від неї тільки сама шкода і що вона є причиною занепаду української культури. Вони вважали, що разом із латинською вченістю прийде занепад віри, оскільки через латину та риторику учні отримають могутній заряд католицизму. “Яка користь з них – чорнилом хитрості, а не словами духа св. вишколених казнодіїв, що, перейнявши собі способи з латинської єресі, зараз шкільні байки складають, проповідують і вчать, а аскетичного, безстрасного життя не хочуть”[20]. У не раз цитованій “Скарзі нищих” сказано: “Вже нам латинъници глупъство причитають, а сами все злоє в людєх умножають, Ібо училища єресь розсевають, и, яко же ядом, души забивають... Марънотравность лѣтам молодым бывает, хто у латинъников наук уживает”[21].

Але таке ставлення надалі змінилося. Софроній Почаський так написав у своєму “Геліконі”; “Оттоль будеш в Россіи запомѣркованый Нурт рѣки красомовства, юж початок Нилу Будет знати поета... Реторика звитязцю з триумфом витает...”[22]. Він же, вихваляючи граматику, цей “корень умѣєтності перший” сказав: “Тот корень в твоєм садѣ... Заквитнет з Геликоном над солнце яснѣйший, Когды в Россіи потомок славних роксолянов В науках поровнает премудрых поганов”[23], тобто латинян. Як зазначив В.Крекотень, Софроній Почаський чітко розрізняв риторику, красномовство, які “набоженства учат” і які “упадок душі знаменують”[24].

В Україні зустрічалися не тільки католицизм і православ’я. “У середині XVI в. Польсько-Литовська держава стала пристановищем євангельських доктрин з цілого світу: крім лютеран, кальвіністів, поширювались унітаристи (соціани), чеські браття й інші секти”[25]. Дехто, за висловом Івана Вишенського, кинувся на них – “яко муха” на “сладости меда”, і “ядом горести смертоносной” потьмарив душу. Цих учень православні полемісти закликали уникати, “якъ

дьяволих сетей”. Вони постійно називали їх “кламливим писмом” єретицьких дітей. Папу, котрий підтримував уніатство, Іван Вишенський називав Навуходоносором.

Результатом зустрічі католицизму та православ’я було уніатство[26], яке також полемічна література суворо засуджувала. У багатьох творах того часу пропагувалась ідея, що це навіть не віра, а злоба, яка “неистовством стояти навыкла, бо от бѣсовского совѣта проникла”. Це “кривоумѣниє, явноє шаленство”, або “явная то плѣва з пшеници Христовы”[27]. Іван Вишенський пропонував, аби перемогти уніатство, треба всім народом дотримуватися посту й усім підносити молитви Господу.

Уніатство, як і католицизм, і різні відгалуження євангелізму, приймали, а потім від них відмовлялися. Не випадково полемісти щоразу висловлювали впевненість, що “бігуни” повернуться у східну церкву. Протягом життя, траплялося, чоловік був і православним, і католиком, і уніатом, як Мелетій Смотрицький, Касіян Сакович і багато інших.

Проблеми віри були предметом суперечок і сутичок не тільки освічених кіл суспільства. Як запально заявляв Кирило Транквіліон, “и блудници, и баби, и художници... шумно состязаются о вере и страшных тайнах Божиих”[28]. Полемісти закликали заспокоїтись і віднайти твердість у вірі: “И ты, рускый роде, тепер утверъжайся, межи єресами во вѣри мужайся”[29].

Відмінності у вірі не перешкоджали формуванню національної самосвідомості, національної ідентифікації настільки, щоби це формування припинилось або відбувалося тільки в розмитих формах. Українцями себе вважали і православні, і лютеранці, й католики, й уніати[30]. Віра не розривала етнічної єдності, хоча зміну віри могла супроводити і національна переорієнтація. “Одні не розривають іще з своєю народністю рішуче, зістаються по імені ще русинами, задержують те, що для того часу було останньою прикметою національності – “руську віру”, але фактично вповні стоять на ґрунті польського життя. Інші розривають і той останній зв’язок, що лучив їх з народністю”[31].

Міжслов'янські зв'язки

Українська культура розвивалась у тісній взаємодії з культурами інших східних слов'ян, тому коло східнослов'янської культури іноді буває важко розмежувати на три складові. Про симбіоз української та білоруської культур того часу писали не раз, зазначаючи, що їхні діячі могли належати водночас і Білорусі, й Україні, як-от декілька поколінь сім'ї Мамоничів, як Лаврентій Зизаній, Андрій Римша, Мелетій Смотрицький[32]. Те саме і для Росії та України: Симеон Полоцький може бути віднесений і до них, і до Білорусі. Ці діячі походили з одних і тих самих земель, училися в одних і тих самих школах. Їхні твори побутували в усьому східнослов'янському регіоні[33]. Л.І.Сазонова цілком справедливо зазначає, що зближенню різних гілок східнослов'янської культури сприяло формування нового типу культури бароко. Нагадаємо також цінне спостереження українського дослідника Ю.Ісіченка про відповідність барокової поетики та загального контура різноспрямованих тенденцій: до збереження місцевих традицій і до оволодіння іншими, чужими.

Україна виступала в ролі посередника між західним і східним слов'янством, активізуючи життя ще одного кордону, незважаючи на несприятливі обставини, політичні та суспільні: незгоди, зіткнення, війни – ось чим були наповнені обидва сторіччя[34]. Це відбувалося тому, що створювався новий тип культурних зв'язків, посилювалася відкритість української культури. Незважаючи на відмінності типів культур, українська культура слугувала своєрідним каналом, яким прямували з Польщі й "осідали" на українських та інших східнослов'янських землях нові форми культури, що сприяло й утворенню нового типу ставлення до світу. При їхньому засвоєнні, як зазначає італійський славіст С.М.Ґраччоті, "українець не стає римо-католиком і не стає поляком, коли робить вибір на користь латинсько-західної культури"[35]. Додамо, не завжди.

Засвоєні і трансформовані в Україні нові форми культури рухалися до Росії, бо там у них відчувалася потреба[36]. При поширенні українського досвіду на східно-

слов'янських землях не тільки "впроваджувалися" нові тексти культури, але переміщалися їхні творці. Українців, котрі приїхали до Росії, не раз звинувачували в "папіжстві"; новинкам часом активно чинили опір, але їхній досвід засвоїла російська культура. Внесок у неї українських риторів, музикантів, поетів, художників – неоціненний. У Москві працювали вихованці та викладачі Київської академії Стефан Яворський, Гаврило Бужинський, Феофан Прокопович, Гаврило Аранесович, Микола Ділецький і багато інших. Вони принесли в Москву мистецтво риторики, новий вигляд нотного письма, нові принципи зображення й, увійшовши в новий культурний контекст, не поривали зв'язку зі старим, як Дмитро Ростовський або Феофан Прокопович.

Не залишалась Україна пасивною і щодо Польщі, вона брала участь у творенні її культури, внаслідок чого виникали форми, які важко віднести лише до української або тільки до польської культури. Також художників, котрі цю культуру створювали, важко вважати приналежними до якогось одного народу (особливо на польських кресах); причина всього цього – не типологічні відповідності між культурами, а загальні для них процеси, що призводять до появи особливих зон, іменованих культурним прикордонням.

Таким чином, Україна виявлялася не тільки полем зустрічей, взаємодій, але й особливим простором, де зароджувалися нові форми культури, спільні для східних і західних слов'ян. Прикладом може бути Києво-Печерський Патерик (польської) редакції Сильвестра Косова. "Польськомовна редакція твору – цікавий наслідок взаємодії трьох відмінних типів художньої творчості: східнослов'янського середньовічного.., українського бароккового... та польського бароккового..."[37]. Ця культура зберігала тільки їй властиві риси, і завдяки їй "православний слов'янський світ входив у сучасну європейську культуру, не втрачаючи своїх особливостей. Цей сплав слов'янського та європейського багато в чому визначив обличчя української культури"[38].

Мовна ситуація

В Україні зустрічалися не тільки релігії та різні слов'янські культури, створюючи особливий культурний конгломерат, що входив у взаємодію з культурою-основою, але і звичайні мови[39]. Тут функціонували церковнослов'янська, "проста", або "руська мова", латина та польська. Ці мови знаходились у взаємодії і не розколювали суспільство на різко протиставлені соціокультурні групи. Як зазначив Б.А.Успєнскій, церковнослов'янська мова та "проста мова" – це дві повноправні літературні мови. Тут "має місце не ситуація диглосії, а ситуація двомовності"[40]. Усі ці мови не стільки боролися між собою, скільки уживалися, замінюючи одна іншу в одному і тому самому контексті.

Існувала польськомовна українська література, а також латиномовна; вони розвивалися нарівні з літературою "простою мовою" та церковнослов'янською в її гібридному варіанті. Цими мовами писали одні й ті самі письменники, легко переходячи з однієї на іншу, як, наприклад, Георгій Кониський, який складав вірші по-польськи, латиною, "простою мовою". Лазар Баранович навіть написав невеликий вірш про польську мову, руську та латину. По-українськи він називається "Русин до поляка щось по-польську балака". Поет закликає поляків писати "простою мовою" і пропонує свої польські твори: "Собі схильності я зичу, Бо на мудрість твою лічу". Тут же він зазначає: "Звір се дикий для русина – Що польщизна, що латина"[41].

Змішуванню мов зобов'язана своєю появою така поширена в Україні макаронічна література, де мовний синтез – одна з найголовніших умов існування та розвитку. Макаронічна література на мовному і стильовому рівнях відображала загальну культурну тенденцію епохи до порушення кордонів між окремими сферами культури та її мовами. Мовний синтез сприяв формуванню пародійного начала, в тому числі й у літературі, написаній по-церковнослов'янськи.

Розвитку пародії сприяла й орієнтація культури на зразок; часто повторюваний, піддаваний деяким змінам при повторах, що, врешті-решт, змінює і головний модус

відтворення дійсності. В українській музичній культурі яскравий приклад такої пародії – бурсацький пародійний концерт "Сначала днесь, поутру рано, хто ввечеру п'ян був"[42]. "Акцентуючи на співвідношенні "своє-чуже", пародія істотно активізує кмітливість, майстерність і творчу ініціативу"[43].

Церковнослов'янська мова була мовою сакральною, призначеною для літургії та проповідей. Іван Вишенський, наприклад, глибоко це усвідомлював і йменував її "найплодоноснішою з усіх мов". Це "язык" "богу любимший: понеж без поганских хитростей и руководств, се ж ест кграматик, рыторик, диалектик и прочих коварств тщеславных, диавола вымѣстных, простым прилежным читанием, без всякого ухищрения... к богу приводит"[44]. Він так прагнув оберегти його від зазіхань "простой мовы", що створив особливу теорію, згідно з якою диявол особливо ненавидить цю святу мову. Якщо ж, уважав він, хтось зуміє подолати силу церковнослов'янської мови, то лише з допомогою диявола ж, із його "дійством и риганням". "Скажу вам тайну велику, – писав він, – що діявол таку має завись на слов'янский язик, аж ледве живий від гніву: він радий би його до решти знищити і всі сили на се двигнув, аби його обмерзити"[45]. Могла церковнослов'янська бути мовою документів, листування, науки.

Та на неї поступово насувалася "проста мова", якою виголошували проповіді як у православних, так і в католицьких храмах, писали полемічні трактати; цією мовою також перекладали Біблію. Плани видання її народною мовою виходили за рамки релігійних і лінгвістичних завдань. Як іще в XVI ст. писав Василь Тяпинський, він готовий це зробити, щоби "згинути з своєю вітчиною, коли вона має до решти згинути, або побрести разом з нею, коли вона буде врятована"[46]. Він же жалкував, що освічені шари суспільства погано знають свою мову, в тому числі вчені та священнослужителі. Щоправда, Іван Вишенський уважав, наприклад, що досить проповідей "простою мовою" і що Євангеліє потрібно читати по-церковнослов'янськи: "Євангелия и апостола в церкви на литургии простым языком не выворочайте, по литургии же для вырозуменья людского попросту толкуйте

и выкладайте; книги церковные все и уставы словенским языком друкуйте”[47].

Так сам по собі звужувався простір церковнослов’янської мови, в чому можна вбачити не стільки результати суперечки між двома мовами, скільки тенденцію до спрощення стосунків між тим, хто пише, і тим, хто читає, тим, хто говорить, і тим, хто слухає. “Розширення функції “простої мови”, втручання її у сферу богословської та богослужбової літератури може бути пов’язане з потребами релігійної полеміки між католиками та православними”[48]. Воно ж викликало до життя, за спостереженнями І.Франка, “письменські таланти”, ввело “в українську літературу уперве живу людську личність з її темпераментом і індивідуальною вдачею”[49]. Можливо, і справді, звернення до “простої мови” попервах сприяло десакралізації мистецтва слова, зміні його стильових особливостей.

І церковнослов’янську, і “просту мову” сприймали потім як книжні мови, причому перша іноді виступала як “така, що дублює функції загальнозрозумілої живої мови, і така, що протистоїть їй як мова професійної освіченості мові нейтральній”[50]. Вони могли існувати й усередині одного тексту. Кирило Транквіліон у передмові до “Зерцала богословия” пояснює, чому “в той книзі простий язик и словенський”. “Та причина єст: по-словенс/ь/ку ся клали слова богословцув і доводи пис/ь/ма святого, а другоє, иж слова нікоторіи словѣнс/ь/кого язику труднии на простий язик”[51]. Д.Чижевський пише про це явище як про ознаку ненормованості мови. “Тому ми зустрічаємо великі ухили то до української народної мови, то до польської, то лише в 18 ст. і то рідко – до російської, іноді натомість збільшується стихія церковна”[52].

“Проста мова” в цьому конгломераті мов у лінгвокультурній свідомості виходила на чільне місце. Кирило Транквіліон писав нею свої твори, в тому числі і для того, щоби захистити церковнослов’янську освіченість[53].

Офіційною мовою, якою видавали укази, писали ділові листи і католики, і православні, і яка, як уже було сказано, виконувала функцію літературної мови,

була польська. Іван Вишенський писав вірші польською мовою, як і багато інших. Польська була мовою полемічної літератури, бо полемісти хотіли бути якомога краще зрозумілими. Наприклад, виступ проти Берестейської унії Христофора Філалета був написаний по-польськи, а потім вийшов і "простою мовою". Проникала польська мова в релігійні твори, їхні автори сподівалися на якомога ширший розголос. Існували і поширені мотивації такого мовного вжитку. М.Сулима вказує на прикметний уривок документа 1645 року (його цитує П.Житецький); у ньому говориться про те, що ворогові треба відповідати його мовою; "Абы уста невстыдливых помовцов затамовани были, которые, будучи неприятельми головными церкви всходнеи, діалектомъ польскимъ смѣли и важилися розными герезіями церковь православнокатолическую мажучи, свѣту огижати. Абы таким же діалектом... зражены и поганьбени вѣчне зоставали..."[54]. Польська мова проникла в побут, де вона співіснувала з "простою мовою"; українська шляхта значною мірою була білінгвальна. Як дотепно зазначив М.С.Грушевський, аби витримати натиск нового оточення, в якому колишня культура вже не грала такої важливої ролі, як раніше, "треба було натертися польською політурою та латинською"[55].

Латина, крім того, що виконувала функцію сакральної мови в католицькому колі, була і мовою вченості. Це була офіційна мова римської курії, ділового листування, документів, а також мова літературна. Без неї, як і без польської, неможливо було уявити вчену культуру того часу. Вона була абсолютно необхідна в суспільному житті. Як писав Сильвестр Косів, латинські школи потрібні для того, щоби нашу Русь не називали "дурною Русию", щоби кожен міг прийти до сейму, до суду, до адвоката і не "дивиться тільки то на того, то на сього, вилупивши очі, як ворона". Крім того, латина була і мовою літератури. Дослідники виокремлюють цілий пласт новолатинської поезії, яка вводила українську культуру в загальноєвропейський контекст.

У православних школах латину тривалий час заміняла давньогрецька мова, хоч уже говорили і про те,

що грецьку треба знати у Греції, а тут, у Києві, не можна обійтися без латини. Та все-таки її аж ніяк не завжди охоче приймали й аж ніяк не відразу за нею визнали рівні права з іншими мовами, тим паче, що латина несла зі собою новий тип учености, який принципові "некрасомовци" не визнавали. Головне ж – вона могла відвернути від істинної віри: "Як злакомилися ви на латинську і світову мудрість, то й побожність стратили… мені здається – краще ані аза не знати, аби тільки Христа дотиснутися"[56]. Латину завжди сприймали в опозиції до церковнослов'янської та в тісному зв'язку з питаннями віри. Це дозволяло Іванові Вишенському, який пропонував відмовитися від латини ("А латиню зо всім на всім оставимо… Ні їх науки... слушаймо! Ниже їх хитрости на наше... полерованіє учимся!"[57]), навіть відкласти свій тріумф над супротивником до Страшного суду: адже тільки тоді стане зрозуміло, хто переміг, "Латина чи Греки з Руссю".

Захарія Копистенський, наприклад, бачив ідеальний зразок тільки у грецькій мові і стверджував, що "для наук в краи Німецкіи удаємося, не по Латінскій, але по Грецкій разум удаємося, где як своє власноє, заходним от Греков на час короткий повіреноє, отбираємо з ростропностю єднак смітьє отметуємо, а зерно беремо, уголє зоставуємо, а золото выймуємо"[58]. Щоби виправдати латину та латинську вченість, їх називали джерелом грецької мудрості. Тому, на думку одного з ректорів Київської академії, І.Кононовича-Горбацького, можна було читати латинських авторів, наприклад, Ціцерона. Іноді, щоправда, вказували, що "ми не самою латиною, яко нікоторыє нас удают, але Римского костела... блудами ся бридимо"[59]. Не вважав вершиною вчености знання латини і Феофан Прокопович. Він несхвально говорив про тих, хто "аще разглаголствовать по-латыни умѣют, уже зѣло себе мудрым быти мечтають, презирая гордо прочіихъ всѣх, неучившихся письма латинского".

Змішання мов багато в чому визначило особливості розвитку культури в Україні, вибір нею нових художніх форм і навіть видів мистецтва. Українська культура могла це собі дозволити, оскільки завдяки зіткненню двох культурно-

мовних моделей, із одного боку, дотримувалася традицій, із іншого – була здатна до їх модифікацій і навіть до відмови від них. Вона також завдяки цьому змішанню засвоїла різні види семіотичних систем, різні види ставлення до знака і робила спроби їх зблизити[60].

Про зовнішні та внутрішні межі

Отже, простір української культури перетинали кордони, що розділяли православне та римське слов'янство, уніатство та різні відгалуження протестантизму. Кордони ці проходили по різних зрізах, могли розтинати "життя і творчість" одного письменника або один текст культури. Так було з "Літосом", створеним Петром Могилою та його сподвижниками[61]. Ці кордони умовно можна назвати "релігійними". Вони перепліталися з кордонами "етнічними", що розділяли східне та західне слов'янство. Кордони ці проходили як через величезні культурні простори, так і через окремі твори. Вони не стільки роз'єднували, скільки зближували, визначаючи рух різних історико-культурних процесів. Завдяки активному життю на кордоні культура не застигала, а постійно видозмінювалася, породжуючи нові форми. Мовний вигляд України співвідносив її з носіями інших мов, а відтак і з різними культурними традиціями. У цьому багатоманітному переплетенні, що створює різні культурні зони, формувався тип української культури, відкритий для впливів іззовні, готовий до різних впливів і здатний втілити їх у єдине ціле на своїй території.

Ці впливи могли виявлятися в одних і тих самих феноменах культури. Їх бувало важко розмежувати. І мова, й інослов'янський тиск, і різні релігійні віяння впливали водночас на один і той самий об'єкт, створювали одну і ту ж тенденцію розвитку культури. Так, у формуванні бароко величезну роль відіграла латиномовна література, сприяло його розвитку також прикордонне розташування української культури на рубежах католицизму та православ'я.

Для української культури були дуже важливі межі, перераховані вище; їх умовно можна назвати зовнішніми.

Вони перетворювали її на єдине ціле, а також протиставляли навколишньому контексту на різних рівнях. Але не меншу роль відігравали межі внутрішні, що визначають зміст культури та вибудовують її форму. Вони, як і зовнішні, також вичленовували в культурі ряд складових, зближуючи їх і розводячи між собою. Ці кордони виокреслювали окремі внутрішні зони культурного простору.

Частина з них бере початок із далекого минулого культури; частина ж – зі XVII-XVIII ст. Вони збігаються в історичному часі. Інколи їх буває важко розрізнити. Зовнішньою, наприклад, можна вважати межу, прокладену рухом бароко на схід, внутрішньою – ту, якої дотримувалося середньовіччя, розпросторене в часі. Вони становлять найважливішу опозицію української культури.

Функції зовнішніх і внутрішніх меж бувають схожі, і їх буває важко розрізнити на карті культури. Так, згаданий вище кордон між середньовіччям і бароко майже повністю збігається з кордоном зовнішнім, між православним і римським слов'янством, або східним і західним, але і при збігу кожна з меж залишає за собою власний набір сенсів. Деякі внутрішні кордони також часто зближуються між собою, аж до повного накладання. Можуть вони проходити паралельно; так кордон між сакральним і світським прокладений у культурі паралельно до кордону між ученою та народною культурою.

Як для будь-якої культури того часу, для української однією з найбільш значущих була опозиція сакрального та світського. Отже, кордон між ними був надзвичайно важливий.

Сакральне та світське

Опозиція ця сприймалася опосередковано через культуру та побут, за зразком греко-візантійської традиції. Усе, що було культурою, вважалося сакральним. Усе, що ще було недооформлене, не набуло історико-культурних сенсів, не обросло ними та не мало зв'язку зі сакральними цінностями, належало до побуту і не інтерпретувалось

епохою в культурному плані. “Культура мала релігійний характер, а побут, якщо він узагалі потрапляв у сферу культурної свідомості – сприймався як світське та профанне”[62]. Тому, говорячи про сакральне начало культури, ми не маємо на увазі тільки інституалізовані форми церковного життя. Це сакральне начало пронизувало все життя суспільства, внутрішній світ людини, формувало менталітет епохи, мистецтво слова.

Кордон між світським і сакральним, незважаючи на чіткість опозиції, не завжди був очевидним. “Зв’язок літератури світської та не-світської був такий тісний, що іноді важким виявляється будь-яке їх розмежування”[63].

Таким чином, світське не повністю виключалося з культурної свідомості й також підлягало інтерпретації. Інтерпретація ця відбувалася не тільки в термінах сакральної культури, але й у термінах народної культури, що протистояла культурі вченій.

Самосвідомість ученої культури чітко проводила кордони, виганяючи зі своїх меж світське, що не вдавалося через присутність на українській території іншої культурної моделі, римського слов’янства. Ця модель, як уже говорилося, передбачає наявність світського й описує його в термінах, у тому числі схожих на ті, які прийняті для опису опозиційного до нього сакрального начала. Тому в українській культурі світське займало інше становище порівняно, наприклад, із російською, де тенденція до зіставлення сакрального та світського була більш сильною.

Світське начало активізувалося, та не витісняло сакральне. Культура ніколи не перетворювалася на остаточно світську. “Омирщення” ж ніколи не виглядало лінійним процесом[64]. Світське начало в українській культурі не займало послідовно “території” сакрального, воно розвивалося не на шкоду йому. Сакральні риси культури не тільки нікуди не зникали, але і продовжували сприяти створенню її нових форм; окрім того, вони підтримували старі.

Можна стверджувати, що світські форми поступово ставали рівноправними зі сакральними, на що вказує особливе становище категорії сміху в українській культурі,

поширення та самостійне життя таких жанрів, як інтермедії, орації, а також десакралізація містерійних мотивів у вертепі, їх поглинання народною культурою та, звичайно, інтенсивний розвиток пародії.

Пародія натомість сприяла розвитку нових форм мистецтва, які, втративши співвідношення з текстом, що пародіюється, вільно розвивались у самостійні твори, де, наприклад, лише ім'я персонажа ставало єднальною ланкою, як в "Енеїді" Котляревського. Для українського читача, як пише Р.Піккіо, вже не була зрозумілою орієнтація на латинський оригінал. Вона зберігалася тільки для освічених верств суспільства. "В рамках семантичної автономії українського тексту ці машкари (умовні персонажі. – Л.С.) втрачають більшість своєї ваги віднесень до іншого тексту"[65].

Звичайно, всі ці ознаки не переважали сакральне начало, та відверто прагнули до відносної рівності. Це прагнення було можливе завдяки тому, що кордони між сакральним і світським не були нерухомі. Між ними часом зникали нездоланні перешкоди. Їхні межі порушувались, і порушення це мало естетичну функцію, як, наприклад, при взаємодії портрета й ікони. "Традиція церковного релігійного живопису накладала сильний відбиток на світські форми мистецтва, що зароджувались"[66]. Існував також і зворотний рух: від портрета до ікони. Таке коливання помітне в усіх сферах культури.

Кордон між сакральним і світським породив численні осцилуючі форми, характерні саме для української культури XVII-XVIII ст. Усередині цих форм перехід від сакрального до світського здійснювався не раз. Він тим більше знаменний, що відбувався на гранично малому просторі. При цьому такі форми ніколи не приховували в собі тенденції до повного "омирщенння", здатної притлумити сакральне начало, і завжди зберігали свою "коливальну" природу. Такими були вертеп, жебрацькі вірші, орації і навіть деякі пізні житія, як-от "Житіє і страждання Іллі Турчиновського", де бурлеск поєднується з канонами житія[67].

Бароко та середньовіччя

Українська культура створила нову мову мистецтва, свій варіант культури бароко, барокового стилю в літературі, архітектурі, живописі, музиці. Він склався на прикордонні, де взаємодіяли тенденції західної, польської культури та культури православного слов'янства, що і визначило його своєрідність[68]. Новий тип культури значно відрізнявся від колишнього за своєю системою. З'явилися нові види мистецтва, і серед них – театр. У літературі поширилися нові жанри: лірична поезія, панегірична, геральдична. Поезія набула емблематичного характеру, стали популярними жанри штучної поезії, малі жанри, серед них епіграми, епітафії. Риторика заволоділа культурою слова[69].

Та бароко не було єдиним варіантом культури, воно протиставлялось і водночас зливалося з архаїчними традиціями, середньовічними. Вони також визначали природу текстів культури XVII-XVIII ст. В архітектурі нікуди не зникли зразки візантійські, та вони тепер взаємодіяли з бароковими формами. У музиці греко-візантійські зразки ввійшли в контакт із європейськими новаціями, що породило своєрідні музичні форми.

Позначалася ця опозиційність на відносинах зі споживачами мистецтва. З одного боку, письменники не полишали старих жанрів; літописи, житія, ходіння продовжували своє життя в літературі. Мистецтво книгодрукування досягло досконалості, водночас переписували і давні пам'ятки писемності.

Це зіставлення проявляється абсолютно в усіх сферах культури, в тому числі й у системі освіти. Так, Києво-Могилянська академія, побудована за польськими зразками, була центром нового типу знань і навчання. Острозька ж академія, якій уся слов'янська культура зобов'язана появою Острозької Біблії, продовжувала навчання в колишніх, середньовічних традиціях, незважаючи на нововведення. Вона була центром, що зберігав давні східнослов'янські традиції та церковнослов'янську мову, центром антикатолицьких тенденцій в Україні. Але і тут уже були

відчутні віяння нового часу. В академії викладали науки тривіуму та квадривіуму, латину, але також грецьку та церковнослов'янську мови[70].

Звичайно, ці два варіанти культури не існували ізольовано. Незважаючи на відмінності, вони постійно зустрічались і зазнавали взаємного впливу, що породило різноманітні стильові змішування. Відлуння плетіння словес органічно злилося з різними бароковими побудовами. Пам'ятки давньої літератури редагували у бароковому дусі. Так було з Києво-Печерським Патериком. На думку його дослідника Ю.Ісіченка, "це один із найцікавіших прикладів передачі естетичної інформації одним типом культури (середньовічним), іншому (барокковому)"[71]. Позначилося це зіткнення на посиленні авторського начала.

Зазначмо, що як середньовічні традиції дуже довго давали про себе знати в українській культурі, так і бароко було відчутне наприкінці XVIII й у XIX ст. Бароко, як і середньовіччя, також виявилося довгим, і ця його особливість існування на українському ґрунті дала дуже цікаві результати: збіглися відкритість бароко як художньої системи та відкритість української культури як культури, замішаної на зіткненнях і зустрічах різних культурних типів. "Свідчення цього творчість І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, П.Гулака-Артемовського, Є.Гребінки, Т.Шевченка, С.Руданського, І.Нечуя-Левицького, І.Карпенка-Карого", – пише сучасний дослідник[72].

Рівні бароко

Бароко в Україні, як і скрізь, розшарувалося на високе, середнє та низове. Ці рівні, звісно, не були ізольовані, й на їхніх кордонах народжувалися нові художні форми. Кордони ці не дотримувалися послідовно рівнів, і високе межувало з низовим, так само як і зі середнім. Межі високого та низового бароко виявилися надзвичайно продуктивними для розвитку української культури. Вони не породжували серединний шар культури, а зіштовхували контрастні, високі та низові форми, що давало несподівані результати, характерні для всіх видів мистецтв. Середній же шар бароко не отримав

належного розвитку, тоді як, наприклад, у польській він зайняв дуже важливе місце. Загалом, очевидно, для української культури найбільш значущими виявилися стики між кордонами; для неї найбільш продуктивними стали "проміжні, прикордонні явища"[73].

Українське бароко дало чудові зразки високого рівня. Та воно не було таке розвинуте, як низове, по-перше, тому, що перші покоління його творців перемістилися до Москви, де працювали в новому оточенні, залежачи від інших культурних традицій. Сюди переїхали прозаїки та поети, музиканти. Останні принесли зі собою нову манеру співу, новий тип нотації, нову музичну естетику. По-друге, високе бароко мовби зупинилось у своєму розвитку й ніяк не могло природно підійти до класицизму, що розвиває одну з його антитетичних тенденцій[74]. Для цього не було розвинутої школи та налагоджених зв'язків між мистецтвом і суспільством.

По-третє, не знаходилось і споживачів цього мистецтва, оскільки частина з них орієнтувалася на зразки польського мистецтва, частина – на зразки російського. У церковному ж мистецтві більш продуктивним виявився кордон між середньовіччям і бароко, ніж кордон між різними рівнями бароко. Та зате низове бароко поширилося повсюдно, стрімко набуваючи національного вигляду, засвоюючи місцеві традиції, перевертаючи барокові антитези, зрощуючи їх із фольклорними оксюморонами.

Особливе місце низового бароко – головна специфіка українського бароко, та його риса, що визначила безліч історико-культурних процесів. Залежно від неї вибудовувалася система української культури. Низове бароко забезпечило широкі зв'язки вченої культури з народною; воно було відкрите для неї, вільно вбирало її форми й охоче віддавало власні. Між ними тривала постійна своєрідна гра; та головне полягає в тому, що вони, і низове бароко, і фольклор, залишалися самі собою й ніколи не сприймали умови існування одне одного як свої власні. Як вдало зазначила М.Шевчук, між ними не можна ставити знак рівності[75]. Дослідниця підкреслює, що барокові зразки, опускаючись у народне середовище, пристосовувалися до

нього, та аж ніяк не ставали на один рівень із фольклором; вони продовжували залишатися мистецтвом кола Київської академії в його зниженому варіанті. При цьому фольклор явно реагував на появу низових форм бароко і, якщо міг, то засвоював їх.

Хоча прагнення цих двох сфер культури злитися так ніколи і не призвело до остаточного результату, воно наблизило їх одну до одної і створило такий тип взаємодії фольклору з низовим варіантом бароко, який приховував у собі величезний творчий потенціал, що визначив багато в чому розвиток української культури XVIII-XIX ст., і головний тип її сприйняття нацією.

Учена та народна культура

До цього зіставлення було паралельне зіставлення вченої та народної культур; як і попереднє, воно передбачало нерозривну єдність і взаємодію. Воно не покривало перше і не збігалося з ним повністю. В ученій культурі зустрічаються тексти сакральні та світські, народна ж складається з творів не тільки фольклору, але і низового бароко; їхній кордон був прозорий завдяки безлічі подібностей між ними, наявності спільних ознак, як-от між віршевою поезією та народною, на що звертали увагу В.М. Перетц, П.І. Житецький, які розглядали їхню взаємодію з різних поглядів. Багато віршів і народних віршованих творів призначалося для промовляння вголос, унаслідок чого схожою була їхня поетика. Ця межа, наприклад, проходить через творчість Г.С. Сковороди, для якого безпосередніми джерелами були Біблія – він ніколи не дивився на неї тільки як на канонічне джерело й вільно її інтерпретував, – а також народна поезія.

Відносини між народною та вченою культурами в ту епоху були дуже активні. Зразки вченої літератури вільно опускались у народну культуру. Вона підживлювала вчену культуру. Їхні художні мови, як для авторів творів, так і для їх споживачів, були рівноправними кодами, з допомогою яких передавалась одна і та сама інформація, але в різних ракурсах. Про Різдво можна було написати пишномовні

вчені вірші або милі, зворушливі, навіть веселі. Їхнім автором могла бути одна і та сама людина. Для тієї епохи типова багатомовність.

Характер відносин між ученою та народною культурами визначався значною мірою тим, що в Україні, як і в Польщі, на що вказала у своїх працях Л.І.Тананаєва, вчена культура ще не забула про своє коріння, тобто про народне мистецтво, причому на рівні не тільки форм, але і функцій мистецтва. XVII-XVIII ст. були для української, як і для польської культури, "моментом перехідного стану, коли світоглядні й естетичні ідеали шляхти знаходили свій органічний вияв у формах недиференційованого мистецтва, на одному полюсі якого знаходилися простонародні гравюри чи картинки на склі, а на другому – твори професійних майстрів європейського рівня"[76]. Крім того, конкретні зв'язки між ученою та народною культурою забезпечувала школа, де вчену культуру опановували носії народної культури, учні, котрі привносили у школу народний світогляд, що не могло не вплинути на результати навчання.

Народні форми сприймали "вчені" поети, художники, музиканти. Так у партесному концерті виникали інтонації народних пісень. В архітектурі та живописі народні форми поєднувалися з декором і колірними рішеннями, властивими народному мистецтву[77]. З іншого боку, безліч пам'яток ученої культури залишило свій слід у народному мистецтві; так, увійшли у фольклорний фонд і існують там досі поетичні твори Сковороди.

Звичайно, при цьому процесі взаємодії народної та вченої культур з'являлися "серединні" форми, які відтак впливали і на вчених, і на народну культуру. Наприклад, зразком української ікони є гравюра; та збагачена народним декором, вона мовби опускається в народне середовище, "захоплюючи" зі собою ікону[78]. Так виглядав процес породження форм "вторинного" фольклору, який використовував літературні, образотворчі, музичні стереотипи, трансформуючи їх у народному дусі.

Отже, межа могла справді розділяти народну й учену культури, їхня взаємодія бувала не обов'язково безпосеред-

ньою; могла вона відбуватися на певному “серединному” рівні, у “вторинному” фольклорі або фольклоризованому мистецтві[79].

В опозиції вченої та народної культур, очевидно, переважає народна, аж ніяк не придушуючи вчену, бо хоча вона має більше поширення, ніж учена, та обслуговує як освічені, так і безграмотні верстви населення. Відбувалося це не в останню чергу тому, що через суспільно-політичну ситуацію, відсутність власної державності, через вимивання до Польщі та Росії необхідних кадрів учена культура виявлялася начебто і непотрібною, тоді як народна залишалася знаком українського національного начала. Крім того, її підтримувало розвинуте низове бароко, і вона зливалася з ним, але не привласнювала притаманні йому властивості.

Народна культура у зв’язках із низовим бароко служила цементуючою основою для розвитку всієї української культури. Їхня єдність відіграла величезну роль у національній ідентифікації культури, бо слугувала її найважливішою прикметою. У XVII-XVIII ст. ця єдність сприяла утворенню національного художнього діалекту, якщо скористатися визначенням Б.Р.Віппера, яке нещодавно нагадала Л.І.Тананаєва. “Поступово в межах цього діалекту, – пише Б.Р.Віппер стосовно латвійської культури (на наш погляд, його спостереження можуть бути поширені й на інші культури, в тому числі й на українську. – Л.С.), – розвиваються нові оригінальні риси... Маленької іскри, кинутої в момент напруження національної самосвідомості, досить, аби локальний провінційний діалект перейшов у стадію завершення та самостійної художньої мови. Потенційний стиль перетворюється на новий національний стиль”[80].

Але для XVII-XVIII ст. можна говорити про національний діалект, щоправда, готовий розгорнутись у національну художню мову. Він уже був на підступах до неї, і потрібен був тільки поштовх, аби здобути права самостійної мови. Його головні ознаки – відкритість і особлива реактивність культурних кордонів. Його карта

змережана лініями на зразок лінгвістичних ізоглос. У цьому діалекті, який готується стати мовою, дуже активна народна культура, що позначається на характері всього історико-культурного процесу, яскрава бароковість, передусім у її низовому варіанті, де висувається на перший план сміхова лінія. Це діалект, що формує новий художній досвід, у тому числі й театральний.

Театр на цій карті можна уявити як фокус перетину, взаємодії, причому різноспрямованої, історико-культурних кордонів. Вони формують багато в чому його специфіку, його розташування на карті культури; до їхнього розгляду ми зараз звернемося.

2. Перетин історико-культурних кордонів у театрі

Театр постійно хитався між протилежними началами. Кордони між ними структурують і остаточно вибудовують архітектоніку драм, насичуючи їх суперечностями високого та низького, смішного та серйозного, роблячи їх результатом взаємодії народної та вченої культур. Вони, наприклад, працюють дуже ефективно при створенні картини світу, яку шкільний театр пропонував засвоїти глядачам, причому не в єдиному варіанті. Межі визначали найважливіші ознаки всіх варіантів картини світу. Завдяки їхньому впливу вона двоїлась і троїлася.

Поряд із чітко окресленою картиною, освяченою християнськими традиціями, насиченою теологічними побудовами, існував і спрощений варіант, що наближав глядача до космічних сфер і їхніх мешканців, пекельних і небесних. Тут не було місця для суворої абстракції, але і не існувало відмови від високих прообразів. Між цими картинами виникало мерехтіння сенсів, завдяки чому театр не виглядав закінченим явищем, яке не допускало жодних змін, чому сприяла також відносно самостійна утопічна картина світу в її сміховому варіанті.

Межі розташовувались аж ніяк не в лінійній послідовності, а часто збігалися, заважаючи одна одній, накладаючись одна на іншу, несподівано перетинаючись. Це відбувалось у рамках одного тексту або одного його елемента, навіть у рамках одного слова або дії. Міг стати територією перетину меж і їх накладання жанр або інші складові частини театру. Це надавало театру особливої багатовимірності та об'ємності. В одному і тому самому моменті виявлявся вплив безлічі меж. Вони визначали як значення, так і форму цілого. Наведемо конкретний приклад. У значущій у культурологічному сенсі "Інтермедії на три персони"[81] працюють змістові опозиції, які можна розглядати в термінах як народної, так і барокової, в її низовому варіанті, поетик: молодість/старість, життя/смерть. Вона будується на бароковій темі світу навиворіт, обробленій у дусі народної традиції, як і інші барокові теми, як-от Vanitas, Memento mori, Carpe diem. Гра зі словом відбувається в цій інтермедії також в обох планах. Ця інтермедія – один із безлічі прикладів.

Західно- та східнослов'янські кордони

Театр – одне з найважливіших свідчень появи в Україні культурних форм, раніше не властивих православно-візантійському слов'янству. Виникнувши на новій території, він не став калькою зі західнослов'янського зразка, не застигнув у повторюваній, щойно засвоєній формі, насамперед тому, що виявився точкою перетину різних історико-культурних кордонів. Виникнувши в зоні культурного прикордоння внаслідок прагнення православно-візантійського кола відштовхнутися від католицизму, латинської вченості, можна сказати, парадоксальним чином він став одним із головних центрів, що сприйняли західну культуру та переробили її досвід відповідно до місцевих культурних традицій.

Українські діячі культури засвоїли досвід польського шкільного театру, з яким вони познайомились у єзуїтських колегіях, що діяли в Україні. У цих колегіях учились українці, здобуваючи освіту нового типу, що аж ніяк не

завжди віталося. Полемічна література відображає різко негативне ставлення православних кіл до цього типу навчання. І.Мицько наводить у своїй книзі "Острозька слов'яно-греко-латинська Академія" таку пересторогу батькові, котрий віддав свого сина в науку єзуїтам: "Ажъ они там твоєго сынка русинька, засмаковавши єму поганую діаволюю науку, ошукали... А потом и тебе, отца, и твоєго отца и увес народ твой, и язык твой святый... и розум, и мудрость твою..."[82] Очевидно, що і театр не здавався необхідним, але внутрішньо культура його вже вимагала. Ця вимога була почута.

"Діяльність цього театру (шкільного. – Л.С.) особливо пожвавилася там, де вона була найбільше потрібна, тобто на кордонах християнсько-католицького та християнсько-православного світів, у географічних межах польсько-українсько-білорусько-російських політичних, зовнішніх, торгових, культурних і навіть, як виявилося, театральних контактів"[83]. Оволодіння новою художньою мовою не було спочатку первинною метою. До того ж, ця мова чітко усвідомлювалася як чужа, та її належало зробити своєю – таке було приховане завдання цього культурного діалогу.

Засвоєння її відбулось і стало прийняттям нового виду мистецтва. Новою мовою оволоділи як структурою, правила побудови якої можна було видозмінювати, але не як єдиним цілим, неподільним на складові частини. Спочатку засвоєння нової мови заступалося педагогічними, релігійними та пропагандистськими завданнями.

Не всі процеси, що сприяли оволодінню новою художньою мовою, відбувались у верхніх шарах культури, на рівні тогочасних міжслов'янських зв'язків. Частина з них не виходила на поверхню, та зате так сильно підтримувала зовнішні культурні події, що дозволила відбутися театру, незважаючи на протидію, йому вчинену. Його приживання на новому ґрунті було не з легких.

Польські діячі культури, вступаючи з українськими у творчий діалог, прагнули разом із новими художніми формами передати свою ідеологію; це завдання переважало зовні всі інші. Та водночас здійснювалася важлива робота

з перебудови системи української культури. Так вона доповнювалася новим видом мистецтва. Польська культура відтак мовби відчула потребу в українській і її готовність сприйняти новий художній досвід.

Польська школа, що прикметно, не тільки запропонувала Україні шкільний театр як окремий вид театральної культури, який не виходив за межі педагогічної програми, а театр загалом. Не роблячи це своїм головним завданням, польські діячі культури здійснили революцію в українській культурі: театр був сприйнятий, причому не тільки як частина педагогічної програми, що дало поштовх для подальшого розвитку театрального мистецтва. Польський шкільний театр виступив для України в ролі родової категорії, міжслов'янські зв'язки виявилися ґрунтом для розвитку нового виду мистецтва. Педагогічна система стала його провідником. Окремий випадок отримав широке історико-культурне узагальнення.

Українська культура була здатна сприйняти саме шкільний театр із усією системою суворих обмежень і ніякий інший, хоча й інші види польської театральної культури, якщо вона вже почала освоєння мистецтва сцени, могли бути їй запропоновані. При тій тісній взаємодії, яка відбувалась у той час між Польщею та Україною, можна передбачити, що і придворний, і магнатський театри, і народний, могли бути взяті до уваги. Через Польщу можна було засвоїти досвід іноземних труп, які часто там гастролювали. Та придворний театр не міг бути зразком для української культури – не існувало умов для його розвитку. Україна не мала своєї державності й відтак не потребувала цього виду театру. Магнатські театри також не потрапили у сферу інтересів української культури: вони насторожували культуру з яскраво вираженими середньовічними рисами своєю світськістю. Народний театр, згідно з визначенням, не міг бути засвоєний[84]. Залишався театр шкільний, у якому сплавлювалися функції дидактичні й естетичні і який завжди знаходився в зоні помежів'я світської та сакральної культур.

Українських діячів культури спершу не цікавив естетичний бік театру. У ньому внаслідок безлічі причин україн-

ська культура прагнула знайти нову систему вираження несвітських цінностей; було важко передбачити, що шкільний театр займе позицію між світським і сакральним і стане першим щаблем у розвитку професійного театру.

Український театр, зобов'язаний своєю появою кордону між слов'янськими заходом і сходом, відобразив напрям і перехрещення кордонів між східнослов'янськими культурами, що забезпечило йому чільне становище серед інших східнослов'янських театрів. Це позначилося на характері багатьох його п'єс, на їхній мові, на типі інтермедійних персонажів. Існують українські п'єси, написані по-польськи або латиною. "Жахлива зрада сластолюбного життя" – перша п'єса московського шкільного театру (1702 р.) – явно несе на собі сліди українського походження. П'єси Дмитра Ростовського, який прибув із України, ставились у Ростові. У їхніх вигляді та мові сильні сліди київського театру. Серед інтермедійних персонажів вирізняються Москаль, Литвин, Поляк. Вони стають комічними персонажами, котрі обігрують характерні діалектні риси інших мов.

Очевидно, культурно-географічне становище театру створило уявлення про єдність київського українського та московського російського театрів. Їх тривалий час навіть не розділяли, а розглядали як єдине ціле. Для цього є підстави: спільність тем, сюжетів, способів їх розробки, мова. Схожі вони й у типологічному аспекті, оскільки належать універсальній культурі. Та вони підлягають і роздільному аналізу, особливо якщо вписуються в національний контекст.

Католицизм і православ'я

На вигляді українського шкільного театру позначилося протиставлення православ'я та католицизму, пов'язане з протиставленням східного та західного слов'янства. Вони, за висловом І.Стешенка, перебували в Україні під одним дахом, і це визначило не тільки походження театру, але багато особливостей його репертуару, драматичних сюжетів. Театр цей зобов'язаний своєю появою школі нового типу, а школа

натомість залежала від загальних тенденцій культури, що претендувала на самостійність. Мало хто з діячів культури православно-візантійської орієнтації погоджувався, щоби молодь училась у Польщі й інших католицьких країнах, усі побоювалися, що "піючи в чужих студницах воды наук иноязыческих, веры своей не отпадала"[85].

Протиставлення католицизму та православ'я задає тематичні особливості сценічних монологів і діалогів. Відгомони їх протистояння можна почути виразно у багатьох п'єсах. Так, у п'єсі "Боротьба церкви з дияволом" Архангел указує на фігуру Церкви і повідає про те, як її переслідують вороги і як на неї насувається "рать невірних". Цією "раттю" виявляються Жидовин, Турчин, Татарин, Козилбаш, Башкирець, Мордвин і Арапик. Усі вони точать ножі, гострять луки, біжать зі зброєю до Церкви. У пасхальній драмі "Образ страстей світу сього" Церква Тріумфуюча проголошує монолог про осібність Східної церкви, обраної з усіх родів. "Сохрани мя до конца во единой вѣри", – звертається вона до Господа" (Р II 383)*.

У цій драмі, незважаючи на її прив'язаність до великого свята, з'являються полемічні мотиви. Коли Церкву бентежить Прелість, що сіє єресі, та без великих зусиль упізнає в ній диявола, того, хто "прежде в раи человѣка искуси". Церква переконується в цьому, дізнавшись ім'я фігури, що стоїть перед нею. "Кое есть имя твое, – отъ сего познаю!" (Р II 384). Ангел заганяє Прелість у глибини пекла, і Єдиномисліє та Благостроїніє возносять хвалу єдиній вірі. Так в алегоричній формі передається протистояння католицизму та православ'я, а сам католицизм співвідноситься з підступами диявола. Полемічна тема існує у п'єсі нарівні з пасхальною.

У вченій п'єсі, "Трагедокомедії", Варлаама Лащевського тема протистояння віри занурюється вглиб віків.

---

* *На видання В.Рєзанова "Драма українська" посилання подаються в тексті, римською цифрою позначений том, арабською – сторінка. Їм передує велика літера Р.*

Алегорична фігура Церкви, перерахувавши всі старозавітні епізоди, розказавши про нагінки в Римі, згадавши про Нерона, Діоклетіана, повідомляє: "Арій мя первій вполы в части раздираше; Язви по немъ Македонъ, урани Несторій, Приложиша болѣзней буи Діоскоры" (Р V 140). Тільки після цього алегорія розказує про католицизм і контрреформацію такими словами: "Папа возбѣсися; От Папи Лютръ, от Лютра Калвинъ уродися. Сіи нынѣ найпаче коль на мя зѣваютъ, Поглотит мя образы всѣмы промишляютъ" (Р V 140).

Відомий дослідник старовинного театру, М.І.Петров, аналізуючи п'єсу Феофана Прокоповича "Владимир", припускав у ній приховану полеміку зі західною церквою, спираючись на її інтермедійні сцени та підводячи в такий спосіб трагедокомедію до кола полемічної літератури. "Можна думати, що трагедокомедія написана, між іншим, із метою показати, всупереч єзуїтам, походження християнства в Росії зі Сходу"[86]. Ймовірно, дослідник був правий.

Не тільки католицизм, але й уніатство не залишилось обійденим шкільною сценою. Протистоянню уніатів і православних присвячена "Комедія уніатів із православними" Сави Стрілецького. Вона вирішена комічно і завдяки великій кількості вокальних номерів наближається до музичної драми, жанру, поширеного у XVIII столітті. Ідея торжества православ'я подана через навернення уніатів у православну віру, якого, як і належить у комедії, православні священики домагаються дуже легко. Уніати миттєво піддаються на їхні вмовляння й у фіналі п'єси вирушають до храму разом із Протоєреєм і Благочинним. Автора не бентежить та обставина, що їхньому рішенню сприяє не істинна віра, а вигода, очікування пільг, обіцяних уніатам при наверненні у православну віру. Відтак він полегшує ідею хитання у вірі й переводить її в комічний план. (Зазначмо, що автор і сам міняв віру.)

Уніати в "Комедії" висміюються з обрядового боку, догматичні суперечки й історія уніатства при цьому не зачіпаються. Уніати "неправильно" поводяться і "неправильно" виглядають: вони за хабарі дають місця, лінуються служити, вони поголені, й на їхньому одязі безліч дрібних ґудзиків.

Вони досить часто говорять про труднощі життя православного священнослужителя, котрий повинен відстоювати, на їхню думку, непомірно довгі служби, знати напам'ять безліч текстів; їхні тужливі промови непрямо свідчать про недосконалість уніатського ритуалу та несерйозне до нього ставлення. Уніати відтак виявляються невдахами-супротивниками православ'я.

Зазначмо, що уніати не тільки поводяться на сцені так, що заслуговують насмішок, але і повідомляють дещо з історії уніатської церкви. Сурогат, залишившись на самоті, роздумує про нагінки в 1768 році на уніатів, котрі прагнули приєднатися до римо-католицької церкви. Їх віддавали на муки, тортури, били, тримали під вартою, віднімали майно та парафії.

Сказано в цій п'єсі і про католиків, причому з більшою повагою, ніж про уніатів: у них особливі артикули, й від східної церкви вони відрізняються як церемоніями, так і обрядом (Р V 217).

Поява на шкільній сцені відгомонів релігійної полеміки вводила театр у широке коло культури того часу і робила його більш зрозумілим і потрібним глядачеві. Відтак полемічна тема зміцнювала становище театру в зоні сакральної культури.

Межі світського та сакрального

Художня форма театру здавалася діячам культури світською, та відмовитися від нього було важко, оскільки театр був тісно пов'язаний із церквою і безпосередньо входив як частина програми в духовну школу, яка сприймалася відтак як явище, надзвичайно близьке церкві: "Школа – церковний угол, так ся називаєт, кгди ж церковних набоженств дітей научаєт"[87], – так написав про школу Климентій Зиновіїв. Тому театр, покликаний виражати релігійний зміст, незважаючи на світську форму, розвивався на межі сакрального та світського.

П'єси писали викладачі школи, священики, що значно полегшувало існування нового мистецтва, ще раз утверджувало коло культури, в яке ввійшов театр. Пор.

запис одного з учнів ростовської школи: “Архіпастиреві вгодно було написати на свято Воскресіння Христового діалог”[88]. Прикметно, що згодом вони стали і персонажами шкільного театру: в “Комедії уніатів із православними” Сави Стрілецького, у “Сповіді” Івана Некрашевича.

Театр постійно балансував між художнім досвідом православного та католицького світів, поступово стираючи кордони між сакральним і світським, але ніколи їх остаточно не зливаючи. На цю особливість його становища часто вказували безпосередньо в текстах драм: “Послухай не тескливе тоей бозкой справи, В побожнихъ справахъ своихъ церковной забави” (Р І 173).

Церковна забава – дуже точна назва в “Уривках Різдвяної містерії” – шкільного драматичного твору, що поєднав світське та сакральне начала. Це визначення варіює і епілог із тих же “Уривків”, який дякує слухачам “за то, жесте слухали бозкой в церквѣ хвали” (Р І 181). Тут же наявне побажання після смерті всім слухачам опинитись у “мешканю от Бога и Отца”, тобто в раю. Ідея ілюзорності вистави зникає. Глядач згадує церковну службу.

Часто пролог або епілог указували на тісний зв’язок діалогу або вистави з церквою, пор.: “Актъ той презацный, Хрістосъ пасхонъ названый, Въ Церкви нам вѣрнымъ, зъ уживання поданый” (Р І 74).

Водночас шкільну драму іменували і “художньою справою”. Як свідчить епілог “Трагедокомедії” Сильвестра Ляскоронського, “се уже художное совершися дѣло” (Р ІІ 312); він закінчується знаменними словами: “Дѣйствія художная склоняемъ подъ нозѣ” (Р ІІ 312).

Хитання між сакральним і світським, їхні зближення та віддалення в межах одного тексту – домінантна ознака всієї української культури, яку розділяє з нею новий феномен культури – театр. Театр енергійно сплавлював світське та сакральне безпосередньо всередині тексту, породжуючи химерні форми, як-от у заключній сцені п’єси “Образ страстей світу сього”. Ангели, котрі несуть знаряддя страстей – стовп, вірьовки, кліщі, цвяхи, молоток, хрест, – міркують про страсті Господні й водночас складають пане-

гірик, обігруючи символіку гербів. Тут майорять “гербовні птахи”, “гербовне серце”. Прославляючи герби, в яких присутні стріли, хрест, повитий лаврами, Ангели просять “кресту и лунамъ небеснія слави” (Р II 388). Пасхальна п’єса відтак перетворюється на панегірик, а панегірик сплітається з кульмінаційною точкою будь-якої пасхальної драми – з епізодом страстей Христових.

Кордон між сакральним і світським у шкільному театрі проходив і в жанровій системі. Систему цю можна подати як розташовану в колі; центр його володів найбільшою сакральністю; світське ж начало було найбільш відчутне на периферії, ближче до краю кола.

Своїм сюжетним і семантичним центром цей театр обрав містерію, в якій не вийшов за межі сакрального. Можливо, його іноді відсували на периферію сакрального дії алегоричних фігур, які, маючи символічне значення, зовні виглядали як звичайні або навіть побутові й наближалися до повсякденних. Ось приклади: Благодать Божа садить Людину на престол. Злоба Гріховна стягує її з престолу й оголює.

Услід за містерією в жанровій структурі українського театру йде мораліте, відсунуте від сакрального ядра, та не настільки, щоби потрапити в розряд світських п’єс. Театр обрав архаїчний тип мораліте і не став зважати на численні трансформації, що відбулися з ним на польській сцені, які наближували мораліте до трагедії або до комедії. Головний персонаж українського мораліте, як і мораліте середніх віків, – Людина, котра не була важлива сама по собі й виконувала функцію призми, що відображала священні події, перебувала на кордоні між світським і сакральним, як і жанр, у якому вона виступала. Правильно зроблений вибір переміщував її у сферу благодаті, неправильне рішення штовхало в пекло. Щоправда, головна тема мораліте, його сюжетна основа – життєвий шлях Людини – поступово наповнювалася світським змістом. Без нього неможливо було уявити вибір вузького шляху чи небезпеки, які чигали на Людину. Відтак мораліте більшою мірою, ніж містерія, тяжіли до світського начала.

Чітке протиставлення сакрального та світського призвело до того, що суто світські жанри так і не потрапили на українську шкільну сцену. Панегіричні й історичні п'єси могли стати виявами світського начала, та вони не зацікавили діячів української сцени. Вони залишилися збоку як безпосередньо не пов'язані зі сакральним ядром шкільного театру, хоча трагедокомедію "Владимир" про прийняття християнства на Русі можна вважати п'єсою історичною (її так і називають). У ній виведені на сцену історичні персонажі, князь Володимир, а також перші руські святі, його сини, Борис і Гліб. Але домінантні у п'єсі протиставлення християнства та язичництва, епізод вибору віри, прославлення великих діячів церкви. Історичний перебіг подій підпорядкований цим значенням п'єси.

Присутній у п'єсі й інший світський струмінь, елементи панегірика, які сконцентровані в передмові, що взагалі часто буває у шкільних п'єсах. У них панегіричні мотиви зазвичай виносяться в малі частини драми, передмову, епілог, хори[89].

Можливо, функцію панегірика перебирають на себе й основні частини драми. У пасхальній драмі "Образ страстей світу сього" панегіриком є її II частина, в якій Астроном за розташуванням планет передбачає "плоди умноженни" Росії. Росія прагне до освіти своїх синів, і Палляс, оточена Арістотелем, Туллієм (Ціцероном) і Аполліном, виголошує похвалу мудрості: "Безъ мене человѣка мертва чаю быти И весма во семъ мирѣ аки бы нежити" (Р II 367), тобто розвиває тему аж ніяк не сакральну, а світську. У цій же п'єсі панегірик уплетений у промови Ангелів. Вони просять благословення Христа стрілі, мечу, місяцю, зіркам, тобто гербам відомих прізвищ.

Опозиція сакрального та світського забезпечила постійність містерії та мораліте як жанрів. Упродовж усієї історії шкільного театру вони залишилися незмінними і не були схильні до впливів іззовні, ретельно оберігали свої кордони.

Ці кордони порушувалися в окремому й узаконеному поетикою випадку – при переході від серйозних частин

драми до інтермедій, від центру до периферії. Так виникало коливання між високим значенням і сміховим началом, між різними регістрами проведення теми, що посилювалось особливо тоді, коли комічні елементи проникали в серйозні частини драми, як у трагедокомедії Феофана Прокоповича "Владимир". Тут інтермедійні сцени пов'язані зі серйозними спільними сюжетними лініями.

Коливання це існувало й усередині опозиції: теорія/художня практика. "Хоч на Україні XVII й першої половини XVIII ст. практикувалася головним чином духовна драма.., професори Києво-Могилянської академії в своїх курсах викладали теоретичні принципи, закони й правила цілком світської драматургії античності, "відродженої" в учено-гуманістичних гуртках Ренесансу"[90].

У поетиках писали про жанри світські: комедії, трагедії, трагедокомедії, а на шкільних сценах ставили п'єси сакрального характеру: містерії та мораліте.

Можливо, що ця суперечлива ситуація породила різноманітність назв шкільних п'єс. Мораліте іменується комедією, містерія – трагедією, як у пролозі "Dialogus de Passione Cristi". "Смутні трени" Йоаникія Волковича іменуються трагедією. Сильвестр Ляскоронський свою пасхальну містерію назвав "Трагедокомедією", можливо, пригадавши в 1729 році п'єсу Феофана Прокоповича "Владимир".

Загалом, театр постійно наполягав на своїй включеності в коло сакральної культури, наближався за своїми завданнями до іконопису та проповіді. Він слугував навіть "заміною Святого Письма. Цей збіг у завданнях церковного живопису та духовної драми не залишився без впливу на структуру і сценічну постановку останньої"[91].

Кордони між наукою та мистецтвом

Як мистецтво шкільний театр водночас залишався частиною педагогічної програми, про що свідчить повчальний характер п'єс, зміст окремих монологів і діалогів, сценічні епізоди. Прикметно, що і рукописи п'єс,

передусім записи на берегах, співвідносять театр зі школою, доносять до нас реалії шкільного побуту.

Опозиція життя/мистецтво реалізується не тільки на сцені, але і на сторінках п'єс. Примітки, зроблені на них рукою авторів і переписувачів, значно доповнюють вигляд шкільного театру. З приміток на полях ми дізнаємось імена виконавців і авторів, певні відомості вони доносять до нас і про взаємовідносини учнів.

Наприклад, у рукописі віршів "Смутні трени", що наближаються до драматичного твору, названі учні, котрі читали монологи: Георгійович, Лангин, Буневський та ін. Те саме у п'єсі "Declamatio de S. Catharinae genio". На берегах миготять імена тих, хто не тільки грав п'єсу, але і переписував або складав її, що було домашнім завданням. (Учні писали п'єси або уривки п'єс, спираючись на відомі зразки та правила. Ці уривки або частини потім збирали в єдине ціле.) Не раз зустрічаються імена Михайла та Василя Мокрієвичів, Левицького, Сенютовича, Дашкевича, Черняховського й інших учнів. Серапіон, Horlenko major, Tarnawski – називаються учні, виконавці й автори. Де-не-де є більш поширені записи: Helias Lewicki composuit, Idem composuit, Tomas Zbrzyski composuit, Frater amantissimus mihi, Szramczenko hostis meus – так фіксуються відносини між учнями, добрі та не дуже. Одного разу ім'я укладача чи переписувача передане анаграмою: Михайло Мокрієвич – "Ах, мой ли меч крови". Також зазначені на берегах рукопису п'єси "Жахлива зрада сластолюбного життя" імена учасників вистави: Велькопольський (Лазар), Славінський (Пиролюбець), князь Борятинський, Лопухін, Мирон Томилов, Андрій Апраксін. Ці примітки дозволили В.І.Рєзанову припустити, що на московській сцені, судячи з імен, виступали не тільки російські, але й українські учні[92].

Поряд із маргіналіями важливе значення для розуміння місця театру в житті учнів мають назви п'єс. У них завжди виносяться на загальний огляд головні моменти написання твору, його мета і тема; обов'язково в піднесеному тоні говориться про участь у постановці учнів, котрі називалися

не інакше, як “благородные российские младенцы”, “благородные российские сыны” “во училищахъ Києво-Могилянскихъ”.

Містять посилання на школи також епілоги. Зазвичай у них просять пробачити за вади гри юних виконавців: “А намъ дѣтемъ пребачте, в чомъ ся поблудило, Гдиж ся на приготованю нашом такъ згодило” (Р І 140); тобто фіксується вік виконавців і зазначається їхній непрофесіоналізм.

Тексти п’єс, хоч і не містять посилань на реальне життя учнів, зачіпають загальну тему школярського життя. Скарги учнів – жанр, відомий у західноєвропейській літературі з часів середньовіччя, він органічно входить в українські п’єси та вірші. У них постійно вкраплюються несподівані реалії, і цей перетин умовності жанру та повсякденних сумних спостережень за життям робить театр найважливішим свідченням того, як проходило життя “спудеїв”.

Тема безтурботності школяра також присутня в українській літературі, як і в західноєвропейській. Наведемо як доказ бодай назву одного твору з “Синаксара”, який був “выписан из службы двенадцати нетлѣнных фратіевъ Коропских”: “На память пиворѣзам о изобличеніи сивухи, какъ, когда, кимъ и каким образом она въ свѣтъ произошла”[93].

Не раз виникає образ учня, котрий голодує, котрий сумує за домом, котрому не до снаги всілякі премудрощі. Зі сцени лунають відчайдушні скарги: “Не хочу я до школи ходити, Бо я не злюблю, що там схотять бити; Бо якось не могу язбуки поняти, Ану же коли ся прийдет літеру складати”[94]. Але скаржиться Учень, як виявляється з тексту, і на батька, котрий дуже пізно віддав його вчитися, тому інтермедія виявляється похвалою школі й ученню.

Вже у “Просфонимі” 1591 року є “моленіє от нищих”. Отрок просить, аби “и въ нищетѣ учачися, от всѣхъ ласку мѣли. Нехай всѣ парафѣи услышать твою святыню, и святую подають нам, просячим, милостиню”[95].

Звичайно, ці скарги читаються і в умовному коді, що використовується при зверненні до меценатів. Вони розривають плавну течію пасхальної та різдвяної декламації і п’єс,

створюють особливу прикордонну зону між життям і мистецтвом, сакральним і світським, комічним і серйозним.

Ось один із учнів, мовби відволікаючись від пасхальних віршів, мріє погуляти в лісі з телятками: "Бо вже ся минѣ школа барзо избридила" (Р І 138). Адже у школі дяк, як ведмідь, сидить, "що мы тилко робимо, все ся на нас глядит". Добре би сховатися від нього у високій кропиві. Інший учень, радіючи Великодню, рветься вийти зі школи, щоби погуляти з іншими дітьми; та дяк його за це буде бити різками, й він би сховався в лісі, накрившись полою під дубком. Усі подумають, що це пень стоїть, і обійдуть його. Хтось готовий пасти корів, тільки би не вчитися. Як бачимо, у мріях лінивих учнів є приховані цитати зі щоденних учительських повчань.

Стають школярі та пиворізи персонажами інтермедій. В одній із них вони постають не дуже майстерними живописцями – забруднюють фарбами простакуватого Мужика. Школярі та пиворізи, як припускав О.І.Білецький, могли би частіше з'являтися на сцені. На жаль, усі можливості, які приховують у собі ці персонажі, відомі західноєвропейській драматургії, не використані. Зате школярі стали персонажами другої частини вертепу. Серед Євреїв, Циган, Москалів з'являлися "кондяки", тобто "бурсаки, котрі вступали "на кондиції"[96].

Шкільна тема вирішується в цьому театрі не тільки комічно, але й алегорично. В "Образі страстей світу сього" Сини Росії оспівують Мудрість і тягнуться до навчання. Тільки Третій Син, близький до фольклорного персонажа, тужить у "темній долині премудрості", зазнає скорботи і проклинає науку. Премудрість для нього – не вчителька, а бранка. В учителях він бачить мучителів злих. Привабити його здатний лише Бахус, який співає гімн про тлінність усього земного: "О прекрасѣн цвѣтъ, како увядаешь!". У ньому Третій Син знаходить союзника та керівника й відходить; як свідчить ремарка, "здѣ зрится образъ ученія" (Р ІІ 371). У п'єсі ж про Олексія, чоловіка Божого, сенатор Євфиміян, батько Олексія, роповідає про те, як він його віддав учитися "наукам вызволеным", "до котрых без примусу доступит наукъ досконале" (Р IV 136).

Тема науки піднімається і до образів премудрого царя Соломона та злого Нерона, який відвернувся від наук і тому оточений Безстрашністю, Безбожністю й Убивством. Вони зустрічаються, і Нерон детально пояснює, чому він не любить наук. Він навіть затуляє вуха, щоби не чути премудростей царя Соломона.

Шкільні п'єси часто зближуються зі жебрацькими віршами. Їхні творці – ті самі учні, але творять вони вже поза межами школи для простої публіки, а не для вчителів і меценатів. У своїх творах вони не відмовляються від теми школи, скаржаться на голод і холод, убогість. Вони продовжують прославляти свята, в колядках, пасхальних віршах випрошуючи пиво зі книшами, ковбасу, паляницю, масло, калачі, так закінчуючи список можливих підношень: "Самі ся, виджу, добре шануєте, Один другому порося на свята даруєте, Носите вечері од кума до кума, А гди би до школи хто приніс – нема у вас розума!"[97]. Вони розвивають тему свят і переводять її на побутовий рівень: "Бо в сей день предпразденственій люде празнуют И всѣ собѣ заємне свата вѣншуют. Є особливе тіи люди-п'янице роковіи"[98]. Ця тирада примушує пригадати відоме: хто святу радий, за тиждень п'яний. Якщо жебрацькі вірші й користуються усталеними поетичними прийомами і тяжіють до пародії, що розділяє "світ справжній, організований, світ культури – світ не справжній, не організований, світ антикультури"[99], то, проте, вони досягають цікавого ефекту – злиття цих світів.

Герой антисвіту босий і голий, може похвалитися тільки бідою, пияцтво для нього – норма поведінки. У жебрацьких віршах (ім'я їхнього автора відоме – це Петро Попович-Гученський) бідний і голодний учень говорить: "Волю кому носити хоч решетом воду, Нѣжли в школѣ клепати таковую бѣду"[100]. Учні співають у божій церкві "при єдном сухарѣ". У достатку в них тільки злидні: "Бо-смо тут богати в убозтво и скорби... Маєм твари висхлиє каждий из голоду, А натерпили-смо ся зимна и холоду... Иди голий и босий до церкви читати, Чи маєш ти чоботи, не будут питати"[101]. Але цю тему шкільної вбогості підтримує висока ідея християнської бідності й убогості Спасителя і водночас із нею контрастує.

Реальна картина шкільної бідності розмивається з появою утопічних мотивів, псевдоточних вказівок на місця описуваних подій.

Шкільний театр, неначе прагнучи реально відобразити життя учнів, не віддаляв цим театр від світу мистецтва, та водночас демонстрував його зв'язок зі школою. Він учив практичної риторики, літературної мови, був тісно пов'язаний зі сучасним йому мистецтвом слова. І це позначилося на сцені й у висловлюваннях діячів культури того часу. Кирило Транквіліон у передмові до "Перла многоцінного" писав про користь своїх творів у зв'язку з театром таке: "Также въ школахъ будучіи студенти могуть собѣ с той книги святои выбирати вѣрши на свою потребу и творити з нихъ ораціи розмаітіи часу потребы свои, хоч и на комедіях духовных"[102].

У міру віддалення від семантичного та жанрового ядра шкільна п'єса починала тяжіти, як уже говорилося, до світського начала. У межах школи це начало виглядало як корпус діалогів і декламацій про користь навчання та шкоду вад, передовсім про недбалість у навчанні. У них уже вчувалося драматичне начало, і навіть був порушений кордон між сценою та залом для глядачів. Так, один із учасників-декламаторів "Різдвяних віршів" Памва Беринди питав, чи немає серед присутніх Пастухів, аби розказали про поклоніння немовляті Ісусу. Ще один декламатор пропонував вислухати Самовидця, того, хто чув од Пастухів, що ж сталось у Вифлиємі; один із учнів близький до виконання ролі. Це я, говорить він, той, хто був із Пастухами, а потім розповідає епізод поклоніння. У пасхальних віршах Андрія Скульського, де учні позначені як Перший, Другий і ще раз Другий, також прихований драматичний паросток. Богородиця не тільки виголошує монолог, але і звертається до Йосипа й Івана Богослова. Йосип перериває плин свого монологу, цитуючи розмову з Понтієм Пілатом. У "Смутних тренах" Йоаникія Волковича є натяк на художній простір, зображений словом: не раз згадуються палац Пілата, Голгофа. Вісники викладають євангельські події; Душі Побожні, що слухають їх, дають емоційний коментар.

Учні, виголошуючи декламації та діалоги, виконували вимоги поетик: вони читали їх виразно, з приписаними модуляціями голосу, пристойними рухами тіла. Іноді діалоги та декламації збагачували аксесуари, відповідні до змісту, "свіча запалена", терези, на які складалися добрі та злі справи, хрест. Оскільки ораторське мистецтво схильне до гри, то декламації та діалоги, "цей різновид публічного змагання" (Й.Гейзінґа), перетворювалися на своєрідний спектакль, щоправда, дуже скромний, але в ньому було головне – він був розрахований на публіку.

Учасники декламацій і діалогів іменувалися не тільки Отроками або Учнями. Іноді вони прибирали умовні імена, наприклад, Вісник, Душа Побожна. Набували ці жанри і такої важливої ознаки театральності, як живі картини. Могли вони супроводжуватися ремарками.

Усі ці елементи, проте, не робили декламації та діалоги театральними виступами. Вони тільки тяжіли до театру, але ніколи не покидали сфери педагогіки, щоправда, як і весь театр загалом. Засвоївши елементи театральної мови, вони не змінили своєї природи, для них дуже значущою виявилася категорія межі. Тільки тут наявне не порушення її, а точне дотримання. Вони продовжували балансувати між педагогікою та мистецтвом сцени, створюючи його невід'ємне тло.

Шкільний театр учив також уміння вести диспути. Багато шкільних діалогів і декламацій схожі на них. У них, як у диспутах, зіставляються дві (або більше) позиції. Одна з них перемагає. Так побудований діалог "Бенкет духовний". Іноді жанр диспуту входив у драму, як у п'єсі про св. Катерину.

Диспут між язичницькими мудрецями-Філософами та Генієм св. Катерини поданий досить широко. Філософи, за наказом царя, повинні підготувати переконливі аргументи, щоби "переаргументувати" Катерину. За успіх цар обіцяє їм нагороду. Свята ж виступає одна, та її підтримують сили небесні, Архангел Михаїл і три Ангели. Диспут побудований як серія запитань і відповідей. Філософи не в змозі відповісти на питання Катерини, вона перемагає їх, і вони зганьблені. Вони поступаються їй один за одним, за що їх і піддають спаленню.

Диспут представлений також у п'єсі Феофана Прокоповича. Філософ звертається до Володимира з проповіддю, той же ставить Філософові запитання. Так побудований диспут про віру, як і у багатьох інших шкільних драмах. Це тип Сократового діалогу. "Між двома особами – язичником (зазвичай царем, князем, жерцем) і грецьким ієрархом, – пише Д.С.Ліхачов, – відбувається диспут про віру. Диспут цей керується питаннями язичника, котрий не заперечує, а лише запитує. Виклад розповіді зосереджується у відповідях християнина-грека, що займають у діалозі головне місце"[103]. Розвитку ідеї в диспуті не відбувається.

Серія запитань лежить в основі сцен "Дійства на страсті Христові списаного". Така третя сцена III акту, де цар Ровоам радиться зі старцями та юнаками; дванадцята сцена з Йовом многотерпеливим на одрі, який послідовно заперечує всі вмовляння друзів. Вони ж, розглядаючи те, що трапилося з Йовом, із різних поглядів, невпинно пропонують йому молитися. Третя ява III частини "Торжества Єства Людського" – багаторазові запитання та відповіді Луки і Клеопи. З питання починає свій монолог і Милість Божа, яка зустріла їх: "Камо градете и что къ себѣ глаголета?" (Р II 268). Зразки ораторського мистецтва подає багато монологів "Трагедокомедії" Варлаама Лащевського, де на сцені послідовно змінюють одна одну алегоричні фігури Церкви, Світу, Благодаті Божої. Між ними немає диспуту, це самостійні виступи, орації. Вони зчеплені єдиною темою.

До ораторських жанрів наближалися прологи й епілоги драм. Вони могли тяжіти і до проповідей, як-от пролог "Різдвяної драми" XVIII століття. Він насичений риторичними запитаннями, зверненими до глядачів, що типово для проповідей. До цього прологу близький вступний монолог Священика у "Сповіді" Івана Некрашевича. За словами В.Рєзанова, цей монолог є віршовим перекладом тих слів, із якими, відповідно до "Требника", повинен був звернутися священик до парафіян"[104].

Кордони між мовами

У театрі, як і в культурі загалом, функціонували різні мови. Серйозні частини драми писалися гібридною церковнослов'янською, рідше – польською мовами.

Польську обирали мовою драм на ранніх і на пізніх етапах існування шкільного театру. Мова раннього твору "Dialogus de Passione Cristi" – частково польська; мова "Declamatio de S. Catharinae genio", "Комедії уніатів із православними" – також польська, тобто вибір мови не залежав од часу. Іноді польська тільки вкраплюється в текст, написаний гібридною церковнослов'янською мовою. Так, Радість промовляє до Натури Людської: "Внимай сладкогласному сему инструменту; Сего слыша, никогда дознавай ляменту" (Р III 92). Це знак навчання авторів у польських школах і володіння нею, ставлення до польського як до літературного взірця.

Іншою мовою, ніж усю драму, писали іноді хори. У "Дійстві на страсті Христові" спів звучить по-польськи.

Інтермедії зазвичай писали "простою мовою"; зустрічались інтермедії, де змішуються "проста мова", польська, німецька, навіть циганська, звичайно, зі зумисними викривленнями слів. (До речі, ці викривлення характерні не тільки для інтермедій.) Вони слугували знаком "чужого". Могли зіпсуту мову вживати з метою створення комічного ефекту, як-от неправильна латина у Сави Стрілецького. Невдаха-Аспірант нещадно плутає латинські вислови, невпопад відповідаючи на запитання Сурогата.

На раз в інтермедіях зустрічаються фонетичні неправильності, що свідчать про вік персонажа: шамкотить і шепелявить Баба ("Помагай бог, шоколе... А жа що мене бабою жовеш, поганине?"), купуючи нове вбрання у Цигана.

Мовна неправильність свідчила про походження персонажа або про його приналежність до іншого соціуму. Так, Посланець трьох царів у "Різдвяній драмі" Дмитра Ростовського плутає відмінки, роди, числа: "Мелхіоръ стара, Гаспаръ, третьяя Валтасар"; "В земля твой"; "Моя Господина", "Воля твой, царю Юда, голова рубати"; "Моя рада, что здорова ходила" (Р III 113-114).

Гібридна церковнослов'янська та "проста мова" могли поєднуватися для створення комічного ефекту, як у драмі "Олексій, чоловік Божий". Після зачитування офіційного запрошення Євфиміяна на весілля його сина Олексія: "Велможный его мосць пан Евфимиян, сенатор рымский... панов покорне запроша" (Р IV 144-145), – з'являються Мужики, Вакула, Селівон і Харитон, які поздоровляють Євфиміяна зі святом і п'ють із відра. Їхні заздравні промови різко контрастують із риторично правильно побудованим запрошенням: "Мало, ой мало! булшъ! Треба не зват было; А келиш мнѣ цебер, ос еще напьюся. Ой, хоч стар, да молотчал, не хутко звалюся" (Р IV 150).

Таке саме зіткнення мов існує в дев'ятій яві "Торжества Єства Людського". Йосип і Никодим говорять урочистою словеноруською мовою: "Есть в вертоградѣ моем гробъ новъ иссѣченний. В нем же не бѣ никтоже з мертвцевъ положенний" (Р II 242). Збіговисько ж єврейське допускається просторіччя: "Которая говурка ж б ся стала нѣколи, Не хороше, встид би билъ ходити до школи" (Р II 243), – як і у третій яві II частини, де ця мова просто рясніє просторіччям: "Что лежите, пяници, лихо бъ вам у живутъ!.. Хороший то калавуръ – лежит якъ убитий" (Р II 250), – говорять вони варті біля Гробу Господнього. – "Слухаите, голубонки, хочей би онъ востал" (Р II 251); "Слухаи, дуракъ: онъ – грѣшникъ, цѣлити не може" (Р II 274). Тут зіткнення мов – знак протиставленості груп персонажів.

Простота й упокорення Пастухів у "Різдвяній драмі" Дмитра Ростовського вимагають просторіччя: "Кушай, старичокъ, здоров, а на нас не ворчи" (Р III 102). Та їхнє поклоніння Ісусові викликає церковнослов'янізми: "Буи скоты", "смиренъ положенній", "даяй щедроты", "в плоти умаленный", оксюморони: "Всѣхъ одѣваєшъ, а тя открывает нагота" (Р III 106, 107). Те саме спостерігається у "Сповіді". Духівник висловлюється пишномовно, врочисто. У його монолозі немає просторіччя, парафіяни ж говорять із ним "простою мовою".

У "Прозбі, або Супліці на попа", в "Комедії уніатів із православними" пишні промови, побудовані за правилами

риторики, базовані на євангельських цитатах, зіставлені з простонародними висловами. Промови написані по-польськи та по-церковнослов'янськи. Просторіччя також належить двом мовам, польській і російській. По-польськи та по-церковнослов'янськи цитується Біблія: "Mądrość na drodze woła, ó głos swoj na ulicach wydawa" (P V 205), "Грядущаго ко мнѣ не иждену вонъ" (P V 207). Тут же зустрічаються польські приказки: "Mądrej głowie dość dwie słowie", розмовні польські вислови: "Stawiam jak wryty"; "Z palca nie wyssać"; "Na strzelca y zwierz leci"; "Słowem jak groch do ściany"; а також російські: "Голодной кумѣ хлѣбъ на умѣ" й інші. Іноді польська та російська мови зустрічаються в одній фразі: "Nie tylko zwiedziłem, ale y поприсоединялъ" (P V 213).

Зустріч різних мов могла знаменувати зіставлення високого та низького, як у третій яві "Різдвяної драми" Дмитра Ростовського. Пастухи розмовляють між собою "простою мовою"; мова Ангела сповнена церковнослов'янізмів: "Радость, о пастырїе, от мене прїимѣте" (P III 103). Так створюється багатоголосся шкільної драми.

Ремарки, за традицією, що походить із польського театру, писали латиною: "Hic ostendit ungues"; "Manus benedicit de coelis"; "Deus e coelis tonitrua et fulmi"; "Ad paradisum vindicto"; "Pellit a paradiso"; "Sermo vindicti at Luciterum"; "Lucifer ad commilitones dicit". Могли вони подаватись і по-слов'янськи, а іноді й одразу двома мовами, гібридною церковнослов'янською та по-польськи, наприклад, при переліку персонажів: Пустинникъ – Eremita. Церковні співи, що входили до драми, іменувались і латиною, і по-церковнослов'янськи.

Тобто в театрі зустрічались усі мови епохи, роблячи його неодновимірним явищем. Яскравий приклад – "Dialogus de Passione Cristi". Пролог у ньому написаний по-польськи, назва, як видно, латиною, про текст усієї п'єси у пролозі сказано: "A to się wszystko ruskim dialektem stanie" (P I 186). Цей "руський діалект" рясніє полонізмами.

На театрі позначились і лінгвістичні суперечки того часу. У "Трагедокомедії" Варлаама Лащевського читаємо: "Да когда еще знають что и отъ латини, Запросы ис писаній

вездѣ сочиняютъ” (Р V 150). Драматург явно стоїть на боці тих, хто пише та читає по-церковнослов’янськи.

Межі бароко та середньовіччя

В українському театрі зіткнулися не тільки природні, але і художні мови, мови середньовіччя та бароко. Театр став їхнім своєрідним культурним прикордонням.

Стягуючи воєдино слово, дію, зображення, згідно з бароковим принципом синтезу мистецтв, театр не випускав із уваги середньовічну традицію, передусім зберігаючи ставлення до слова як до домінанти культури; слову підкорялись усі елементи театрального тексту. Але це було слово вже не середньовічне, в ньому чітко проступали барокові риси. Воно підкорялося законам риторики та, за своїми функцією, тенденцією до наочності, наближалося до дії, що зафіксовано й у текстах п’єс. “Сіе не токмо словомъ, и дѣломъ изявимъ”, – гласить пролог “Різдвяної драми” Дмитра Ростовського (Р III 96).

Окрім того, середньовічний характер українського театру виявлявся в його статичності; драма не вирізнялася жвавістю дії та віддавала перевагу словесним баталіям і повчанням перед активною взаємодією персонажів. Ці персонажі були розведені по полюсах і рідко утворювали групи. Мораліте “Олексій, чоловік Божий” – переконливий приклад нединамічної поведінки персонажів і млявого руху сюжету. Його повороти тонуть у багатослівних промовах персонажів, їхніх довгих плачах і розлогих самопредставленнях. Іноді самопредставлення переростають у маленькі трактати про сенс буття, справедливість, мудрість, зупиняючи плин дії, як у п’єсі “Мудрість Предвічна”. Мудрість, називаючись, пояснює, яка її влада над світом, і повідомляє про намір створити Людину. Справедливість міркує про те, що “Любов в Бозѣ, лечъ без мя и та ни едина Умъ ест, когда свойственна познаваетъ сина” (Р II 174). Такими самими розсудливими промовами супроводжені Ворожнеча, Смерть та інші алегорії в цій п’єсі. Смерть у “Торжестві Єства Людського” оповідає, як Бог створив її

разом із Людиною та віддав Людину в її владу. Вона докоряє їй за гріхопадіння і розгортає властиві їй теми: тлінності світу, рівності на тому світі, невідворотного покарання.

Статичність і перевагу, яка надається слову, "відшкодовує" явно барокова тенденція до емблематичності. Шкільний театр віддав перевагу алегорії, символу, емблемі, в чому можна вбачити і данину середньовічним традиціям, яким нова епоха додала значної енергії та які привела в рух, позбавивши постійності й дозволивши набувати безлічі протилежних значень, як високих, так і низьких.

Алегорії, символи й емблеми зближувалися між собою, виступаючи одночасно, посилюючи символічне звучання п'єси. Так, у "Трагедокомедії" Сильвестра Ляскоронського восьма ява має емблематичний характер. Тут "Орелъ монаршій перунами побиваетъ льва" (Р II 311). У першій яві "Дійства на Різдво Христове" Гріх, що вбиває Натуру Людську, порівнюється з породженням єхидни.

В усіх драмах проступає складна мережа символів. Для театру, як і для всієї культури, було неймовірним наслідувати "чуттєві речі, які самі по собі є тінню справжніх ідей". Їхнє зображення безглузде, "оскільки воно стає тінню тіней"[105]. Символи перебували у складній взаємодії один із одним, а їхні значення – зі знаком. Як і в середні віки, вони були принципово розведені – припустимі були тільки несхожі подібності (В.М.Живов).

Кам'яний стовп, до якого Христос прив'язаний, – знак церкви. Ісус, який із хрестом на плечах простує на Голгофу, – це Фенікс, що сам собі готує вогнище, з якого він відродиться. Може він викликати інші асоціації: біля кам'яного стовпа Ісус, "мисленний камінь". Два камені стикаються, так виникає вогонь божественної любові. Христос, прив'язаний до стовпа, – сам є стовп твердий, голова церкви.

Те дерево (хрест), до якого прикуті руки Милості Божої (Ісуса) – це і дерево Едему ("Торжество Єства"), і Ключ Давида, покладений на його рамена ("Смутні трени"). Оскільки нога Єства стала на шлях зла, то Милість дає прикувати свої ноги до хреста. Єство зневажило

заповіт – Милість приймає за нього кару. Вінець терновий виявляється вінцем слави Ісуса. Одне зі знарядь страстей – палиця – стає здатним винищувати гріхи Людини. Палицею ж підписана й вічна свобода Людини (Р І 121). Палиця – це і людина, вона – "палиця непевна". Цвяхи не тільки ввійшли в руки та ноги Ісуса, вони прицвяхували гріхи Людини, а разом із ними і самого диявола (Р І 126). Цвяхи – це і ключі до раю. У Дмитра Ростовського одне зі знарядь страстей – мотузка – породжує асоціації з вірьовкою на шиї Юди ("Вірші на страсті Господні").

Для всіх цих символів характерна багатозначність. Так збираються воєдино основні сакральні значення. Хрест – це дерево; він постійно зіставляється з тим деревом, яким згрішив Адам; Христос же "древом Ада испразнивый" (Р І 169). Любов, яка знаменує Христа, говорить, що вона прагне померти на дереві: "Еще в тот час, якъ душа дерзаше вкусити Во Едемѣ от древа, ей заповѣданна" (Р ІІ 206). Мудрість Предвічна поширює це висловлювання: "Се убо оуже на древѣ главу преклонила, – Древомъ падшую, древомъ паки возставляетъ, Древомъ з рая изгнанну древом возвращаетъ" (Р ІІ 207). Пор.: "Аз з рая за преступство древом бѣх изгнанный – ты мене в рай ведеши, к древу прикованный"[106]. Хрест – це і ключ Давида, і меч, і листвиця, і щит, і міст, через який можна досягнути землі обітованої (Р І 125). Він виявляється тісно пов'язаний зі символом Благовіщення – з гілкою, з якою з'являється Архангел Гавриїл. "З рожчки твоей крестъ выросл на сына моего, Котрогомъ мѣла подлуг словаси твоего" (Р І 189), – "ляментує" Діва Марія. Утіха з'являється зі "вравієм" "не земнаго сада, но от нетлѣнна честна райска вертограда – По подобїю сего, но несоравленно Краснѣйшо: то бо свышше, а сїе земленно" (Р IV 204).

Символи у своїй пов'язаності зберігають антитетичні відношення, як терен і виноград у "Дійстві на страсті Христові". Агнець Божий грузне в тернах заради райського бенкету (Авраамова жертва). "Христос, сей бо дѣлатель в его виноградѣ Нынѣ въ терновой зрится вѣнчанный оградѣ" (Р ІІ 97). "Гроздъ винный Ісус" "терніемъ весма

его острым избождаютъ" (Р II 97, 98). Іноді протиставлення відбувається на підставі збігу чисел: п'ять ран Христових – п'ять тисяч хлібів (Р II 102).

Родом зі середньовіччя позаособистісний характер шкільного театру і тенденція до абстрагування не тільки понять, але й персонажів. Вони, як і сюжети загалом, у яких вони виступали, тяжіли до схем, правильно побудованих із погляду риторики, тобто і тут відбувалося злиття барокових і середньовічних тенденцій.

Отже, український театр, розвинувши та засвоївши досвід барокової поетики, застосувавши його на практиці, аж ніяк не завжди її дотримувався і повертався час від часу до поетики середньовіччя. В останні роки свого існування він барокову мову навіть пародіював; приклад цього – "Комедія уніатів із православними" Сави Стрілецького. Пародійні промови персонажів, що обігрують пишність, багатослівність, нарочиту ускладненість барокових орацій, свідчать про цілковите засвоєння нової художньої мови, свободу поводження з нею і навіть про її занепад, а також про розвинуте ігрове начало в українському театрі XVIII ст. Так театр долучився до пародійної лінії української літератури, що відіграла важливу роль у становленні її оригінальної художньої мови.

У такій сфері, як система жанрів, шкільний театр надавав перевагу, як уже говорилося, жанрам архаїчним, що співвідносили його зі середніми віками, та зате розробляв він їх у дусі барокової поетики, надаючи і співвідношенню цих жанрів барокового характеру. Ця сфера багато в чому залежить від межі завдяки опозиції: центр/периферія, а також значущості рами в різних видах мистецтв.

У ту епоху рама стала артефактом і набула великого значення й у світському, й у сакральному мистецтві. "Конструкція для епохи бароко – це рамка й улаштування змістовиявлюваних процедур"[107]. Рама має величезне значення. Вона свідчить про цілісність твору, який в епоху бароко завжди був багатоскладним і мовби, на перший погляд, розвалювався на шматки.

Обрамлюючи твір, рама надає йому статусу цілісності, але не залишається збоку від семантики твору,

а навпаки, часто містить її квінтесенцію, підсумовуючи або тільки задаючи її. Рама, картуші та віньєтки в картині займали часом більше місця, ніж центральне зображення, вбираючи в себе головні символи епохи. У рамі ікони створювалася багатопланова конструкція, що залежала від її сюжету і водночас містила і нові сенси, які співвідносили її не тільки з рядом сакральних значень. Книга також мала рамкову конструкцію. Вона вибудовувала раму з передмови та післямови.

Значущість рами підтверджує і те, що вона стала темою та символом у поезії, притягаючи основні сакральні значення. Пор. в Івана Величковського: "И образом человѣк Христос обрѣтеся, Зачым слушне Я РАМІ два наречеся, зане якоже РАМІ образ окружают, Сице ложесна єя Христа обыймают" або: "Маріи образ видя вся чиста и свята (Аже РАМ)І Я єя в блещаніи злата"[108].

У театрі також з'явилися рамкові конструкції. Містерії та мораліте могли виступати в ролі рами одне щодо одного. Рама навіть придушувала серединну частину і висувалася на перший план. У "Мудрості Предвічній" містерійна тема подана через мораліте, в "Торжестві Єства Людського" мораліте притлумлює містерію, і кожен її епізод побудований залежно від ідеї мораліте. Аж ніяк не завжди містерію обрамлювало мораліте.

Можливо, задавалася тільки його початкова точка, як у Сильвестра Ляскоронського в епізоді гріхопадіння прабатьків. На значній відстані від нього перебував епізод розкаяння Грішника, кульмінація кожного мораліте. Зазначмо, що раму п'єси організують пролог і епілог, рівно ж як і хори. Окремі "відрізки" рами" часто перегукуються за значеннями, як у "Трагедокомедії" Сильвестра Ляскоронського.

Театр по-своєму розвивав барокову тенденцію, задану ще середніми віками, до представлення жахливого. Вона використовувалася при створенні картини смерті грішника, всього неправедного. Ось що говорить Лікар, оглядаючи смертельно хворого Ірода: "Смотрѣте: по всему телѣ множится огница, Всю утробу повреди лютая чревница; Се уды всѣ сорвенны й всѣ весма согниша, Нозри

ощущение свое заградиша, Увесь в болѣзнехъ смертных, и жити не може” (Р III 139).

Ця тенденція простежується й у побудові релігійної картини світу, в описі мук, яких зазнав Христос: “Лечъ лице єго помрачила, окрутност трепроклятых окрутне затмила. Ово стоитъ, кровію очи заткаютъ, Уши, мерзливост многих бласфемій слухают. Лице єго (о смутку) бесчестно оплвано, Все пречистоє тѣло сродзе скатовано” (Р I 106). Такий опис створює протиставлення високого та низького.

Видовищність як найважливіша риса бароко

Завдяки змішанню різноспрямованих стилістичних тенденцій театр був зрозумілий усім глядачам: і тим, кому була доступна тільки мова середньовіччя, і тим, хто вже оволодів новою мовою культури.

Обидва типи глядачів театр сприймали як принципово нове мистецтво аж ніяк не через його зміст, який був усім добре знайомий із учительної, церковної літератури, з літургії, але через його природу, і насамперед через винесення його змісту на поверхню, а також через видовищність, яка тільки згодом почне сприйматися як даність. Саме видовищність, а не риторичні конструкції або антитетична побудова драматичного сюжету відносила у свідомості суспільства мистецтво театру до бароко насамперед.

До видовищності чувся потяг у культурі, та ніде вона, звісно, не могла досягнути такої повноти, як у театрі. Адже і поетичне слово володіло зарядом видовищності: “Слово містить у собі певну речовість, а відтак і зоровість, наочність, воно таким *мислиться* згідно з його сутністю”[109]. Наочність у ту епоху містилась у сфері слова. Видовищність пробивалася крізь плетіння словес. Слово розкривалось у “напрямку своєї зоровості” (А.В.Міхайлов). Окрім того, його пропонувалося розглядати, оскільки нарівні з фонетикою та семантикою були значущі і графіка, і колірне вирішення. Як пише Л.І.Сазонова, в ту епоху “не менше, ніж “німе” слово (“німі наспіви”) цінували слово, яке можна розглядати, співати, розігрува-

ти”[110]. Розглядали фігурні вірші, геральдичні, а також акростихи. Вони були розраховані на візуальний ефект. Слово сполучалося зі зображенням, що породило емблему, в якій полягає, кодується весь набір сенсів, що визначають поетику бароко. Воно вступило у взаємодію зі зображенням у геральдичних віршах, у конклюзіях. У поезії заговорили про синтез мистецтв[111]. Але набагато більше культуру цікавила видовищність, що очевидно і при зверненні до драматичних текстів. Видовищність як принципово нова категорія декларувалася зі сцени.

Про неї говорили невпинно, вона неодмінно знаходилась у сфері особливої уваги драматургів. Театр через численні заклики щось побачити, через звернення до зорового сприйняття конкретного, матеріалізованого й абстрактного та безтілесного мовби наполягав на своїй специфіці.

Про те, що театр звернений до глядачів, що дія призначена для зору, повідомляли програми, пор.: “Вкратцѣ премѣну в житїи человѣческомъ злыхъ между добрыми вещеи їзобразуєтъ очесамъ” (Р III 86), – а також малі частини драм. Про видовищність театру говорилося й у виступах, що коментували дію. У “Дійстві на Різдво Христове” Спів запитує: “Что се видимъ? Позоръ ужасный!” (Р III 163). Про те, що зір дає більше, ніж інші види відчуттів, також говорили зі сцени не раз. В епілозі п’єси “Олексій, чоловік Божий” розповідається, що є повість про Олексія “в книгах здавна”, та є такі люди, “хто книгъ не оттворяетъ, А видѣние паче слуха увѣряетъ. Прето смо видѣниемъ живым показали Алексѣя святаго, яко во зерцале” (Р IV 187). І “Цікавість Звіздочетська” згадує, що “зрѣнїю лучше вѣрить, паче слуха” (Р III 110). Передусім побачити, а не почути прагнув на сцені кожний персонаж: “Истинну изреклъ еси, Духъ благоразумний; От словесъ ти паки зракъ то вид мой умний” (Р IV 195). Значущість видовищності обґрунтовувалась: “Очи тѣлеснѣ всегда свѣтъ хощутъ имѣти, очи сердечнѣ мудрость желаютъ видѣти” (Р II 378).

Глядачем зірок, планет і сонячного світла, глядачем усього сущого в раю називалася Людина. Самого Бога

іменують “Всѣхъ Зрителем” (Р II 167). У цьому театрі був навіть такий персонаж, як Глядач Божественних таємниць; щоправда, він радше виступає оповідачем, аніж глядачем, розказуючи, наприклад, про тріумфування Милості Божої. “Друзи адстіи” називають душу “глядачем наших бід”.

Прохання побачити, узріти зближували глядачів із персонажами, котрі закликають їх у свідки. Так, Каїн, який “враждуетъ на брата и на Бога”, говорить таке: “Зрите, людіе, сія – что вамъ мнится быти” (Р II 352), пор. Йов: “Се нинѣ лежу, зрити, о коль бедѣнъ” (Р V 102). Персонажі хотіли, щоби глядачі побачили не тільки їх, але і суєтний світ, і невблаганну смерть: “Зри суетою міръ сей весма исполненный... Зри, что сребра и злата скарбы незчисленни” (Р II 349), “Смертнїи вси тецѣте: вину смерти зрѣте” (Р V 123). (І сама Смерть волає до світу і глядачів: “Кто видяше сія тако быти... Се зрите, како ходит украшенна тѣми, Ихъ же исходота руками своими” (Р II 171). Персонажі прагнули, щоби глядачі усвідомили жах гріхопадіння прабатьків: “Что се, что се? Коль бѣдно дѣло, срамно зѣло, Зримъ на тебѣ нинѣ!” (Р II 338). Вони закликали їх доторкнутися до великих таїнств, посилаючись на те, що бачили самі. Побачивши різдвяні ясла, Пастухи так звертаються до глядачів: “Мы тому самовидцы, своим зрѣли окомъ”; “А што там видѣли всѣмъ вам возвѣщаем” (Р III 108). “Зри, человѣче, як Богъ возлюби тебе” (Р II 90); “Сей ест царъ. Изыйдѣте Іерусалима Дщери, зрѣти, егоже видѣсте очима Входяща въ Ерусалимъ” (Р II 97); “Нинѣ на истиннаго взырайте Ісуса” (Р II 101) – так глядачів залучають до виставлюваного на сцені алегоричного зображення Страстей Христових. Дейксис – улюблена риторична фігура шкільних драм. Ця фігура мови виникає постійно.

Якщо персонажі щось згадували, то перед ними з’являлися певні картини, вони зверталися до зорового сприйняття: “На пути, на стогнищах, такожде во градѣ Стоитъ мнѣ пред очима спящий в вертоградѣ” (Р II 261). Якщо щось віщували, то також створювали зоровий образ: “Когда плоть увянет, Сама кость останет, Сладко ли на ню зрѣти?” (Р V 163); якщо говорили про щастя, яке їх чекає

у вічному житті, то знову зверталися до візуального ряду. Найвища нагорода – побачити невидиме: “А чтожъ еще об оной возглаголю славѣ, Юже имамъ, Божіе зряще лице явѣ?” (Р V 177).

Якщо персонажі прагнули зустрітися, то вказували передусім на можливість побачити. Правосуддя хоче побачити створеного чоловіка; Марія Магдалена в саду біля гробу Господнього говорить: “Не познаю что есть скорбъ, но что вѣчна радость: Лучше твое зрѣние, нежли мира сладость” (Р II 255). Ангел сподівається в раю споглядати Богородицю: “Убо всѣ да зрѣнїемъ твоимъ насладимся” (Р IV 210).

Персонажі все сприймають через зір. Усі вони усвідомлюють “приемность зраку”. Воля так оплакує райські кущі, покинуті Душею: “Обы не послѣднее смотрю вертогради! Оби, оби не нинѣ лишу сеи огради!” (Р II 167). Усі вони тільки через візуальний ряд сприймають страждання та гріхи. Воля жахається, побачивши, на що перетворилася Душа після вигнання з райського вертограда: “Что се? Что се аз вижду? истинна ли сія, Или измѣни в зрацѣ явишася кія?” (Р II 166). Лінь переконує, що споглядання Смерті “ест самая сладост” (Р II 177). Люципер запевняє, що він прозрів “вся тайни, яко во зерцалѣ” (Р II 284).

Про видовищність, наочність говорилося й у декламаціях, які самі видовищності не набули. Усе, про що повідомляють їхні учасники, потрібно уявити; їхні повідомлення створюють ілюзію того, що щось відбувається на уявній сцені. Душі Побожні неначе бачать останні години земного життя Ісуса Христа, лякаються, втративши його з очей. “Лечь где єстъ; пред Аннашом юж єго не найдую” (Р I 99). Або: “Але гдежь єго маємъ смутныи шукати; Въ дому Каіафи южъ єго не знайдуємъ” (Р I 101).

У п’єсах не раз маркірується особливе становище глядача. “Возвещу убо и азъ мене смотрящимъ И яже о мнѣ знати извѣстно хотящимъ” (Р III 128); “Смотряи на мя гордяися, гордится престани, да не когда в сей будешъ со мною гортани” (Р III 142).

З видовищністю непрямо пов’язаний і принцип відображення, характерний для шкільного театру. На сцені

часто він реалізується у снах, цих емблематичних картинах, пор.: “Иовъ многоболѣзненный является на гноищи Пиролюбцу во снѣ” (Р V 101). Сни провіщають розвиток подій у зорових образах. Сон пророчий, віщий бачить багато персонажів. Ремарки на кшталт: “Спящу фараонови Фортуна является” (Р II 139) – не рідкість. Реальні стосунки персонажів подаються через сни, як у Декламації про св. Катерину. Сни майбутньої мучениці провіщають її навернення у християнство, привидівшись їй, Богоматір обіцяє вивести її з лабіринту язичництва і привести у свій вертоград. Сни віщують диспут із філософами та мученицьку смерть. Катерина перемагає філософів і зазнає всіх мук, але сама на сцені так і не з’являється. За неї діє Геній, що дублює її – цей іще один вияв принципу відображення. І в інших персонажів є свої Генії. Так, Геній Катерини показує Генієві Авґусти зображення Христа.

Іноді зустрічається прийом подвійного відображення, наприклад, Геній Авґусти бачить уві сні сцену слави. Відображення буває ще більш складним, як-от у “Жахливій зраді”: Пиролюбець бачить своє відображення в серці, яке служить для нього мішенню при стрільбі з лука.

Цей прийом, позбуваючись зв’язків із видовищністю, породжує принцип відлуння, на якому побудовані деякі театральні епізоди, як, наприклад, епізод смерті Ірода в “Різдвяній драмі” Дмитра Ростовського. У ньому римуються слова “время” і “бремя”, “отбѣжали” – “дознали”. Це смислові рими.

Принцип відображення породжував і ланцюг численних “прикладів”, що відображали суть явища. Як Апостола Петра перемогла “никчемная рабыня”, примусивши відректися від Ісуса, так і “презъ невѣсту” “впав” Адам, постраждали Самсон, Давид і Соломон (Р I 99). Йосип Прекрасний “своим преданием, узами и темницею и почтением царского престола Христа... прообразующий”, – сказано в розгорнутій назві п’єси Лаврентія Горки про Йосипа Патріарха. Приклади дозволяють побачити те, що споглядати не слід.

У п’єсі “Свобода від віків жадана” не показано розп’яття Ісуса та його Воскресіння – але на сцені діє Смерть, яка падає “под нозѣ пригвожденнаго ко кресту Христа

Господа” (Р II 156). У “Мудрості Предвічній” відсутній Юда, зате є Двоєдушшя, готове цілуванням лестити Любові й недорого просить за зраду. Двоєдушшя зустрічається з Любов’ю, якій відомі його наміри. Любов судять Безумство, Лицемірство, Високоуміє. Це відображення Пілата, Каяфи й Анни. Їм по ланцюжку передають Любов, і Гріхи волають: “Достойна естъ смерти!”. Воїни хапають її. Гордість, Лакомство, Заздрість убирають Любов у царський одяг. Ворожнеча велить відвести її до кам’яного стовпа, де всю її “сотворит зраненну”. Й ось звучать слова: “Гроздъ здрѣлъ от ложи уже отрѣзати Время свойственно” (Р II 210). Здійснюється зняття з хреста, і зникають алегоричні фігури, “возникает Бог во плоти, Избавитель”. Автор наслідує Євангеліє, тільки перейменовуючи персонажів.

Кордони між високим і низовим бароко

Специфіку українського театру визначають не тільки кордон між середньовіччям і бароко і не тільки тенденція до видовищності; не менше значення в його характеристиці має протиставлення високого та низового бароко. На ньому базується суперечлива єдність багатьох його п’єс. В українській, як і в інших слов’янських культурах, наприклад, у польській, наявні “контрастні динамічні стосунки... явищ низового бароко з високою літературою та культурою”[112]. Простежмо ці стосунки на матеріалі театру.

Для високого бароко властиві риторична побудова тексту, чітке дотримання відносин між автором, глядачем і виконавцем тексту (актором). Так відбувається й у київському шкільному театрі. За правилами бароко, цей театр грає антитезами: “За драгиї ризи вретма покрываетъ, За бисери червь тѣло расточаетъ; За злато, сребро нищета стужи ми, – Инъ обладаетъ богатствы моими! За мягко ложе упокоеваетъ Мене гноище, гнѣль мя насыщаетъ!” (Р V 102). На антитезі побудований виступ Мерця в “Дійстві на Різдво Христове”: “В славѣ ты блистала – благодати свѣтлость потеряла”, “Днесь видъ красенъ... Терпитъ вредъ смертны

тмы", "Красота твоя мелкимъ разсыпалась прахомъ" (Р III 154). Цар Ірод у "Комічному дійстві" протиставляє себе, царя земного, цареві небесному і побоюється, що той скине його.

У шкільній драмі розвиваються антитези, на яких базується релігійна картина світу, як це відбувається в "Різдвяній драмі" Дмитра Ростовського, де монолог Царя Першого побудований на протиставленні вбогості й багатства, "мягких одежд" і "твердого сена", "хлада глубокого вертепа" і "теплоты солнца и огня, дарованного людям". У драмах постійні розгорнуті антитези радості та скорботи.

П'єси рясніють складними фігурами, побудованими на порівнянні, пор.: "Легкое яблко – бремена тажкии" (Р II 130); оксюмороні: душа тужить у пеклі, де "Мразомъ грѣетъ, Огнем мразит". Ангел звертається до Ісуса: "Винограде мисленній, Оцтомъ напоенній" (Р II 389). У монологах постійні переходи від речового до абстрактного: фігура Невинності, описуючи смерть невинно забитих немовлят у Вифлиємі, розповідає, як із крові немовлят була зшита порфіра, а бісер сліз материнських прикрасив їхній вінець.

П'єси сповнені складно побудованих алегорій. У "Declamatio de S. Catharinae Genio" статус алегоричних фігур оберігають тривалі традиції. Вони не винайдені драматургом і нікого не заміняють. Св. Катерину оточують Любов Земна та Любов Небесна, і Любов Небесна обіцяє святій Нареченого і нагороджує на знак майбутньої служби перснем. Любов Земна пророкує їй іншого нареченого, оголошуючи декрет Юпітера.

За правилами високого бароко, тексти п'єс пересипані іменами персонажів античної міфології, значення яких уже порядно вивітрились і стали належати до розряду decorum[113]. Так, у "Царстві Натури Людської" в монолозі Злості одночасно згадуються Борей, Зефір, Прозерпіна, Плютон, Мегера, Іксіон, Тантал, Орфей, Сізіф (Р II 132), а в монолозі Фараона – Марс, Нептун, Морфей, Йовеш, Бореаш. У п'єсі про св. Катерину миготять імена Флори, Аполлона, Феба, Камен, Орфея, Меркурія. Втім, іноді вони втрачають безвідносність і можуть, як, наприклад, Юпітер (Йовеш) утілювати язичництво. Вони знову набувають колишніх значень (це стосується й імен

власних); наприклад, Арістотель і Тулліуш (Ціцерон) – це великі вчителі, Нерон утілює зло та неуцтво. Еріннес у "Дійстві на страсті Христові списаному" виступає у власному значенні. Її оточують Фурії, Мегера, Алекто, Тізіфона, "из отчизны силнаго Плютона". Це вони готові полонити Любов. З Еріннес, "враждебной богиней", сусідить Світ "со стропотники своими". В анонімній "Різдвяній драмі" названі Дѣя та Венера як представники сонму античних божеств.

Вони мовби лякають драматурга своєю конкретністю, й він переводить їх на вищий рівень абстракції, подаючи наступний епізод, де вже не "стропотники", а Сім смертних гріхів, "разбойники душевные", оточують трон Еріннес, беручи участь у сповнених глибокого сенсу алегоричних діях. З цього щабля абстрактності знову здійснюється стрибок у світ реальний. На сцені з'являються "7 гуляк": один із них лінивий, другий – сластолюбний, третій – сіяч полови. Так у цій п'єсі виникає потроєне відображення сімох смертних гріхів. Цей самий принцип використаний в епізоді страстей Господніх.

Шкільні п'єси рясніють назвами рідкісних екзотичних рослин, коштовних каменів, як-от п'єса про св. Катерину. Тут розсипані й перли, й адаманти, згадуються кипариси; римуються вони з нарцисами. Усе це – ознаки барокової лексики.

Якби український театр ніколи не зраджував високої поетики, він навряд чи відбувся б і зміг стати органічною частиною культури загалом. Але цього не сталося, він віддав данину і низовому бароко, причому не відмовившись від високого, але знижуючи його теми, як-от тему Фортуни чи Смерті, й використовуючи його принципи, як, наприклад, відображення.

Останні три дні земного життя Христа у "Слові о збуреню пекла" представлені відбитими у промовах і переживаннях пекельних мешканців. Високі євангельські теми перенесені в нижній ярус світу й відтак не завжди витримані у високих тонах. Незабаром у пеклі з'явиться сам Христос, говорить Люципер, жахаючись цього. Краще би він не заважав підземному життю і жив на небі. Інакше заведений

у пеклі порядок порушиться: “Коли онъ Божій Синъ, нехай собѣ в неби сидитъ” (Р І 158). Люципер уже зустрічався з Ісусом. Це він напустив на нього євреїв, умовив Юду зрадити його. Він не допускає думки про те, що Христос – богочоловік, що Бог воплотився на землі. Бог не може допустити знущання зі себе, він не став би терпіти мук. Ці думки Люципера – не виплід уяви автора, а відповідність традиціям. “Деякі церковні письменники стверджують, що Сатані була невідома таємниця Христового пришестя, й він не впізнав в Ісусі втіленого Бога”[114].

Щоби стежити за розвитком подій, Люципер посилає на землю вірних слуг, воєвод. Тоді “въ кождой годинѣ будемъ мати вѣдомость вѣрную” (Р І 148). Вони і повідомляють пекельних мешканців, що для Христа готове лобне місце, що він помирає, що його вже поїли оцтом і жовчю і пробили ребро списом. Поклали на його голову терновий вінець, він помер, але душу його впіймати неможливо. Його обступило ангельське військо. Посли приносять звістку і про сходження Ісуса в пекло. Розказують слуги Ада про те, як Христос зцілював і воскрешав.

Ад і Люципер розповідають про створення світу, про гріхопадіння людини, про пророцтва, про Бога, який царює на небі й ніколи не спускається на землю, про дев’ять хорів ангелів, котрі населяють “едемские палаци”. Є розповідь про самого Люципера, який був колись світлим ангелом, жив на “облацѣхъ”, але був покараний і скинутий. Люципер зізнається, що це він намовив Адама та Єву скуштувати забороненого плоду, спокусив Каїна вбити Авеля і, здійснивши всі свої подвиги, спорудив пекло, почавши “душі грешніі из сего свѣта избирати” (Р І 145). До пекла потрапили Адам, Авраам, Ісаак, Яків, цар Давид, дванадцять патріархів, царі та рицарі, Олександр, Самсон. Упродовж чотирьох днів у пеклі був Лазар. У пеклі тужить навіть Іван Хреститель (Івашко) – його Люципер хоче напоїти смолою, або пекельним квасом.

Шкільний театр розвиває багато постійних барокових тем, серед яких вирізняються підпорядковані темі Vanitas.

Він знижує і пародіює ці теми, вміщуючи їх у побутовий контекст. З одного боку, тема тлінності, мінливості світу у другому канті "Комедії уніатів із православними" подана у високому регістрі: "Czyżnie iest wiadomo naturze, że człowiek częstokroć, który zwieczora... bywał bogaczem, nazaiutrz nędznym żebrakiem; któremu zwieczora śliczne swe brzmiąca igrała sonety lutnia, iutro smutne po sercu, pulsach i organach czuć się daią mutety" (P V 209). З іншого боку, вона втрачає цю висоту в контексті суперечок головних персонажів, Сурогата і Декана, про те, повинні вони пригощати Протоєрея, і без того товстого, чи ні.

Внутрішня форма бароко не виявляється повністю в українському шкільному театрі. Точніше, цей вияв має свою специфіку. Театр мовби не відчуває завершення риторичної епохи. Жоден бароковий принцип для нього не розмитий і не заперечує сам себе, і жоден драматичний текст не несе в собі того заряду напруженості, який зазвичай був властивий пам'яткам високого бароко. Це бароко можна було б означити як стримане.

Стриманість цю забезпечує провідна опозиція епохи: світського та сакрального. Шкільний театр виявляє свою бароковість переважно в зоні сакрального простору і, йдучи за принципами поетики православно-візантійської, не допускає її крайніх виявів. Бароковість значно меншою мірою розвинена у протиставленій світській зоні (інтермедії) і виявляється тільки в нарочито зниженому варіанті. Мотиви, які розвиває зазвичай бароко серединного рівня, у шкільному театрі відсутні.

Низове бароко – це не обов'язково послідовне заниження високих тем і прийомів. Воно володіє і власним широким арсеналом і більшою свободою, ніж високе. Часто вони зіштовхуються, як у діалозі "Боротьба церкви з дияволом". Церква тут – алегорична фігура, витримана в апокаліпсичних тонах: це чудна дружина, "вѣнецъ имущи от дванадесяти звѣздъ" (P V 133), з'являється вона з Архангелом Михаїлом. Супроти неї виступає Диявол, але оточують його персонажі, котрі так і просяться у вертеп, вихваляючись своєю силою, перекручуючи мову і ганебно втікаючи з

поля бою. На сцені розгортається справжня битва, яку, за правилами високого бароко, не слід показувати: Дияволи виносять тіла убитих, Ангели відсилають душі на небо, і перед ними розступаються хмари. “Потом затворятся двери небесе, и облаки наидуть паки, и буде мусикїя” (Р V 136).

Межі вченої та народної культур

Кордон, що розділяє низове та високе бароко, часто збігається з кордоном між ученою та народною культурами – передусім при переході від серйозних частин драми до інтермедій. Ці зони культури збігаються аж ніяк не випадково, оскільки вони тісно взаємодіяли в епоху бароко.

Це відбувалося не тільки тому, що система бароко була відкрита для будь-яких впливів і вбирала в себе елементи національного у будь-якому середовищі, й не тільки тому, що шкільні драматурги прагнули привабити простих глядачів і подати доступний їм матеріал, на якому їх театр і виховував. Існували сходження між ученою та народною культурами, фольклором, про що нещодавно нагадала І.Бусєва-Давидова, стверджуючи про наявність ізоморфності російського мистецтва XVII ст. і фольклору. Її спостереження можуть бути поширені й на українську культуру[115].

Очевидно, що мова тут іде не про зустріч ученого мистецтва зі справжнім фольклором, а про зіткнення вченого мистецтва з новим середовищем, яке імітує середовище народної культури, про пристосування театру, причому свідоме, до іншої художньої мови, яку не можна було вивчити за поетиками та риториками.

У театрі відбувався багатошаровий процес: із одного боку, висока культура прямувала до народної; з іншого – ця народна культура імітувалася на шкільній сцені, оскільки допустити втручання справді фольклорних текстів театр не міг. Але народні зразки при цій процедурі не спотворювалися. Відтак, хоча порушення кордону між ученою та народною культурами відбувалося, воно не було стихійним, а спеціально розроблялося. Воно здійснювалося

постійно, з допомогою спеціальних прийомів, що посилюють контраст між ученою та народною культурами.

Оскільки інтермедії часто на семантичному рівні будувалися паралельно до серйозних частин драми, то створювався арсенал засобів, із допомогою яких інтермедії наближалися до основної серйозної дії; вони зводилися до створення паралельних дій.

Кордон між ученою та народною культурами виявився особливо продуктивним поза межами шкільного театру, але у сфері його впливу; йдеться про такий прикметний феномен народної культури, як вертеп[116], який Н.С.Тіхонравов називав народно-християнською містерією. У народній свідомості вертеп займав таке значне місце, що про його походження складали легенди. Наприклад, розповідали, що вертеп показували самому Ісусові, коли він був дитиною, освячуючи в такий спосіб народну лялькову виставу на містерійний сюжет. В іншій легенді вертеп непрямо пов'язувався з вибором віри: український цар, задумавши одружуватися, показував своїй нареченій вертеп, аби вона засвоїла "релігійні події сповідуваної ним християнської віри та домашні звичаї українців"[117].

У вертепі вчена культура органічно злилася з народною, високі теми не втратили зв'язку з ученою культурою і водночас увійшли в тісний контакт із виявами народної культури. Тому М.І.Петров називав вертеп і напівшкільним, і напівнародним[118]. Не раз на його проміжне становище вказували й інші дослідники, як, наприклад, П.І.Житецький.

Завдяки енергійному втручанню народної культури вчена культура різко зменшила свій обсяг і просто стислася до однієї, але надзвичайно значущої точки – німої, статичної картини Різдва. Ляльки, утворюючи семантичний центр – святе сімейство, – були нерухомі. Навколо них будувались епізоди поклоніння Волхвів і Пастухів, котрі часом зливалися воєдино. Волхви та Пастухи мали здатність переміщатися, причому вертикально: вони прямували до ясел, розташованих на верхньому ярусі вертепу.

Народна стихія принесла у вертеп комічне начало й увела ряд персонажів, на перший погляд, ніяк не пов'язаних

із персонажами, спільними для різдвяної містерії та вертепу. Їм був заданий стрімкий рух. У неймовірному темпі проходили, танцюючи та виспівуючи, пари Циган, Євреїв, Поляків, Москалів. Центральним персонажем серед них завжди був Козак (Запорожець).

Зазвичай дослідники вбачали в них типових персонажів народного театру, як, наприклад, І.Франко[119]. При цьому не вказували, який саме театр мається на увазі та не звертали уваги на принцип співвідношення елементів ученої та народної культур у вертепі. Але О.І.Білецький звернувся саме до цього принципу, вловивши в ньому особливу специфіку вертепу. Він проникливо зазначив, що "представники різних націй", хоч і не втратили зв'язку з інтермедією, радіють із того самого, що й Волхви та Пастухи – зі свята Різдва та смерті царя Ірода[120]. Ця радість об'єднує дві, на перший погляд, розділені частини вертепу, стає їхньою зв'язною ниткою, а відтак такий підхід до співвідношення цих частин знімає різкий контраст між ними та дозволяє передбачити, що інтермедійні персонажі другої частини в іншому регістрі продовжують тему поклоніння, вторячи у зниженому варіанті епізодам Волхвів і Пастухів, на що вказує місце розташування персонажів.

Воно аналогічне до того, яке вони займають у різдвяному ляльковому театрі інших народів. Не випадково в польській шопці вони приходили зі слонами та верблюдами, навантаженими дарами, в образі Персів, Негрів, котрих пізніше змінили добре знайомі сусіди, Москалі, Цигани, Євреї. Дарів вони вже не несли, та підтримували урочисту радість ходу Волхвів і Пастухів у піснях і танцях. У них усе-таки можна вбачати несподівану, але тільки зовні, трансформацію, що відбулася на межі вченої та народної культур.

Друга частина вертепу мала відносно самостійне життя і поступово перетворювалася на послідовний ряд інтермедій із власними невибагливими сюжетами, побудованими на шахрайстві та колотнечах. Вертеп містить і безліч інших важливих для нашого дослідження моментів, до яких ми звернемося далі. Зараз же для нас важливою здається вісь,

на якій вибудовується його структура, що поєднує два типи культури.

Серйозний і сміховий світ

Український шкільний театр розтинали кордони серйозного та сміхового світу, і, що дуже важливо, – до того часу у східнослов'янській культурі вони не порушувались. У шкільному ж театрі це порушення відбулося.

Висока культура, в яку ввійшов театр із його серйозним змістом, не допускала сміху у своїх межах, ґрунтуючись на ідеї приналежності його тільки диявольському світу. Священний зміст викладався в ній тільки в одному дусі. "Смѣющася Христа ни єдин не видѣ, плакавшого часто о чловєчой бидѣ"[121]. Цю тему розгортав Дмитро Ростовський у "Руні окропленому": "Горе смеющимся! Мир сей есть удоль плачевный, то како в нем смеятися?". Йому вторував Іван Максимович: "Чловече, ты образ святины Божой, да в жизни навикнеш рыдати, Не бесовскому смеху работати. Смеющим бо ся в времени сем горе!"[122]. "Наскільки бісоугодний сміх, настільки ж богоугодні сльози. Добрі ченці ніколи не сміялись, але часто плакали"[123].

Цей поділ, до речі, позначився і на вертепі, про який П.І.Житецький писав як про такий, що не допускає змішування серйозного та комічного, що відрізняло його від католицького, тобто польського варіанту, шопки[124]. Щоправда, воно все-таки спостерігалось і в українському вертепі, тільки виглядало інакше.

Демокріт, який сміється, та Геракліт, який плаче, не випадково зустрілися в одному епізоді шкільної драми, символізуючи два світи, сміховий і серйозний, два підходи до картини світу. Сміхова та серйозна лінії зіштовхувалися в одному тексті, що і посприяло зародженню нового ставлення до категорії сміху і тому, що сміхове начало стало займати становище, рівноправне з іншими.

Комічне в театрі при цьому не змішувалось остаточно зі серйозним і містилося в інтермедіях, побудованих

у дусі народних традицій. Воно посилювалося типом співвідношення їх зі серйозними частинами драми – між ними виникав комізм схожості[125]. Вони були органічною частиною п'єси і не знижували її пафосу, вторували високому змісту, але в комічному дусі. Досить рідко між ними існували сюжетні зв'язки та мотивації. В інтермедіях вибудовувався ще один код художнього повідомлення, що посилювало загальне значення п'єси при програванні його у сміховому регістрі. Шкільні драматурги надавали тут перевагу реверсивній побудові, коли "два протиставлені об'єкти міняються домінантними ознаками"[126].

Тривалий час на інтермедії дивилися як на результат проникнення народної сміхової культури у шкільне мистецтво і протиставляли їх схоластичним частинам драми як "острівці життєвості й гумору". Насправді, незважаючи на їхні джерела, інтермедії мають літературний характер і є результатом імітації фольклору, що значно знижує їхній "сміховий" потенціал.

Цей процес не стихійний; як уже було сказано, він запрограмований поетикою шкільного театру. Згідно з її правилами, сміхове начало, виражене на сцені незліченними колотнечами, шахрайством, зіткненнями, насичується дидактизмом. Інтермедії у спрощеній формі пояснювали глядачам шкоду пияцтва, гри в карти, неробства. Вони містили й міркування про значення великих свят у знижених тонах: "Мене пирогами витайте, запорозця!"[127] – ось звичне пасхальне привітання; "Благословенна ковбаса і сало" – ось радісний вигук різдвяної орації. Є в інтермедіях і елементи релігійних суперечок. Їх ведуть зазвичай традиційні інтермедійні персонажі, Єврей і Мужик. Єврей жахається, що "дурная Русь чловека богом назвала", Мужик же бере у відповідь палицю і грізно питає: "Поганине, албо то не знаешь, иж Христос воскрес"[128]. Можливе і таке питання: чи правда, що "Кавель Кавеля вбив". Але, загалом, дидактизм явно послаблює сміхове начало інтермедій, а також і протиставлення інтермедій серйозним частинам драми.

Як вважає І.Бусєва-Давидова, в культурі досліджуваної епохи існував особливий шар "контркультури", необхідний

“для будь-якої життєздатної культурної спільноти”. Його можна вичленувати і в інтермедіях. Цьому шару, на думку дослідниці, властиві й дидактичний аспект, і “своєрідна критика “знизу” за принципом “від супротивного”[129].

Згодом інтермедії пов’язувалися сюжетно і тематично, як у п’єсі Георгія Кониського “Воскресіння мертвих”, і утворювали своєрідну передкомедію українського театру; могли вони “впроваджуватись” у п’єсу, як у Феофана Прокоповича у трагедокомедії “Владимир”. Язичницькі жерці, Жеривіл, Піяр, Курояд протистоять Філософові як язичники християнину і водночас вони комічні персонажі. Їхня поява на сцені не відмежована від серйозних частин драми, а навпаки вплетена в них. З одного боку, в їхніх словесних битвах із прихильниками нової віри народжується головний драматичний конфлікт – стикаються бісослужіння та християнство; з іншого – язичницькі жерці смішать глядачів, розкриваючи сенс своєї віри. А.С.Єлєонська вдало зазначає, що “сцена диспуту між Жериволом і грецьким філософом пародійно відтворює суперечки про віру, добре знайомі шкільній драматургії”[130].

Головне в характеристиці жерців – це тілесне: передусім ненаситна зажерливість, якій вони віддаються; їхні імена вказують на цю пристрасть. Приналежність до тілесного, “земляного” світу повинна смішити або бути гідною висміяння – така настанова Феофана Прокоповича. Жерці ні на хвилину не полишають тему їжі. Навіть у диспуті Жеривола найбільше цікавить, чому віддає перевагу новий бог із їжі та питва. Жерці жахаються голоду, голодної смерті, що створює тільки комічний ефект.

Інтермедії виконували ще одну важливу функцію. Вони сприяли виникненню мерехтіння між театром і життям, тобто реальністю і мистецтвом, створювали особливе коливання, без якого взагалі неможливе театральне мистецтво. Серйозні частини драми не відтворювали на сцені “правду життя”, а тільки “істину духа”. Інтермедії ж здійснювали прорив у світ реальності (іноді уявний). Їхні персонажі, наприклад, грали роль глядачів, котрі вперше прийшли на виставу. Звичайно, інтермедії були наближені

до життя у сміховому дусі, та однак усе-таки створювали контраст між театральною умовністю і реальністю життя.

Ця реальність, "життєвість" інтермедій умить могла набути ірреальних обрисів, як в "Інтермедії на три персони: Баба, Дід і Чорт". О.І.Білецький стверджував, що "комізм інтермедії іноді межує з похмурим гротеском, сміх її часами здається сміхом крізь сльози". Він вважав, що Дід і Баба – не прості інтермедійні персонажі, вони з'явилися "на землю святкувати, згідно з народним повір'ям, свій "навій великдень" – мертвецький Великдень"[131]. Можна припустити, що пара старих – масляничні персонажі. Так чи інак, а старі давно втратили Молодість, чого не помічають, як і того, що свято вже закінчилося. Так, у цій інтермедії інтерпретуються у зниженому вигляді теми Carpe diem, Memento mori. Старий їх проводить по-своєму. Шамкаючи та шепелявлячи, він співає: "Заживаймо швята..." Знижена тут і опозиція: життя/смерть. Вона вирішується з допомогою топосу: світ навиворіт. Тема Vanitas також звучить у сміховому дусі. Дід і баба – типові святкові гультяї, вони ніяк не можуть угамуватись і зовсім не звертають уваги на наближення великого посту; вони тільки п'ють і пускаються в танок: "Напій же ша, Аришко, та і потанчуєм, Ведлуг людшкості шобі і пожартуєм"[132]. Але танець виявляється для них трагічним шляхом до пекла.

Зовсім не випадково в інтермедіях фіналом нерозвиненого сюжету бувала ця остання подорож грішників. Так не тільки реалізувалося дидактичне навантаження. Інтермедія, кумулюючи сміхове начало, витягала на поверхню таким чином потаємні зв'язки цього начала з антисвітом. "Диявол і блазень уже в перші часи існування містерій ототожнювалися... Зло та неподобство були синонімами дурості й блазенства, диявол і блазень у західній драмі були однією особою"[133]. Те саме відбувалось і в українському театрі, який у цьому аспекті наслідує народну культуру. Відома народна гра "Тягненє Бога", в якій Бога зображає добре одягнутий чоловік, а чорта – вимащений сажею кульгавий кривляка з палицею в руці. Його функція полягає в тому, що він повинен розсмішити глядачів і тим самим перетягнути на свій бік учасників гри. У його стані прибуває люду, якщо

його жарти вдалі, на його боці завжди сміх і ті, хто сміється. Ті, хто не звертає уваги на зусилля чорта, залишаються на боці Бога[134].

Диявол виконував на сцені функції, близькі до функцій блазня, і, як блазень, тільки сміючись з'являвся на сцені. У цій фігурі концентрувались уявлення про зв'язок сміху з диявольським началом. Нагадаємо, що Іван Вишенський був твердо впевнений, що всі ігри та забави – від диявола і що в церковні свята заборонено веселитися: "Не хочет бо Христос при своем славном Воскресении того *смеху* и руганя *дьявольского (*курс. наш. – Л.С.) имети"[135].

Люципер у "Слові о збуреню пекла" розповідає, як він радів із гріхопадіння Адама: "В той часъ возрадовалемъ ся и смѣялемся з него" (Р І 145). "Гой-гои-гои, любезни друзи, Князя моего истиннїи слузи!" – вигукує він у п'єсі "Боротьба церкви з дияволом" (Р V 134). "Га-Га-Га! Цѣлую тя Прелести послихо" (Р ІІ 131), – так починає монолог Злість, що заміняє в "Царстві Натури Людської" диявола. Вона ж: "Га-га-га-га-га! Тепер же мнѣ мило, Тепер же ми яко масло помазало груди!" (Р ІІ 132). У її промовах постійні згадки про радість і веселощі.

Радіють і Прозерпіна, і Плюгон, і Алекто, і Мегера. Закінчуючи розлогий монолог, Злість знову звертається до Прелісті з таким: "Велие Пеклу, Люциперу, мнѣ естес веселиє" (Р ІІ 133). Прелесть же запрошує веселитись усіх пекельних мешканців, кличе всіх до пекла радіти. У Люцифера після того, як Натура з'їла яблуко, в пеклі був готовий "обѣд изобилен радости кипящей".

Відчай зі жахом бачить, що в пеклі сміються з того, над чим плачуть на небі: "Но чесо ради ест всѣм пеклом посмѣянна?" (Р ІІ 134). У "Мудрості Предвічній" Безумство, Гордість, Гнів, Лінивство, Нечистота також веселяться, запрошують Смерть із ними "возиграти". В "Образі страстей світу сього" веселиться і радіє Світ, відступаючи від Господа.

У "Властотворному образі чоловіколюбія Божого" Диявол і Смерть, якщо і не сміються, то іронізують із Людини, котру тягнуть до пекла. Правосуддя Боже, звертаючись до них, говорить: "Се вашъ вѣчний рабъ,

плѣнникъ и наслѣдникъ бездни”. Смерть же та Диявол: “Ни, Правосуде, но гость і другъ прелюбезній” (Р II 339). В “Образі страстей світу сього” готується до тріумфування Світ, завжди пов’язаний із пекельними силами: “Буду ликуяй всегда, буду и играя” (Р II 357).

Жеривіл у Феофана Прокоповича також з’являвся на сцені з вигуками, що імітують сміх. Але сміх був і небезпечний, бо безпосередньо виявляв зв’язок зі силами зла, кров’ю скріплював союз зі сатаною. Йому підкоряються повітряні та пекельні духи. Він знається з бісами Тіла, Світу і Хули. Вони, на відміну від жерців, не мають комічного навантаження і служать лише стимулом для дій жерців. Вони ж стараються не відпустити від себе князя Володимира, вплинути на його рішення при виборі віри.

Ці біси – обов’язкові алегоричні фігури шкільного театру. Це Тіло, Світ і Диявол, які зманюють людину на стежку гріха. З’являються вони і в іншій п’єсі, в “Образі страстей світу сього”.

На зв’язок персонажів із пеклом вказують і танці. “Вважалося, що через кривляння, смикання, “вертимое плясание” виявляється присутність біса”[136]. Тому у шкільному театрі біси та споріднені з ними персонажі неодмінно скачуть, танцюють.

Крутиться у скаженому танці в пеклі колесо Іксіона. Віддаються стрибанню жерці у Феофана Прокоповича, пор.: “Устройтеся спішно до скаканія, аз же вам утішно Явлю зде знаменіє: понеже імами сладкіє піти пісни, бозі же зо нами Будуть скакати”[137]. Це висловлювання є відсиланням до антисвіту.

У “Царстві Натури Людської” Злість розказує, як у пеклі Люципер із нею “пласал… многащи” (Р II 132). Чим жахливіший злочин Людини, тим сильніше ридають Ангели, тим більше веселиться Люцифер. “Але тогда найпаче Люципер скакаше, Егда з плачем аггелский лик горко ридаше” (Р II 133).

Уже на тому світі Душа Праведна радіє, що на землі ніколи не танцювала, і говорить, звертаючись до

своїх ніг, які не згрішили в танці: “Радуйтеся, плясати нозѣ неучены!” (Р V 144). Душа Грішна (Злочестива) згадує зі жахом, як вона за життя танцювала і ходила на ігрища: “Се, якоже зриши, Яже было иногда скачу да їграю” (Р V 147). Юнаки, котрі старанно слухали діалог Злочестивої та Благочестивої, підводять підсумки. Серед іншого говорять таке: “Юрода же, по стогнахъ плясавшая градскыхъ, Какъ стенетъ безутѣшно в узилищах адских” (Р V 149).

В уже згадуваній інтермедії про Діда, Бабу та Чорта останній виступає як музикант[138], “жартун вшеленский”. Він і представляється музикантом: “Я грач цудзоземский”; обіцяє “дробно” грати і дуже просить діда з бабою “дробно” ж танцювати, закликаючи їх веселою піснею: “Танцуй же, бабо, танцуй”. Дід дуже хоче знайти музиканта, щоби той підіграв йому у веселому танці. Чорт, з’являючись на сцені, відгукується на цей заклик, і спочатку здається, що він не виводить інтермедію зі стихії комічного. Та дуже швидко стають виразними трагічні інтонації. Він погрожує, та поки що неявно: “Як заграю – не кождій в танцу весело скачет, А їнший з танечников і ревне заплачет”[139]. Пісня Чорта мовби двоїться, ритм танцю пришвидшується; Чорт немовби підштовхує грішників до їхньої нової оселі – пекла. А вони тільки вмовляють його грати веселіше – так сходяться два пласти цієї інтермедії, реальний та ірреальний. У чаді веселощів баба б’є Чорта-музиканта палицею, Дід же помічає, що вона вся “искрутилась” у танці; він обіцяє добре заплатити музикантові, адже “Він грает та і шпиваєт хороше”. Розплата ж має бути інша – вже в пеклі, а не на землі.

Чорт явно лякає і веселить одночасно на зразок алегоричної фігури Смерті, яка завжди має блазенський відтінок і наганяє жах своєю веселістю. У такому вигляді Чорт виступає часто. Два чорти тягнуть до пекла душу Лазаря у п’єсі про Багача та Лазаря з величезними веселощами. Наділений рисами комічного Люципер у “Слові о збуреню пекла”. Він боїться приходу в пекло Христа, тремтить, замикає всі входи до пекла.

Можна припустити, що інтермедійний чорт указував на місце комічного в художній системі шкільного театру,

серед його естетичних категорій. “У світі, розділеному між царством бога та царством сатани, комічність і бурлеск при всій самодостатній цікавості належали до демонічної царини, були надбанням людини, котра втратила божественну благодать”[140].

Поступово театр полегшував зв’язки сміхової стихії з антисвітом, нагороджуючи комічних і страшних персонажів побутовими подробицями й відтак занижуючи їхні образи, – наприклад, в одній інтермедії Диявол виступає лікарем, котрий може вилікувати абсолютно всі хвороби; він “за пекелной границѣ три мили, улѣчу тя аж на смерть як в найпрудкой хвили”, – запевняє він стару Бабу[141]. Цей персонаж, очевидно, ніколи не втрачає зв’язку з антисвітом остаточно і не втрачає комічної функції, що особливо помітно при зверненні до жебрацьких віршів, а також до вертепу. У вертепі чорт потрапляє в руки Козакові, котрий смикає його за хвіст, вирішивши, що перед ним пташка: “Яка се птичка: Чи перепеличка, Чи не синичка, Що не дыше, та тільки головою колыше?”. Чорт боїться Козака, котрий примушує його пуститись у танок.

Кордони між високим і низьким

Межа сміхового та серйозного світу дуже часто збігалася з межею, що розділяла високе та низьке і забезпечувала розвиток типово барокової антитези, зближення, змішування та перевертання членів якої було обов’язковим. Цей рух постійно відбувається у драмі, в жебрацьких віршах, у яких, наприклад, ідея бідності, винагороди за доброчесність подається через низьке. Воші заїли школярів, і їх так багато, що можна ними торгувати, але ось ціна тільки поки що не призначена. Після цього пасажу, що явно випадає зі загального контексту, йде розвиток високої ідеї земної бідності й убогості Христа. Не менш ніж такі “збої” теми, була поширена подача високого через низьке, несподівані стрибки зі сфери духовної в земну, до речі, типові для християнської традиції. Можливо, поява низького на шкільній сцені свідчила і “про зміну віх, істотні зміни в

картині світу”[142], в якій поки що не допускалося самостійне існування низького.

Низьке аж ніяк не завжди збігалося зі смішним. Воно могло покидати межі комічного і ставати загрозливим, як при зображенні мук грішників у пеклі або як передвістя смерті грішника; вони навмисно подавались у приземленій формі. Автор мовби забував про страждання душі й зосереджувався на муках тіла. Так, вельможі, відвідавши Ірода, “ощутивше же яко ввесь смраденъ, ноздри своя затыкаютъ и плюютъ” (Р III 88). Розкладання плоті символічно означає втрату душі. Могло низьке протиставлятися високому як земне швидкоплинне життя життю вічному.

Низьке висловлювало і високі істини; тоді воно втрачало гротескні форми. “За цим низьким, крізь нього і залучаючи все це низьке в загальне та ціле, необхідно прочитати *конструкцію високого сенсу*”[143].

Насамперед воно допомагало сприймати високі істини Простакові, чий збірний образ бере початок із епохи середніх віків у західноєвропейській літературі й відомий в Україні. Розрахунок на Простака зовсім не був вирваним зі широкого культурного контексту прийомом. Як зазначив В.С.Біблєр, діалог із Простаком – це “головний внутрішній діалог, що становить сенс середньовічного мислення та середньовічної особистості”[144]. Він тривав і в епоху бароко, й учасники діалогу були впевнені, що Простак почує, зрозуміє їхні слова й відгукнеться, хоча було можливо, здається, що “простота” часом заважала адекватному сприйняттю, про що не раз говорилось у шкільних інтермедіях. Очевидно, письменники також сподівалися на те, що їх сприйме й учена публіка.

Як пише В.С.Біблєр, простак – це ідеальний образ людини, котра сприймає. Можна припустити, що він прагне проникнути у глибинний сенс буття, можливо, більше, ніж будь-який теолог, тому що для нього початковою точкою цього проникнення служить будь-який момент матеріального життя, й він готовий до емоційного, а не тільки раціонального проникнення

в цілісність життя. Втім, ніщо не заважає стверджувати, що він здатний лише на дзеркальне відображення. Та все-таки Простак відкритий для сприйняття високих істин, і він не сперечається і не заперечує не тільки тому, що це неможливо щодо високих істин, але і тому, що в його картині світу немає місця для суперечок. Можливо, він їх просто і не розуміє, та запам'ятати, нехай навіть спотворивши їхнє значення, він у змозі.

Простака можна вчити на численних прикладах, показаних зі сцени, й він майже завжди охоче вчиться, якщо тільки не заражений негативізмом. (Дидактична функція культури, можливо, ним і створена, він її передусім цінує в мистецтві.) Приклади, які йому наводять, повинні базуватися на "ідеї абсолютної простоти" (В.С.Біблєр). Це до нього, до умовного Простака, звертаються Юнаки, котрі стоять перед образом Христа, розтлумачуючи значення добровільної жертви. Це його закликають наблизитися до потаємного ("Дійство на страсті Христові списане").

Простак – це ідеальний глядач шкільного театру. Він приходить до сприйняття й усвідомлення високих істин через просте, низьке зовсім не тому, що йому воно доступне та зрозуміле. Простак інакше не може, бо у християнській літературі високий стиль і низький, смиренний, злилися. Звідси тенденція простодушно донести до глядача сакральний зміст: народність викладу, перетворення вічного сюжету на повсякденний давали почуття інтимності, причетності. Так складався особливий вид релігійної ментальності, який існує в абсолютно конкретних образах, зрозумілих Простакові-глядачу.

Рис Простака набували і персонажі. Так, Пастухів у драмі Дмитра Ростовського ніяк не можна віднести до умовних дійових осіб. Старий Пастух горбатий і кривий на одне око, молодий одягнутий у стару шубку – їхній зовнішній вигляд явно не відносить їх до сфери сакрального. Дії їхні також прості. Вони ходили по хліб до міста, де їх занесло у вир, але і товаришеві вони не забули принести гостинців: "Нутко сядте жъ и сами, поразу напьемся. Хлѣба купили л" (Р III 102); бояться йти на поклін до нового царя: раптом він, як їхній князь, накаже їх "у шее

вон вести”. Відгукуючись на заклик Ангела благовіщення, вони вирушають у дорогу, як селяни, котрі вибираються до міста: одягають нові личаки, панчохи. Ще більше знижений образ Пастухів в уривку “Різдвяної драми”, опублікованому під назвою “Діалогъ 1-ый разговор пастырей”. Свирид і Овдій розмовляють про господарство: “І овечки гарненко в кошару загнали, и рогатому бидлу сѣна подавали” (Р III 201); скаржаться на життєві труднощі. Але так важко не тільки “в нашем краю, От закурилос еще и в Божом раи” (Р III 202), – повідомляє Свирид. Близький до цих персонажів за характером і Землероб із “Воскресіння мертвих”, котрому Священик пояснює значення високих істин через просте і доступне йому.

Різдвяні персонажі та саме Різдво часто виглядають як зворушлива картина сімейних турбот і радощів. Пастирі в “Різдвяній драмі” Дмитра Ростовського описують Різдво, використовуючи тільки зменшувальні суфікси: “Лежитъ в яслѣхъ на сѣнѣ отрочок маленкиї, Тамъ и матушка его и Осипъ старенкиї” (Р III 108). В “Уривках Різдвяної містерії” Йосип представляється як “убогий ремесникъ”, котрий “завше звиклъ робити” (Р I 178). Він часто йде на заробітки з дому і боїться, що Святу Діву “прельстят” невідомі люди. Захарія втішає його: адже той, хто охороняє нас ясним днем, “будет и в ночи такъ же боронити” (Р I 178).

Пасхальна тема знаходить відображення в аналогічному дусі. “Воскресенські вірші” зображають свято Великодня в нарочито знижених тонах, але при цьому вони не втрачають урочистої, радісної інтонації. Тут домінує тема їжі та пиття, гарного одягу як ознак свята[145]. Свято втілює “гречный челядин” у білосніжному “чекмині”, в шапці-вігілярці, у срібному поясі та блискучих чоботах. Цей одяг означає багатство. Ґречний челядин прибуває на возі, запряженому рудими волами. Челядин поганяє цих волів ковбасами, розсипаючи яйця, тобто щедро розкидаючи ритуальну їжу. “Щоб се таке?” – тихенько спитався. – “Та се великдень у гости попхався”. Якщо перед нами алегорична фігура, в чому немає сумнівів, то виткана вона з конкретних реалій свята, з уявлень про те, що воно повинне зі собою принести.

У цьому світі з неба летять калачі та паски, й увесь народ біжить їх збирати. Щоби зібрати їх, потрібен великий мішок. Школяра ж спіткає невдача: "О Боже, дай же і мні хоч одну поймати Пасху з передпічкою, нехай буду знати, Що то нині за манна із неба зступила"[146]. На інтермедійній сцені з'являються персонажі, котрі щойно розговілися, страждають і скаржаться, що у них "брух одуло и руки попухли... голова... горит и члонки потрухли"[147].

З фігурою Смерті, яка з'являється у багатьох пасхальних містеріях і віршах, також не дотримано особливої дистанції. З нею готові вступити у бій Отроки, котрі читають "Вірші на Воскресіння Христове".

Картина світу

Таким чином, картина світу створюється на сцені в доступних простому глядачеві тонах, які багато в чому визначались апокрифічними мотивами. Вона наснажується особливим емоційним началом. Ця картина займає особливе місце у шкільному театрі, який ніколи не відмовлявся й від чітко окресленої схеми побудови світу і навіть в особливий спосіб їх зближував. Вони знаходились одне щодо другого під певним кутом.

Розгляньмо, як виглядав світ, наближений до глядача, умовного Простака. Кожен його ярус порівнювався зі землею, зі звичними явищами реального світу.

Рай – це сад із огорожею, про яку згадується не раз, що виявляє зв'язок із високими символічними значеннями, який послідовно матеріалізується. Там процвітає "райский красный виноград", пахнуть "красни цвѣти". Усі "древеса" райські дають "снѣдь злату". Про шум їхнього листя згадують Адам і Єва, вигнані з раю: "Рай погубихъ без ума, невслишу его шума" (Р І 169). Він напоєний ароматами: "Ни ли весна мнѣ приносит зеліе? Слышу обоняніе якъ райскаго сада" (Р ІІ 379). Течуть у раю й ріки, солодші за мед. Він населений звірами, худобою, гадами, підвладними Людині. "Вся здѣшняя животна мнѣ суть покоренна", – гордо говорить вона (Р ІІ 289). Тому Рай – це столиця Єства, його "Капітоліум".

У раю живе Бог, “славний гетьман”. Тут його палаци, які він покидає, спускаючись на землю. Рай населений Ангелами. Їхня особлива природа постійно підкреслюється: вони безтілесні, пор.: “Сіе ти возвѣстивши, безплотную ногу обращемъ воскорѣ ко пославшему ны Богу” (Р IV 193). Відтак їх не видно, коли простують по небу, та вони можуть з’явитися зримо перед людьми. Ставши видимими, вони виглядають як “робята невелички”, але “с крилами”, схожі на пташок, які солодко співають. Вони володіють особливим “быстровидным” ангельським розумом і здатні виявляти зрозумілі всім емоції.

Ангели зі страхом і трепетом працюють для Господа. Вони трудяться – “Не дармо небесные хлѣб ядят дворяне” (Р IV 124), – догоджаючи Богові: “Всѣ на твою услугу без жадной вымовы За намнѣйшимъ скиненемъ завше суть готовы” (Р I 190). Ангели вихваляють Господа і слухаються його, хоча не завжди хочуть виконати його накази. Ангел, несучи чашу Ісусові, скаржиться на свою долю. Адже інший ішов служити йому, коли настав час Різдва, а він, “нещасливий”, тепер прямує з фатальним дорученням.

Вони не рівні, є серед них молодші та старші, а архангели – це воєводи (пор.: “Архангел на небѣ воевода”), й у кожного свої обов’язки. Ангел Рафаїл, наприклад, відповідає за весілля: це він одружував Товіта і багатьох інших справедливих людей. Він засмучується, що є люди, котрі не одружуються. Архангел Гавриїл йому пояснює “секрет той речи”. Він може це зробити, оскільки найближче перебуває до небесного престолу. Гавриїл виступає не тільки з благою вістю. Марія кличе його і на Успіння, щоби “фрасунку позбыти”: “Гавріиле Ангеле, где ся забавляєшь? Чемъ мя теразъ нендзнои не поздоровляешъ” (Р I 189).

Небесне воїнство міряється силами. Люцифер, іще виношуючи богоборчі плани, веде справжню сварку з архистратигом Михаїлом.

Рай – це передусім локус, де відбулося гріхопадіння прабатьків. Цей біблійний епізод постійно експлуатував шкільний театр. Тут на перше місце висувався символ гріхо-

падіння, яблуко. Навколо нього і будувалася переважно дія. Воно зберігало в собі комплекс значень і спокуси, і гріха, і вигнання з раю, та аж ніяк не в символічному плані вони реалізувалися на сцені. Заборонений плід набував рис реального. Так, Адам, виявляється, з'їв не стигле, соковите, солодке яблуко, а кисле, недозріле – кислицею воно іменується в тексті. Від цього на весь світ "оскома напала". Його і їсти було не можна – а тепер за це платять усі люди. Невже в райському саду нічого їсти було, дивується один із персонажів "Уривків Різдвяної драми": "Хиба у іого ѣсти не било чего? Е, било всіого доволѣ, да що нам до того, – Этъ то в іого руках били яблуки и груши" (Р III 203). Бувало це яблуко і "красно зраком" і тому вабило до себе Людину: "Не вотще возлюбы е царствующий в небѣ".

Лакомство говорить про заборонений плід: "Красен ест, добрий во снѣдь, сладокъ, доброзраченъ, Прежде снѣди гортани паче сотов смаченъ" (Р II 219). Світ, оплакуючи Людину, також згадує яблуко: "Душѣ руцѣ яблко взяша, Моей Любви поврозъ даша!". Воно виявляється прямо пов'язане зі страстями Господа. Плач у "Царстві Натури Людської" називає яблуко великим тягарем, яким "Натури Людськой в вии навязано Лести руками!" (Р II 128).

Мотив яблука залишається центральним і в епізоді виведення Адама з пекла Христом. Христос докоряє Адамові такими словами: "Адаме! Адаме! Як тебе далеко яблуко загнало"; "Як тобі того яблука вкус показав ся?" (Р I 161). Символ гріхопадіння в заключному епізоді виглядає так само, як реальний плід. У написаному за правилами високого бароко "Дійстві на страсті Христові" гріхопадіння прабатьків названо "сладкояденієм". Щоправда, ця тема збагачується боротьбою добрих і злих сил за Людину. В "Уривку пасхальної містерії" тема яблука виникає у плачі Адама: "По яблцѣ вкушу смерти" (Р I 169). Сам Христос згадує це яблуко, виводячи з пекла грішників: "Я ж через него (яблуко. – Л.С.) на хрестї за всїх вас розпяв ся" (Р I 161).

У "Трагедокомедії" Сильвестра Ляскоронського сцена гріхопадіння набуває контурів зустрічі двох персонажів у райському саду. Алегорична фігура Прелісті

не видає своїх намірів, і Чоловік першим починає бесіду з нею як із незнайомцем, котрий забрів у його володіння. “Откуду ти, Госпоже, и что работаешь?” – запитує він Прелість (Р II 288). Він говорить їй, що раніше нікого не зустрічав тут. Та ж тільки захоплюється красою природи. Вона здивована цим “злачним місцем”: “Вся предивна, вся яже суть во вертоградѣ, Вижду днесь украшенна въ райской сей оградѣ” (Р II 289). Прелість дуже церемонна, вона розпочинає бесіду з Чоловіком “достойним поклоном” і швидко досягає успіхів лестощами. Відтак Чоловік просто вимагає, щоби йому дали скуштувати забороненого плоду, і, з’ївши його, починає пишатися своєю величчю.

У цій самій п’єсі дуже цікаво побудоване вигнання з раю. Гнів Божий не просто промовляє традиційний монолог, але доповнює його загрозливими прикладами можливих тортур. Він готовий пронизати Чоловіка стрілою, розітнути мечем його “гріховне м’ясо” і не страчує його тільки завдяки заступництву Милосердя. Покарання відтак конкретизується, як і злочин.

Не раз вигнання з раю описується через тему знарядь праці. Адамові доведеться взяти до рук лопату: “До рила, до мотыки землю копати. И пак будешъ преступство оплакивати” (Р I 169). Вигнання з раю будується і як бесіда, в якій один із її учасників боїться іншого і намагається не вступати в діалог. Помста, вимовивши всі гнівні слова, хоче дізнатися, де ж знаходиться Єство: “Гдѣ еси, окаянна, Что ся не являєшь?” Єство ж відповідає: “Крию ся, иж мя гласомъ жестокимъ глашаешъ” (Р II 223).

Образ раю потрапив і в “Інтермедію про Максима, Рицька та Дениса”. Інтермедійні персонажі розказують свої сни. Сон Максима – це сон про рай, що його контури зближуються з контурами золотого замку: “Мури маєт золотої та каменями сажені Дорогими: суть зелені, Суть білії, черленії”[148]. До замку веде золотий міст. Там чудово співають ангели, сам Бог сидить “за столом” і “всі біють пред ним чолом”. Але образ раю не був би повним без святкової трапези, яку Максим іменує бенкетом. Бог-Господь “носити їсти казав”, і на столах з’явились і печені кури, і поросята,

і пироги, “та и борщика зварили”. Були там і каша, і ботвиння, і горох, і багато інших чудових речей.

Зазначмо, що уявлення про райський “бенкет” зустрічаються й у творах високого бароко, як-от у п’єсі “Dialogus de Passione Christi”. Ангел, котрий бідкається про долю Христа, говорить: “Чи такіе у тебе, отче несмертелный, На емпири предвѣчномъ походять цистерны? Чи такое ся родитъ вино в твоей винници? Чи такіе у тебе жродла и криници? Вѣдаю, же и люде з Ангелы посполу З лѣпшого пют келиха у твоего столу” (Р I 191).

Пекло та його мешканці в цій картині світу, як і Рай, мають приземлені контури. Пекло виглядає як колодязь, “студенец, от него же вопль, дымъ и пламень огненный исходитъ”, але там і “смраднѣе калы, сѣрчистые димы” (Р V 118). Але, як кажуть Ад і Люципер у п’єсі “Слово о збуреню пекла”, там стоять і розкішні палаци, які руйнує Христос при сходженні в пекло: “Вѣчнии палаци мои попсовалъ И все моє пекло сплюндровалъ” (Р I 162).

Сходження в пекло – один із улюблених мотивів апокрифічної літератури, який експлуатувався також і в польському, і в українському театрі. Але в пекло входять й інші персонажі, наприклад, Іван Хреститель. Йому говорить Люципер: “А ти, Иване, пойди въ адъ, болше не волай” (Р I 153).

Пекло міцно замкнене. З усіх боків стоять ворота, на них “затвори” з “желѣзними ланцухами” – все це для того, щоби “жадной душѣ з него не втекло” (Р I 150).

Не раз пекло називають просто ямою або млином. Його населяють біси, дияволи – “И діаблы зъ отхланїй на нихъ (грішників. – Л.С.) выглядаютъ” (Р I 77) – і пекельні мешканці, котрі не забули про життя на землі. Вигляд вони мають страхітливий. Ось Душа Грішна, подібна на обвуглену головешку: “Едина есмь головня пекелной отхлани” (Р V 144). Вона любила співати і танцювати, приклеювати мушки, а тепер: “Краскы моя суть нынѣ – огнь неугасимій, Аромата – в тлѣніи смрадъ ест нестерпимий. Мушкы живїе, паче ль червъ неусипаяй – По тварѣ и всем тѣлѣ сидитъ угризая” (Р V 146).

Та люди не надто бояться пекла, як Дід із інтермедії на три персони. Адже в пеклі, вважає він, тепло, там можна погріти старі кістки, а може, і напитися горілки. “А где ш тепла Я, як старий, люблю, Бо як зима прийдет І шам шебе згублю”[149]. Старого цікавить лише, чи далеко до пекла. У його уявленні пекло – це не нижній ярус світу, а якась країна, віддалена від його житла в горизонтально орієнтованому просторі. Вона не здається йому розташованою по вертикалі. Пекло отримує своє місце на географічній карті, але воно ж і замкнутий простір, де орудують біси, завжди готові виявити гостинність до грішників. Це й місто, столиця Люципера, і його держава.

До пекла зазвичай грішників волочать біси, іноді їх сам диявол возить туди на тачках. Так вирушають до пекла в одній інтермедії Єврей і Баба, а Циганові Диявол говорить: “А ти, брате молодейкій, пойдеш и пѣхотою”[150].

Сам же Люципер – староста, котрий хвалиться своєю величчю, називає себе “чиновъ безплотних крѣпким воеводой” (Р II 112), архистратигом ангельського вояцтва, старійшиною в “небесном дворѣ”. Люцифер готовий замість Чоловіка сісти на престол, оголошує йому війну, скликаючи слухняних собі ангелів (Противних). Він же, як і Ад, “палящийся в огне”, оплакує свою долю: “О горе мнѣ, о горе властителю ада!” (Р II 285). Він не завжди тільки злий і навіть готовий до зустрічі за “добрими звичаями” з Христом. “Дай мнѣ покой, И болше ми не докучай”, – звертається він до нього миролюбно (Р I 160).

Слухняні Люциферові ангели – це демони, як у “Трагедокомедії”. Вони ведуть із істинними ангелами війну за місце людини в картині світу.

Між Адом і Люципером дружні стосунки. Вони підтримують один одного, втішають: “Не тревожъ ся Аде мой и добродѣю” (Р I 147), “Пане мой Аде, чему єси такъ барзо боязливий?” (Р I 148), “Не бой ся, Аде, пане мой милий! Чему єстесь так барзо унилий?” (Р I 150).

Небезпечні риси Ада та Люципера мовби стираються, і вони набувають “людських рис”. Ось Ад жахається Ісуса і мріє тільки про те, щоби його “не зачипали”. Ось він готовий

до битви, насилає на Перемогу Христову семиглавого змія, та переможений і змушений сам горіти в пекельній геєні. Ось Ад і Люципер плачуть і ридають.

Пов'язаність верхнього та нижнього ярусів підкреслює проникнення основних символів у всі шари картини світу: пекельні мешканці плачуть, говорячи, що "Крестъ Любве – Аду нинѣ язва неисцѣлна... Гвоздіе крестно сердце наше пронизаетъ, Копіе Любве адску утробу терзаетъ!" (Р II 206).

Епізоди, що відбуваються в нижньому ярусі світу, також набувають приземлених контурів, деяких побутових рис. Бесіди супротивників, котрі борються за Чоловіка, стають звичайними розмовами. Їхнє високе символічне значення приховується, як в епізоді виведення з пекла.

Милість Божа: "Кой удручает ихъ гнѣвъ, желѣзніи узи? Дадѣте ми глас вскорѣ, вселюбезни друзи!" (Р II 343). Вона хоче дізнатися, хто тужить у пеклі і як його звати. Перша Людина відповідає: "Се азъ узникъ, госпоже" (Р II 343); диявол же вдає, що не розуміє, кого він повинен відпустити з пекла; "Елика?" – питає він у Милості Божої, і та відповідає: "Иже Адамъ названний" (Р II 344). Вона переживає за тих, хто ще залишився в темниці, й розпитує їхні імена. Адам перелічує Авеля та Мойсея, Йосипа та Самсона. Так сакральний простір втрачає статичність і оживає.

Пекло в інтермедії виглядає трохи інакше. В уже згадуваній інтермедії "Про Максима, Рицька та Дениса" пекло – це місце покарань абсолютно всіх: "Суть там попи, панове, Та наші побратимове, Суть там і лихіі жунки, Суть невеликі дітоньки – Всі горіють аж по уші"[151].

Отже, перед нами не театралізація народних уявлень про християнський космос, а його "вчена" конструкція, розрахована на сприйняття Простака. Автори шкільних п'єс, виявивши можливості "неписьменного" сприйняття високих істин, використали їх для створення самостійного варіанту картини світу й у такий спосіб іще раз налагодили контакт із публікою, встановили своєрідний зворотний зв'язок[152]. Окрім того, вони вели з цими уявленнями серйозну літературну гру, що не означало їх спрощення.

Цей підхід позначається у Варлаама Лащевського у “Трагедокомедії” в іншій формі. З його допомогою він створює обвинувачувальні промови, малює картини звичаїв. Алегорична фігура Світу розповідає про гріхи людей, котрі працюють лише для черева свого, поклоняються золотому тельцю, вигукуючи: “яждъ, пій, веселися”; “Малїе стаканы їмъ вовся не довлѣютъ” (Р V 142). “Содомъ дѣется едва не во всякомъ дому” (Р V 142). Усі вони жадають срібла, “крадутъ, гнетутъ, ябедятъ, садятся на власти”. Таке викриття не розраховане на відсторонене сприйняття.

Шкільний театр був би неповним без утопічної картини світу. Вона сусідить із картиною світу для Простака, й у ній домінує тема їжі. Бере участь вона і в його будові, відмінній від триярусної. Тут світ тримається на “двох кишках, юж печених”. Там височать масляні гори, порослі книшами. На тих горах стоять дві баби й місять пироги, які в піч ставлять зайці (“Вірш другий нищенський”). Там увесь світ улаштований інакше: сонце в ясний день спочиває на печі, бо і без того ясно, “Оттам у коморі місяць наставаєт”, а зірки, як дині, валяються всюди. Достаток цього світу не має меж. Свині, які поросяться в дуплах дубів, там жеруть мигдаль у золотих коритах, а через ринок тече ріка горілки. Горобці ходять у срібних панчішках, а живі ковбаси народжуються на вербах. Але утопічна картина задоволення та достатку не вічна.

Ця країна виявляється багатою і кропивою, і лободою: “Там моя ж отчизна стоїть над водою, Укритая пранником, пошита бѣдою”[153]. Картини утопічного багатства не обов’язково вміщуються в умовний простір. Вони можуть співвідноситися з реальними географічними пунктами, щоправда, часом зміщеними на карті до невпізнання. Так, у Чучманській землі, зовсім недалеко від Бучача, є багатий староста, у котрого тільки за гріш можна купити печеного вола, “А у вола з-под хвоста часник течет з оцтом, зеленая салата, коли схочеш з постом. Там земля багатая…”[154]

Іноді утопічні мотиви контамінуються з елементами високої картини світу. Релігійні істини не раз описувались у високому стилі, який не допускає наївних припущень

про гріхопадіння прабатьків або зображення Великодня у вигляді багатого чоловіка на возі. Значну частину цих міркувань убирали в себе назви, які часом можна віднести до стислих трактатів[155]. Наприклад, "Властотворний образъ Человѣколюбия Божія, всемірной дъля радости пяточисленнимъ явленіемъ обновленій в чест и прославленіе искони единосилний совѣтъ давшему от Тройцы Сину Божію, яко сотворити благоволившему и от небитія во битіе перваго человѣка приведшему: его же ради сей, яко заповѣдей преступника, за крайное благоутробіе воплотися, пострада даже до смерти крестнія, и всемощною Божества силою тридневно воскресе, и паки сего и всѣхъ клятв его виновних на первое вѣчнія свободи и радованія возведе блаженство". Те саме можна сказати і про програми, пор.: "За милосердиемъ рожденнаго Бога небо бывает землею, земля же небомъ, и бываетъ едино, яко же Богъ и человѣкъ: Богъ бываетъ человѣкомъ человѣкъ же богомъ, о чесом Богу слава поется" (Р III 86). Назви п'єс і програм розкривають різноманітність змісту містерій і мораліте, які тільки на перший погляд однакові. Кожна з них проводить як домінантну одну ідею, будуючи навколо неї сюжет, спільний для всіх.

У "Різдвяній драмі" Дмитра Ростовського сплітаються теми мінливості світу і гордості Ірода. Тему мінливості світу ведуть малі частини драми, пор.: "Показавши измѣну мира сего лестну" (Р III 145).

В одній пасхальній містерії, "Мудрість Предвічна", ключовим словом є *свобода,* яку дав людині Господь, "неповинно" вмираючи на хресті. Її бажало людство, Натура Людська, та її полонив у рабство Світ. Звільнена вона смертю Милості Божої і "тщателством" Милосердя. Усі персонажі п'єси говорять лише про свободу, істинну або хибно зрозумілу, про її межі. Свободу часто порівнюють із глибиною вод морських. Епітет "*свободний*" приймають усі дії, об'єкти і суб'єкти.

В іншій п'єсі, у "Властотворному образі чоловіколюбія Божого", провідною стає тема *влади,* якої хоче домогтися Людина. Ця тема проводиться через усі головні монологи

п'єси: "Весма сицевий непотребний Богу Человѣкъ земний, да власт мѣетъ многу" (Р II 330), він "Владыка подсолнечной во всем изобилны". Прелість наполягає на його владі, й Людина сама оплакує своє падіння, сумуючи, що хотіла ще більшої влади: "Прахъ, перстъ, земля, гноище шкаредное сущи, Хотѣлъ владичествоват, какъ Богъ всемогущий" (Р II 337). У "Дійстві на страсті Христові списаному" часто з'являється словосполучення *вогонь гріха*. Пор.: "Огнь грѣха въ человѣка врагъ во вертоградѣ Райском воверже" (Р II 91). Воно стає ключовим.

П'єси рясніли міркуваннями про значення свят; Андрій Скульський у пасхальних віршах пише про значення свята Великодня: Христос виводить людей із пекла на небо, і воно стає батьківщиною людини, Христос відчиняє пекельні брами, і "Нинѣ дьяблы, з моцю своею, пречъ упали: И ушикованые полки, тылъ подали" (Р I 89). Памво Беринда розвиває інтерпретацію Різдва як зустріч неба та землі, захоплюючись таємним значенням вертепу, ясел, "у котрыхъ волъ и оселъ с покорою стоятъ" (Р I 60). В "Уривках Різдвяної містерії" Пролог веде мову про те, як "славный гетман" спустився на землю, "А вселилъ ся во живот пречистои панни", як він прийняв людський образ – "Сказителноє тѣло бозтвомъ обновляетъ". Стисло зображається поклоніння Волхвів і Пастирів. Тема Різдва стає провідною в першій яві, де Небо та Земля розмірковують про те, як Небо сходить на Землю, і Людина сходить на небо. Вони розповідають і про неподільну природу Ісуса Христа, "Яко же Богъ нарѣченъ и есть человѣкомъ, Смертен человѣкъ Богомъ живым в вѣки вѣкомъ" (Р III 97).

Є у шкільних драмах міркування і про людину, котра занапастила себе, про милостивого Бога, котрий послав у світ сина, "Иже, плоть восприявши грѣшна человѣка" (Р II 215), а той прийняв тяжку смерть і воскрес. Милість Божа обіцяє всім своє заступництво: "Иду без коснѣнія во вся конци, страни, Уврачуя всякъ недуг, болѣзни и рани" (Р II 272). З'являючись на сцені, вона щоразу викладає історію гріхопадіння Адама та заступництва за нього. Ангел в "Образі страстей світу сього" варіює

основну ідею свята Великодня: “Понеже сам создатель между человѣки Смерть смертію во животъ претвори во вѣки” (Р II 387). Премудрість у цій самій п’єсі детально викладає євангельські події. Визволення у “Трагедокомедії” Сильвестра Ляскоронського говорить: “Азъ бо на сіе прийдох, на сіе родился, Даби ввесь мір зъ работи адской свободился” (Р II 310). Про євангельські події ще і ще раз розповідають Йосип і Никодим (“Торжество Єства”).

Можливо було, що ці ідеї викладали, методом від супротивного, персонажі іншого табору, Ад, Злоба та їм подібні. У “Торжестві Єства” Ад ридає у вогні й розказує, як він спокусив людину в Едемі, за що йому та і була віддана, про те, як Милість до занапащеного роду витягла грішника з “рова адска”. У “Слові о збуреню пекла” Люципер невпинно дивується, що Бог спустився на землю, що він є Богом і людиною одночасно. Він не може зрозуміти, навіщо йому було треба наражати себе на небезпеку. Люципер знає “творца єще пред вѣки Живого въ небѣ и со человѣки” (Р I 144). Він знає і ангелів, що служать у небі Богові – “А того, што ся именуєтъ сыномъ божиимъ (знати не могу)” (Р I 144).

У цих містеріях уже не виходили на сцену Адам і Єва, та з’являлася Натура, або Душа. Їх спокушав не Змій, а Злост Люциферова та Прелість, Гордість і Безумство, Обжерливість і Нечистота, як у “Мудрості Предвічній”. Натуру заковували в ланцюги, щоби вона не простягала рук до райського дерева: “Горѣ руцѣ поднеси, стягну ти и бедра: Уже не утолстѣют от роскошна ведра” (Р II 127). Перебування прабатьків у раю символізувало перебування на престолі. Якщо вони і спокушалися червоним яблуком, то воно виявлялося цілим Едемом; “Бѣжи, окаянная, грѣшная, особо! Полкнула еси Едем, несита утробо!” (Р II 126). Щоправда, у п’єсі “Властотворний образ чоловіколюбія Божого” в канті до четвертої яви говориться: “Что виновни суть пророци, не ядшіи от древа? Кромъ пріяша оскому ейже причастна Ева” (Р II 342).

Картина світу вибудовується також без конкретних подробиць. Рай – це той священний простір, де панує вічна радість, де немає ні сонця, ні місяця, й від престолу Агнця

течуть ріки життя, “веселят град Божій, в нем и вся человѣки” (Р II 276). Там веселиться ангельський хор, один воздає хвалу Господові на тимпанах, інший – на органах, “гремлютъ повсюду” (Р V 178). У раю “всѣмъ пространно Небо данно; Прохажатися, Прохлаждатися повсюду волно” (Р V 178). Тут немає ні бідних, ані багатих, немає ворожнечі та сварок.

Раю протиставлені “адские тараси” (Р II 125), “гортань Цербера пекелнаго”. Там, у цьому “плачевном аду”, пітьма, вогонь і черв’як чекають на людину. Там “Всякъ смерти желает; Но смерть гонзает: Вседневно Огнь ревно Исть тѣло, – да и цѣло вящших мук ради, Червь неусипаяй Гризет непрестаяй” (Р V 173). Душа стає в пеклі “брашном змей”, “снедью грызущего гада”. Вона вся “в ранах, в струпах, в гною” (Р V 174). Її муки не мають кінця: “Протекутъ тисящами и тмами темъ вѣки А грѣшніи пребудут в адѣ человѣки” (Р V 175).

Постійно виникав епізод сотворення людини. Він включений у трагедокомедію Феофана Прокоповича “Владимир”.

П’єси сповнені міркувань про значення окремих символів, як, наприклад, листвиці у Дмитра Ростовського: “Лѣствица стоящая на земли недвижно, Значить дѣву чистую... Господь же на лѣствицы оной утвержденний... Ему же вселившуся в лѣствицу мысленну Никогда же от отца быти разлученну... Та лѣствица къ небеси, имѣй ко мнѣ вѣру, чрезъ море-міръ къ небеси мостом будет міру” (Р IV 195).

Феофан Прокопович пояснює значення Трійці, сенс Страшного суду, вчення про богочоловічу суть Христа, вчення про благодать. Ці теми можуть бути подані у звертанні; одна з алегорій, що оточують князя Володимира, Світ, висміює вбогість Христа – так уводиться ідея християнської бідності; те саме – у словах Хули, котра спотворює євангельське протиставлення грішників і праведників.

Усі провідні теми вільно стають домінантними. Іноді у драмах немовби конкретизується “ідейне завдання”. П’єса може мати розвинутий сюжет, але розробляти одну ідею, яка, очевидно, не виходить за межі основної системи цінностей. Вона буває закладена в назві. Так, “Трагедокомедія”

Варлаама Лащевського “о награждении в сем свете”, “о мзде в будущей жизни вечной” в одному зі списків іменується “Трагедокомедією про марноту світу сього”.

Наприклад, “Жахлива зрада сластолюбного життя”, мораліте, побудоване на євангельському сюжеті про Багатія і Лазаря, п’єса, що гралася перед великим постом, засуджує гріх обжерливості, причому надзвичайно послідовно. Загальна ідея, яка належить будь-якому мораліте – про шлях людини до Бога, про порятунок і жертву, – придушується темою посту і засудженням обжерливості, що викликає особливі акценти і створює деякі семантичні лакуни. П’єса залишається індиферентною до християнської ідеї бідності й милосердя, яка в народних обробках цього сюжету є головною. Для її посилення Лазаря та Багатія народні вірші подають братами.

У шкільній же п’єсі Лазар передусім голодний, а потім уже бідний. Багатій цінує бенкети, повсякчас має намір бенкетувати або вже бенкетує: “Се пиръ готовый, готова вечера. А яко вижу, лучше неже вчера; Яждь, пій, о душе! мира насладися!” (Р V 113); “Сластолюбецъ чуждѣ Копитъ пиръ к пиру, вечеру к вечери: Аки бы воду Данаеве дщери Всуе вливали въ сосуды безденны” (Р V 117). Алегорична фігура Помсти називає його “упитанным глупцом”. Спів до костей, що підсумовує значення епізоду, також проводить тему обжерливості: “Зри, о грѣшниче, како твое тѣло Многими сластьми себе утучило!” (Р V 113). Через їжу та пиття Спів розповідає про смерть: “Се смерти канаръ и сектъ есть сладчайшій, имже запїешь хмѣль онъ твой вчерайшій!” (Р V, 114). Сам Пиролюбець після смерті кається тільки в цьому гріху: “Ядохъ и пїяхъ, ликовахъ с другами, заставляль столы съличними брашнами” (Р V 118). В Епілозі Церква Православна говорить: “Коль лютѣ многихъ сласти погубляютъ, Коль мнози сластемъ сердце прилѣпляютъ!” (Р V 119). Як бачимо, протиставлення обжерливості й повстримності стає головним і при зустрічі персонажів у загробному житті, і в епілозі п’єси.

Основні теми шкільних п’єс легко вклинюються у будь-який сюжет, інколи з дуже слабкою мотивацією. У “Дійстві на страсті Христові” пояснюється значення

моління про чашу: Христос окропив землю кривавим потом – так він “измывает” людину від гріха. Христос схилив коліна – освятив землю. З безплідної вона стала плодючою. Разом зі землею і людина приймає благословення. Христос прив’язаний до стовпа: “Вянетъ лоза: се лозу къ столпу привязаша, Егда во вертоградѣ дѣлаты начаша Рабы злыи” (Р II 94). Добрі ж раби прив’яжуть лозу до серця. Ці теми виникають у малих частинах драми, наприклад, в епілозі “Уривків Різдвяної містерії”, де пояснюється, як Різдво звільнило людину від страху, тепер вона не повинна боятися “пекелной неволи”, бо Бог бере на себе всі “смутные ляменты”. Архангел у цих самих “Уривках” обіцяє Марії, що вона зможе “всѣхъ людей смертельнихъ небомъ привитати” (Р I 179).

Перед нами витягнуті на поверхню змістові парадигми будь-якої шкільної п’єси, її опора, яка не потребує хитромудрої споруди сюжету. Це – головний культурний код театру, панівний порівняно з іншими. Сюжетний каркас, прикрашений риторичними фігурами, алегоріями, – все це другорядні елементи драми.

Вони можуть бути тісно пов’язані зі сюжетом, не обов’язково відриваються від нього, та можуть і придушувати лінії основних євангельських персонажів, як-от у “Мудрості Предвічній”. Так, Свідки, котрі оточують Лицемірство, описують уявні проступки Ісуса, й тільки крізь призму їхнього хибного сприйняття подається тема страстей Господніх. І в тому, і в іншому випадку ці парадигматичні побудови незмінні: сотворення світу, гріхопадіння прабатьків, значення великих свят присутні у будь-якій шкільній драмі.

Окремі елементи парадигм пов’язані між собою, перегукуються, як-от в “Уривках Різдвяної містерії”, де епізод Йоакима й Анни та Ангела паралельний епізоду Благовіщення. Марія підозрює, що Архангел спокушає її, як колись Змій Єву: “Бо такъ тилко змий Еву у раи ошукалъ, Словами прелестными и пеклу позискалъ” (Р I 180). Те саме у п’єсі “Dialogus de Passione Christi”: “Вшакъ презъ жону грѣхъ стался на початку в раю, Нехай же теж я жона за грѣхъ умираю!” (Р I 189). У “Дійстві на страсті

Христові” перегукуються епізоди гріхопадіння та моління про чашу, обігрується порівняння вогненного стовпа та стовпа, до якого прив’язаний Христос. Мотив сходження в пекло сплітається з мотивом страстей.

Високе та низьке зустрічались іноді в одному епізоді. Так, у сцену гріхопадіння вкрадалися побутові подробиці. Урочисті запитання Адама: “Что дѣешь, возлюбленная Ево, Что любезне зриши на сіе древо” (Р І 167), – переплітаються з її нетерплячими порадами: “Дерзай, не бойся, возлюбленне женише” (Р І 168). У відповідь на грізне запитання Ангела: “Что дѣета, яко заповѣдь преступиста” (Р І 168), – Адам перелякано говорить: “Не азъ, но сія зрадливая невѣста”, – і докоряє їй: “А тись, о никчемна, Такъ тое яблко цукровала, гдыс ми го исти podawała”.

Отож, у шкільному театрі межа виявляється значущою повсюдно; та уявити цей театр лише як локус, де перетинається безліч однорідних і різноманітних за походженням кордонів, не досить. Він набуває особливої глибини при розгляді питань його походження та становлення, яке проходило аж ніяк не просто й відбулося тільки з огляду на його суперечливу природу.

2

ГЕНЕЗА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ: ПОДОЛАННЯ ЗАБОРОН І ПОШУКИ ЗРАЗКІВ

1. Театральні та паратеатральні форми культури

В українській культурі, як і в інших східнослов'янських культурах, не існувало власне театру. У цьому не можна вбачати відсталості чи недорозвинутості її системи. Вона віддавала перевагу іншим способам художнього освоєння світу, в яких театральність була однією зі складових. У цьому немає нічого дивного, так влаштовано багато систем культури. До всього, в Україні не існувало не тільки театру, але також багатьох жанрів поезії та лірики, про що писав Д.Наливайко[1].

Українська культура довго не потребувала театру, про який багато було відомо, наприклад, із розповідей мандрівників. Можна було спостерігати також деякі зразки театрального мистецтва, про що ми скажемо пізніше. Та ні повідомлення, ні спостереження не зрушили культуру з мертвого місця. Це сталося тільки з усвідомленням потреби в театрі. Коли потреба в театрі була усвідомлена й він у різних формах почав завойовувати свій простір у культурі, то, відповідно, тільки тоді він набув тих самих прав, що й інші феномени культури. Очевидно, що театр відчував реакцію нового для нього простору, а простір повинен був цю реакцію висловити, тобто сформулювати ряд вимог і висунути їх театру. Між ними відбувався своєрідний діалог.

"Зовнішня" реакція культури на театр добре відома і багато разів описана. Прихильники західної орієнтації ставилися до театру позитивно і прагнули пристосувати

його до своєї педагогічної та полемічної мети. Охоронці традицій театр заперечували разом із усіми видовищними формами культури.

Та можна припустити, що була й інша, "внутрішня" реакція, яка визначила час появи театру, його трансформації, його "ідейні" особливості; можна стверджувати, що існували власне театральні вимоги культури, які чинили зовнішній спротив театру (нехай явно вони виражені не були), і що театр ішов назустріч цим вимогам, а не просто був пересаджений на новий ґрунт, де міг прижитись або не прижитися.

Зовні культура отримала театр як сформований феномен, але, відштовхуючись від нього та засвоюючи, переформовуючи його, вона створювала для нього особливі умови, витягуючи на поверхню багато чого з архаїчного минулого, активізуючи сучасні процеси, в яких домінувала категорія видовищності. Так складалася "внутрішня" історія театру. Формування нового стилю, відкритість і особлива чутливість до меж дозволили культурі сприймати сигнали, які давав театр, рухаючись у напрямку до зони культури східного слов'янства, переміщаючись зі зони культури західних слов'ян. Культура відповідала на ці сигнали, мобілізуючи наявні в неї можливості для створення театру, без чого він не розвинувся б у самостійне ціле. Цей внутрішній діалог потім перейшов на сторінки драматичних творів.

Аби був засвоєний театральний досвід, нехай поки що педагогічний, а не естетичний, у культурі повинні були статися серйозні зміни. Вона, як уже було сказано, знайшла новий провідний стиль епохи; на візуальний ряд – що дуже важливо – у високій культурі, культурі надособистісного типу та високо символічній, тепер не накладалися такі жорсткі обмеження, як раніше (а театр повинен був виникнути у високій культурі, бо в народній видовищність не могла відірватися від суті обряду, і ця культура не могла породити нові форми, які були би сприйняті всіма шарами культури). До різноманітної видовищності відбувався рух із різних боків. Відбувались і безліч інших процесів, що визначали внутрішню історію театру. Вони не були безпосередніми стимулами його появи на українському

ґрунті, але без них він не отримав би права на існування. Так перебудовувались основні семантичні опозиції епохи, вони вступали в новий тип взаємовідносин, виявляли себе на новому матеріалі. Формувався новий підхід до людини та до слова в мистецтві. Народна культура з її формами театральності вже не була відгороджена від високої, як раніше. Усе продуктивнішою ставала культура серединного рівня. Усі ці чинники сприяли появі театру. Вони належать до його "внутрішньої" історії, що не означає, що вони були ретельно приховані.

Вони не виходять на поверхню у власне історії театру, та явно існують в історії культури загалом і тільки на перший погляд прямо не пов'язані з історією театру. Але це вони поволі формували новий вигляд культури, і хоча зовні не були орієнтовані безпосередньо на театр, саме вони для утворення театру виявилися вирішальними.

"Внутрішня" реакція культури на театр, так само, як і "зовнішня", не була однозначною і характеризувалася суперечливістю. У ній була закладена не тільки здатність сприйняття, але й відштовхування від театру. Ця реакція не була цілісна. Вона мовби розпадалася на ряд елементів, розташованих у різних сферах культури, на різних її рівнях. Тільки взяті разом вони створюють картину, відносно єдину, ставлення культури до театру, ставлення, що визначило місце театру в системі цієї культури.

Процеси засвоєння театру відбувались аж ніяк не гладко. Було особливе напруження, протидія утворенню нової художньої мови; її викликали передусім активність культурних традицій середньовіччя й особливості ставлення православ'я до театру. Середньовічна естетика була естетикою слова і не орієнтувалася на видовищність. Православ'я ніколи не було прихильне до видовищної культури, високої або народної. Цей опір мав величезний вплив на становлення театральних форм. Можна навіть сказати, що без нього театр навряд чи був би глибоко засвоєний. Діалог у культурі, в цьому випадку між окремим феноменом і контекстом, обов'язково передбачає і протиборство, і нерозуміння. "Історія впливів – це історія

нерозумінь. Тому для розуміння цієї історії характер системи сприймання та способи засвоєння не менш важливі, ніж зміст впливу”[2].

Сам театр, мовби усвідомлюючи значення цієї протидії для свого статусу в новій системи культури, не раз описував їх, повертаючись до них знову і знову. Він неначе проговорював усе те, що сприяло його створенню, намагаючись створювати різноманітні оболонки семантичних опозицій, заломлюючи їхнє значення в самому собі. При кожній зручній нагоді ще і ще раз зі сцени визначалося місце людини в картині світу, протиставлялися слово та дія, знаходилися нові характеристики слова. Театр мовби прислухався (або придивлявся) до того, як слово насичується видовищністю. До цих “театральних” висловлювань культура, очевидно, не була байдужа. Вони ставали органічною частиною її самосвідомості; тільки тепер вона маніфестувалася також і зі сцени. Отже, так налагоджувався зворотний зв’язок між театром і культурою, окреслювалася взаємодія частини з цілим. Це “театральне” висловлювання стане предметом нашого обговорення.

Отже, в один і той самий час збіглося безліч історико-культурних чинників, що становлять “підводну” течію культури. Одні з них сприяли зародженню театру; інші, навпаки, перешкоджали. Часто боротьба між цими чинниками тільки виявлялась у верхніх, “зовнішніх” шарах тієї зони культури, де відбувалося формування театру (це не означає, що в інших випадках вони не виходили на поверхню), та вона зате підтримувалася тими процесами, які організовували її могутній глибинний пласт. Узяті разом, ці чинники, у своїй протидії, сприяли виникненню театру, тільки не в “зовнішніх” шарах культури, а у “внутрішніх”. Вони рухали його “внутрішню” історію, в якій, як уже говорилося, не меншу роль, аніж стимули до сприйняття театру, грали і заборони видовищності, а також різноманітні перешкоди. Театр, з’явившись у новому культурному просторі як ідеальна модель і як її реалізація, негайно зіткнувся з ними, що значно вплинуло як на характер його пристосування до нових умов, так і на його природу.

Перешкоди та заборони

Новий феномен культури не завжди "реально" зустрічався з незвичними для нього умовами, не завжди відбувалась офіційна заборона мистецтва сцени. Перешкоди та заборони часто знаходились у сфері "ідеального" і становили важливу частину системи цінностей епохи. Про них навіть важко говорити лише як про заборони та перешкоди; це було не стільки цілеспрямоване протистояння театру, скільки вияв самосвідомості культури у зв'язку з театром.

У дидактичній і церковній літературі (а її основні положення багато разів повторювали й автори нового часу) театр завжди символізував тлінність буття, марноту світу і його непостійність. Суспільство засвоїло істину, що театр – це завжди брехня, бо він приховує істинну суть речей, щось представляє. Майбутні глядачі вже були заражені недовірою до театру. Театральна лексика була фондом утворення популярних метафор із негативним значенням. Ось у якому вигляді вони дожили до часу Г.С.Сковороди: пам'ять уві сні лякає "страшными привидений *театрами* (курс. наш. – Л.С.) и дикообразными страшилищами"[3]. Людина на сцені гіпотетично лякала та викликала недовіру тим, що приховувала своє "я" під маскою; пор.: "Крайняя тела наружность – *маска* (курс. наш. – Л.С.) твоя" (Г.С.Сковорода). Маска могла приховувати і диявола: "Під світлою *маскою* (курс. наш. – Л.С.) може з'явитися ворог роду людського". Мабуть, лише те приваблювало в театрі, наразі як в умоглядній конструкції, що він щось затаював, приховував за ширмами, тобто декораціями, та за завісою, тобто був зовнішнім щодо внутрішнього, видимим щодо невидимого. Нагадаємо спостереження О.Ю.Тарасова над іконою ("Ікона та благочестя"). Дослідник звертає увагу на наявність завіси в іконі, функція якої – приховувати священні предмети.

Підсумовуючи, можна сказати, що явно не сприяло розвитку театру ставлення до слова та людини, до видимого та невидимого, внутрішнього та зовнішнього. Сам театр аж ніяк не мав наміру боротися з цими основоположними

ідеями культури, які належали до сфери сакрального. Він не хотів і обминути їх, а шукав шляхів поєднання з цими особливостями культури; якби він не став на цей шлях, то, очевидно, був би відкинутий культурою.

Незважаючи на декларoване негативне ставлення до театру, вже саме те, що він був предметом обговорення, допомагало вичленувати зі світу культури особливий "театральний імпульс", подібний до "портретного імпульсу" (Л.І.Тананаєва), принаймні окреслити його. Та проти нього діяло ставлення культури до слова, якому вона довіряла більш за все, продовжуючи греко-візантійські традиції.

Слово

"Культура Давньої Русі, як і всього візантійсько-слов'янського світу, вирізняється виключно великою повагою до слова – самого Бога та Його Апостолів, пророків, угодників – і не знає ігрового вживання священних слів. Уявлення про божественність писань поширювалось і на творіння небіблійні"[4]. Ця культура практично вся існувала у слові. Слово та культура були синонімами.

Слово являло собою естетичний об'єкт, у ньому завжди було присутнє сакральне начало. Кирило Турівський називав євангельське слово їжею душ наших. Слово Христа сказане "людського ради спасіння"; "Тѣмъ же и мы, убозии, тоя же трапези останков крупицъ вьзе млеющей, насыщаемъся"[5]. Слово – "не просто звук і знак, суто "семіотична" реальність, але дорогоцінна та сакральна субстанція"[6]. Ця традиція ставлення до слова продовжувалась у східнослов'янському світі й у XVII, й у XVIII ст. Слово не втрачало своєї сакральної аури.

Водночас слово виявляло свою риторичну природу, певним чином завдяки традиціям успадкованої античної риторики, та найбільше завдяки тому, що в українській культурі зустрілися два типи ставлення до слова. Якщо у православно-візантійському колі слово не відривалося від поняття Логосу, то в латинському воно поводилося вільніше. Воно було словом людини, досвідченої в

мистецтві, але не посланням згори. Якщо у православно-візантійському колі слово залишалося незмінним, оскільки будь-які впливи на нього, призводячи до спотворень, могли потривожити його сакральну суть, то в латинському колі слово ставало об'єктом для найскладніших граматичних, семантичних, фонетичних процедур. Адже воно було словом риторичним.

"Риторичне слово оперує готовим репертуаром сенсів і є своєрідною зовнішньою формою, за якою йдуть думка, почуття, спосіб сприйняття письменника, "анонімний" він, індивідуальний чи навіть індивідуалістичний"[7]. Так в українській культурі зустрілися слово "прикрашене" та слово священне.

Ці два ставлення до слова то протистояли одне одному, то зближувалися. Це зближення пояснюється ще і тим, що й у тому, і в іншому випадку це було *готове* слово (А.В.Міхайлов).

Отже, понад усе культура цінувала слово Святого Письма. Нагадаймо слова Епіфанія Премудрого: "Глад... еже отинуду не слышати слова Божія... Не о хлѣбѣ бо, рече, единымъ живъ будетъ человѣкъ но о всякомъ глаголѣ, исходящемъ изъ устъ Божіихъ". Це ставлення до сакрального слова виражене театральними засобами.

Слово Боже втілює самого Ісуса Христа. Саме в такій іпостасі Ісус з'являється на шкільній сцені, залишаючись невидимим. Милість Божа говорить такі знаменні слова: "*Слово вѣчное* огнемъ милости зраненно Ку чловеку, а праве лютѣ уязвленно" (Р І 122). В "Уривках пасхальної містерії" ремарка гласить: "Будет Гавриил благовѣстити пречистой паннѣ рождество *Бога-Слова*" (Р І 179). У "Царстві Натури Людської" з Мойсеєм розмовляє Бог-Слово. Він чує його з-за купини. Мойсей: "Кто еси? Се аз, раб, владыко". – *Богъ-Слово:* "Не приближайся: зриши таинство велико" (Р ІІ 142). У Дмитра Ростовського в "Різдвяній драмі" Валаам пророкує: "Обрящетъ Іакова сѣмя тамъ блаженно, От негоже родися *слово воплощенно*" (Р ІІІ 110). У діалозі Йоасафа Горленка "Брань честнихъ седми добродѣтелей" першої половини XVIII ст. Слово

Боже віддає своє тіло "сухоребрій" смерті, звільняючи грішників із пекла. Потім одягається "паки въ побѣдное тѣло"[8]. "Приведу носящія знаменія тыи, Яже изобразиша пророцы святии, Како имъ быть в дѣвѣ *слово воплощенно*" (Р IV 204), "Тыс бовѣмъ Панно слово вѣчноє вѣнчала... Радуйся вышній Троне *небесного слова...*" (Р I 120) – так описується драматичними засобами радість Богородиці. У короткому діалозі "Вмираючій людині корисне вмовляння" поруч із Вірою, Надією, Любов'ю з'являється Розбійник. Він називає себе "першим розбійником", котрий "за слово вьведенъ въ рай распятого вервы" (Р V 124).

У зв'язку з таким ставленням до сакрального слова був такий шанований Іван Златоуст, якому присвячували безліч поетичних творів і проповідей. Пор. "Бесіди Св. Івана Златоустого на чотирнадцять послань Апостола Павла", "Бесіди Св. Івана Златоустого", "На Злотоустого и до чителников", "На Златоустаго" Гаврила Дорошевича. Слово Златоуста цитували, його наслідували, Іван Вишенський обрав його своїм зразком.

Про значущість священного слова, слова Біблії часто говорилося зі сцени: "Їнніи возлюбивши мракъ тми паче свѣта, Лжу вѣка сего паче їстинны совѣта, – Писанія священна и знать не желають" (Р V 149), "Богъ въ писаніи вся їзволилъ открити" (Р V 149). Священне слово протиставлялося слову світському, яке згубне: "Неувѣривши с Богомъ Авраамлимъ духа От внѣшнего писаній погибають слуха" (Р V 150). Ось що пише автор трагедії "Христос Пасхон" Андрій Скульський у панегіричній присвяті її воєводі земель молдовських Миронові Могилі Брнавському: "Котріє то рифмы не з мого мѣлкого довтѣпу, але с писма святого, а меновѣте с трагодіи "Христос пасхон" Григоріа Богослова суть взяты..."[9]. Автор набагато вище ставить джерело, ніж свій твір. Іван Величковський, справжній майстер слова, який створив зразки високого бароко, так пояснює значення своєї поетичної техніки: "Найдоволем теж в штучках іноземних многіє оздобныє и мистерніє штучки, але не на славу Божію, тылко на марныє сегосвѣтныє жарты выданыє, з которых я, тылко способ взявши, ложилем труд

не ку якому, не дай Боже, тщеславію, але щегулне ку славѣ Бога славы и славнои владичици нашей Богородици”[10]. Тобто і риторичні новації підкорялися старим зразкам, і слово не втрачало свого високого звучання.

Сакральне слово у свідомості культури протиставлялося новому, риторичному слову, яке не передбачало того величезного пієтету, яким завжди було оточене слово в архаїчній традиції. Театр не раз маніфестував цю суперечку, надзвичайно важливу для епохи бароко. Варлаам Лащевський, наприклад, у “Трагедокомедії” протиставляє значущість священного слова простої грамотності знанню латини: “Їнніи букварь толко їзучатъ единїй, Да когда еще знаютъ что и отъ латини, Запросы ис писаній вездѣ сочиняютъ, – Аки бы всѣхъ мудрѣйши были, притворяютъ” (Р V 150). Драматурга обурює утилітарне ставлення до слова. Сакральне слово він іменує “найпотрібнішим для порятунку”. “Блаженны людїе, и в нощи и во дны Поучающїися в законѣ Господны; Видитъ въ немъ, какъ в зерцалѣ, добро и лукаво, Гдѣ шуихъ опасатся, камо їти право” (Р V 151). Жах у нього викликає та свобода, з якою тепер поводяться з “матерією з Писання”. Вона служить творінню “кощунів”: “Гдѣ канты слагают, гдѣ комплементы блудны... В кантах студных начало от божіяго слова” (Р V 150). Тобто порушення кордону між світським і сакральным на рівні слова драматург вважає неможливим. Лякає його і зневага, яка виявляється до істинного слова: “Въ крайной и тѣ їмѣютъ оное огидѣ, кои, слишаще слово у других в беседѣ, Називаютъ коеюсь то пиворѣзнею” (Р V 150). Це заслуговує суворого осуду: “Їмъже словомъ судимы быти самы мают” (Р V 150).

Але поступово пошуки слова, знаходження зв’язків між словами, виявлення їхніх прихованих сенсів стали сприйматися як художнє завдання, що не виводило слово за межі сакрального. Виявилися сходження слова сакрального та риторичного. І те, й інше слово приваблювало в усіх іпостасях, графічній, фонетичній, граматичній; воно було основним засобом досягнення художніх завдань. Воно ж несло основне сакральне навантаження. І те,

й інше було канонічним словом (А.В.Міхайлов), воно пропонувалось авторові як уже створене. Він повинен був тільки знайти шляхи його освоєння. Два види слова однаково не розривали усталених зв'язків між автором, словом і дійсністю. І в тому, і в іншому випадку "в автора немає прямого доступу до дійсності, тому що на його шляху до дійсності завжди стоїть слово, – воно сильніше, важливіше і навіть суттєвіше (і, зрештою, більш дійсне) за дійсність, воно сильніше і за автора, котрий зустрічає його як "об'єктивну" силу, що лежить на його шляху"[11].

"Родчая сила" слова була більшою, ніж інших художніх засобів. Тому театр начебто здавався неможливим – адже в ньому гра, дія були здатні притлумити слово. Культура цього дозволити не могла, та коли почула потребу в театрі, що явно висловлювалось у деклараціях, як-от у такій: "Паче сердце наше возбуждается теми, яже очеса видят, неже ушеса слышат"[12], – і зважилася на нього, то слово не втратило своїх потенцій і само підтримало театр, що значно послабило загальну протидію йому.

На сцені слово активізувало передусім свої видовищні можливості. До того часу, коли з'явився театр, воно набувало все більшої наочності, завдяки якій воно сполучалося, як уже було зазначено, і з емблемою, і з гербом, і з конклюзією. Тепер же воно було готове до такого сполучення і з елементами театральної мови, на сцені, де зображення, з яким слово вже було доволі зближене, ожило і почало рухатись. Опинившись на сцені, слово розкрило всі свої зорові можливості, вимагаючи просторовості (А.В.Міхайлов), яка вже була йому знайома, наприклад, у такій важливій для бароко його графічній іпостасі.

Можна стверджувати, що не стільки барокова тенденція до синтезу мистецтв визначила зародження театру у східних слов'ян, хоча вона також зіграла важливу роль, скільки енергійний рух слова до зображення. Саме у зв'язку з ним слову віддали перевагу і засвоїли його. Цей рух привів слово на сцену і дозволив існувати новому виду мистецтва. Інші причини для розвитку театру здавалися

діячам культури або явно недостатніми, або небажаними. Вони суперечили типу культури. Доказом цієї гіпотези може служити те, що інші прикмети бароко на сцені, як-от синтез мистецтв, пропонувалися до обговорення набагато рідше. Вони не входили до ряду ключових понять, що визначають самосвідомість культури.

Слово знайшло способи поєднання з мистецтвом сцени, причому такі, при яких воно зберегло своє домінантне становище. Відтак театральне слово пережило певні трансформації, опинившись на сцені, в тому числі розділивши їх зі словом у літературі та словом ораторським, хоча театральне слово значно від них відрізнялося (про це мова піде у III розділі).

Щоби перетворитися на театральне слово і щоби мистецтво сцени відбулося, театральне начало повинно було подолати ряд перешкод. Перешкодою для зародження мистецтва сцени була дія таких опозицій, як *видиме / невидиме, зовнішнє / внутрішнє*. Вони визначали характер культури, тип заборон, що функціонують у її системі, а також формували ставлення до театру.

Видиме / невидиме

Ідея про те, що видиме тимчасове, а невидиме вічне (2 Кор. 4.18), позначилася на багатьох параметрах самосвідомості культури і визначалася провідними категоріями релігії. Пор.: “Бог свет есть, но свет есть неприступный и невидимый”[13] або зі “Слова” Кирила Транквіліона про богослов’я: “Богословіа же єст відомость і зрініє невидимих битностей, нематеріал(ь)них речій и смислом нашим не подлеглих и безплотних существ... єгда же иному лицу повідаєт(ь)ся, то заразом заслона являєт(ь)ся...”[14].

Ця ідея ставала й естетичною ідеєю, в чому ще раз проявилося властиве всій культурі коливання між сакральним і світським. Вона реалізувалася, наприклад, у різних іпостасях у творчості Г.С.Сковороди, який

вважав, що існують два світи, видимий і невидимий. "Увесь світ складається з двох натур: одна видима, інша – невидима"[15]. Видиме інтерпретував філософ як проекцію невидимого і сприймав як світ, повний спокус, як безодню, що манить людину до гріха. Видимий світ був нічим порівняно з невидимим. "Усе невидне сильніше є за своє видне, й від невидного залежить видне"[16].

Невидимий світ перевищував за абсолютною значущістю світ видимий. Саме він увібрав у себе всі значення високої культури. Вони були недоступні для зовнішнього зору, їх виявляло тільки внутрішнє споглядання. Вони були видимі "умным зраком". Тому їхній широкий спектр не передавався візуальним рядом – виняток становило тільки сакральне ядро культури: ікона та храм. Але тут візуальний знак збігався зі значенням. Відображаючи сакральне, вторячи прототипу, ці знаки самі були сакральні. Пор.: "Ікона повинна стояти високо над природою, випромінюючи духовну, нетлінну красу"[17]. Про це говориться в полемічних творах епохи: "Всѣ бо писменики, людѣ того свѣта, не научилися за всѣ тыє лѣта Бога всесилнаго славу исписати и невидимоє лице оглядати. Яко єретики тым нас потваряютъ и благочестиє наше ображают, Мовячи, иж боство у фарбах найдуєм и несписанного на древѣ малюєм"[18]. Храм же був ідеальним знаком християнського космосу.

Таке ставлення до сакрального знака пронизує багато поетичних творів, які присвячувалися чудотворним іконам. Пор.: "О иконѣ чудотворной Иллинской Чернѣговской" Дмитра Ростовського: "Множества чудесєм образ сей содѣловаєт, не исходить тощ, кто в нем вѣру полагает; Глухим слух отверзаєт, хромим даєт ноги"[19].

Естетичне начало сакрального ядра культури закликало не до розглядання, а до духовного діяння. Візуальний ряд був, за визначенням А.Поссевіно, "скромний і чіткий". Через нього можна було прийти до пізнання справжньої краси.

Інші вияви його, як-от книжкові ілюстрації, заставки, звичайно, були розраховані на зір, але сприймалися також у символічному ряді. Отже, вияви видовищності

на рівні високої культури були обмежені. Вона прагнула до абстракції та до збігу знаку і значення, до виявлення прихованих значень, але аж ніяк не до наочності.

Театр, звісно, не міг не прийняти цієї ідеї і розвивав її в містеріях і мораліте, й у п'єсах інших жанрів. Водночас він запропонував її нові трансформації. На сцені стали показувати те, що, згідно з визначенням, було невидиме, те, що з'являється перед "умнима очима": "Зри умнима очима высоту небесну, Отсюду уразумѣй истинну нелестну" (Р IV 192). На шкільній сцені з'явилися представники вищих сил, матеріалізувалася душа людини, стали видимими небо та пекло.

Але показ їх не був виставою, що тяжіла до наочності. Невидиме все одно не стало видимим, воно не воплотилося. На сцену вийшли матеріалізовані символи й алегорії, театр не намагався, за рідкісними винятками, досягнути ефекту присутності на сцені того, що глядач добре собі уявляв. Відтак опозиція видиме / невидиме зберігалась, але отримувала інше насвітлення. Вона постійно знаходилася в ряді тем, які обговорювали театральні персонажі, що свідчить про входження театру в коло основних проблем епохи та не-протидію його загальній концепції культури.

Передусім вона обговорювалась у сенсі релігійному. Як сказано у Софронія Почаського, "Теолог оцеаном нєх ся називаєт, Бо тот наук, а ов зась всіх во жродло маєт"[20]. У Феофана Прокоповича у трагедокомедії "Владимир" у третій яві третьої дії видиме зіставляє з невидимим грецький Філософ. Він пояснює Володимирові, чому Бог невидимий. Адже і "сонце, ходяй горі, обаче дерзких очес не терпить"[21]. Язичницький жрець Жеривіл висміює і Філософа, і невидимого Бога, адже його боввани мають і об'єм, і колір. Вони видимі. Філософ далі розвиває своє вчення і долучає до нього уявлення про невидиму душу: "К тому бог дух єсть, ниже вещество імієт, і тако до зрінія єго не довлієт Око плотськоє. Се же яві єсть отсюду, яко і душі нашей не можем отнюду Видіти, какова єсть"[22]. У "Різдвяній драмі" Дмитра Ростовського ця опозиція працює при описі Вифлиємської зірки. "Сокрыся, и оттоле наю не

єсть зрима, – говорять про неї Царі, – Не вѣми, или будетъ паки намъ видима” (Р III 118).

В “Успенській драмі” Дмитра Ростовського протиставлені через цю опозицію агельські полки та сонм ворогів: “Та прогнанїе будет полков невыдимих, Та мечъ, та оружїе на враговъ видимих” (Р IV 232), а також через цю опозицію описується невіра Хоми. Він, не побачивши тіла Богородиці, запитує: “Како аз иму вѣру, не видѣвши сима Смерти, погребенїя моима очима?”. Віра ж йому відповідає: “Вся, яже зрѣвъ очима, не вѣрою знаешъ, Но чудом видѣнїя вещи осязаешь” (Р IV 212). Плач Церковний будує монолог на цьому зіставленні: “Лишихся выдымая плотскими очима Главы, Христа... Нинѣ же не вижду и развѣ вѣры окомъ Седяща на престолѣ зрю в небѣ высокомъ” (Р IV 200).

У “Трагедокомедії” Варлаама Лащевського Юнак Перший доводить Другому, що неможливо побачити замогильне життя: “Но не можетъ человѣкъ, донелѣ естъ в мірѣ, Очима сїя зрѣти, точію по вѣрѣ. И что бы то за вѣра, аще би будуща Пред очеса намъ стали, яко нынѣ суща?” (Р V 149).

Внутрішнє / зовнішнє

Усе суще, видиме та невидиме, розщеплювалося на внутрішнє та зовнішнє. Внутрішнє було ізофункціональне з невидимим, видиме – зі зовнішнім. У цій опозиції оцінки розподілялись аналогічно до попередньої.

Було поняття “двоакой справі въ божестві” (Кирило Транквіліон): “першая внутьрная нескончаємая, первой вині и персоні отцевс(ь)кой присвоита, сина родити и духа святого производити”; “вторая справа внішняя, под часом бившая, єже з небитіа въ битіє вшеляко створен(н)я видимоє”[23]. Тільки приховане, потаємне (пор. поширений мотив горіха, зерна, трун поваплених) мало цінність, бо було суттю, Царством Божим, “машини головним пунктом” (Г.С.Сковорода). Йоаникій Галятовський так описував картину світу: “Єсть свѣт и кубком золотым, который видѣл святий Іоан Богослов в обявеню, бо той кубок зверху был пієнкный золотый, а внутр мѣл трутизну. Так

свѣт зверху здається быти пієнкный, здобится золотом, богатствами, гонорами, титулами, а внутр маєт трутизну, маєт смерть”[24]. Пор. у “Скарзі нищих до Бога”: “Мають бо и гробы златыи оздобу, але внутри полни чловечого смроду”[25]. У своїх творах Г.С.Сковорода не раз звертався до цієї опозиції, бо вважав її провідною в картині світу. Тільки те, що неможливо виявити на поверхні, було, на його погляд, значуще: “Зверху ніщо, але в серединці щось, зовні брехня, а всередині істина”[26]. Людині тільки здається, що світ “прикрашений”, але “он, как гроб повапленный, внутри же его выну, зрю мерзость едину”[27].

Ця тема розвивалася й у “Різдвяній драмі” Дмитра Ростовського; хор, що завершує 13-ту яву, співає про лукавство світу. Світ, як мед “пресладчайший”, “смертно иматъ жало; Гдѣ сахоромъ лесныя слова посыпает, Пелынную горесть тамъ утаеваетъ” (Р III 138). Внутрішнє було здатне до розвитку, зовнішнє – тільки до вмирання.

Театр, увійшовши в систему культури, зайнявши місце в сакральному її колі, не мав наміру протистояти цій опозиції, але шукав шляхів поєднання з нею. Він прийняв її як незаперечне положення і багато разів це доводив. При цьому він своєю головною метою обрав представлення внутрішнього, тобто світу душі людини, а не подій її зовнішнього життя. Опозиція ця не раз виникає у драматичних творах різних жанрів, часто цитуються ті євангельські мотиви, які цю опозицію містять, як, наприклад, мотив Йони в череві китовому. Він використовується для створення епізоду Успіння Богородиці.

Внутрішнє театр оцінював дуже високо, на відміну від зовнішнього, йдучи за євангельськими притчами про зерно, які не раз розробляв, як-от у “Воскресінні мертвих”, де тема проростання зерна з ґрунту звучить постійно. (Не випадково в текстах драматичних творів зустрічаються як негативні визначення: “зовнішній”, “зовнішня”: “Не видати дружби *внѣшной;* Между всѣми нерушимїй Соуз дружби лести чуждїй” (Р V 179); “Какъ *внѣшній* міръ сей зрится человѣку?” (Р V 162).

Бесіда Натури Людської з Прелістю відбувається в термінах цієї опозиції. Пор. Натура: “Зру плод от внѣшних быти прекраснои плоти, Внутрнии же не знаю, что суть его соти, Горкие или сладки” (Р II 122). І далі: “Вѣмъ, но древо внѣ злачно, внутр бивает гнило; Мед сладок, и что в нем ся жало утаило”. Прелість же прагне зняти це протиставлення: “Аще отвне драги, Колми отвнутр, царице, являт ти ся благи”; “Есть як копка: внѣ драго, внутр еще дражайше, Внѣшним видом сладкое, внутрним же сладчайше” (Р II 122). Так епізод гріхопадіння прабатьків вирішується в зіставленні внутрішнього та зовнішнього.

У трагедокомедії “Владимир” ця опозиція використовується для введення мотиву хрещення. “Яко внутр очистихся, очищен телесно”, – говориться про прозріння князя, котрий щойно охрестився[28]. У “Різдвяній драмі” Дмитра Ростовського через цю опозицію Пролог подає Світ. Використовується порівняння з медом, який у собі “жало утаеваетъ И, уста наслаждающъ, внутрность уязвляетъ: Сице и сего міра слава в себѣ маетъ” (Р III 95).

Зіставлення внутрішнього та зовнішнього зустрічається у багатьох виступах персонажів, пор.: “Како наша внутръ сердца не вмроста от скорби” (Р II 183); “Внѣшнее и внутрнее его оградилъ И стопи его мнози ти еси благословилъ” (Р II 359); “Аще владико рая, елико Внутрь и внѣ того бяше сотворенно” (Р II 340); “Внутрь и внѣуду скорбей будешь исполненній” (Р II 334).

Опозиції внутрішнього та зовнішнього, видимого та невидимого були пов’язані між собою. Пор.: “Внутрным оком, вѣрою, взирай на ню выну... Всегда незабвенно ю имѣй пред очима, Аки ту сущу зрящи внутрними твоима” (Р IV 203). Або: “То ми есть вожделѣнно, то ми возлюбленно, На то буду очима и сердцем взирати” (Р IV 203). Видиме та внутрішнє стягували всі сакральні значення, підпорядковуючи їм і естетичні цінності. Вони відтак різко обмежували вияви видовищності у високій культурі.

Як зазначив Ґ.Вдовін у роботі про російський портрет, “для давньоруської традиції платонічна в

джерелі думка про принципову неподібність “тварного” та “гірнього”, “внутрішнього” та “зовнішнього”, землі та “занеб’я”, сущого й уявного, “ейдосу” та видимості зумовила і своєрідність іконопису, і неможливість портрета як жанру, як системи, як погляду”[29]. Ця сама традиція протидіяла театру як явищу видимому та зовнішньому.

Людина

Величезне значення серед перешкод для створення театру мало ставлення до людини, органічно пов’язане з уявленнями про внутрішнє та зовнішнє, видиме та невидиме. Це ставлення заважало зображенню людини театральними засобами. Випустити на загальний огляд людину змінену, котра когось наслідує, було неможливо.

Людина створена за образом і подобою Божою. Цю ідею доносив до суспільства і шкільний театр. Він ніяк не намагався змінити відносини людини з Богом, у текстах драм постійно підкреслювалося раз і назавжди задане становище людини в картині світу.

У “Різдвяній драмі” Дмитра Ростовського Натура Людська говорить: “Во образ Бога есмь созданна: разумъ, память и воля суть мнѣ дарованна” (Р III 90). У “Дійстві на страсті Христові списаному” сказано так: “Родъ человѣческий рукъ дѣло божественныхъ” (Р II 87). У “Царстві Натурі людської” пролог розповідає про те, як “Богъ, прежде вѣкъ царствующ и во вѣки вѣка, На образ свой створи в часѣ человѣка” (Р II 111). Бог прикрасив людину “по образу своему” й оживив духом Божим. Він “почти” людину красою, “И образа своего одѣй добротою” (Р II 123). У “Торжестві Єства Людського” розповідається, як Єство було вшановане “Создателя образом” і стояло неподалік від ангелів: “Мало что от аггеловъ естем оумаленна” (Р II 216), – заявляє воно.

Єство (Людина), цей істинний образ “лепоты и славы”, дякувало Творцеві за уподібнення йому. Воно оплакувало втрату “лепоты” і подоби Господа. Так само сприймала Людину і супротивна сторона, тобто диявол:

“Вижду тя мудра, силна, красна человѣка, В величествѣ и славѣ зѣло превелика, Подобіе имуща, образъ Бога власній” (Р II 335).

Таким чином, людина як подоба Божа могла стати об’єктом художнього відтворення в театрі. На сцені також виставлялося сотворення людини, як у “Трагедокомедії” Сильвестра Ляскоронського. Премудрість повідомляє про свій намір створити людину “на подобу собі” й наказує: “Буди животъ сія персть” (Р II 286). Земля слухається її і починає жити, сприймаючи мисленний образ людини. Премудрість вже звертається до новоствореної зі землі людини, а вона не забуває про своє походження: “Отъ земли персть созданна, о дѣло велико, Востаю днесь отъ земли, се рабъ твой, владико” (Р II 287).

Про сотворення людини співав хор у “Властотворному образі чоловіколюбія Божого”, про те, як Отець, Син і Святий Дух радилися, чи варто створювати людину, “Иже не бѣ прежде вѣка” (Р II 332). Рада праведна жахається, що людина буде грішна, та Милість Божа не погоджується, що сотворення людини краще відкласти, і обіцяє їй подарувати райську насолоду.

Образ, що заповіданий Богом, людина не має права змінювати. Він даний їй навіки, і вона не може прагнути перевтілень. Наприклад, прикидатись іншим, зображати іншу людину або тварину. Якщо ж вона чинить таке, то відразу прямує до сатани. Прикметно, що Грішник в “Успенській драмі” Дмитра Ростовського зазначає, що він “создан во образ Бога, но уподобихся Діяволу, в того бо образ премѣнихся” (Р IV 227). Тільки сатана, що не випадково іменувався “мартышкой Бога”, “родной Божией обезьяной” (Г.С.Сковорода), і біси можуть змінюватися з власної волі[30].

Як свідчать наведені вище визначення, наслідування когось, здатність до перевтілення були властиві тільки представникам антисвіту. У цих визначеннях зовсім не випадково згадується мавпа, яка зазвичай має тільки пейоративне значення: адже вона хвалиться тим, що вдало наслідує. Ангели також здатні до змін. Вони змінюються,

але тільки за велінням Господа. Наприклад, вони можуть стати видимими, набути плоть, можуть говорити. Людина ж на шляху змін не може йти за бісами і не може наслідувати ангелів. Її доля – замкнутись у своїй суті, жити так, як визначено згори. Відтак сама думка про те, що людина може щось зображати на сцені, гріховна за своєю суттю.

Культура, що не визнавала рівності душі й тіла, не могла поставити тілесне, видиме, зовнішнє в ряд естетично значущих явищ і дозволити йому передати духовний зміст. Як відомо, речове не могло зображати духовне. Воно "може лише обтяжувати духовне, омертвляти його. Звідси споконвічне зображення – це образа архетипу"[31]. Ще важче було уявити, що людина здатна сама передати якусь абстрактну ідею. Вона не могла стати нарівні зі словом.

Було неможливо уявити, що "мѣзерний" чоловік, "подлое створення" (Р І 187) використає своє зовнішнє та видиме, тобто тіло, для створення естетичних цінностей, що він стане в ряд засобів художнього освоєння світу і що, зображаючи, буде до чогось чи до когось уподібнюватися, порушуючи тим самим цілісність свого образу. Проти цього заперечували завжди.

Нагадаємо тільки відоме місце зі "Синопсиса": "Инии лица своя и всю красоту человѣческую, по образу и подобию Божию сотворенную, нѣкиими ларвами или страшилищами на диавольский манер пристроенными закрывают, страшащи или утѣшающе людей, Творца и Зиждителя своего укоряюще"[32]. Негативне ставлення до людини, котра бодай приміряла маску, личину, до людини, котра видозмінилась і вийшла на загальний огляд, зберігалося.

Крім того, людина, перетворюючись на сцені, змінюючи свій вигляд, міняла й ім'я, що у християнській культурі було можливе тільки в одному випадку – з прийняттям чернецтва. Нове ім'я самозванця та зречення від даного йому імені при хрещенні – важлива частина негативної характеристики. Так, культурологічне значення імені наштовхує нас на думку про те, що змінювати ім'я, щоби лицедіяти, – блюзнірство.

Тому людина насилу зайняла своє місце на сцені і стала знаком мистецтва. Цьому передував ряд попередніх

операцій, спрямованих на зведення її образу на рівень абстракції. Він повинен був позбутись усіх ознак зв'язку з матеріальним світом.

Людина – це суперечлива єдність душі й тіла. Душа – розумна, безсмертна, нетлінна, "лучшая и честнейшая паче чувственаго, бреннаго и смертнаго тела" (Епіфаній Славинецький). "Бо якъ духъ есть далеко зацнѣйши от тѣла, Так плоды духовные лучши сут и дѣла" (Р IV 128). Душа вільна та вічна, розумна. Вона – "вещь без смерти" (Р II 167), "мысленная храмина" (Р II 183). Згідно з бароковою поетикою, Г.С.Сковорода іменує її "вічним двигуном".

Тіло ж "грѣхомъ бридним змазанное", воно "помраченное". Тіло – це сон істинної людини, а не людина. Воно в'язниця для душі, "згибший смердящий пес". Пор.: "Согрѣшихъ, отчаяхся, погибох в вѣкъ вѣкомъ, Скотомъ уподобыхся, а не человѣкомъ" (Р IV 227). У суперечках із душею воно і само себе називало неживим ("Ты мной орудуешъ такъ, как бы инструментом, Инструментъ же сам ничто ни одним моментом!" (Р V 246), скаржилося на свою цілковиту залежність і на те, що йому доводиться перебувати "въ страстехъ". "Оцінка тіла була негативною, оскільки тіло належало не до природи людини, а до так званого "зовнішнього" в людині, відтак воно як зовнішня оболонка аж ніяк не асоціювалося з єством – внутрішньою суттю людини"[33].

Але тіло має і високе значення. Адже Бог був на землі людиною, був "наречений людиною", взяв на себе "образ чоловіколепний" (Р I 161). Він, небо схиливши, зійшов на землю, і "Человѣкъ бысть, человѣкъ да на небо взыйде" (Р III 96).

Про це не раз говориться в монологах і діалогах; у тому числі на допомогу розвитку цієї високої теми приходить принцип відображення. У "Слові о збуреню пекла" Люципер міркує про сходження Христа в пекло і дивується, що він нічого раніше не чув про того, хто іменує себе Сином Божим і називається людиною. Адже Бог живе на небі, але не на землі. Отже, Христос – це людина, а не Бог: "Не бой ся Марїина сина! Гди онъ человѣкъ" (Р I 150).

Але Іван Хреститель, який тужить у пеклі, “мовитъ до Ада”: “Смути ся, Аде, плачъ и ляментуй во вѣкъ, Гди идетъ до насъ Богъ и человѣкъ!”(Р І 151). Ідея про те, що Ісус прийняв заради людини її плоть і нею постраждав, розвивається й у промовах Адама, який мучиться в пеклі, Ангела, що несе Христові смертну чашу.

Тіло та душа вічно сперечалися між собою, їхня суперечка – це старовинний середньовічний жанр, прозовий або драматичний. Багато разів повторюваний в українському фольклорі, він не випадково був використаний шкільним театром і як самостійний жанр, і як вставний епізод містерій і мораліте. У суперечці душі й тіла розвивалася ідея про суперечливу природу людини.

Тема боріння душі та плоті збагачує п’єси. Вона не існує ізольовано і добудовується опозиціями видимого/невидимого, внутрішнього та зовнішнього. Пор., наприклад, “Лѣкарство пустынножителем и честно инокующим на помыслы грѣховніи” Кирила Транквіліона.

У “Жахливій зраді” ця тема вдягається у форму діалогу Тіла “умершего Пиролюбца” та його Душі. Душа з’являється після того, як Смерть відносить її в пекло, взявши з тіла. Тіло Пиролюбця залишається лежати на землі. Душа волає до “сквернейшого” Тіла, звинувачує його в тому, що через нього вона відіслана в пекло: “Ты бысть, окаянно, сей скверны начало... Иду нудима во адъ паки возвратити” (Р V 115). Тіло не залишається у боргу і докоряє Душі, що вона не зуміла його приборкати: “Должна бяше въ грѣхъ вожовъ мнѣ не попущати” (Р V 115). Вони оплакують свою долю й усвідомлюють, що “Оба есми виновни, оба согрѣшихомъ, Оба муки вѣчніи въ аде заслужихомъ” (Р V 115). Потім “Смерть изъ ада приходитъ и душу паки въ адъ восхищаетъ” (Р V 116).

“Суперечка Душі й Тіла” Івана Некрашевича більш розгорнута. Душа передчуває свою загибель: “Адъ на мя зѣваетъ” (Р V 245), а Тіло докоряє їй, що вона нестаранно молилась і не бачила тих сітей, які всюди розставляє ворог. “Ты спишь, онъ всегда не спит,

ловит тебе тщится” (Р V 245), – говорить воно Душі. Тіло виявляється більш богобоязливим, аніж Душа. Воно міркує про Бога, “источника чистоты” і дає Душі безліч порад. “Встань от одра и внимай, что Павелъ говорит, да освѣтить тя Хрістосъ, да врагъ не уловит” (Р V 245). Душа ж упевнена, що Тіло просто “расширилось в слове”, що вона чиста, а Тіло суєсловить і давно забуло про Бога. Душа духовна, вона жадає бути гідною Христа. Тіло ж – “от земли, к землѣ й прилѣпилосъ” (Р V 247), у ньому “всѣ страсти жилище имѣютъ” (Р V 247). Але воно знає, що і Душі не виправдатися. Вони обидва вирішують покаятись і не грішити. “Суперечка” закінчується згідною “обоихъ” молитвою.

Також Душа й Тіло могли укладати між собою “пакт”, як-от у “Розмовах Душі з Тілом”. Тут вони називають одне одного товаришами і тихо скаржаться на нещасну долю. Пор. слова Душі, звернені до Тіла: “Нѣтъ, другъ, мнѣ нелзя самой слезъ точити, Буди не хощешь товарищем быти” (Р V 241). Кожен із учасників діалогу намагається перекласти відповідальність на іншого. Тіло, називаючи себе невільником, вважає, що Душі безсмертній “подлежит пектися, да избѣжиши страшной коси смертной” (Р V 241). Душа, за його словами, “Транжирила такъ, какъ сама хотѣла”. Душа ж нагадує, що на Страшний суд вони підуть разом і що “подлежитъ обоимъ несть бремя” (Р V 242). Вони доходять висновку, спираючись на слова Євангеліста, що у них повинна бути “ассамблея”.

У короткому епілозі під дивною назвою “Могоричъ” сказано: “Душа плачеть, стогнет Тѣло, Тужать обще, – то ихъ дѣло” (Р V 242). В “Уривках Різдвяної містерії” діалог Душі й Тіла (“Сцена пятая, албо Исхождение пятое) – це не стільки взаємні докори, скільки оплакування великої втрати: “Ахъ смутку мой незносний, жалю оплаканний, Где то мой облюбенец подѣлъ ся коханий?” (Р I 174). Тіло грішне не сперечається з Душею, а повідомляє, що в пекло його заманила розкіш цього світу. Воно також сподівається тільки на Бога. Вони обоє падають на коліна і волають до неба. Милосердя втішає їх і вони “отходят восвояси”.

В “Успенській драмі” Дмитра Ростовського Грішник, виступаючи перед Судом, говорить, що він загинув і тілом, і душею.

Прикметно, що в епізодах, які розповідають про створення людини, акцентується на темі незавершеного, нікчемного тіла. У п’єсі “Властотворний образ чоловіколюбія Божого” про створення людини говорить Рада Божа і не раз називає його тіло гноївкою смертною, тлінною і тимчасовою; людина для неї – персть земна, та не забуває ця алегорична фігура і про подібність людини до Господа.

Отже, внаслідок незмірно високої оцінки того, що недоступне безпосередньому зору, та негативного ставлення до видимого і зовнішнього людина не могла виявитися цікавою та значущою для мистецтва ні як об’єкт зображення, ні як “художній засіб”.

Її фізична суть перебувала поза межами прийнятої системи цінностей, залишалася мовби за сценою. Тільки душа могла цікавити мистецтво, та подати її через матеріальне й тілесне, через психологічний портрет, наприклад, було категорично неможливо. Тому людина начебто і не могла з’явитися на театральних сценах ані як персонаж, ані як актор – але ж для театру найнеобхіднішим є “людське начало, одухотворене й у русі”[34]. Не дозволяли цього й уявлення про людину як образ і подобу Божу.

Та культура зуміла знайти вихід із цього становища, не порушивши, але обійшовши заборони. Кордони між внутрішнім і зовнішнім завжди рухомі[35], завдяки цьому людині почали доручати зображення внутрішнього.

Можливо, певним чином отриманню дозволу на появу людини на сцені сприяло поширення уявлень про мінливість людини. Якщо вони й існували раніше, то не входили до основних, як це сталося в епоху бароко.

Тепер тема мінливості людини ввійшла в арсенал літературних, художніх тем і стала використовуватись у поезії, у проповідях. Постійно пропонувалося порівняти ідеальну людину з людиною, зовні нескінченно мінливою. Вона іменувалася “сном нестоящим”, “мечтанием неким неудержимым”, порівнювалася з “кораблем на море следу

не имущим, прахом, парой, утренней росой, цветом, временем рожденным и временем решимым”[36] (Епіфаній Славинецький). Г.С.Сковорода також описував людину постійною, як море, вірною, як вітер, надійною, як лід.

Прийняття людиною різних ролей стало літературною темою. Вона, очевидно, підпорядкована топосу: світ-театр. Те, що людина грає у своєму житті різні ролі, описувалося багато разів і щоразу зі засудженням, хоча для засвоєння свідомістю культури ідеї зміни людини ця оцінка не надто важлива.

Коли театр відбувся, то зі сцени пропонувався образ людини роздвоєної, котра проводить життя у битвах із дияволом і прагне до неба. Тема її суперечливої природи наполегливо повторюється в діалогах і декламаціях, у розлогих містеріях і мораліте. Не менше місце займає тема сотворення людини. Важке входження людини в нове мистецтво підтримувалось і тією обставиною, що вона, по суті, ніколи не була провідним об’єктом зображення, а фокусувала в собі різні сфери буття, відповідаючи за межу речового світу і світу ідей.

Культура православного слов’янства все ще була позаособовою, або, точніше кажучи, – надособовою. Просто людина не цікавила її. Вона не була безпосереднім об’єктом зображення. З цією найважливішою рисою культура підійшла до межі, що розділяла середньовіччя та бароко[37]. Людина була принципово не цікава і значуща тільки як проекція світобудови, що відображає цю будову. Могла вона слугувати проекцією страстей Господніх, як у “Розмышлянях о муцѣ Христа Спасителя” Йоаникія Волковича. Тут на кожну муку Христову відгукується одна з Душ Побожних, вважаючи себе в них винною. Пор.: “Я то тебе Творче мой сродзе поличкую, Множеством грѣхов моихъ, я тебе мордую” (Р І 98).

У найзначнішому варіанті можливого зображення людини – на шляху до святості, тобто в агіографічному – людина повторювала земний шлях Христа, що не означало повного уподібнення йому, й вона не була самостійна. При цьому людина завжди відсунута від великого зразка, як Олексій, чоловік Божий.

У цьому мораліте окреслені й мотив чудесного народження від старих батьків, і мотив особливої печаті, що лежить на Олексії з дитинства. Олексій приносить Христові добровільну жертву, не відразу приймаючи остаточне рішення. Давши обітницю безшлюбності й утікши з батьківського дому, він потому перебуває на чужині невпізнаний протягом сімнадцяти років. Його готовність страждати – провідна тема житія.

Можливо, що в розгортанні епізоду весільного бенкету, на який люди приходять із подарунками, просвічує тема поклоніння. "Осе ж прийми и сию курачку... Я хлѣб тобѣ приношу, пане добродѣю... А я уже яблочки приношу вашети..." (Р IV 147). Зазначмо, що у п'єсі про св. Катерину розвивається мотив жертви та добровільного, радісного прийняття смерті.

У зображеннях святих вловлювалася подібність до Богочоловіка, та не до осіб, котрі оточували художника[38]. (Можна припустити, що ідея преображення людини, закладена в цьому жанрі, тобто обернення грішника у праведника, земної людини в небесну, могла похитнути уявлення про незмінність людської природи; разом зі змінами її внутрішнього стану вона змінювалась і зовні.) Хитання між "ликом" і "лицем" тривали довго, хоча поступово "лики святих стали все більше набувати індивідуальних рис, згідно з уявленнями про те, що людський рід "не в единое обличие создан"[39].

Окрім того, ставала об'єктом зображення людина, наділена владою, поняття якої сакралізувалось, але і зображення людини, наділеної владою, недалеко відходили від зображень святих[40].

В Україні, завдяки її тісній взаємодії з Польщею, існувала й інша лінія зображення людини. Там виник варіант сарматського портрета, в якому ідея захисника вітчизни, лицаря-християнина домінувала над подробицями зображення. Це ще не індивідуальні зображення. У них є інше надзавдання – "подати мовби єдиний портрет Роду, як надзавдання сарматського портрета загалом – подати збірний образ Стану. Кожен окремий його представник – тільки ланка в одному ланцюгу"[41]. Але і тут помітні

впливи церковного мистецтва; ці портрети чітко пов'язані з іконою.

Не тільки зовнішня людина, але і внутрішня не була в цьому мистецтві провідним об'єктом зображення. Вона була похідною від світу, й тільки світобудова загалом була важлива для художника як своєрідна реальність. Те саме ми виявляємо в театрі.

Світ

Світ зображувався як створений Богом для людини. Спершу вона була володаркою світу. "Солнце и луна – світилници в дому єго, вітри – прохлажденіє, земля и море – данник(и) єго"[42]. У цьому видимому людині світі не все було відоме та зрозуміле, але цей світ був добрий до неї. Людина була тісно пов'язана зі світом, але гармонія ця тривала не довго. Райська "снѣдь" вигнала її з небес на землю, й тільки після "страстей и победы" Ісуса вона знову отримує свій престол. Світ у різних іпостасях обступає людину.

Шкільна драма показує людину завжди більш скупо, ніж світ. Існував постійний набір засобів зображення, в яких домінувала тенденція до високої міри абстракції. Людина та події, що з нею відбувалися, неодмінно зіставлялися з картиною світу. Вона в різних варіантах, а не психологічний чи подієвий ряди, утворювала мережу змістових асоціацій і не насичувалася прикметами випадковості, непередбачуваності. Зробімо невеликий відступ, аби ввести поняття світу таким, яким воно було в українському шкільному театрі.

Світ зображувався не тільки метафорично, хоча метафоричне його значення було закладене у відомому топосі: світ – книга, який міг виступати й у зворотному значенні: книга – світ. Пор. слова Івана Величковського: "Книжка сія єсть то свѣт, вѣрши зась в ней – люде"[43]. Також був поширений і інший топос, не менш відомий. Пор.: "Житло наше на земли ровно комедіи, Албо рачей жалосной свѣта тракгедіи. За отнятьєм личины, што был кролем, паном, По-старому ковалем, шевцем, цимерманом"[44].

Світ безпосередньо структурувався у драматичному тексті. Він не завжди з'являвся як даність. Часто у п'єсах простежувалося його утворення з хаосу: "Прежде миръ не бяше, Прежде даже потченна свѣтъ не издадаше Широта небесная, и прежде состава Всей земли, прежде даже Едемская слава Не зряшесъ на востоцѣ со своими цвѣти" (Р II 207). Його створення детально описувалось у "Царстві Натури Людської" в монолозі Всемогутньої Сили: "Первое всѣхъ небеса создаста И землю мои руцѣ, свѣту и тмѣ даста Бытіе" (Р II 116-117). Потому утворилися "твердь звѣздогоряща", "кришталние води", суша, рослини, тварини та риби. Розповідалося про найменування всього сущого: "Именовах свѣт з днем доброзрадним, Тму назнаменовах нощним видом мазнимъ... Сушу землю нарекох, воднии состави – Моря" (Р II 117).

У "Торжестві Єства" тема сотворення світу доручена Авраамові: "Реклъ еси: "Да будетъ свѣтъ", – слово то бисть дѣлом" (Р II 228). Він розповідає про сотворення світу, перед тим як виконати те, що наказав йому голос із неба – принести в жертву Ісаака. Говорилося про зміни в картині світу у зв'язку з подіями у священній історії. У "Властотворному образі чоловіколюбія Божого" Порада Божа розповідає, як Божественна Сила дивно прикрасила небесну твердь, населила землю, ріки та моря.

Отже, сам процес сотворення світу ставав предметом для відображення. Не менше значення в текстах мала й уже створена модель світу; детально описувалися його часові та просторові координати. Вони обов'язково доповнювались етичними. Світ виглядав як різнорівнева ієрархічна структура з визначеним центром і вертикаллю, що його організує.

Мав світ, як свідчить твір Кирила Транквіліона про сотворення неба та землі, й конкретні фізичні контури. Підмурівком його були чотири стихії: вогонь, повітря, вода, земля. Вогонь – це єство легке, просвітницьке, гореносне, швидкохідне, палюче. Повітря ж – єство тонке, прозоре, має воно швидкий рух. Вода – єство мокре, важке та "лацно" порушуване. Земля – тяжка, студена, пітьми та чорноти

густої сповнена. Такий світ не був представлений на сцені. Та якісь "наукові" контури його слабо просвічували у п'єсах. Цікавість Звіздочетська в "Різдвяній драмі" Дмитра Ростовського детально описувала планети в системі зодіаку. Молодик, Близнюки, Лев, Скорпій – ось фігури, що з'являються перед нею. Її розум "звѣздъ теченїи чин и силу знает" (Р III 109).

Світ як зібрання стихій, що бурхливо сперечаються між собою і знаменують боротьбу добра та зла, не раз виникав на сторінках драматичних творів. У промовах персонажів він зображався як умістище безодень морських і пустель, населених звірами та птахами.

До цього світу волала людина, оплакуючи своє гріхопадіння. До нього зверталися Душі Побожні, оплакуючи Христа, у труні покладеного: "Стойте небеса, крвавыи точѣте Зъ облаковъ слезы, всю землю мочѣте... И ты о земле, чудне ужаснися... И ты о море, отворе зрѣницѣ, Зъ замѣронои выскакуй границѣ" (Р I 113). До світу звертались алегоричні фігури, розповідаючи про його чудесне Воскресіння.

Цей світ сам оплакував Христа і радів його Воскресінню. У плачі брали участь небеса, земля, море. Після риторичних звертань до них відбувалася деталізація. Були звертання до "превынеслых" гір, "твердых скал". Також будувалися звертання до світу зі закликом радіти Воскресінню. "И ты оцеанскоє глубокоє море, Радуйся, выскакуй, прерадост взбійся взгоре. И вы земле, каменьє, гойной заживайте Радости" (Р I 119). Цей світ ридав при Успінні Богородиці: "Восплачи, земля и яже суть в тебѣ! Плачите, древа, цвѣты, требѣ! Плачте, камены, взрыдайте, гори, Иже в моры!" (Р IV 216). Оплакували її "времена и часы", й усі сторони світу.

Є ще одна іпостась світу, яку Кирило Транквіліон у творі "Про сотворення людини" називав четвертим світом. У ньому без страху пасеться людина на пасовищах гріха. Вони, ці гріхи, в єдиному полку з бісами, протистоять небесним силам. Цей світ не підкоряється Богові, оскільки знаходиться у владі сатани. Світ височить на троні й оточений своїми прислужниками. Він – товариш Сластолюбства й інших смертних гріхів.

Як і світ фізичний, він складається з чотирьох елементів: зі “зазрости”, “пихи”, “лакомства”, “убійства”. Він відчужений від світу, створеного Богом, як пітьма від сонця, і подібний до бурхливого моря. “От глубини єго смоци и китове на пожреніє душі готови, єретици з бокув, разбойници, дімони... до живота вічного не допущаютъ”[45].

Цей світ у шкільному театрі виступає на чолі алегорій вад і гріхів. Він сповнений суєти, це світ “блудный” і “безстудный”. Він “облудне з людми ся обходит” (Р IV 135). Він спокушає людину і лицемірить, протиставлений чесному життю і служінню Богу.

На нього пропонує поглянути хор перший зі “Жахливої зради”: “Зри и удивися, коль лестный явися: Пиры представляетъ, сластми услаждаетъ... Но окаянный непостоянный” (Р V 95). Про нього ж говорять розгорнута назва “Різдвяної драми” Дмитра Ростовського: “Премѣна непостояннаго мира сего, гордости сѣтми в маловременной жизни человѣковъ уловляющая” (Р III 86), пролог “Образу страстей світу сього”: “Тако непостоянна, тако неключима, Въ мірѣ суетою вся суть уничижима” (Р II 349). “Отмѣна сего свѣта” – тема багатьох хорів шкільної драми.

Цей світ гідний висміяння. Геракліт у І сцені сміється з цього світу. “Се убо моя устнѣ во смѣхъ претвораю”, – каже він (Р II 350). Можна його й оплакувати, як це робить Демокріт. “Демокритъ оплакуетъ свѣтъ”, – зазначає ремарка.

Світ з’являється в гордості і славі й вихваляється своєю владою. Його оточують Плоть і Диявол, Відступництво та Багатобожжя, Любочестя і Суєта. Світ красний і привабливий, повний насолод і свободи для грішників.

У “Дійстві на страсті Христові списаному” Мир (Світ) приходить “со стропотники своими”. У “Трагедокомедії” Варлаама Лащевського світ також пишається своєю владою, та в його монолог вкрадаються і викривальні інтонації. Він зневажає людей, котрі віддані й поклоняються йому, “берет в работу” Натуру Людську. Він же сидить із нею на троні. Гнів Божий готовий знищити Світ разом із Натурою.

Перебуваючи в цьому світі, людина, однак, не спускає з очей контурів християнського макрокосмосу. “В ідеалі... для людини барокко можливі шляхи ведуть до тієї самої мети: через світ (природу, науку, політику і т. д.) людина приходить завше до того самого – до Бога”[46].

Світ часом міняв свої контури й утілював увесь Всесвіт, як у п’єсі “Мудрість Предвічна”. Він оплакував Христа, шукав Любов, вважаючи, що він згубив її, і хотів перемогти Ворожнечу. Він ставав перед троном Мудрості, страждав, згадуючи про “згибшу” душу. Воля й Ангел вели Світ до Голгофи, сповіщаючи, що Любов “на кривавой єст вечери!” (Р II 204). Цей Світ іменує страсті Господні “странным пиром”, де замість вина ллється кров.

Межові ситуації

Шкільний театр, віддавши перевагу світу, обирає для зображення людини ситуації, які можна назвати межовими. Ці самі ситуації, моменти переходу від тимчасового до вічного, наприклад, обрав і живопис.

Таким є намогильний портрет, поширений в Україні завдяки польському впливу. “Сарматський живопис тяжіє за самою своєю суттю до межових ситуацій, з одного боку, опиняючись на межі мистецтва та позахудожнього інформатора, з іншого – заходячи на територію сакральної творчості, але не переходячи в неї”[47].

Людина в межових ситуаціях іще не зайняла певного становища, ще все вагається й остаточно не допущена зайняти своє місце в певному ярусі світу. Вона перебуває на межі й неначе втратила (або ще не набула) свої основні риси. Вона зайнята лише ситуацією переходу, готова порушити кордон – саме це дозволяє людині бути зображеною.

Так, людина зображається в межовій ситуації сотворення її Господом. Виникнувши з праху і ставши володарем раю, вона обіцяє в усьому підкорятися Всемогутній Силі (“Царство Натури Людської”). Вона, як луна, повторює заклики Мудрості Предвічної, яка щойно створила її в

раю. Вона усвідомлює, що є “отъ земли персть созданна”, і схиляє голову перед Премудрістю. Правосуддя Господнє після тривалих суперечок із Милістю Божою підкоряється їй і йде “созданного зрѣти человѣка”.

Само сотворення на сцені не представлене, та коротка програма другої яви цієї п’єси глаголить: “Виходит Милость Божія, ведущая в мир Господнимъ образомъ почтеннаго человѣка” (Р II 333).

Момент гріхопадіння, що знаменує перехід в інший стан, зображається детальніше, ніж інші межові ситуації, які можуть бути лише окреслені. Людина наважується порушити заборону і, не послухавшись Господа, куштує заборонений плід.

Життя в раю першого Адама до цього моменту драматургів майже не цікавить. Мабуть, лише в “Торжестві Єства Людського” Єство проголошує вступний монолог, вихваляючись своєю владою. Адам і Єва відразу з’являються під деревом життя, Єва поглядає на плід, і Адам говорить їй: “Не же поглядай на сіе заказанное древо” (Р I 167). Єва вмовляє його з’їсти заборонений плід.

Можливо також, що цей епізод розроблявся за рахунок діалогу людини зі силами зла, і вони вмовляли її порушити заборону. Обступали людину й алегоричні фігури Заздрості, Безумства, Лакомства, Прелісті, котрі вмовляли її з’їсти яблуко.

Також вигнання з раю, тобто порушення кордону між двома ярусами світобудови, обов’язково подається у шкільній містерії. У “Царстві Натури Людської” воно має вигляд суду над Натурою. У “Торжестві Єства” перед людиною лютує Помста і “pellit a paradiso” (Р II 224). У “Свободі від віків жаданій” Голос Божий наказує Натуру “от рая изгнати”.

У “Мудрості Предвічній” першу людину виганяють із раю алегоричні фігури Розум і Срам. В одній “Пасхальній драмі” людина відразу з’являється, оплакуючи своє вигнання з раю: “Землю оскверних, людій раздражих, Небо погубих, во всем изгрубих, Ахъ, обезумихся!” (Р II 319).

Дуже часто епізоди гріхопадіння та вигнання йдуть один за одним, як в “Уривках пасхальної містерії”. Ангел

з'являється відразу після гріхопадіння і виганяє прабатьків із раю. У п'єсі "Властотворний образ чоловіколюбія Божого" Правосуддя виганяє людину з раю, вона просить поблажливості: "Ужасаюся Смерти и Бѣса боюся" (Р II 339), та Смерть і Диявол уже поряд і тягнуть Людину до пекла.

Також значущим виявляється епізод виведення з пекла. Тема: "Изійди, Адаме, ликуй весело" (Р I 170), – розробляється як така, що творить межову ситуацію. Наприклад, у "Торжестві Єства" Милість Божа виголошує монолог, потім "It ad infernum et educit Naturam" (Р II 256). У "Трагедокомедії" Сильвестра Ляскоронського Ізбавлення "Натуру вѣнчаєть и посаждаєть на престолѣ" (Р II 310). У "Властотворному образі чоловіколюбія Божого" Милість Божа виводить Людину з пекла. Вона дякує їй і просить урятувати й інших.

Людина та світ

Людина, вже не райський мешканець, не входить у світ, а залишається на його кордонах, спостерігаючи за ним. Зовні вона від світу неначебто вільна. Людина – тільки глядач "вселенского чудотворного театра", "обсерватор в обсерватории", за словами Г.С.Сковороди. Людина примислюється до цього світу і не вступає в нього, тільки стежачи за тим, що відбувається в ньому з рухом священної історії, що зазвичай у театрі досягається введенням алегоричної фігури Єства або Натури, яка стежить за розвитком містерії, різдвяної або пасхальної.

Наближаючись до світу і не намагаючись порушити його кордони, людина була йому співзвучна, як у "Торжестві Єства", де кожна євангельська подія проектується на стан Єства Людського.

Усі алегоричні фігури, що зображують сили небесні, міркують про Єство, готуючи йому суд, покарання "за дерзост, за преступство, за непослушание" (Р II 276), нагадують, що воно вшановане подобою Божою і оплакують падіння людини, підводячи глядача до ідеї внутрішньої пов'язаності вчинків людини та страждань Ісуса. Про

значення добровільної спокутної жертви Ісуса говориться лише у зв'язку з людиною. Людина тут мовби підсувається до світу і готова в нього вступити.

Вона виявляється мешканцем світу лише в той момент, коли готується покинути землю і стоїть перед обличчям смерті, виходячи у простір християнського космосу. У цій ситуації, також межовій, вона цікава шкільним драматургам і зображується досить часто на смертному ложі, оточена алегоріями, Вірою, Надією, Любов'ю, Розбійником і Блудницею, як в "Умирающему человѣку полезном оувѣщании".

Також про людину в межовому стані розповідають суперечки душі й тіла, в яких часто присутній контраст смерті праведника та смерті грішника.

Розробляється детально епізод смерті Олексія, чоловіка Божого. Він чує голос із Неба: "Прийдѣте ко мнѣ всѣ труждающися и обремененныи, и аз упокою вы" (Р IV 177), – і готовий прийняти смерть: "Уже мнѣ, вижу, стелется дорога З сего земного подолу до Бога" (Р IV 177), "Время мое приспѣло; Юж сей свѣт жегнаю" (Р IV 178). "Реклъ и преставис", – свідчить ремарка. Олексія оплакують батьки, й імператор детально описує ритуал майбутнього похорону: "Тѣло его святое отнести кажѣмо В церков святых апостолъ" (Р IV 185).

В "Успенській драмі" Дмитра Ростовського Грішник прощається зі землею, марно поглядаючи на небо, і ридає: "Гину, да, гину, иду во пропаст безденну, Отчаянъ спасенія, иду во геенну" (Р IV 220). Йому докоряє Гнів Божий: "Будешъ в неугасимомъ огнѣ в вѣкъ горѣти" (Р IV 222), і Грішник сперечається з ним, просячи почекати хоча би годину або дві. Відбувається суд над ним, у якому беруть участь Благоутробіє, Гнів, Суд, Істина. Вони засуджують Грішника до смерті, але спочатку ув'язнюють у "міцній темниці", де він оплакує свою долю.

Здавалося би, межа перейдена остаточно, та це не так. Драматург пильно стежить, як розгортається боротьба між смертю і життям, не земним, а вічним. Вічне життя перемагає. Грішник умирає, прощений завдяки заступництву Благоутробія, і звертається до глядачів зі словами, в яких іще

раз підкреслює значущість представленого епізоду, епізоду переходу від життя до смерті: “Егоже видѣсте мя грѣшна человѣка, Уже с тѣломъ душею погибша в вѣкъ вѣка, Уже бѣхъ окаянный в предверїи ада” (Р IV 231).

Цей опис метафоричного простору в етичному аспекті змінюється прощанням зі земним життям: “Духъ ми сказуетъ, яко близъ моя кончина; Уже тѣло слабѣетъ, яко паучина, Вся кости и вся уды вже изнемогают, уже к темъному гробу конечни зближают” (Р IV 232). Нотарій підсумовує: “Зри, человѣче, ко гробу идущий, Кол согрѣшилес чрез вѣкъ твой пловущий” (Р IV 232). Благоутробіє резонує: “Близко смерти сущаго сего человѣка Устрашает грѣхами бывшими от вѣка” (Р IV 233), – і просить співати “Аллелуйя” душі, яка розлучається з тілом. Також у поширеному Плачі Церковному описується й Успіння Богородиці: “Мати наша отиде душею на небо. Нам оставила мертво пречистое тѣло” (Р IV 201). Вість же розповідає про возз’єднання душі й тіла Богородиці на небі.

Привертає увагу драматурга людина, котра вже вийшла за межі земного життя й опинилась у раю або в пеклі. (Тобто перед глядачем з’являється душа, та не людина в єдності душі й тіла.) Вона перетинає кордони між ярусами світу, щоби розказати, куди веде вузький або широкий шлях після смерті.

Перебуваючи на межі двох світів, повертаючись “звідти”, людина наближається до картини світу, щоби не тільки засвоїти її сенси, але і стати її проекцією, як Агафія і Тавлія у “Трагедокомедії” Варлаама Лащевського, Гіпомен і Діоктит у “Воскресінні мертвих” Георгія Кониського. В епілозі останньої п’єси сказано: “Два лица жива по смерти в дѣйствиіи явленны, – По примѣру том весь мїр будетъ оживленній” (Р V 180). Діоктита виводить із пекла диявол, а він упирається: “Куди мнѣ ступати?”; Диявол же йому відповідає: “Туди, гдѣ тебѣ срамно лице показати” (Р V 174). Гіпомен із блаженством виходить із ангелом і “посмѣвается Діоктиту” (Р V 175): “Что се за страшилище?” (Р V 175).

Театральні імпульси

У культурі того часу існували та давали про себе знати театральні, точніше, видовищні імпульси. Вони розташовувались у різних шарах культури, у високій ученій культурі та народній, в етикеті й у фольклорі.

У високій культурі, що не визнавала видовищних форм, ці імпульси існували в самому її центрі, а не на периферії. Вони були закладені в літургії, де опозиції: внутрішнє/зовнішнє, видиме/невидиме, переплітаючись, утілюються максимально. Усе зовнішнє тут має значення внутрішнього, видиме – невидимого.

Літургія, обрядова за своєю суттю й генезою, як і будь-яка обрядова форма, розрахована на візуальне сприйняття. У храмі релігійні значення непомітно зливаються з видовищним началом, якому церковна служба зобов'язана своїм походженням[48]. У ній є явні видовищні елементи, ікона, пластика та ритм рухів, убрання та, звичайно, чітко виражена тенденція до синтезу різних художніх кодів, "у храмі, кажучи принципово, все сплітається з усім"[49]. Разом узяті, ці коди провіщають театральність.

Якщо розглядати літургію у світському аспекті, то можна виявити в ній особливу організацію простору, особливі рухи священнослужителів і їхні жести, діалогічні стосунки священика з паствою, а також священика та хору. Важливо також зазначити, що в сюжеті будь-якої служби є кульмінація. "У церковному побуті одні молитви вимовляє священнослужитель у першій особі множини (наприклад, у єктенії), а інші співаються "ликом" (тобто хором...) або "людьми", тобто самими молільниками у храмі"[50]. Знаменно, що іноді порушується кордон між паствою та священнослужителем, і миряни беруть участь у здійсненні обрядів (хресний хід тощо). Очевидно, що всі ці елементи служби видовищні й передбачають візуальне сприйняття.

Але це сприйняття підкоряється символічному прочитанню служби, оскільки під час служби невпинно взаємодіють символічні значення всіх дій і жестів, убрання священиків і церковного начиння, пор.: "І відійшовши від

жертовника, поклоняється ієрей, як би він поклонявся самому втіленню Христовому, й вітає в цьому вигляді хліб, що лежить на дискосі", або: "Зібрання молільників дивиться на Євангеліє в руках смиренних служителів Церкви, як би на Самого Спасителя, котрий виходить уперше на справу Божественної проповіді"[51]. Саме тому не видовищність висувається на перший план, а символізація того, що постає перед очима віруючих. Тут утілюються основні принципи художньої свідомості епохи, в якій літургія виступає "моделюючим чинником культури"[52]. Символічна мова служби досконала і не може бути інтерпретована по-різному. Церква не втомлювалася "відображати істини віри; життя Христа і подій священної історії у своїх обрядах, храмах, у найменших нескінченно помножених дрібницях культу"[53].

Уся висока культура того часу була "ідеальною стихією символа" (А.Ф.Лосєв). У кожному феномені речового світу, у природі й історії вона знаходила символи-знаки Божественного Промислу, щоби потім тлумачити й відображати їх, також із допомогою символів. Усі явища речового світу і, ширше, світобудови в діахронному та синхронному зрізах могли бути зафіксовані в символах, вгадані – передовсім цієї процедури зазнавала Біблія. Тому Г.С.Сковорода і називав її "плетнем образов", "зверинцем Божиим", "миром символическим". Можна було не звертатися до природи та до історії, у Біблії вже були зібрані "небесных, земных и преисподних тварей фигуры, дабы они были монументами, ведущими мысль нашу в понятие вечной натуры"[54]. Також і природа людини мала символічне тлумачення. Пор.: "Все роды от Адама до Христа суть образы и тени великие Божие, посему род Божий называется"[55].

Отже, дотримуючись символічної спрямованості всієї культури, людина в церкві прагне проникати в суть речей і символічно сприймати зриме. Краса, приємність – етичні, а не тільки естетичні категорії. Їх неможливо осягнути зовнішнім розумом. "Краса у творах батьків церкви невіддільна від "ейдоса", вона водночас і "прекрасне", і "благе" ("благе" – "прекрасне"), такою її робить "ейдос", божественна

ідея, без якої не може бути краси”[56]. Споглядаючи, людина у храмі не змінюється і залишається рівною сама собі. Вона не приймає жодної ролі, але зорово сприймає священне дійство, літургію, бере співучасть у ній. Вона не “зовнішнім”, а “внутрішнім” зором проникає у значення побаченого у храмі, тобто вона набуває не тільки релігійного досвіду, але і досвіду символічного освоєння світу.

Ознаки видовищності, хоч і розвинуті значною мірою, не горують у літургії та в характері її сприйняття віруючими. Тому видовищність у храмі ніколи не стала театральністю, хоч у католиків видовищність явно прагнула в неї перерости. Тут “обрядовість і театральність змішувались”[57], особливо в літургійній драмі, про що згодом. Але й у православних, і в католиків горував обряд, літургія ніколи не була інсценізацією.

У православній церкві видовищність мовби застигла біля своїх джерел, церква навмисно стримувала її і ніколи не прагнула її організувати як ціле. Видовищності “цуралося суворе візантійське переконання нашого духовенства. XVII століття найменше сприяло розвитку храмової драми”[58]. Та, видно, можливості видовищності завжди розуміла церква; про це свідчить у тому числі й те, що часто зустрічається в дидактичній літературі протиставлення церковної служби і театру. Воно несе в собі складний комплекс значень.

Це не тільки протиставлення вищого етичного начала та відсутності його. У ньому, можливо, прихований і ненавмисний вияв таємних їхніх співвідношень, що поягають у внутрішньому відштовхуванні та несподіваному притяганні; в цьому протиставленні чітко спостерігається тенденція ввести церкву та видовище в один семантичний простір, звісно, тільки на формальному рівні (пор.: “Инако поют в костеле, и инако в маскараде”[59]); це протиставлення далеко не випадкове. Звичайно, в нього включена опозиція праведного та неправедного світу. Церква та видовище (театр) – тут найдовершеніший їх вияв. Але є і ще щось, що примушує кожен раз зіштовхувати ці два віддалені один від одного феномени культури.

В історії культури не раз виникало протиставлення церкви будь-якому видовищу – воно значуще саме по собі,

та крім того, воно свідчить про те, що культура, незважаючи на відмінність функцій, усвідомлювала таємну схожість розведених по різних полюсах зіставлюваних об'єктів. І якщо церковний обряд театр ніяк не визнавав, то театр, особливо у XVIII-XIX ст., наполягав на своїй причетності до релігійного культу (пригадаймо зіставлення театру з вівтарем, такі словосполучення, як "жрець мистецтва" тощо). Прикметно, що дослідники театральної культури, як, наприклад, О.І.Білецький, також зверталися до цього протиставлення: "Хіба не нагадує, наприклад, сам устрій православного храму конструкцію давньогрецької сцени? І там, і тут декоративна стіна (гр. "скене") з трьома виходами (іконостас)..."[60].

Отже, незважаючи на величезну відстань між церквою і театром, у них є спільна підоснова – видовищність, – але вона підпорядкована різній меті, в одному випадку – сакральній, а в іншому – світській, і розвинута по-різному.

Символічна концепція світу і мистецтва впливала і на шкільний театр, який у просторі між сакральним і світським засвоїв і розвинув символічну мову літургії; хоча він ніколи не торкався священних істин, а тільки наближався до їхніх значень, використовуючи для цього символіко-алегоричний код.

Досвід шкільного театру збагачувався особливим способом "згадування євангельських подій, але способом, що видає і художні наміри діячів церкви"[61]. Цей спосіб аж ніяк не можна віднести до театральних, але він породив явища паратеатральні, такі собі "згустки" видовищності, й таким чином стимулював накопичення її енергії, що виявилася необхідною для розвитку шкільного театру. Цей спосіб значно відрізняється від того, який був властивий католицькій церкві: вона створила справжній літургійний театр, про який мова піде далі. Та і його виявилося досить, аби непрямо вплинути на майбутній розвиток шкільного театру.

Винесення плащаниці (обряд, що утвердився в XVII столітті), Тиждень Ваїй, хід на осляті (чин, що відправлявся в митрополіях, запроваджений не раніше як у XVI ст., в якому брали участь як священнослужитель, так і миряни), хресний хід, обряд омовіння ніг, пічне дійство, що було частиною служби, неначе наближалися

до драми в її архаїчному вигляді, та ніколи не досягли її. Особливо до неї тяжіло пічне дійство. Воно найбільше насичене видовищним началом: явно прагне до оформлення художнього простору – замість амвону в церкві височить піч, "древяна, решетчата", біля неї стоять залізні шандали; є натяки і на сценічний костюм, наявна тенденція до зміни зовнішності виконавців ролей отроків і халдеїв; так, халдеї одягнуті в "юпы красного сукна, шеломы", отроки – у стихарі. Руки отроків обв'язувалися рушниками, в руках у халдеїв були пальмові гілки та плаун-трава, тобто в дійстві наявні аксесуари. Окреслений малюнок руху учасників дії; отроки та халдеї не мовчать, їм дане слово. Халдеї ставлять отрокам запитання. Вони не тільки рухаються у відведеному їм просторі, але і щось зображають – розпалюють уявний вогонь під піччю. "Грає" і зображення Ангела на пергаменті, що спускалося зверху в піч вогненну. Пічне дійство виривалося за межі сакрального простору і виходило на вулиці. Це було видовище, "що вступило у вуличне святкування"[62].

Усі ці епізоди, "відгалуження літургії", ніколи не перетворилися на драму. Їхній сюжет був нерозвинутий, слово існувало паралельно до жесту, не зливаючись із ним і тільки супроводячи його. Наприклад, у чині обмивання ніг архієрей виконує дії, приписані Євангелієм, під звучання слів: "Востав с вечери и положи ризы своя и прием лентие, препоясася"[63]. Архієрей устає, знімає ризи, підперезується. Жест у цьому чині ретельно розроблений. Утім, іноді слово не тільки супроводило жест, як у пічному дійстве, а взагалі було відсутнє. Могло воно цитувати євангельське слово або тільки наближатися до нього.

У цих епізодах не зображалися євангельські події. Вони містили вказівки на них. Їхні учасники тільки "прообразували" євангельських персонажів і аж ніяк не уподібнювалися до них. Вони ніколи не ставили завдання перевтілення і залишалися своєрідними знаками-сигналами великих подій священної історії. Як пише театрознавець, торкаючись проблем західноєвропейської літургійної драми, "одягаючись у костюми Марії та Ангела, актори показували

небесних персонажів; розігруючи літургійну драму, наочно представляли їх глядачам, але розуміли, наскільки блюзнірським було тут перевтілення – не зазіхали на нього”[64]. Те саме можна сказати і про паратеатральні епізоди православної церкви. При всіх своїх відмінностях усі епізоди паратеатрального характеру залишались у суворих межах, приписаних службою, і аж ніяк не претендували на повний розвиток видовищності. Незважаючи на це, церква, немовби побоюючись привнесення у свої межі чужої їй мови, від найбільш розвинутих із них відмовилася. Їхній зовнішній вигляд міг затьмарити сутність ними зображуваного.

Хоча Н.С.Тіхонравов назвав ці епізоди свого часу передтеатральними явищами та першими рівнями формування театру, німими виставами[65], ці епізоди важко вважати такими. Адже видовищність у них не горує і постійно вихолощується; до того ж, вона підпорядкована завданню викликати релігійні почуття віруючих, а не естетичне переживання. Та в них людина навчалась особливого виду видовищності – символічного. Він знадобився шкільному театру, та вже в Москві, бо в Україні з цих епізодів був відомий лише епізод омовіння ніг.

Зв’язки українського шкільного театру з церквою були опосередковані іншим досвідом, досвідом літургійної драми римського слов’янства.

Деякі видовищні моменти і можливості розвитку діалогічної побудови виявляються і в українських проповідях XVII-XVIII ст. Зчаста вони, як і польські їх зразки, перетворювалися на діалог, наближалися до драматичних сцен, як у Антонія Радивиловського. У нього, наприклад, Діва Марія розмовляє з ангелом. Він будує проповідь із питань, звернених до апостолів.

Читання проповідей вимагало справді акторського мистецтва. Вони збагачувалися не тільки інтонацією, але й мімікою, і жестикуляцією; отже, були розраховані на видовищне сприйняття. У православному світі це суворо засуджувалося як латинське нововведення. Іван Вишенський у “Посланні до Домникії” писав так:

“Латинских басней ученицы, зовомые кознодеи, трудитися в церкви не хочут, токмо комедии строют и играют”[66]. Прикметно, що в XIX ст. йому вторував М.В.Гоголь: “Нехай місіонер католицтва західного б’є себе у груди, розмахує руками і красномовством ридання та слів викликає швидко сохнучі сльози. Проповідник же католицтва східного повинен виступити так перед народом, аби вже від самого його смиренного вигляду, згаслих очей і тихого, приголомшливого голосу, що виходить із душі, в якій померли всі бажання світу, все би зрушилося...”[67].

Проповідь, побудована як за східними, старими, так і за новими, латинськими, правилами, виголошувалась у сакральному просторі й була розрахована на слухача та глядача. Тобто і вона містила певний заряд видовищності й навіть драматичності, який не був затребуваний шкільним театром унаслідок суворих заборон на будь-яку театральність.

Таким чином, усі можливі елементи видовищності, що містяться у службі та проповіді, в паратеатральних епізодах, залишилися при формуванні шкільного театру обабіч, мовби недосяжні. Та вони відіграли роль невидимого, прихованого контексту, без якого мова цього театру не склалася би.

Якщо церковний досвід повинен був унаслідок його найвищого становища бути театром залишений, то звернутися до інших видів видовищності, що існували в культурі того часу, світських, театр начебто міг. З огляду на їхню природу відтак на їхнє можливе використання як зразка не була накладена заборона.

Мова йде про етикет, правила якого визначали всі вияви офіційного та приватного життя. Етикет, як і руський “чин”, фіксував “вертикальну ієрархію зв’язків явищ, а у більш вузькому значенні слова – кожен елемент цієї системи”[68], пронизував життя, що виражало й особливе до нього ставлення, і певну тенденцію структурувати його, виявити постійні, схоже виражені способи подолання та проживання всіх життєвих ситуацій. Він був однорідний із установкою на канон, характерною для культури того часу.

“Мовою етикету і мовою ритуалу перекладаються різні фрагменти життя, різні соціальні факти”[69]. Етикет

перекладає своєю мовою фрагменти світського життя, і в епоху бароко цей переклад, особливо завдяки українсько-польським зв'язкам, явно активізувався. Тоді був порушений кордон між життям і мистецтвом, що сприяло розвитку різноманітних етикетних форм, їх ускладненню. Всі вони підпорядковувалися граматиці культури тієї епохи – риториці. За вдалим висловом Л.І.Сазонової, відбувалася риторизація життя загалом[70]. (До речі, й Р.Лахман ставить знак рівності між риторикою та церемоніалом.) Набули пишних ускладнених форм перехідні обряди: похорон, який іменувався в похоронній промові "смертелным аппаратом", весілля, хрестини. З ними за розробленістю суперничали урочисті зустрічі та проводи високих сановників.

Ці обряди щоразу видозмінювалися, відступаючи від традиційних незмінних форм. Водночас вони зберігали традиції, та у зміненому вигляді. Частина етикетних форм узагалі була винайдена знову, як-от урочисті церемонії зустрічей і проводів. Для них усіх писався спеціальний сценарій; вони навіть репетирувалися, як, наприклад, окремі ораторські виступи, що займали в етикеті того часу значне місце.

Промови ці виголошували по-польськи та по-латині, "простою мовою". Часто вони тяжіли до панегіриків, епітафій, пор.: "Прощальне слово, складене шляхетному панові Томашу Замойському, коли він на другу битву відходив із Шаргорода", або "Вітальна промова", тому самому Томашеві Замойському адресована, та з нагоди його повернення[71]. Промови були побудовані за всіма правилами бароко, рясніли біблійними цитатами, які зводили подію, що заслуговує на особливу церемонію, в ранг високих. У них символи об'єднували різні аспекти прославляння і розсипались у безлічі значень, як у похоронній промові Ігнатія Старушича на смерть князя Святополка-Четвертинського. Цитуючи Книгу Буття, 37 главу, оратор спирається на цитату з промов братів Йосипа, котрі приносять його закривавлену ризу Якову. Він порівнює втрату батька покійного з втратою Якова, з втратою царя Давида, який оплакує Авессалома та Йонафана, пересипає емоційне висловлювання цитатами з псалмів. "Шата ясне освецоного княжати єго милости

пана Іліи Святополка Четвертенського” – іменується це похоронне слово. У кожній його частині Ігнатій Старушич додає “шаті” різних сенсів: вона виявляється витканою “зъ высокого старожитных князей руских уроженья въ непрерваной линиѣ”, “з одважных и крвавых прислуг наяснѣйшому кролю-пану”. У промові чітко простежується тенденція до театралізації[72].

Ці промови не зникали разом зі церемонією, а могли бути знову використані в аналогічній ситуації. Очевидно, так відбувалося з промовами Касіяна Саковича, “Слово жениха про сімейне життя”, “Подячна промова після одруження”, “Введення нареченої у спальню”[73]. Не були прив’язані до конкретних осіб і похоронні промови. Тобто з промовами поводились уже як із постійними текстами, що не втрачали естетичної цінності. Багато цих ораторських виступів, які входили в різноманітні сценарії етикетної поведінки, були справді художніми творами, як-от “Вѣрші на жалосный погреб” Касіяна Саковича, “Лямент” Мелетія Смотрицького. Прикметно, що “Лямент” Мелетія Смотрицького розписаний на голоси. Оплакування батька змінюється його зверненнями до синів, присутня тут і епітафія. Їх можна розглядати в термінах драми, як словесний її ряд. Ці промови ставали постійною частиною етикетних церемоній, вторячи, таким чином, “застиглим діям” етикету (Л.А.Чорная).

Етикет мав суттєве доповнення, оскільки церемонії оформляли живописці й архітектори. Образотворчий ряд займав значне місце. Він виявлявся в оказіональних декораціях, їхньому оздобленні, в особливій пишності костюмів учасників церемоній. Усе це було призначене для розглядання. Не повинні були проходити повз загальну увагу і жести учасників церемоній. Вони мали символічне значення і водночас характеризувалися комунікативною спрямованістю. “Жест завжди і безпосередньо звернений до іншої людини або принаймні передбачає наявність зовнішнього погляду”[74].

Етикет, отже, в різних планах був явно орієнтований на глядачів, вимагав пильного розглядання та вслухання в нього. (Польські його форми, до речі, зазвичай

доповнювалися театральними виставами.) Відтак і його учасники все більше наближалися за функціями до акторів. "Етикетна поведінка зазвичай розрахована на двох адресатів – безпосереднього та далекого ("публіку"); в цьому сенсі її можна порівняти з діями акторів, орієнтованими водночас на партнера та на зал"[75]. Не випадково, мабуть, Г.С.Сковорода, який вловив театральний дух церемоній, назвав їх "в театре представляемыми". Він же усвідомлював і символічність їхньої мови: для нього церемонії та обряди – суть "виды", "значки", "узлы мира".

Усі вияви етикету, в тому числі не обов'язково вишикувані у тривалі церемонії, тяжіли до видовищних форм і навіть були схожими на такі собі дійства. Вони будувалися чітко за правилами і неодмінно мали сценарій, над складанням якого трудились, у тому числі, й відомі діячі культури бароко. У них окреслювалися контури простору, в якому повинна була відбутися церемонія, напрям руху учасників церемонії, їхні пози та жести. Усе це не могло не позначитися на шкільному театрі[76]. (Зазначмо – тільки непрямо.)

А.Н.Робінсон вважав, що для московської сцени всі вияви етикету мали велике значення – вони відіграли важливу роль у становленні театральної справи загалом[77]. Л.І.Сазонова, продовжуючи та розвиваючи цю концепцію, детально розглядає паратеатральний аспект придворних церемоній, тісно переплетених із придворним мистецтвом. Таким чином, вона показує один із можливих шляхів, яким міг піти власне театр[78]. В Україні не було царського двору, і церемонії там розгорталися при дворах великих магнатів, їх повторювала у зменшених масштабах українська шляхта. Вони також становили потенційний контекст для розвитку театральної справи.

Не тільки знать маніфестувала поведінку в етикетних формах, сподіваючись на ефект видовищності. Кожна людина, вихована у традиціях народної культури, володіла мовою етикету, яка в народній культурі була мовою обряду. Перебуваючи в обрядовій ситуації, вона пропонувала звернути увагу на конкретні точки свого життєвого шляху або шляху своїх близьких, відзначаючи різними засобами неповсякденність ситу-

ації. Не зробити вона цього не мала права – такі були приписи культури.

В етикетній ситуації людина ніяк не змінювала свій вигляд. Вона не намагалася бути іншою і залишалася сама собою, виступаючи в ролі нареченого, сина покійного тощо. Ця роль не була умовною – її людині накидало життя. Так вона маркірувала значущі моменти свого життя, своєї сім'ї або соціуму загалом. Вона привертала увагу до свого психологічного стану, до нового соціального статусу і щоразу бачила на своєму місці не іншого, а себе (а також пропонувала бачити). Так етикет надавав людині можливість видозмінитися, зупинити розмірений плин життя, але спеціального локусу (за винятком перехідних обрядів) при цьому не передбачалось.

Етикет ані у високій, ані в народній культурі не міг стати вирішальним стимулом для розвитку театру. Очевидно, що, хоча він і містив заряд театральності, він не зміг стати сходинкою розвитку театрального мистецтва, та зате взяв участь у формуванні контексту, необхідного для утвердження рівноправного становища видовищності з іншими художніми кодами. Крім того, він навчив можливості приймати роль і продемонстрував результати злиття різних художніх кодів. Від етикету майбутній глядач і актор успадкували принципи різнопланової поведінки. Вони засвоїли можливість зміни ролей – поки що тільки соціальних, де не передбачалося перевтілення.

Народна культура також несла в собі заряд театральності, передусім в обрядах, але, крім того, й у виконанні пісень і казок. Багато дослідників безпосередньо пов'язують зародження театру саме з народною театральністю, як, наприклад, це робив І.Франко, який бачив початки українського театру в хороводах, веснянках, обжинках, колядуванні, у багатьох перехідних обрядах. Дослідники цього напряму відмовляються бачити проміжні рівні між власне театром і фольклором, внутрішню історію театру, спрощують шлях його формування, бо уявити, що від народних обрядів до шкільного театру йшла пряма лінія, неможливо. Тим паче, що при такому підході народні обряди виглядають позбавленими магічної функції, якою

вони насправді відмежовуються від театрального начала. Може, це відбувалося ще і тому, що значущість шкільного театру в безперервному ланцюгу театральних форм ще не була усвідомлена.

Зазначмо, що В.І. Рєзанов чудово бачив, що пов'язати безпосередньо місцеві, національні традиції з попередником професійного театру, яким був театр шкільний, неможливо.

Звичайно, театральність, яка пронизує різні форми народної культури, була необхідним контекстом для становлення театру, але неповним. Вона виконала роль іще одного русла, яким прямувала театральна енергія в той час. Але в ній, як і в культурі високій, не вистачало тих рушійних сил, які здатні перетворити цю енергію на мистецтво сцени. Ця театральність не створює послідовно драматичних форм, не організовує особливі художні простір і час. Але без неї, як і без етикету, без символічної мови церковного мистецтва, театр би не відбувся.

Звернення до внутрішніх проблем народної культури допомагає зрозуміти, чому народна театральність не стала безпосереднім джерелом для українського театру, і виявити, які її особливості визначили характер контексту, в якому створювався український шкільний театр.

Обряд видовищний, і його видовищність розрахована на велике число глядачів. Обряд може відбуватись і таємно, та видовищний його ряд усе одно присутній. Він зберігає візуальну орієнтацію. "Магічне моделювання бажаної дійсності здійснювалось у розрахунку на надприродні сили, на предків, котрі обожнювалися, на духів-опікунів"[79].

Обряд має стабільне місце проведення, воно обов'язково означене у свідомості суспільства як сакральне. Також обряди, перехідні, календарні, присвячені певному часу, і пов'язаність їх із часом дуже міцна. Обряд організує "тимчасові світи всередині звичайного (часу. – Л.С.), створені для виконання замкненої в собі дії"[80].

Кожен обряд виражається у вербальному, акціональному та предметному планах і містить стабільний елемент

гри, причому зі сакральним значенням, яке зберігається при розпаді обряду, існує в реліктах обряду, а також і при його зовнішньому збігу з побутовими діями. “Сакральність і магічність буденних дій не підлягає сумніву. В усіх місцях, де обряд зберігся майже до наших часів, саме так він сприймався і сприймається”[81].

У кожному обряді ігрове начало розвинуте по-різному. Гра різниться за ступенем інтенсивності. Навіть якщо вона доволі розвинута, учасники обряду ніколи не бувають утягнуті в неї повністю. Вона для них не самоціль, а лише засіб досягнення іншої, головної мети – повернення світобудови. Стисло розгляньмо моменти перевтілення та дії в обряді з погляду гри.

Учасники обряду можуть залишатися самими собою, як, наприклад, дівчата, котрі випроваджують русалку, або людина, котра виголошує замовляння[82]. Але, проте, ці дії та слова на якийсь час виштовхують їх із цього світу, ставлять на межу з тим світом, роз’єднують зі суспільством людей. Відбувається часткове розщеплення: Я – не-Я.

Можуть учасники обряду змінювати свою зовнішність із допомогою костюма, маски, гриму. Тоді вони явно прагнуть розподобитися з довколишніми людьми. Зазвичай це відбувається з центральним персонажем обряду, наприклад, календарного. Його обличчя буває забруднене сажею, приховане під зеленими гілками, завішене тканиною; існували колись і личини, і харі, “козячі пики” тощо.

Костюм учасників обряду в такому разі різко відрізняється від повсякденного одягу. Це – лахміття, рослини, одяг, надягнутий навиворіт. Можуть учасники обряду й мінятись одягом один із одним. Цей обмін – один із варіантів перевдягання, що оберігає від небезпек при перетині межі того та цього світів[83].

Поведінка учасників обряду виводить їх із ритму повсякденного життя. Вони або скуті в рухах, або, навпаки, постійно кривляються, стрибають. Хода їхня змінена. Вони наслідують не-людину. Вони або постійно мовчать, або говорять зміненим голосом. Тобто вони грають.

Може в обряді брати участь лялька, “антропоморфне опудало, зроблене зі соломи або ганчірок і вдягнуте у традиційний жіночий костюм”[84]. Тоді гра відбувається з нею. Може стати об’єктом гри і якийсь предмет, обтяжений обрядовими значеннями, як в українському Колодії. Цей колодій – поліно або палиця, що організує обряд, який триває протягом тижня[85].

Л.Н.Віноґрадова зазначає, що якщо центральні учасники обряду не вирізнялися з допомогою рольового перевтілення, не міняли костюм, не змінювали зовнішність, то, проте, вони інакше себе вели в обряді, характеризувались іншим типом руху. Наприклад, їх могли вести під руки, позаду або попереду всієї процесії. До учасника обряду зберігалось особливе ставлення, усвідомлювалися його небезпечні функції, “його випроводжали за село, били, виганяли, демонструючи акт позбавлення чого-небудь шкідливого”[86]. Іноді елементи перевтілення та дії немовби розкидані по всьому обряду і не збираються воєдино.

Дуже важливо, що всі вони не обов’язково підлягають естетичному сприйняттю, бо на першому плані – магічна функція обряду. Якщо обряд і сприймається естетично, то естетичне та магічне нерозривно пов’язані, адже “священнодія чиниться в тих же формах, що і сама гра”[87].

Таким чином, беручи участь в обряді, людина входить у гру, не спонтанну, якою вона буває у звичайній життєвій поведінці, а у гру, освячену традиціями. Людина в цій грі навчається створювати локуси, відмінні від повсякденних, виключатися з часу, а також тимчасово втрачати своє Я. Та все це не призводить до створення театру.

Ігрове начало обряду – рух, жест, слово, організація простору та часу – зберігає в собі руйнівні сили. Воно може, вивільнившись, примусити обряд розпастись і розгубити значення або “загнати” їх усередину форми; само стати незалежним і почати нове життя. Але цього не відбувається, оскільки обряд дуже консервативний і зберігає рівновагу між усіми складовими частинами. Отже, лише дочекавшись такого моменту, коли архаїчні сакральні

значення, які зберігає обряд, вивітряться, гра зможе набути самоцінності. Відбувається це далеко не відразу, а в той момент, коли знімається заборона з незалежного існування гри. Та поки архаїчна значущість обрядів зберігається, так само як і міцна прив'язаність їх до календаря або до найважливіших подій життя людини (перехідні обряди), гра з обряду не вивільняється[88]. Отже, чекати здійснення прямого зв'язку народного обряду з театром не доводиться. Є ще одна обставина, яка стримує гру, не менш важлива.

Реалізуючи опозицію "Я – не-Я", учасник обряду оформляє свою поведінку відповідно до стародавніх правил. Вона умовна і спрямована на ілюзію перетворення. Вона осмислена ним самим та іншими як така, що стосується сфери сакрального, а відтак небезпечна для повсякденного життя (пор.: "У їхньому сприйнятті (учасників обряду. – Л.С.) й у мотивуванні дії виразно проступало усвідомлення факту випровадження злого духа як головної мети "проводів"[89]), бо ці поняття усвідомлювалися як нерозривні. Що більше, в обрядах елементи гри вважалися нечистими. Наприклад, так сприймалося переодягання, носіння одягу навиворіт тощо. Це все були дії, спрямовані на перевертництво, яке є "характерною рисою персонажів нижчої міфології (духів, демонів, небіжчиків, померлих предків)"[90]. Тому від виконавців обрядів вимагались особливі очисні процедури після їх здійснення. Усе це разом узяте не сприяло розвитку театральних форм як самостійного явища[91].

Тим паче, що цілком так само сприймались обряди та пов'язана з ними гра й у вченій культурі, яка постійно їх переслідувала. Обряд і гра іменувалися не інакше, як "богопротивним ділом"; заборонялося "творити глумы всякими плясаниями и гусльми", накладати на себе "личины и платье скоморошеское", "косматые сатирские хари", бо все це були "кощуны бесовские", що супроводжувалися "смехом и руганием диаволским" (Іван Вишенський). Навіть якщо ставлення до гри ставало й більш спокійним, аніж у ревнителя старовини, яким був Іван Вишенський, усе-таки таємний зв'язок її з антисвітом усвідомлювався,

пор. назву одного з повчань Симеона Полоцького: “О еже... не пети бесовских песней и не творити игр”[92].

Ставлення до ігрових елементів і до гри загалом ґрунтувалося на ставленні до кордону між тим і цим світами, світом чистим і нечистим. Учасник обряду порушує цей кордон, що усвідомлювали носії як народної культури, так і вченої, внаслідок чого гра виявлялась аж ніяк не веселою забавою. Адже вона невід’ємна частина сміхового світу, який чітко відмежований від серйозного, як нечистий від чистого.

Елементи театральності існували не тільки в обрядах, але і в усній народній творчості; вони збагачували розповідання казок, бувальщин, а також музичний і танцювальний фольклор. Але вони так само, як і в обрядах, не відривалися від основного тексту й існували тільки разом із ним. Отже, і тут елементи театральності не вивільнялись і не могли стати основою або стимулом для розвитку власне театру, хоча, звичайно, їх якось враховувала на глибинному рівні внутрішня історія театру. Як зазначає Л.Н.Віноґрадова, “найважливіша особливість ритуально-ігрових форм полягає в тому, що з їхньою допомогою моделюється “предмет віри” (Івлєва, с. 28), а це відтак зближує магічне інсценізування з містерією”[93].

Отже, значення та форма народних обрядів і деяких інших явищ народної культури, що несуть у собі заряд театральності, виявилися нерозривними. Вони не виявили готовності до розщеплення і не покинули архаїчний сакральний простір. Народний обряд залишився однією зі сходинок, що вели до театру, яку він у своєму розвитку не міг обминути, але і ступивши на яку, не міг відразу опинитись у стихії професійної театральної культури.

Зовсім так само не могли відіграти вирішальну роль можливі зв’язки театру з церковною культурою або світським етикетом. Усі вони, як уже говорилося, становили його необхідний контекст і брали участь у складанні його внутрішньої історії. Але те, що саме їм, на наш погляд, віддав перевагу театр, надзвичайно важливо. Всі ці явища належать до різних шарів культури, і в основі кожного з них лежить обряд, без якого жодний театр немислимий.

Обряд надає театрові руху, визначає тип його існування і тоді, коли віддаляється від нього на значну відстань. Практично всі театральні форми зводяться до обряду. Театр на кожному рівні свого існування усвідомлює внутрішню пов'язаність із обрядом, навіть якщо приховує її під шарами нових і новітніх засобів перетворення дійсності на мистецтво сцени та її метафоричне прочитання. Він може ретельно приховувати цей зв'язок, як у театрі реалістичному, але може і вихлюпувати його назовні, як у театрі, пов'язаному своїм корінням із комедією дель арте або з містерією, або з іншими стародавніми театральними формами. Тоді обряд подається на сцені в модернізованому вигляді, стає лише одним із рівнів драматичного тексту, що перетворює його на "дійово-ритуального двійника" (М.Юнісов).

У театрі не випадково є тенденція виявити обряд, встановити, "промовити", "програти" його джерела. У XX столітті не раз повторювали твердження про зв'язок театру з церемонією, що спонукає театр до особливого бачення світу. З дуже важливих історико-культурних причин виникають достеменно наукові течії етнотеатру, де не шукають схожості сучасного драматичного тексту і обряду, а грають сам обряд, який може належати іншому, ніж сам театр, культурному ареалу. Так театр підтримує театральність архаїчного вигляду, перетворює обряд на театральну дію, орієнтується на виявлення прихованих архетипів людської свідомості. Пор.: "Необхідно, я переконаний у цьому, якщо тільки драматург наважується піднятися над рівнем простої розваги, щоби ця людська істота, цей Homo Viator, упізнавав би у драматичній дії, що розгортається перед ним, щось, що зачіпає його суттєво або життєво, щось, у що він сам почувається втягнутим"[94].

Можливо, що таке явище не цілком охоплює театральну виставу, але просвічує в тенденції до нової організації художнього простору. Поль Клодель мріяв "про повернення у сценічний простір храмової сакральності"[95], в якій ядром стає ідея жертвопринесення, що повинно позначитися на характері гри акторів. Такі процеси відбувались у російському театрі 10-20-их рр. нашого століття, у В. Меєрхольда (близь-

кість його постановок до циркових виводить театр у простір міфа та ритуалу), у Франції в А.Арто, який протестував проти звички до розважального театру і мріяв про театр, який би міг вдихнути в людство "пристрасний магнетизм образів" і "який підносився би над неміцністю часу"[96]. П.Брук перебував у цьому самому руслі пошуків, і не випадково він так високо оцінив експеримент Є.Ґротовскі, який створив новий обряд, звів гру до її першопочатків, зробив актора учасником жертвопринесення. Цей режисер, за влучним зауваженням українського театрознавця В.Гаккебуша, відмовився від сучасного театру й відродив праісторію світової театральної культури[97].

Як пише М.Юнісов, який детально розробив питання співвідношення сучасного театру з обрядом, "із початком теоретичного осмислення ритуалу його учасниками збігається виникнення театру, який, урешті-решт, утратив нерозчленованість символічного й актуального начал, дієвості й розваги"[98]. Він же проаналізував таке важливе явище, як ритуалізація життя, що відбувається в сучасному вуличному театрі, в гепенінгу, які натомість типологічно схожі з багатьма бароковими святами, побудованими за правилами етикету, що порушували кордон між мистецтвом і життям.

Розглядаючи шкільний театр, ми можемо стверджувати, що жоден із варіантів обряду не розвивався в напрямку до театру, всі вони тільки підтримували театр, який, аби розпочати своє існування, повинен був зустрітися з обрядом. Але обряд цей театр повинен був виявити в іншому просторі. До "своїх" обрядів він не міг торкатися то внаслідок їхнього дуже високого становища, то, навпаки – надзвичайно незначного, що виносило потенційний театр за рамки високої культури, в якій він мав намір існувати.

2. Обряд і український театр

Таким чином, культурна ситуація складалася так, що театру нізвідки було отримати могутній поштовх; його, на

перший погляд, культура безпосередньо не вимагала і не підтримувала його появи, та це не так. Існував загальний контекст, із яким театр, можливо, і не входив у прямі зв'язки, та який визначив його права на існування у східнослов'янському регіоні. Оскільки театру необхідне зіткнення з обрядом, то культура шукала шляхів, на яких воно би сталося. Було очевидно, що всі потенційні можливості аж ніяк не зливалися воєдино, існували на зразок різних потоків, до того ж, не відхилялися від заданого ним напрямку руху. Всі разом вони організовували безперервний рух культури, який здійснюється "лише у формі поступових змін" (Ю.М.Лотман). Поступові зміни не могли зробити вибух – тільки з вибухом у культурі могла виникнути її нова мова, театральна.

Незважаючи на те, що в межах культури цього вибуху не сталося, театр виник та існував одночасно з тими формами, які несли в собі заряд театральності і слугували йому контекстом. Культура знайшла обхідні шляхи для створення театру; зовні, як уже говорилося, це виглядало як активізація польсько-українських зв'язків. Українська культура мовби пройшла повз свої власні можливості, але оскільки вона могла звернутися не до "свого", а до "чужого", це не перешкодило розвитку театру. Так відбувалася внутрішня історія зародження українського театру, яка зовні може бути описана і як продовження на шкільних сценах середньовічних традицій. На це звертав увагу вже В.І.Рєзанов. Він писав про те, як на Заході драма розвивалася завдяки церкві, як були пригнічені народні традиції та забуті античні. Літургійна драма, за його концепцією, стала джерелом сучасної західноєвропейської драми. Вона пройшла і шкільний рівень, перебуваючи в динамічній взаємодії з драмою народною[99].

Звернення до польського шкільного театру не було тільки засвоєнням нової художньої мови або перенесенням культурного феномена на новий ґрунт. Український театр явно пішов далі за засвоєні ним у культурних контактах форми, вглиб – до обряду, що був основою польського шкільного театру, яка ще чітко проступала. Так український театр зіткнувся з обрядом, що і дало йому право на існування.

Очевидно, що мова тут не йде про той обряд, який лежить в основі античного театру і який залишився в пам'яті західноєвропейської театральної культури[100]. В Україні дані про нього брали з підручників риторики та поетики. Український театр повернувся до обряду інакше. Обряд навіть не став його прямим джерелом, віддаленим або безпосереднім попередником. Шкільні драматурги Києва не пройшли тих рівнів, які були роковані західноєвропейській театральній культурі. Час, відпущений театру на зустріч із обрядом, також був іншим. Тут не спостерігалося поступового історичного руху. Час був спресований, обряд же лежав на поверхні.

Театр як феномен культури усвідомлював необхідність звернення до обряду, що зміцнило би його статус. Під час запозичення польського досвіду він немовби відразу став намацувати корені свого зразка і, пересвідчившись у їх наявності, почав свій шлях, представляючи при цьому його кінцеву точку та загальний напрям. Український шкільний театр виник не історично і не стихійно. Він зародився у штучно створеному середовищі, і якби він не намацав цілющих зв'язків із обрядом, він міг загинути, як тільки його дидактична й естетична функція були виконані. Та цього не трапилось, і шкільний театр став першим рівнем розвитку українського професійного театру, необхідною основою для розвитку російського театру.

Обряд мав інше походження, ніж театр, належав іншій культурній зоні. Він був відсунутий у часі та просторі й уже театралізувався, пройшовши етап засвоєння та відчуження службою, виокремлення з неї. Він був відсунутий від українського театру й у культурному просторі – належав до культури римського слов'янства; до того ж, був давно засвоєний західноєвропейською театральністю. Це був обряд християнського богослужіння, та не православного, а католицького. Звісно, мова йде не про детальну, послідовну, свідому орієнтацію театру православної духовної школи на католицький обряд, а про вибір орієнтира, вміщеного традиціями в сакральний простір культури і не віддаленого від церкви. Католицький обряд поставав у цьому процесі як ціле і значущий був саме як обряд узагалі. Він приваблював

своєю консервативністю, яка завжди властива обряду. До того ж, він уже пройшов адаптацію і балансував між світським і сакральним.

Відносини театру з обрядом були стиснуті в часі й мали протилежний порівняно з традиційними для театру, що зароджується, напрям, але типовий для театру, що експериментує; театр сам шукав підтримки обряду, та не тільки з формального боку вона була йому потрібна (цей бік забезпечив польський шкільний театр), скільки для підтвердження його позиції в культурі. Зв'язок із ним давав театру дозвіл на існування.

Важко припустити, що безпосередньо від католицького літургійного театру до українського шкільного театру йшла безперервна лінія, тим паче, що й між польськими шкільним театром і літургійним лежали форми народного релігійного та гуманістичного театрів. Театр сам звернувся до обряду, обминувши інші театральні форми; зовні він не акцентував цього зв'язку, навіть неначе відмовлявся від нього, тому що сюжетів власне літургійного театру на сцені українського театру практично не було. Їхній зв'язок був налагоджений аж ніяк не на сюжетному рівні, та обряд легко вгадувався під художнім нашаруванням, вичитувався з драматичних текстів.

Прикметно, що наявність зв'язку українського театру з обрядом враховували дослідники, насамперед І.Франко, який у пошуках цього зв'язку відсував запозичення обрядових форм українською культурою в епоху прийняття християнства. Він же передбачив, що цими формами був літургійний театр, тобто ті театральні форми, які вивільнилися з католицької літургії, та недалеко відійшли від неї. І.Франко, таким чином, указав на зв'язок театру з обрядом і вибрав саме той обряд, який лежав в основі шкільного театру. Він намацав абсолютно правильно точку їх зіткнення, та не брав до уваги ні стискання історико-культурних епох, яке відбулось у точці появи українського театру, ні порушення часових меж, ані можливостей зворотного руху – від театру до обряду, а не від обряду до театру. Він не звернув уваги і

на ту обставину, що літургійний театр, найбільше серед інших видів театру пов'язаний із церковним обрядом, міг виступити у складному процесі виникнення українського театру опосередковано, вже прихований у розроблених сценічних формах польського шкільного театру. Зате І.Франко правильно вказав на приховані основи українського театру, відновивши найважливіший етап його внутрішньої історії.

Театральність у православному та католицькому світах

Одна з найважливіших відмінностей у формі православного та католицького обрядів криється у ставленні їх до театральності, що чітко усвідомлювалось у XVII-XVIII ст.

Уже Іван Вишенський писав, що католицький Рим спирається не на Святе Письмо, а на розум, який шукає виправдання у "тме поганских наук" і "в комедийном и машкарском набоженстве". Він ставив знак рівності між світськими науками і театральністю й бачив в останній ваду, яку треба викривати. Він усвідомлював, що театральність не властива православному обряду (або не повинна бути властива) і бачив, що в ній закладена глибинна відмінність у типах культури та релігії. Ось, наприклад, як за ознакою театральності сприймалося пічне дійство: "Якщо ж вони (католики. – Л.С.) будуть докоряти нам за піч отроків, то аж ніяк не вразять нас, тому що ми не запалюємо печі, але *уподібнюємо* (курс. наш. – Л.С.) воскові свічки вогню й підносимо, за звичаєм, фіміам Богові й зображаємо ангела, але не посилаємо людини"[101]. Мається на увазі те, що якщо отроків зображали люди, то ангел спускався до печі зображений на пергаменті, ликом "грозен і страшен", і творив "среди пещи, яко дух хладен и шумящ".

Прикметно, що в полеміці між католиками та православними постійно зверталась увага на використання католицькою церквою театральних прийомів, і віровідступники, з погляду полемістів, спокушалися ними. Не на службу, а на

дійство йшли православні в католицький храм, утягуючись у “чужу” віру.

Сама католицька церква часом обтяжувалася надмірною театральністю. Наприклад, польським проповідникам в епоху бароко не раз докоряли за надмірну афектацію, театральні жести. Але зазначмо, що ця тенденція розвинулась аж ніяк не в епоху бароко, яка в усьому прагнула видовищності, наочності. Вона існувала і раніше. Уже в епоху раннього середньовіччя опозиція церква – театр будувалася з позитивно маркірованим другим членом. Святу месу прирівнювали до трагедії, священика, котрий позначав Ісуса, – до трагічного героя, а сам храм – до театру[102].

Дослідники постійно відзначають тенденцію до динамічного розвитку видовищності й перетворення її на театральність у католицькій службі, вказуючи на те, що багато з того, що представляється у храмі, має “різнорівневі” значення (З.Модзелєвскі). При цьому виявляється й у сучасному дослідженні можливим порівняння церковних паратеатральних процесій із оперою (“Пальмова процесія XV століття в певних моментах набуває форм оперної вистави”); брами храму порівнюються зі завісою (“Ми маємо тут іще примітивний прототип завіси, який досі був не відомий пальмовій процесії”); убрання священиків – із театральним костюмом (“Костюм тут – важливий елемент обряду, що сприяє театральному втіленню хреста, який є об’єктом поклоніння”); простір, у якому відбувається процесія, порівнюється зі сценою (“Говорячи театральною мовою, повністю змінилася концепція сцени”). Це висловлювання важливе для нашої теми[103].

Очевидно, що “католицька” театральність має символічний і алегоричний характер; але в ній явно проступає прагнення створити символ, виходячи з конкретного, відчутного, з речових виявів. Як писав А.Ф.Лосєв, у латинській культурі “символ даний символічно-речово”[104]. Через цей речовий символ культура передає високу ідею; вона не жахається видимого світу і тому може дозволити речове оформлення цієї ідеї. Православна символіка надзвичайно скупа

у виборі матеріалу, покликаного передати символічний зміст. Він неймовірно віддалений від неї. Вона не прагне до з'єднання в символі високого духовного й тілесного, тварного. Католицька церква явно тяжіла до динаміки символічної мови, яка не застигала у своїй величі подібно до символічної мови православної служби.

У католицькій культурі сильне особистісне ставлення до Бога та до обряду, в ній завжди відчувався психологізм, як стверджує А.Ф.Лосєв. "Східному ченцеві не важливий він сам, тому тут і мало "описів" внутрішніх станів подвижника. Західному ж подвижникові, крім Бога, важливий іще й він сам"[105]. Це зіставлення пронизує обидва культи. Завдяки заданому психологізму католицька церква "вставляє" людину у храм як виконавця, що неможливо у православній церкві. У ній енергійно розвиваються ознаки театральності.

Театральність у католицькій службі була сильна ще і тому, що в пам'яті культури жила народна театральність, яка, з погляду М.Андрєєва, і була причиною зародження літургійного театру[106].

Відмінності у ставленні до театральності зіткнулися при зустрічі культурних моделей римського та православного слов'янства, що і стало поштовхом для розвитку українського шкільного театру. Очевидно, що він не вповні сприйняв театральний заряд, заданий однією моделлю, і що інша модель цей заряд спробувала притлумити, внаслідок чого і виникла специфічна природа українського театру. У ньому поєднувалися стриманість візуального ряду і тенденція до створення повноцінної театральної дії, недовіра до всіх різновидів гри та прагнення поставити дію нарівні зі словом. Цей театр явно, як уже говорилося, рухався назад – до обряду, щоби якось виправдати не властиву його культурному колу художню мову.

Щоби уявити цей рух, необхідно з'ясувати, яку спадщину передав польський шкільний театр українському, простежити історію шкільного театру, який з'явився не як світський інститут; він знайшов для себе лакуну в системі церковної освіти.

Літургійний театр

Як відомо, античні традиції в середні віки були забуті. "Християнство визнало театр мистецтвом безбожним, язичницьким, пов'язаним із уже знищеним суспільним, політичним і моральним ладом. Видавались укази, що забороняли здійснювати таїнство хрещення над тими, хто був scaenicus або scaenica, актор або актриса"[107]. Справжнім християнам заборонялось або не рекомендувалося відвідувати театр. Театральні вистави були винесені за межі міських стін. Суспільство наділило акторів зв'язком із антисвітом. Так тривало доти, поки не здійснилося друге народження театру.

Це сталось у стінах храму, де театр знову відштовхнувся від обряду, суперечачи йому і водночас підживлюючись ним. Функція обряду виявилася підтриманою видовищем. Театр же немовби відмовлявся від своєї природи – такою сильною була релігійна функція. (Ця відмова потім знайде відгук у шкільному театрі.) "Істина драми, що розігрується в цьому театрі, буде така велика, що вона знищить принципову неправду наслідування"[108].

Так зародилася літургійна драма, перед якою, на думку її дослідника З.Модзелєвскі, відкривалися два шляхи: вона водночас є і обрядом, і театральним видовищем; у ній переважає то одне, то інше начало. Вона стала "театральним продовженням обряду" (З.Модзелєвскі). Її час і місце свідчили про намір правильно відтворити первинну ситуацію.

Перехід від ритуалу до драми не був плавним, хоча католицький обряд, який завжди дозволяє звернення до паратеатральних елементів, повинен був полегшити його. Усе одно і тут стався вибух у культурі. Драма не визрівала тільки в літургії; як вважає М.Андрєєв, вона завдячує своєю появою на світ зіткненню, злиттю народної та церковної обрядовості, які, відповідно, в цій зустрічі зазнали глибоких змін. "Ця зустріч, потай одне від одного і потай від себе і породила драму"[109].

Мотивом для неї та джерелом стали тропи пасхальної та різдвяної служби. Вони існували в католицьких храмах із XI століття. Ці тропи розгорнулись у мінімальні драматичні

епізоди. Театральне начало розвивалося подібно до того, як розвивалися співи, музичні тропи, що відривалися від єдиного звуку Алилуя.

Слово в літургійних драмах не було самостійним, воно запозичувалося з літургії. Тому іноді ці драми іменують справжніми центонами. У них виявляються цитати з гімнів, псалмів, орацій. До орацій звертаються автори як до "зібрання та підтвердження прохань, які віруючі посилають Господові через священика"[110], проповідей і Євангелій. Вони не обов'язково чітко закріплені за окремими літургійними драмами. Євангеліє читалося, наприклад, у такій літургійній драмі, як Mandatum (Тайна вечеря). Його слова вимовляють "по ролях": Христос, апостол Петро та хор. Так слова Євангелія набувають діалогічності.

Частини драми-центону мають як монологічний (орації), так і діалогічний характер. Монологічні форми, відповідно, затримують розвиток драматичного начала. Діалогічні форми, як-от молитви, що мовляться при розкидуванні пальмових гілок, положенні хреста у гріб, або респонсорії, які З.Модзелєвскі називає "мікродрамою", або версети, ці короткі цитати з псалмів, що об'єднують священиків і паству, зв'язують воєдино різні частини служби та літургійної драми, де вони часто слугують пуантами, – сприяють розкриттю драматичного начала.

Усі елементи літургійної драми об'єднані загальною ідеєю за принципом монтажу. Анонімні автори не бояться винести на поверхню шви та скріпи, але іноді драма втрачає їх і стає живим діалогом. "Тоді навіть тексти молитов перетворюються на живу бесіду... Ми спостерігаємо тут поступове зникнення окремішності літургійних форм заради єдиного, протяжного діалогу"[111].

Слово літургійної драми співалось і вимовлялось. Епізоди, в яких домінувало вимовлене слово, обростали співами, в них вклинювалися Te Deum laudamus, Gloria in excelsis, Benedictus. Вони виконувалися неодноразово як латиною, так і народними мовами. Так виникав синтез сказаного, вимовленого та проспіваного слова. У "рубриках" зустрі-

чалися нагадування про те, як треба співати той чи інший гімн або респонсорій, наприклад, submisse voce, – alta voce.

Виникали у драмі жести, відмінні від літургійних. Вони вже були подібні до сценічних, як-от в епізоді поклоніння, набували розвинутих символічних значень, – так, розкидані пальмові гілки на шляху Христа означали доброчесність людини, розстилання одягу символізувало умертвіння плоті (З.Модзелєвскі).

Відомі персонажі священної історії не просто з'являлися перед глядачем, а вступали в дію. Їх зображали священики та співаки. До цих персонажів додавалися й інші, також євангельського походження (іноді з апокрифічних Євангелій). Наближалися до "виконавців" і учасники процесій, як у Пальмовій процесії. Вони поступово ставали dramatis personae.

Їхні дії були євангельськими цитатами: вони вітали Ісуса пальмовими гілками, кидали Йому під ноги свій одяг, омивали хрест водою та вином, привалювали Гріб Господній каменем, підіймали хрест під спів "Surrexit dominus de sepulchro". Крім того, дії учасників літургійної драми бували зовні реальними, повсякденними, та зберігали символічне значення, як-от у літургійній драмі Тайної вечері, де здійснюється трапеза. Виконавці дій і вокальних партій або утворювали дві групи, або зливалися воєдино.

Епізоди літургійної драми знаходили для себе особливий простір, тобто трансформували те, що вже існувало, приписуючи йому символічне значення. Так, храм символізував Елеонську гору. Завжди особливо позначеними були ворота храму. У цьому просторі з'являлися маркіровані точки, насамперед центр, де височів хрест. На ці точки орієнтувався рух епізоду, який важко назвати сценічним, але який за характером до нього наближався. Зазвичай це був шлях від однієї значущої точки до іншої, наприклад, від церкви до церкви; до цього шляху прилаштовувався, добирався словесний текст. Не менш значущим був шлях і довкола храму (processio ad circuitum). У ранніх варіантах літургійної драми цей простір і цей рух повторювали простір першозразка. Були драми,

що відбувалися переважно в дорозі, а також такі, які можна назвати стаціонарними.

У літургійних драмах нарівні з персонажами виступали символічні предмети сакрального характеру, здатні заміняти представників вищих сил. Так, у Пальмовій процесії Христа зображав не священнослужитель, а Його символізували Євангеліє, Святі дари, Розп'яття. Могли в літургійних драмах бути присутні й виконувати особливу роль зображення, а також свічки, хліб, вино, як символи Тайної вечері, наприклад. Церковне начиння перетворювалося на своєрідні театральні аксесуари, ними немовби готувалися стати і пальмова гілка, і Вифлиємська зірка. Посеред храму з'являвся стіл (Mandatum). Убрання священиків і співаків іноді відрізнялося від літургійних і обіцяло зародження театрального костюму.

Отже, в літургійній драмі театральне начало немовби вивільнялося з літургії, та не вивільнилось остаточно; воно обростало словом, збагачувалося різними елементами гри, які вже були готові притлумити слово, що не втратило зв'язків із літургією. У драмі вже окреслилися художній простір і зіставлення глядачів та учасників вистави.

Найвищого напруження театральне начало досягло в пасхальному епізоді – Visitatio Sepulchri. Це – короткий діалог між Ангелами (їх зображали юнаки у білому одязі) та Мироносицями біля Гробу Господнього. Ангел запитує: "Quem queritis?". Жінки ж, котрих представляли ченці або священики, відповідають: "Ісуса Назарянина". Ангел указує їм на порожню гробницю та саван.

Цей діалог сповнений динамізму, він передбачає особливі місце та час виконання, особливий вид руху, а також передачу емоційних станів: від горя до радості. "Тут уперше ми можемо говорити про повноцінну акторську гру, базовану не тільки на зовнішньому ілюструванні біблійного оповідання, але і про гру, що розкриває різні психічні переживання свідків порожнього гробу"[112]. У цьому діалозі діють dramatis personae, а не символічні фігури. Жінок-Мироносиць зазвичай буває три, рідше – дві. Наближаючись до Гробу Господнього, вони імітують

бесіду. Ангелів іноді буває декілька, а іноді тільки один. Костюми учасників цієї літургійної драми – це убрання священиків. (Утім, З.Модзелєвскі припускає вихід Жінок і у звичайному жіночому одязі. Він наводить як доказ таке висловлювання, що коментує текст літургійної драми: more muliebru ornati).

Епізод відвідання гробу іноді доповнюється епізодом, що представляє Петра й Івана, які біжать до Гробу Господнього. Цей епізод був комічно забарвлений, тому від нього нерідко відмовлялись. Учні, а іноді Мироносиці показують глядачам, учасникам обряду, саван.

Третій епізод представляв зустріч Марії Маґдалини з Ісусом в образі вертоградаря.

Сплетені в єдине ціле, ці три епізоди вже відходили від євангельського зразка у прагненні стати справжньою театральною виставою. Саме ця літургійна драма швидко відірвалася від цілісності літургії і стала основою народної релігійної драми, містерії.

Про сприйняття цих епізодів як особливих, як драматичних свідчить і їхня графічна структура. У ній переважав діалог між червоним і чорним кольорами (в рукописі XV ст.).

Visitatio Sepulchri – не єдиний епізод пасхальної літургійної драми. На кожен день Страсного тижня була своя вистава в церкві. Їх ряд відкриває Processio in Dominica Palmarum. Це радше процесія паратеатрального характеру, а не літургійна драма; хоча, входячи в межі храму, вона має право іменуватися так. Потім ідуть Mandatum (Тайна вечеря, омовіння ніг), Depositio Crucis, Elevatio Crucis – поховання та воскресіння Ісуса, об'єднані назвою – Sacrum Triduum. Якщо в першій літургійній драмі було можливе "реалістичне" вирішення, то наступні дві вимагали повної символізації. Ісуса в них символізує хрест, а пізніше – й фігура, що представляє Його; варту біля Гробу Господнього – свічки.

Різдвяна церковна служба дала свій епізод, який словесно вторував початку пасхального і не був, на відміну від нього, точною євангельською цитатою. "Що шукаєте,

пастирі?” – запитує Ангел, і хор відповідає йому: “Христа Спасителя Господа”. Цей епізод не був розвинутий у Польщі, та, незважаючи на це, різдвяних містерій на польській території було більше, ніж пасхальних.

Обидва епізоди, пасхальний і різдвяний, були побудовані паралельно на рівнях слова та жесту: схожі питання Ангелів і їхній жест, що вказує на гріб або ясла. Обидва епізоди наочно представляли значення великих свят, Різдва та Воскресіння.

Нарівні з пасхальним і різдвяним епізодами в католицькій літургії існував епізод трьох царів (Officium Trium Regium). Ангел сповіщав благу звістку. Царі простували через увесь храм до вівтаря, розмірковуючи про дари, що приносяться немовляті Ісусові. Царі зустрічалися з Іродом, і той впадав у лють. Виводився в окремий епізод плач Рахилі. У цьому епізоді зображалися також нарада Ірода з наближеними, побиття немовлят, іноді й утеча св. сімейства у Єгипет. Як бачимо, тут розростався епізод Ірода, стаючи центральним. Згодом він зімкнеться з театральним епізодом різдвяної літургії і ввійде в різдвяну містерію.

Театралізувався також епізод Пророків. У храмі виступала справжня процесія пророків. Серед них найпопулярніший був пророк Валаам із його ослицею. (Зазначмо, що в “Комічному дійстві” Митрофана Довгалевського у пролозі виступав Валаам, який пророкував пришестя Христове: “Узрите, яже рекохъ, в слѣдующои мовѣ” (Р III 172). З’являвся Валаам і в “Різдвяній драмі” Дмитра Ростовського. Він цитував своє пророцтво про зірку і вступав у діалог із Любопитством Звіздочетським. Разом із пророком Ісаєю виходив і в “Дійстві на Різдво Христове”, говорячи: “Тако странно, радостно и чудесно и ново, тако недовѣдомо вамъ вѣщаю слово” (Р III 157). Пророки співали або декламували пророцтва про Різдво. Виходили і Єлизавета зі Захарією, Іван Хреститель, Навуходоносор, навіть Вергілій із його IV еклогою, Сивілли, які також передбачили народження Спасителя. Знаменно, що ці епізоди збігались у часі з карнавалом із його обов’язковими безчинствами.

Епізод Пророків згодом зблизився з епізодами пасхального та різдвяного літургійного театру, а в містеріях виступав у функції прологу.

Різноманітні епізоди літургійного театру аж ніяк не відразу стяглись у єдине ціле, та потім вони, розведені в церковному календарі, створили одне ціле й у народному релігійному театрі, й у шкільному. Вони легко прочитуються як основа будь-якої містерії.

Епізод поклоніння Пастухів, який також став частиною літургійного театру, злився з епізодом поклоніння Царів (Волхвів у православній традиції. – Л.С.). До них долучились епізоди Пророків і царя Ірода. Так зародилося ядро різдвяної містерії, більш розвиненої в католицькій традиції, ніж пасхальна. У різдвяному літургійному епізоді елементи театральності були сильніші, ніж в інших епізодах, наприклад, у пасхальному, що і дозволило йому виявити свої доцентрові сили.

У пасхальному епізоді також відбувалося стягнення воєдино різних сюжетних ходів. Так, розрісся до меж відносної самостійності епізод із Жінками-Мироносицями, котрі купують пахощі, епізод бігу учнів до гробу Господнього, який набув і елементів комічного, епізод явлення Ісуса Христа Марії Маґдалині в образі вертоградаря. Увійшов до пасхального циклу й епізод сходження в пекло.

Народний релігійний театр

Проіснувавши певний час у церкві й розрісшись, літургійні драми були витіснені зі сакрального простору, що й відіграло вирішальну роль у становленні середньовічного європейського театру. Результатом цього витіснення у XIII столітті стали містерії. Вони послабили причетність до обряду завдяки розгортанню ланцюга світських епізодів, які стрімко вростали в містерії. Але, проте, містерії не позбулися ядра сакральних значень, зв’язку з церковним календарем, хоча й опинились у десакралізованому просторі – на міському майдані, який усе-таки примикав до простору сакрального – до стін храму. На цьому майдані епізоди

літургійних драм, що вже вишикувались у містерію, зустрілися зі стихією народної театральності, яка, як стверджує М.Андрєєв, уже була помітна й у церкві, та не володіла такою потужністю, як тут.

Містерійний сюжет, опинившись в іншому просторі, не відмовився від першозразка. Він вимагав такої організації простору, яка повторювала би контури простору храму, символічну будову християнського космосу. Глядачі народних містерій, як і літургійних драм, спостерігали дію, орієнтовану вертикально. Сюжет містерій на міському майдані розрісся та збагатився другорядними епізодами. Величезне значення в ньому почали відігравати пролог і епілог, що обрамлювали його. У містерію ввійшла незліченна кількість персонажів. Євангельська цитата почала сусідити з вигаданим словом. Отже, театральний код виявився придатним для передачі високих істин, які раніше долинали до суспільства тільки з амвона. Пізніше виникли й інші жанри народного релігійного театру, мораліте, міраклі, тісно пов'язані з містерією.

Усі ці жанри об'єднані зв'язком із церковним ритуалом, що прочитується й у способі обробки сюжету, й у розташуванні персонажів, і у вигаданому та цитованому словах. Цей зв'язок відзначали церковні пісні, що обрамлювали окремі епізоди. Провідними виконавцями цих п'єс були клірики.

Якщо літургійний театр, який задав сюжети народній містерії, різдвяній і пасхальній, був орієнтований на слово і священну суть його втілював у скупій дії, то народна містерія перестала бути лише мистецтвом слова, підтримуваного елементами видовищності. У ній переважали театральність, дія, її епізоди поєднувалися з величезною свободою, навіть просто нанизувались один на інший. У ній з'явились інтермедії, що несли заряд комічного. Якщо літургійний театр повністю знаходився у сфері сакрального, то народна містерія почала нескінченне коливання на межі сакрального та світського, чому сприяли її публіка, її локус, її актори.

Народна середньовічна містерія та близькі до неї жанри не назавжди залишилися на майдані. Їх потребувала

інша сфера культури, а саме система освіти. До містерії звернулися діячі духовних шкіл, оскільки вони бачили в ній величезні можливості релігійного виховання. Крім того, для них було цілком зрозуміло, що з допомогою театральної мови учням можна прищепити і світські знання, і навички світської поведінки. Таким чином, через школу церква могла вільно ввійти у світський простір, а також підкреслити значущість кордону між світським і сакральним. На цьому кордоні й опинився шкільний театр; така його позиція була найбільш продуктивною.

Очевидно, що містерії з міського майдану не в незмінному вигляді опинились у стінах духовних шкіл. Вони зазнали серйозних змін.

Якщо раніше театральний час міг досягати мало не п'ятьох діб, то тепер містерії грали впродовж кількох годин. Вони з відкритого простору перемістились у закритий, причому позначений у сакральному сенсі. Їх тепер грали в залі духовної школи, і вони стали знову близькі до храму.

Була видозмінена їхня структура, вони з розмитих театральних вистав, окремі епізоди яких могли мінятися місцями і не мали ні сюжетних, ані мотиваційних зчеплень, перетворилися на чітко організований твір для шкільної сцени. Шкільні драматурги не були зацікавлені в тому, щоби послідовно та широко представити всі євангельські епізоди. Вони дотримувалися духу, але не букви. Головними персонажами шкільних драм були ідеї, а не їхні носії. Тим паче, що вони, ці носії, були персонажами священної історії, котрих у всіх підручниках із поетики не рекомендувалося виводити на сцену. Їм завжди знаходили відповідники в алегоричних фігурах, що їх заміняли, і цього було досить.

Шкільні містерії підпорядковувалися правилам риторики, писалися латиною. Тільки інтермедії, комічний потенціал яких був значно послаблений, зберегли народну мову.

Діячі шкіл відмовилися від принципів естетики наївного реалізму і перевели містерії в алегорично-символічний код, хоч і не відмовилися цілком від середньовічної естетики. Ці п'єси на євангельські сюжети виявилися навантаженими розгорнутими теологічними побудовами,

енциклопедичними відомостями, античними мотивами, що було абсолютно необхідною допомогою в освіті школярів. Рекреативна функція театру була послаблена максимально, зате надзвичайно розвинута функція дидактична.

Так містерії на шляху свого розвитку зробили своєрідну петлю. Зародившись у храмі, літургійний театр вийшов у відкритий простір міста, зі сакральної зони у світську, що і породило містерії, які потім покинули її. Вони повернулися на помежів'я світського та сакрального, ставши ядром шкільного театру, основою того феномена, який осцилував у цьому помежів'ї протягом усього свого існування.

Саме з цим театром, у його польському варіанті, повинен був зустрітися театр український. Як уже говорилося, результатом цієї зустрічі було не тільки отримання власне театрального досвіду, але й зіткнення театру з обрядом. Це зіткнення забезпечувало специфічну театральність і верифікувало її. Театр повинен був отримати обрядову основу не тільки для того, щоби здобути право на існування, але і щоби вписатись у сакральний простір культури або опинитися на його кордонах. Він умістився між сакральным і світським, водночас не втративши тісних зв'язків із обрядом.

Обрядовость в епоху бароко була характерна для багатьох літературних і музичних жанрів. Специфічною функцією агіографічних пам'яток Ю.Ісіченко називає обрядову. "Житія і відповідні розділи житійних збірок читалися в ході церковної відправи під час монастирської трапези, а також келійно"[113]. Ця сама функція властива гімнографії, молитвослівній поезії. Твори цих жанрів багато разів перевидавалися, що відбувалося, мабуть, не випадково. Повинен був набути обрядовості й театр.

Як середньовічні жанри залежали від обрядової практики, так і театр епохи бароко ввійшов у культуру на правах частини обряду. Обряд аж ніяк не сковував енергії театру, якщо це й відбувалося, то з іншої причини. Адже "саме в ритуалі створюються передумови для виходу творчості на нові широкі простори особливої інтенсивності"[114].

Відносини театру з обрядом, як і сам театр, не були стихійним породженням. Вони були штучні, як і сам театр. Але в цій штучності культура відшукала справжні, реальні співвідношення мистецтва сцени та обряду. Тому на поверхню вирвався доти прихований рух культури. Обряд стає і основою, і матеріалом, і засобом художнього втілення для шкільного театру.

Обрядова функція була властива аж ніяк не всім шкільним драматичним жанрам. Найбільше нею володіли містерії, мораліте ж стояли від обряду на більш шанобливій відстані. У театрі існував простір, не підвладний обряду – маються на увазі інтермедійні вставки; та загалом театр міг виявити свою суть лише в зіткненні з обрядом. Як святкові служби відтворюють значення церковних свят, повторюють, згадують Різдво та Великдень, як кожна служба протягом року вбирає в себе коло значень усього літургійного циклу, так і шкільний театр іде за літургією, встає в ряд спогадів про основні події священної історії. Шкільні містерії поширюють ці спогади і входять таким чином у ритуал.

Театр очищав обряд від художніх нашарувань і відкрито прагнув до відтворення архаїчних форм, до первісного вжиття в обряд, що відбувалося, звісно, передусім у містерії, хоча містерія, за рідкісними винятками, не відтворювала згорнутий сюжет церковного обряду.

Літургійний театр і шкільний

Також на шкільній сцені дуже рідкісними були спогади про літургійний театр, хоча через польську сцену український театр мав усі можливості їх пожвавити.

Їх можна виявити в пасхальних віршах Андрія Скульського. У них серед інших виступає Марія Маґдалина. Вона вирушає шукати Спасителя, вступаючи в хор Жінок-Мироносиць із “олейками коштовными” в руках. Усі вони наважилися не відступати від “учителева гроба”. У “Торжестві Єства Людського” виникають контури літургійної драми. Вони обростають діями та монологами алегоричних фігур.

У першій яві Ревність Матірня “возбуждает от гроба Милость Божию”, тобто розігрується формула епізоду пасхальної літургійної драми. У п’ятій яві відбувається зустріч Геніуша Маґдалини з Милістю Божою “во образѣ вертоградаря”. Драматург явно іде за Євангелієм від Луки. Потому він уводить епізод останнього цілування, яке творять апостоли, і розвиває тему оплакування Христа. Ідучи за католицькою традицією, автор створює черговий варіант планкту Марії, пише монолог воскреслої з гробу Милості Божої, яка, звертаючись до Ревності, подібно як Христос – до Марії Маґдалини й іншої Марії (Мт. 28.1), – велить сказати учням про Воскресіння. Потім іде епізод підкупу варти, розкаяння Апостола Петра і центральний для нашої теми епізод – зустріч Марії Маґдалини з Ангелами та Милістю Божою. Саме цей епізод більше за інших відсилає містерію до її первинного ядра, до Visitatio Sepulchri. Діють ті самі персонажі, в тому самому просторі. Їхні промови побудовані схоже.

Драматург повертається до епізодів власне літургійної драми й у III частині п’єси, де Мироносиць заміняють чесноти, Віра, Надія, Любов. Вони несуть “аромати благовония”. Вони бачать, що камінь відвалений: “Кто отвали сей камінь? гдѣ здѣ положенний?” (Р II 262), – запитують вони “юношу блаженнаго”, Ангела, який велить їм утікати в Галілею. Епізод закінчується виступом Милості Божої.

Ця п’єса розробляє і улюблений у літургійній драмі епізод змагання учнів, котрі поспішають до гробу Господнього (Ів. 20.3-8). Окрім того, Петро й інший учень, названий тут Іваном, вирушають до Галілеї, обговорюючи чудо Воскресіння.

Можна вказати також на німу картину “Трагедокомедії” Сильвестра Ляскоронського, в якій Ангел відвалює камінь, лякаючи вартових. Тут містерійні мотиви згорнуті до краю, та пасхальна літургійна драма вгадується.

В “Успенській драмі” Дмитро Ростовський іде за Четьями-Мінеями; він створює паралель до пасхального епізоду. Ангели відкривають гріб, у якому повинно спочивати тіло Богородиці, й Хома, побачивши труну

порожньою, питає: “Ах, что сїе ест? сердцем ужасохся зѣло: Что гроб празден? гдѣ ест тѣло погребенно?” (Р IV 214). Його питання перегукується з питанням Жінок-Мироносиць. Вони запитують про це саме в Ангела біля Гробу Господнього. Ангели у Дмитра Ростовського пропонують Хомі поглянути на небеса. Так “Успенська драма” явно вказує на джерела шкільного театру. В інших українських містеріях прямий зв’язок із літургійним театром не виявляється.

Структура української драми в зіставленні з обрядом

У шкільному театрі, як і в обряді, гра – не самостійне явище, не самоціль. Вона не вивільняється з цілого і служить сакральній меті, пригнічена дидактичною спрямованістю шкільних п’єс. Її власної значущості поки що не існує. Глядач не захоплюється грою, не оцінює її з погляду естетичного, вона несе в собі абсолютно інший заряд інформації. У грі відтворюється картина світу.

Тому шкільний театр, подібно до обряду, вимагає до себе особливого ставлення, урочистого та серйозного, в якому ілюзія не сприймається як основа театрального спектаклю; театр бере участь в улаштуванні світопорядку. Його рекреативна функція не первинна. Дидактична функція відтак теж відступає на другий план.

Театр, подібно до обряду, створює ідеальний образ світу, відновлює світопорядок у всій його повноті. Він, на відміну від театру подальших епох, не приховує свого основного призначення – моделювати картину світу. У цьому він схожий із обрядом. Театр подає християнський космос, “небесний град” і пекло з його роззявленою пащею, землю, з якої люди вирушають або до пекла, або до раю.

Щоби створити цей космос на сцені, драматурги користуються словом, сценічним рухом; вони вибудовують із їхньою допомогою художній простір, який моделюється також і сценою. Його відтворення не відбувається поступово (що часто буває в обрядах), хоч іноді у п’єсах його етапи

позначаються словом. Космос, можна сказати, навіть уже побудований; це все сталося поза часовими межами вистави. Він уже заданий, і завдання драматурга полягає в тому, щоби привернути увагу глядача до його устрою, вказати на місце людини у християнському космосі. Така загальна мета, в якій немає місця деталям і окремим подробицям, зближує шкільний театр із обрядом.

Місце дії не обов'язково окреслене у шкільній п'єсі, хоча вона може відбуватися й у маркірованих локусах, як-от у п'єсі про Олексія, чоловіка Божого. Там указані Рим, "град Едес" і просто "далекі країни".

Дія, як і в обряді, може відбуватися скрізь і ніде; не важливо, де сім смертних гріхів вінчають богиню Еріннес, або "Гоноръ Божий приходитъ и призывает Отмщенїя Божїяго, дабы убило Еринну" (Р II 87).

Може дія відбуватись у чітко окреслених ярусах світу, де певна точка не вказується, як-от у пеклі у "Слові о збуреню пекла". У "Мудрості Предвічній" як місце дії вказаний "едемский вертоград". У "Царстві Натури Людської" "Злост Люциферова на Натуру Людскую в раи царствующую шатается" (Р II 119). В "Уривках пасхальної містерії", як свідчить текст, дія відбувається в раю.

Не важливо, де з'являється у фіналі "Діалогу про страсті Христові" Церква. Вона оточена алегоричними фігурами Віри, Надії, Любові й оплакує муки Христові, після чого обіцяє поставити йому всюди "вспанялыи олтаръ". Таке місце дії універсальне. Це і світ душі людини, і кордони між життям і смертю.

Вирізняються також у шкільній драмі біблійні та євангельські топоси, освячені традицією: поле, на якому Каїн убиває Авеля, гора, на якій Авраам має намір принести в жертву Ісаака, Гефсиманський Сад, Голгофа. Як і в обряді, місце дії п'єс шкільного театру належить до виокремлених у міфопоетичній і релігійній свідомості.

Художній час у цьому театрі зближує його з обрядом, бо цей час, як і в обряді, не історичний. Дія відбувається тепер і завжди. Часто зустрічаються збої в часі, а також його

випередження, поєднання теперішнього та майбутнього, теперішнього та минулого. Це – міфологічний час, час здійснення обряду. Так, Богородиця заздалегідь знає, на які муки вирушає її син: "Маю тебе видѣти на горѣ Голгофѣ! Ахъ, повѣж ми, сину мой, чи юж неотмѣнный Декретъ, бысь мѣлъ умрѣти, бывши Богъ безвинный?" (Р І 193).

У цьому театрі, як і в обряді, "всі звичні предмети і явища стають знаками один одного. Всі вони залучені до своєрідної гри, мета якої – в перевірці зв'язків і відношень подібності між різними елементами світу, тобто, зрештою, в перевірці його цілісності"[115]. Знаковість шкільного театру – поза сумнівами.

У ритуалі використовуються всі види знаків. Це – "парад усіх знакових систем, природна мова, мова жестів, міміка, пантоміма, хореографія, спів, музика, колір, запах тощо"[116]. Також у театрі зустрілися різні види мистецтв: мистецтво слова, музика, танець; у ньому був і образотворчий ряд. Тому синтез мистецтв на театральній сцені не міг відштовхнути від театру – він повертав до обряду. Той самий синтез спостерігався й у храмі. Він був освячений церковною традицією.

Зв'язок театру з обрядом виявлявся й у наданні переваги театром символіко-алегоричним формам. Так на сцені відлунювала символічна структура Літургії. Наприклад, на одному-єдиному символі – чаші – побудована п'єса "Dialogus de Passione Christi". Цю чашу несе Ангел, боячись віддати її Христові. Він зустрічає Богородицю, яка хоче взяти чашу собі: "Принаймнѣйже, Ангеле, то рач учинити, Щоколвекъ с того кубка рач мнѣ удѣлити!" (Р І 188). Але Ангел не віддає чаші, і "смертоносный келих" простує далі. Ангел приходить до Христа, і Христос просить: "Изъ иншого молю тя, участуй мя здрою, Понехай ребелію, отдали преч зброю!" (Р І 190). Ангел готовий повернутися з чашею, та Христос його зупиняє – він уже готовий принести добровільну жертву за людство: "Иду на крестъ, на кгроты, и теж на катовнѣ! Стану предъ судіями, умру неотмовнѣ!" (Р І 192). І хоча Богородиця намагається відняти у Христа чашу, він її приймає. Так в основу п'єси лягає епізод

жертвоприношення, що став центральним у літургії, так він передається в символічній формі, й дія жодного разу не відходить від свого символічного ядра.

Символіко-алегоричні форми позначаються в побудові такої п'єси, як "Мудрість Предвічна", де між алегоріями розподілені євангельські епізоди, перекладені мовою символів. У заголовку п'єси "Торжество Єства Людського" прямо сказано, що на сцені будуть представлені "фѣгури или образи страстей Христовихъ даже до самаго во гробѣ положения" (Р II 215). У ній відсутні, наприклад, біблійні Адам і Єва, Змій, але зате є фігури Єства і Лакомства, Неповстримності. В "Успенській драмі" Дмитра Ростовського на сцені виступають Митра Церкви, "раю вѣнец съ зелїа", котва Корабля, крила Листвиці й інші богородичні символи.

Так само як і обряд, шкільний театр не вільний у часі виконання. Він залежить від основних дат шкільного та церковного календарів. Його вистави, тобто драматичні жанри, закріплювалися за окремими святами. Театр здійснював річне коло. Пасхальна містерія – різдвяна – мораліте на масляну – ось головні точки цього кола, яке доповнювали п'єси, декламації та діалоги, присвячені кінцю і початку навчального року. Тло їхнє складали класні виступи, які не виносились у зал.

Ритм річного руху театру визначали закони побудови сакральних часу та простору, від яких залежали й інші види мистецтв, позначені сакральністю. Так театр і в часовому вимірі втягувався в обряд, що підкреслювалося, наприклад, і поширеними назвами п'єс, як-от "Жахливої зради"; як свідчить назва, вона була "изображена действием" "нынѣ же при запустных пированїяхъ".

Як обряд мав постійне місце свого відтворення, так і театр мав постійне місце виконання – зал школи. (Зрідка вистави виносились у відкритий простір.) Його п'єси не можна було грати де завгодно. Судячи з епілогу "Уривків із Різдвяної містерії", могли п'єси ставитися й у храмі. Там сказано: "Мы за твое пилъное, слухачу, слухання Зичимъ в небѣ з рожденнимъ Христомъ кролеваня... За то, жесте *слухали*

бозкой в церквѣ хвали" (Р 1 181). М.І.Петров і В.І.Рєзанов вважали, що ці слова свідчать про те, що різдвяну драму ставили в церкві. У трагедії Андрія Скульського "Христос Пасхон" говориться: "*В церкви* нам вѣрным, з уживаня поданый... И мы теды, ту, с хутью *в церкви* ся скупивши". Тобто тут як місце дії вказаний храм.

Як і обряд, шкільний театр був стабільним, постійно повторював сам себе, відтворював уже відомі форми, тільки варіюючи їх. Він не реагував на новації. Можливо, він відгукувався на них тільки в мораліте й інтермедіях як у формах, що виходять зі сакрального простору і де вже окреслювалися світські сюжети, виникали, нехай слабкі, та все-таки особистісні характеристики другорядних персонажів. Решта в цьому театрі не змінювалась, і п'єси його утворювали ланцюжки, ланки яких були надзвичайно схожі.

Містерії

Ланцюжки пасхальних і різдвяних містерій були внутрішньо пов'язані, що виявлялося на рівні теми, сюжету і слова. І в пасхальній, і в різдвяній містерії розвивалася тема приходу Ісуса на землю для порятунку людини. Христос народжується на землі, поєднуючи землю з небом, приймаючи плоть людську, та лише без гріха. Він своїми стражданнями на хресті підіймає людину вгору, до небес, дає надію на порятунок, яка і здійснюється у Воскресінні. Так людина здобуває життя вічне, Адам і Христос з'єднуються. Ці ідеї у віршованій формі, з безліччю риторичних прикрас викладають персонажі й різдвяних, і пасхальних драм.

Так, у програмі "Різдвяної драми" Дмитра Ростовського йдеться про протистояння Життя і Смерті і про те, як Життя перемагає Смерть і вінчає першим вінцем Натуру Людську. Це – пасхальна тема. У вісімнадцятій яві цієї п'єси алегорична фігура Кріпості Божої також розвиває цю тему, розповідаючи про муки Христа на хресті за гріхи людини. Уся "Різдвяна драма" присвячена темі "премены мира сего", і прикладом її служить цар Ірод.

І в тій, і в іншій містерії знаходяться епізоди про створення світу і людини. У них діють однакові персонажі, список яких практично не змінюється від п'єси до п'єси. Це – вищі сили, сили добра і зла, людина й алегорії, що її оточують. Список цей доповнюють біблійні та євангельські персонажі. Персонажі шкільного театру, як і учасники обряду, чітко визначені. Їх число зводиться до постійної величини.

Ці два ланцюжки містерій не були рівні. В Україні пасхальний цикл більш розвинутий, аніж різдвяний, що природно у східнослов'янському регіоні. Великдень – "головне свято православ'я. Його висунення у православ'ї на перше місце порівняно з католицьким Різдвом – знак переважної уваги до догмата Воскресіння, розутілення та "духа"[117]. Про таке співвідношення великих свят говорили й зі сцени: "Тое Свято (Великдень. – Л.С.) над всѣ иншїе нашѣ Свята: Гдыж земля долняа, зъ горним небомъ есть знята", або: "Иле солнце, над всѣ звѣзди выш ся находит, Тыле всѣ свята, собою превышаючи, Иле собою, ведне ихъ закрываючи" (Р 1 86). Про те саме писав Варлаам Ясинський у "Трьох віршах молитовних": "Во всѣсветлый сей праздник царскій, иже єсть всѣм праздникам цар и Господь"[118].

Можна перерахувати п'єси, які творять ці дві ланки. "Dialogus de Passione Christi", "Слово о збуреню пекла", "Дійство на страсті Христові списане", "Царство Натури Людської", "Торжество Єства Людського", "Свобода від віків жадана", "Мудрість Предвічна", "Трагедокомедія" Сильвестра Ляскоронського, "Властотворний образ чоловіколюбія Божого" Митрофана Довгалевського, "Образ страстей світу сього" – це пасхальний ланцюжок. До різдвяного ж входять "Різдвяна драма" Дмитра Ростовського, "Дійство на Різдво Христове", "Комічне дійство", анонімна різдвяна драма. Збереглися також уривки різдвяних містерій.

Ці дві ланки мають безліч сходжень, не тільки сюжетних, але і текстологічних.

Вертеп

Незважаючи на те, що різдвяні містерії не були особливо поширені в Україні, вони виявилися як жанр надзвичайно продуктивними. Вони сприяли “опусканню” обряду в народне середовище. Обряд у містерійній оболонці зустрівся тут із фольклором, завдяки чому виник вертеп, народна лялькова різдвяна вистава. Це була ще одна репліка великого свята, наближена до народної релігійної свідомості, що глибоко ввійшла в неї. Переживання великих істин відбувалося за правилами народного мистецтва, але тип сприйняття сакральної вистави при цьому залишався незмінним. Вертеп, як і містерію, виставляли тільки на Різдво, тобто він зберігав прикріпленість до часу, властиву обряду.

Місце вистави, на перший погляд було довільним. Вертеп нібито можна було показувати у будь-якому людному місці, та насправді це не так. Вертеп – це переносний ляльковий театр, і його вистави відбувались у цьому театрі, всередині вертепу, який не втратив зв’язків зі сакральним началом. Зв’язок цей маніфестувало облаштування вертепу, що вторувало храму й тільки пізніше набуло ознак житла загалом, при цьому не позбувшись основних знаків сакральності – хрестів на башточках або куполах.

Сама назва вертепу приурочує його до Різдва, бо вказує на місце народження Христа. (В інших мовах існують відсилання до інших різдвяних локусів; у них закладена назва міста – Вифлиєм, де народився Ісус, або ясел, у яких він лежав. Тобто вказівка на священний локус у назві цього лялькового театру неодмінно зберігається.)

Вертеп – це театр однієї вистави й одного сюжету, як і містерія. У цьому вони схожі з обрядом. Він розвиває у сценічній формі євангельські цитати: “І породила вона свого Первенця Сина, і Його сповила, і до ясел поклала Його, – бо в заїзді місця не стало для них”(Л. 2.7); епізод поклоніння у вертепі відбувається за цитатою з Євангелія від Матвія: “Вони ж царя вислухали й відійшли. І ось зоря, що на сході вони її бачили, ішла перед ними, аж прийшла й стала зверху, де Дитятко було” (Мт. 2.9). Поклоніння

пастухів перекладало театральною мовою цитату з Євангелія від Луки (Л. 2.3-7; 16.13).

Головні персонажі вертепу, як і належить в обряді, постійні: Св. Сімейство, цар Ірод, якого Чорт і Смерть тягнуть до пекла. Список персонажів міг збільшуватися завдяки Воїнам, Охоронцям, котрі оточували Ірода, Ангелів.

Таким чином, вертеп зберігає обрядову функцію. Пов'язаний він і зі шкільною драмою, що виявляється, наприклад, при розгляді "Різдвяної драми" Дмитра Ростовського. Вона відтворює ті самі євангельські епізоди, що і вертеп: поклоніння Христові пастухів і волхвів.

Пастухи йдуть до вертепу, домовляючись про те, хто що скаже, дивуються з побаченого. Їхні слова – це несподіваний перехід від високих урочистих теологічних побудов про царя царів, його земне убозтво та небесне багатство, про первородний гріх до висловлення релігійного почуття простих сільських пастухів. У вертепній виставі поклоняються Ісусові також Царі. Вони, як свідчить ремарка, підходять до вертепу і підносять немовляті Ісусові "часть малую злата", ліван, "сей дар умаленный", смирну. Перший дар знаменує Ісуса як царя, другий – як "лікаря душ і тіл", третій – як архієрея. Зазначмо, що в "Дійстві на Різдво Христове" також детально зображується поклоніння Волхвів (Царів).

У "Програмі різдвяної драми" епізод поклоніння згортається до алегоричного: "Ликь человѣческий Любовъ Божыю ко себѣ проявляетъ, серъца просвѣщенъные складаетъ у яселъ" (Р III 150). У "Комічному дійстві" Митрофана Довгалевського "Виходят царіе со дары кланятися" (Р III 173).

Мораліте

Обрядової постійності додає шкільному театру і жанр мораліте. П'єси цього жанру об'єднані сюжетною основою притчі про Багатія і Лазаря. Вона виразно проступає в "Жахливій зраді сластолюбного життя", у "Воскресінні мертвих" Георгія Кониського, у "Трагедокомедії" Варлаама

Лащевського. У цих п'єсах фігурують у різних іпостасях Багач і Лазар, грішник і праведник, котрі простують на небо або до пекла. До них примикають мораліте, базовані на агіографічних сюжетах, про Олексія чоловіка Божого та про св. Катерину.

П'єси шкільного театру, як і обряд, не спрямовані на створення естетичної цінності й не вимагають від глядача її переживання. Вони створюють вищі сенси, які складаються зі слів, що ритуально повторюються, та дій. Незліченні повтори на рівні слова та сюжету створюють особливу "стійку" конструкцію всіх шкільних п'єс, у тому числі й мораліте; тим самим вони відсилають їх до обряду.

Дуже важливо, що слова персонажів мораліте не тільки спрямовані всередину драматичного тексту, але і розраховані на глядачів, мовчазних учасників театрального ритуалу. Вони прислухаються до безлічі серій запитань і відповідей, із яких складаються переважно мораліте. Діалогічна структура, як відомо, – це і головна структура обряду, який є "запитально-відповідний діалог". У ньому "формується сценарій ритуалу і складається форма його опису"[119].

Слово обряду на сцені

Обрядовість шкільного театру посилювали часто цитовані церковні піснеспіви, не тільки в розгорнутих драмах, але в діалогах і декламаціях. У "Розмишляннях про муку Христа Спасителя" всюди перед розлогими монологами Ангела й Отроків позначені початкові слова церковних піснеспівів, наприклад: "Воскресенія день просвѣтѣмся людіє" (Р І 119). В.І.Рєзанов, аналізуючи "Успенську драму", доводить, що в ній присутня "своєрідна обробка гімнів, акафісту і канону Богородиці"[120]. Дослідник детально простежує, яким джерелам зобов'язані символи, що виносились у заключній яві на сцену – Іванові Дамаскину насамперед. У шкільні містерії вплітаються різдвяні та пасхальні піснеспіви: "Слава в вышних Богу", "Христос воскресе из мертвых; "Понеже самъ создатель между человѣки Смерть

смертію во животъ претвори во вѣки" (Р II 387), "Христос раждается, славите!" (Р III 97).

Не раз цитуються у п'єсах слова молитов. На тему "Отче наш" вишиковується окремий монолог. В "Успенській драмі" прямо говориться, що після другої яви читається тропар: "В рождествѣ дѣвство сохранила еси" (Р IV 199). У "Розмишлянях" Ангел завершує свій виступ словами: "Воскресъ Христос из мертвых всѣмъ живот даровалъ" (Р I 119). Зазначмо, що слова молитов іноді цитуються в пародійному ключі, що дуже типово для школярської словесної культури, пор.: "Не рыдай мене, Аде, наполню пива во остатній день" (Р I 163).

Персонажі шкільних драм виступають із молитвами, передусім сам Ісус. Ремарка у "Трагедокомедії" Сильвестра Ляскоронського гласить: "Молящагося Господа емлютъ и ведутъ въ преторъ ко Пилату" (Р II 305). У цій же п'єсі, у восьмій яві, Грішник молиться про відпущення гріхів: "Іона свободився от кита молится" (Р II 298) у п'ятій яві. Мойсей, який урятував свій народ, возносить молитву Богові в четвертій яві цієї п'єси. Молиться Саул, "да избавит их Господь от иноплеменных" (Р III 149), як свідчить "Програма Різдвяної драми". Моляться Ангел і Грішник в "Успенській драмі". Св. Катерина возносить молитву Господові.

В "Уривках Різдвяної містерії" "пречистая Панна стоячи псалътир читати, а хоръ будетъ спѣвати: "Благовѣствуй, земле, радост велию, пойте, небеса, Божию славу" (Р I 179). Інша ремарка цих же "Уривків" гласить: "Тут заспѣваютъ "О Маріе и девице пречистая...". У п'єсі "Торжество Єства Людського" двадцять чотири старці, побачивши на престолі Агнця, "падше на лица своя, "святъ, святъ, святъ" восклицают" (Р II 275).

Цитуються у п'єсах також слова Святого Письма, пасхальної та різдвяної служб, слова Івана Златоуста ("Гдѣ твое, Смерти, жало? – Пропало!" "Гдѣ ти, аде, побѣда? – Бѣда" (Р II 343).

Так підтримується зв'язок театру з обрядом. М.І.Петров небезпідставно вважав, що "Dialogus de Passione Christi"

складається з переказів євангельських сюжетів і переложень літургійних піснеспівів.

Елементи обряду на сцені

Іноді обряд не зображався сценічними засобами, як-от хрещення князя Володимира у п'єсі Феофана Прокоповича "Владимир". А проте він був значущим смисловим і сюжетним елементом п'єси. Епізод хрещення завершує боротьбу християнства з язичництвом, головну тему трагедокомедії. Хоробрий розповідає про хрещення Володимира, про те, як вишикувалися "два полки" – в одному народ "словеноросійський", в іншому – "народ візантійський", – як був прикрашений храм, у якому князь прийняв хрещення, і як виглядала купіль, і який одяг для хрещення йому приготували. Тобто драматург описав детально, де і як мав відбутись обряд хрещення. Володимир же у своєму посланні пише про те, як він із пітьми прийшов до світла, зодягнувся "у Христа", розкриваючи значення обряду.

У п'єсі про св. Катерину зроблено натяк на обряд хрещення, як вважає В.І.Рєзанов. Коли Катерина (її Геній) приходить до Відлюдника, й він розкриває таємниці християнської віри, вона переживає навернення, припадаючи до ікони.

В "Успенській драмі" Дмитра Ростовського основою сюжету служить обряд поховання, побудований у тісній залежності від обрядового театру. Богородицю оплакують Плач, Утішання з Вравієм, а також її символи. "Аггели прочїимъ поющимъ приходят ко гробу" (Р IV 208). Алегоричні фігури вишиковуються й ідуть до гробу. Плач розказує, як вони несуть тіло до місця поховання. Вони покладуть тіло у гріб "Не на долгъ час, но сколко Іона в утробѣ Китовой быст и паки жив изшед оттуду" (Р IV 205). Це – "уявний" гріб (Р IV 208). Вість ж детально описує обряд поховання на Елеонській горі. Апостоли кладуть її тіло у гріб і несуть через Єрусалим до Гефсиманського саду. "Погребоша вверхъ горы пресвятое тѣло, І там долго пребыша, сѣтующе зѣло" (Р IV 198). Вони несуть гілки та свічки.

У містерії “Торжество Єства Людського” дев’ята ява зображає поховання Христа. “Иосифъ со Никодимомъ распятаго и умершаго на крестѣ снимают и у вертоградѣ полагаютъ в новомъ своем гробѣ, с погребателнимъ Аггелским пѣнием болѣзненним” (Р II 242). Епілог першої частини п’єси дотримується пасхального циклу і провіщає у другій частині Воскресіння, подібно до того, як це відбувається у службі напередодні Паски. У другій частині “Милость Божая со аггелскіми хори ликуетъ” (Р II 277).

У “Дійстві на страсті Христові списаному” остання сцена – “Плачъ рыдаетъ умершаго и во гробъ положеннаго Христа” – наближається до обряду. В.І.Рєзанов навіть назвав її “ембріоном церемонії”, що відбувалась у Велику П’ятницю[121]. Плач ридає за Христом, покладеним у гріб: “Нѣсть уже въ утробѣ Жизни моей, понейже создатель во гробѣ... Рыдай, и ввесь народе, за тя бо єст жертва” (Р II 106-107).

У “Свободі від віків жаданій” в останній сцені також наявні зв’язки з церковним обрядом. Ангел тут наказує скласти у гріб знаряддя страстей Христових, “тажъ цѣлуетъ привѣти крестъ и Сущаго на немъ; посемъ купно снимаютъ со древа и полагаютъ во гробѣ тѣло Господа нашего” (Р II 157).

У трагедії Андрія Скульського “Христос Пасхон” є вказівки на конкретний зв’язок із обрядом. Тексту передує таке зауваження: “В Пятокъ Великій, По вложеню Плащеницѣ въ Гробъ” (Р I 74). Так задано час показу трагедії. Містить цей текст і вказівку на місце показу “презацного акта”. В описі обряду також є відсилання до обряду положення плащаниці: “З боязню *на гробъ* ся *тотъ* позираючи... И при такъ зацнем Актѣ со страхомъ стояти... И *гробъ тотъ* с хоры Ангеловъ окруживший”. У заключних словах трагедії відбувається злиття її з обрядом: “О дай же намъ Христе рыхло дочекати: И Христосъ воскресе, *ту у гроба* спевати” (Р I 86).

У “Мудрості Предвічній” в алегоричній формі описуються страсті Христові, й хор співає: “Зрите в терніи агнца на жертву Оуготованна за душу мертву!” (Р II 204). Любов, тобто Христос, повідомляє, що “умрѣти изволих, да

будетъ Душа жива” (Р II 205). І в цій п’єсі тема добровільної жертви стає провідною, як і в пасхальному обряді. Обряд цілування плащаниці проступає в заключних словах Мудрості: “Рыдасте Любве прежде тѣла пригвожденна, – Ридати подобаше в гробѣ положенна; Обаче же воскреснетъ: нѣстъ полза ридати, Лечъ не отрецѣмъ сполне и облобизати” (Р II 211).

У п’єсі про св. Катерину на сцені представлена страта її – “Hic ducitur ad decollandum”, – гласить ремарка. Катерина дякує Всевишньому за послані муки і просить воїнів виконати наказ імператора: “Fac cito quod faciendum est” (Р IV 292). Її добровільна смерть за віру приховано цитує великий зразок – спокутування гріхів людства Ісусом на хресті, складове ядро церковного обряду. У цій же драмі на сцені готується поховання Авґусти, дружини імператора, котра навернулася до християнства. Генієві Катерини імператор Гонорій розказує, як у церкві св. Петра під час служби (а служив папа Іннокентій) пролунав голос із неба.

Є на сцені й натяк на язичницький обряд. Імператора оточують Сенатори. Один із них говорить, що час принести жертву й віддячити богам за перемоги; інший жалкує, що давно вже не вшановувалися як слід великі боги. Третій просить закликати жреців, аби слава імператора сяяла ще яскравіше. Sacerdotes. – “Tobie ofiarę y naszą wiarę Prezentujmy” (Р IV 256). Те саме знаходимо в анонімній “Різдвяній драмі”. Жерці прославляють Аполліна: “Призри на представших ти, от жреческа сана, И пріемши с кадилом воню фіміана” (Р III 192), “Сотворихомъ тебѣ жертвы тучны и кадила, Дабы твоя на земли слава не изтлѣла” (Р III 193). Вони приносять жертву за того, хто просив заступництва в Аполліна: “Обаче, яко видим, от днесь твоя жертва Упразнися от того человѣка мертва, Его же чести твоей истинны ревнитель Закла на приносъ в твою святую обитель” (Р III 194). Жерці обіцяють йому, що й убивця, за котрого вони просять, принесе йому жертви та смирну.

Також представлені язичники у Феофана Прокоповича. Нагадаємо заклик Курояда: “Воли, крови ізбирайте

толстії жертви давайте! Он єсть бог молнієлучний, любить м'яса зіло тучні"[122]. Пияр, який уже зібрав дрова для жертвоприношення, боїться, що свята не буде. Пияр, Жеривіл і Курояд потім міркують про своє нещастя. Жертвоприношення на сцені не представлене, та до нього готуються, про нього говорять. Це – типовий прийом шкільного театру.

До обряду поховання відсилає один із епізодів п'єси Георгія Кониського "Воскресіння мертвих". У ньому "Два приходят нищіи и, сожалѣя о скорой смерти Гипомена, относять его тѣло до гроба" (Р V 168). Вони беруть його тіло з наміром віднести до церкви, а потім поховати як слід: "Отпоемъ з священникомъ надгробное тѣлу, Висиплемъ же и в память болшую могилу" (Р V 169).

У п'єсі про Олексія чоловіка Божого скупо поданий обряд поховання Олексія у слові. Цісар пропонує слугам метати срібло і злато людям, котрі тісняться біля тіла святого, а також наказує їм: "Во остатку тѣло святое сховайте" (Р IV 185). Ремарка вказує, що тіло Олексія виносять. Цісар детально описує майбутню церемонію: "Тѣло его святое отнести кажѣмо В церков святыхъ апостолъ; тамъ на час зложѣмо. Церемонию ему надгробну отправимъ По шести днях" (Р IV 185). Цісар обіцяє справити Олексієві срібну труну. В анонімній "Різдвяній драмі" ховають Аполліна. Ремарка гласить: "Жерцы падшаго бога износятъ вне на погребеніе с плачемъ" (Р III 195).

З різдвяними обрядами, насамперед із ходінням зі звіздою, може бути зіставлена сьома ява "Різдвяної драми" Дмитра Ростовського. Царі розказують Іродові, як вони йшли за зіркою, як зірка зникала і вела їх знов. Очевидно, що п'єса не ґрунтується на обряді, та можливо, що сценографія її враховує ті можливості, які надає обряд як паратеатральний феномен. Те саме можна сказати і про першу яву "Комічного дійства" Митрофана Довгалевського, де царі йдуть за зіркою, міркуючи про те, куди вона їх веде.

Такі опорні цитати вибудовували і співвідношення Старого та Нового Заповітів, ускладнюючи зв'язки театру школи та обряду. У "Дійстві на страсті Христові", перед

тим як показати муки Христа, драматург вибудовує ряд паралелей, які повинні допомогти глядачеві глибоко перейнятися значенням великої жертви. Усі вони насичені ідеєю добровільної жертви, мученицької смерті.

Каїн убиває Авеля – в цій сцені Авель виступає прообразом Христа, і стародавні жертвоприношення виявляються прооообразом жертви Ісуса, суттю майбутнього церковного обряду. У цій невеликій сцені ключовим є слово *жертва:* "Отселѣ не принесу жертвы нѣкоея Богу", "Се агнца тучна тебѣ во жертву приношу Саваофу", "Скорблю зѣло, Авелю, яко Богъ нѣсть жертвы Моей прїят" (Р II 70-71).

Йосипа продають брати ізмаїлітам. З-поміж братів вирізняється жорстокістю Юда. З ним веде діалог Йосип, його просить про пощаду, а той не погоджується: "Ничтоже успѣютъ твои лестные молитвы, ты бо еси самъ вина твоея убитвы" (Р II 73). Юда призначає ціну за Йосипа – тридцять срібних ("тридесять сребниковъ"). Ця ціна передує ціні зради Юди, та ізмаїліти хочуть дати за Йосипа тільки двадцять: "Болшой цѣны не мѣетъ" (Р II 76). Слово *сребникъ* повторюється не раз.

Йосип у цьому епізоді – прообраз Христа. Він покірний, благає про допомогу любого батька, що є паралеллю до молитви в Гефсиманському саду, і ридає, що буде в рів укинутий порожній. Цей рів знаменує Гріб Господній, на що вказують і слова старшого брата Рувіма, який прийшов до рову і Йосипа там не побачив: "Увы мнѣ! Что сие есть? Отрочища въ ровѣ Іосифа не видѣхъ" (Р II 77). Не випадково детально розвивається епізод із принесенням скривавлених риз Йосипа Якову. Тут угадується – і кидали жереб на ризи його. Йосип, якого брати хочуть продати за срібняки, смиренно приймає звістку про їхні наміри вбити його: "Что хощете, творите по серцу своему" (Р II 233). Вони у своїх гнівних промовах постійно говорять, що Йосип не побачить батька. Це видається страшнішим за смерть.

У функції уподібнення Христові виступає і Данило в рові левиному. Він зазнає мук, рівних уявній смерті, опиняється в рові, як у могилі. Він урятований

і піднесений. У цій п'єсі Данило – прообраз Христа, який молиться у вертограді. Його сили зміцнює Ангел, що з'явився йому.

Ісаак, який змирився зі своєю долею, в усьому покірний волі батька ("Творю волю, отче мой: тебѣ послѣдую" (Р II 98), також стоїть у ряду прообразів Христа. Несучи "сноп дров" для жертовного багаття, він знаменує Христа, який із хрестом простує на Голгофу. У короткому діалозі Авраама й Ісаака декілька разів повторюється слово *агнець*, що має сакральне навантаження.

"Благопослушливый" Ісаак і Йосип Прекрасний з'являються у сценах "Торжества Єства Людського". Їхні епізоди висвічують комплекс значень, виявлених у євангельському сюжеті. Пор. слова з Плачу Богоматері під хрестом: "Ти ли Іосифъ прекрасній, Златими одѣянъ рясни, Въ ровъ отъ брати вверженній?" (Р II 306).

Авраам порівнює свою жертву з неприйнятою жертвою Каїна та зі жертвою смиренного Авеля і, що дуже важливо, з дарами, які приносять немовляті Ісусові: "Смирни, ливана, злата – ничтоже требуешъ" (Р II 229). Ісаак, про якого Авраам повідомляє, що він завжди "волю отчу смиренно" творив, розвиває тему любові до батька: "Ти мнѣ первая слава, ти радость едина" (Р II 230). Він охоче готовий прийняти смерть: "Радостно вию мою под твой мечъ скланяю" (Р II 230), але замість нього за велінням Ангела заколотий буде *агнець*.

У п'єсі "Образ страстей світу сього" також з'являються Каїн і Авель. Авель приносить у жертву агнця, Каїн – сніп жита, і його жертва виявляється непотрібною Богові. Голос із небес лунає: "Иди, согрѣшилъ еси, студно взиваешъ, Ибо неправъ даръ твой Господу приношаешъ" (Р II 351). "Каин враждуетъ на брата и на Бога" і хоче його вбити: "Ти ли праведенъ честенъ мнишся быти Богу? Се тебѣ отверзаю до неба дорогу" (Р II 352). Голос із небес проклинає Каїна. Як бачимо, й у цьому розгорнутому сюжеті на перший план виходить тема жертви.

Прикметно, що у п'єсі "Властотворний образ чоловіколюбія Божого" Смерть загрожує всім префігураціям

Христа. Авель праведний змушений почути, що Смерть замість спокою готує йому "смертни сѣти". Мойсей-пророк, який знаменує Христа в епізоді моління про чашу, не хоче приймати чаші: "Авва-Отче небесній, неси чашу сію" (Р II 341), але Смерть невблаганна. Йосип Прекрасний перелічує всі свої страждання і дякує за чудове звільнення, та Смерть запевняє його, що він не уникне своєї долі "за грѣхъ адамль данній" (Р II 341). Але у п'ятій яві вони всі виходять із пекла, тобто звільняються від Смерті, й Авель від імені всіх, урятованих великою жертвою, дякує Милості Божій.

У "Трагедокомедії" Сильвестра Ляскоронського є вставний епізод із Йоною. Термін його перебування в череві китовому знаменує три дні, що минають від смерті на хресті до Воскресіння Спасителя, і тому цей епізод на глибинному рівні пов'язаний із обрядом. III дія цієї п'єси показує "страсти Христовы, смерть, погребение, воскресеніе и освобожденіе человѣческое", тобто зображає весь пасхальний цикл. Наприклад, "Приходятъ ангели и поютъ": "Цѣлованіе послѣдне Отдаемъ ти, неизслѣдне; Рани святіи твои лобизаемъ, Глави склоняемъ" (Р II 309).

Драма зближується не тільки з релігійним обрядом, але й зі світським. В.Рєзанов убачає в епізоді весілля Олексія чоловіка Божого ремінісценції справжнього весільного обряду, що побутує в Україні, звичайно, а не в Римі. До них належать запрошення на весілля, яке, на наш погляд, зобов'язане своїм походженням польському етикету, а також весільні подарунки, які приносять чоловіки. Чоловіків віддаровують рушником, "тавалнею" – це неодмінний елемент весільного обряду. Вони, як і належить, не починають пити першими, чекають не тільки на запрошення, але і на першу чашу від Слуги, котрий їх пригощає. Як і годиться, чоловіки виголошують заздравиці. Вони танцюють, і танець, згідно з весільним обрядом, починає Слуга, а не вони самі[123].

З обрядом змикається не тільки драма, але й орації, вірші. Це відбувається тоді, коли описуваний віршами об'єкт збігається з об'єктом поклоніння. У п'єсі Івана Некрашевича "Сповідь", яку В.І.Рєзанов навіть назвав "інсценуванням

церковного обряду”, зроблено спробу безпосередньо представити “етичне виховання віруючих” (Б.Н.Флоря). “Сповідь повинна була спонукати грішника до покаяння, сприяти відновленню порушеного гріхами зв’язку між людиною та Богом. Сповідь відігравала величезну роль у житті кожного мирянина, яке би становище він не займав, і кожного священика, котрий веде свою паству до порятунку”[124]. У Некрашевича ця висока ідея подана у зниженому плані. Священик ставить однотипні запитання й отримує однотипні відповіді. Ніхто не почуває своєї провини перед Богом.

Священик сповідає Чоловіка (Мужчину), який, виявляється, ні в чому не грішний. (Він говорить: “Горую да бѣдую; хочъ хлѣба не маю, А нѣколи нѣкого я не позываю” (Р V 187); Жінку, чия головна провина полягає в тому, що в пісний день їй чвиркнула на губу сироватка, коли вона робила сир: “Чого я не робила, ввесь ротъ полоскала, – Ісусе, прости мене, душу грешную!” (Р V 188). За Жінкою іде Дівчина, котра також не відає гріха. Духівник повчає Дітей, вони також нічого поганого не зробили. Та потім усі вони згадують про наближення Великого Посту і змиряються: “Ей, Богу покаемся, жѣнки и человѣки, Що б у небѣ зо Хрістомъ царствовать во вѣки” (Р V 190). Персонажі “Сповіді”, Чоловік, Жінка, Дівчина, Діти розташовуються за віковою ознакою і цим нагадують персонажів II частини “Дзядів” А.Міцкевича.

“Чужі” обряди подані в комічному плані, як у “Комедії уніатів з православними”.

Отже, український театр тяжів до обряду як словесна ритуалізована форма, виражена також і в дії. Очевидно, стосовно обряду він займає те саме становище, що і ритуалізована поведінка стосовно ритуалу. Як пише В.Н.Топоров, ця поведінка “балансує на межі з профанічним, хоча би непрямо та негативно позначає цю межу, а в деяких ключових точках безпосередньо реалізує свою протиставленість сфері профанічного”[125].

Українська культура не торкнулася безпосередньо ні народного, ні церковного обрядів, також і форми етикету не мали на зародження театру суттєвого впливу. Але театр,

який завжди пов'язаний із обрядом, зробив цей зв'язок неодмінною умовою свого існування. Він у багатьох своїх параметрах схиляється до обряду, цитуючи його структуру. Обрядовість цього театру суперечила його художній природі, та без цієї суперечності театр би не відбувся. У цьому прихована головна специфіка українського шкільного театру.

Щоб уявити, якою була природа цього театру, перейдімо до розгляду основних засобів театральної мови, а також тих труднощів, які зустріла українська культура на шляху засвоєння театру.

3

ПРИРОДА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ: ПРОСТІР, ЧАС, АКТОР, СЛОВО, РІЧ

Потрапивши в нове середовище, театр відрізнявся від свого зразка, польського шкільного театру. Він інакше порівняно з ним формулював теми драматичних творів, не надаючи їм особливої самостійності й підпорядковуючи основним темам Різдва та Пасхи. Він знайшов нові способи поєднання тем. Український театр зупинився на архаїчному жанровому ядрі польського шкільного театру, містерії та мораліте, і пройшов повз панегіричні, історичні п'єси; він не виявив інтересу до можливостей розвитку жанру мораліте і комедії. Цей театр надав перевагу одним сюжетам і відмовився від інших, які, за загальними правилами поетики, могли ввійти в його репертуар. Так, він не раз експлуатував тему префігурацій Ісуса Христа на матеріалі сюжету біблійної розповіді про Йосипа, про жертвоприношення Авраама і навіть про перебування Йони в череві китовому, та сюжет боротьби Давида і Голіафа зустрічається лише один раз. Деякі сюжети, притаманні кожному шкільному театру, залишилися тільки на рівні слова.

Завдяки такому ставленню до зразка український театр побудував особливий тип простору і часу, а також гри. Природа сценічного слова набула нових вимірів, оскільки на неї вплинули загальні уявлення про слово, властиві візантійсько-православному колу слов'янства. Тип сценічної поведінки та характер перевтілення також відрізнялися від поданих зразком. Мали свої особливості облаштування сцени, положення речі на сцені. Де в чому вони збігались, а де в чому не збігалися з типом сцени та речі в польському шкільному театрі.

Отже, театр зазнав змін, властивих будь-якому культурному феномену, що потрапив у нове культурне середовище. Водночас він знайшов нові засоби художньої мови. Тобто природа шкільного театру складалася не тільки в залежності від зразка. Він прагнув до створення власних контурів. Так відбувався рух "внутрішньої" історії шкільного театру.

Перед тим як розглянути особливості цієї внутрішньої структури, які визначають характер нового для східнослов'янської культури виду мистецтва, подамо абстрактну структуру спектаклю, спектаклю загалом, послідовно опишемо його складові. Це дозволить нам перейти до аналізу природи українського шкільного театру.

1. Попередні міркування про театр

Театр оголошують то школою звичаїв, то дзеркалом життя, то незалежним від життя світом. Він буває розвагою, повчанням, філософським узагальненням, ритуалом. Йому доручають завдання створення моделі світу, копіювання реальної дійсності, її символізації. Він то наполягає на своїх джерелах, повертаючись до обряду або до таких архаїчних видів мистецтва, як цирк, то знаходить принципи побудови спектаклю в нових видах мистецтва, як-от у кінематографі; немовби раптом забуваючи про свою специфіку, він прямує до літератури. Театр віддає перевагу карнавальним прийомам гри, несподівано суміщає їх із ораторським словом. Іноді театр явно тяжіє до пластичних мистецтв, у тому числі до безпредметного живопису, до музики; тоді спектакль стає рухомою картиною або достоту музичним твором.

У кожному з цих випадків основа театру незмінна. Він щоразу тут і тепер перетворює дійсність, змінюючи її масштаби. Він творить новий світ, навіть якщо його завдання зводиться до пасивного відображення дійсності. Він обов'язково втручається у природний стан речей, подає

щось відмінне від життя, відштовхується від нього, навіть створюючи щось подібне на нього.

Головне завдання театральної вистави – створення ілюзії, що не означає тільки ілюзію правдоподібності; ілюзією може стати й ефект реальності або створення образу цієї реальності. "Імітуючи динамічну безперервність реальності, театр водночас дробить її на відрізки, сцени, виокремлюючи тим самим у її безперервному потоці цілісні дискретні одиниці"[1]. Тобто він створює тільки абрис цього образу, та ніколи не претендує на автентичність. При постійному прагненні до життя й відштовхуванні від нього "театральна дія – це неодмінно якась умовна, символічна дія, знак чогось, а не саме дійсне щось, вироблене, рівно ж як і не проста копія, – проста, технічно, фотографічно точна, відтворююча дійсність"[2]. Є види театрів, де прагнення до ілюзії придушене і не є домінантою.

Театр – це мистецтво, яке поєднує ознаки просторових і часових мистецтв. Театр обирає у просторі певний локус і певну точку в часі й розвертає свій ряд життєподібності або розподібнення з життям. Це, за словами К.Ерберґа, "живий твір мистецтва, що розвивається з акту в акт у часі й діє у відчутному просторі"[3].

Простір

Завоювавши простір, театр ділить його на сфери, призначені для акторів і глядачів. (На найраніших етапах цього поділу не було.) Залишаючи незачепленою сферу, в якій перебувають глядачі (зал), тільки поліпшуючи планування залу, щоби виставу можна було якомога краще бачити, театр видозмінює ту сферу, в якій перебувають актори (сцену), перетворює її на художній простір.

Сцена, таким чином, не залишається тим місцем, де відбувається вистава. Сценічний майданчик в ідеалі – це форма, всередині якої відбуваються художні процеси, але форма адекватна їм і здатна їх викликати. Тут твориться художній простір, який не збігається зі сценою. Він не місце дії, "не простір дії, не простір подій, а простір драми"[4].

Художній простір – не постійна величина спектаклю. Він може видозмінюватися від епізоду до епізоду, набуваючи нових значень. Як справедливо вважає Г.Ф.Коваленко, він володіє власною драматургією і підкоряється загальним законам спектаклю.

Згідно з деякими концепціями, до художнього простору належить зал для глядачів, тобто весь театр виявляється художнім простором, бо в ньому створюється і сприймається твір[5]; так враховується роль у спектаклі глядача. Якщо в літературі простір творить слово, в образотворчому мистецтві – пластичний образ, то в театрі у створенні художнього простору бере участь безліч компонентів. Звичайно, насамперед контури художнього простору визначає облаштування сцени, хоча це не означає, що сцена та художній простір не можуть виступати в антитетичних відносинах.

Сцена може бути відкритою, сферичною або закритою, кубічною. Простір її буває замкнутий перспективним зображенням глибини або, навпаки, відкритий для огляду з усіх боків. Але може стати сценою і будь-який простір, для театральних вистав не призначений. Художній простір вибудовується, наприклад, на вулиці – тут розгортається гепенінг, для якого не обов'язкові декорації. По закінченні вистави цей простір втрачає властиві йому ознаки й умирає разом зі спектаклем. Площа, вулиця негайно стають колишніми, коли будь-які сліди театру зникають.

Якщо ми маємо справу зі спеціально обладнаною сценою, то і вона тільки на перший погляд залишається тією самою, що й під час спектаклю. Насправді вона також змінюється, і не тільки тому, що зникають декорації, які знаходилися на сцені впродовж вистави. Це відбувається тому, що сцена позбувається ознак театральності, яких надавала їй гра. Вона перестає бути конкретним художнім простором, тепер вона знову чекає наступних постановок.

Сцена в деякі історично-культурні епохи усвідомлювалася як найбільш значущий компонент спектаклю. Їй довіряли вирішення основних його завдань. Вона грала разом із акторами, збирала воєдино символічні

значення спектаклю, виявляла систему його значень. Вона закріплювала за персонажами певні позиції і не дозволяла їм особливої свободи пересування.

Не випадково вона виступала в іспанському театрі XVII ст. як алегорична фігура. Лопе де Веґа ввів її у прологи до читачів 1618 і 1623 рр. Сцена скаржилася на нещастя, яке спіткало її, на те, що немає хороших акторів, хвалилася, що, хоча вона і складається з рам і полотен, але багато чого навчилася "завдяки живій силі стількох і таких різноманітних комедій різних поетів"[6]. Владу сцени над театром чудово усвідомлювала епоха романтизму. Л.Тік зазначив, що в шекспірівську епоху сцена займала дуже важливе становище, що вона грала, а не просто надавала місце для гри, і порівнював її зі сучасною йому сценою, дивуючись із безлічі її безглуздих умовностей: "Ми мучимося, не досягаючи художніх результатів, над декораціями, будуємо в антрактах горби та фортеці, галереї й тераси і почуваємо, як текст і театр взаємно заважають один одному, суперечать один одному"[7]. Театральним задумам романтиків усталений тип сцени заважав. Вони шукали нових способів створення художнього простору і не хотіли бачити у сцені лише майданчик для виконання. Романтика не раз обговорювала, яку сцену потрібно обрати для нової романтичної драми. Обтяжувалися сценою-коробкою і для своїх космічних драм-поем віддавали перевагу сцені сферичній.

"Простір або планування сцени повинні сприяти меті мистецтва та грі акторів,.. допомагати свободі функціонування театральних машин і сприяти ілюзії видимостей"[8]. Так писав великий сценограф XVIII століття П.Ґонзаґо, підводячи підсумки здобутків у сфері оновлення сцени епохи бароко, які ожили в символічному й експериментальному театрі XX століття.

Уявлення про самоцінність художнього простору втратили своє значення в XIX ст., в реалістичному театрі, де відбувалося поєднання понять сцени та простору, або, точніше, де поняття простору позбулося художньої значущості. Художній простір – перша і головна ознака самостійності театру як мистецтва. Перетворившись на подобу

дзеркала, театр втрачає її насамперед і залишає за собою стандартно декоровану сцену, що підмінює простір, який переходить на другі ролі. Тепер домінують слово та дидактична спрямованість сюжету. Семантичне навантаження художнього простору зникає і в театрі соцреалістичного напряму. Соціалістичний реалізм поєднує кліше сценографії класицизму, романтизму, реалізму. Сцену ж обирає реалістичного типу. Вона вміщує будь-який художній простір, і будь-який художній простір виявляється відповідним для будь-якої п'єси. Він не маркірується в художній свідомості як органічна частина спектаклю і виявляється рівним сцені. З поразкою доктрини соціалістичного реалізму він перший відродився серед інших елементів театральної вистави і пережив справжню революцію. Художник сцени опинився нарівні з режисером.

Можливо, художник-сценограф звертає переважну увагу на знаки-символи, вони для нього головні засоби створення театральної ілюзії. Тоді простір володіє відкритістю, буває іррелевантним до дії.

Художній простір організує, як уже було сказано, не тільки сцена. Сцену обмежують різноманітні куліси. В епоху бароко та пізніше, наприкінці XVIII ст., мальовані на полотні куліси, що зображали різний ландшафт і міські плани, змінювалися з допомогою спеціальних машин; так створювалися різні види художнього простору й утілювалась улюблена ідея XVII ст., ідея загальної мінливості, протеїзму. Закладена в цій ідеї справжня театральність призвела до того, що на сцені створювалися численні миттєві зміни простору, які вражали глядача. Вони ставали домінантою спектаклю.

В організації художнього простору особливу роль відіграють декорації, які Н.Н.Єврєїнов називав "костюмом місця дії". Це можуть бути живописні декорації, що подають художній простір як "ожилий перспективний простір картини"[9]. Цьому ж сприяє мальований задник сцени. Сцена в такому разі перетворюється на живописне середовище.

Як показує Г.Ф.Коваленко, художник сцени може вносити у простір знаки справжніх творів мистецтва,

сакрального та світського. Аналізуючи творчість сучасного театрального художника Д.Лідера, він вказує, що той "створює фрескове середовище, яке охоплює півколом сцену від порталу до порталу, від підлоги до колосників"[10].

Живописні декорації співіснують із декораціями архітектурними, які видозмінюють простір, наповнюють його знаками будівель, палаців, домів, їх інтер'єрів. Вони ділять художній простір на окремі сегменти, окреслюють їхні зв'язки. Архітектурні декорації не тільки наслідують реальність або створюють умовні картини чарівних замків, таємничих парків. Вони можуть бути "сукупністю планів, переходів, конструкцій, що є для актора коном"[11]. Тоді вони виконують певне геометричне завдання, перетворюючи простір спектаклю на зібрання різних фігур, розташування яких підпорядковане загальному задуму спектаклю.

Декорації, що організують простір п'єси, зазвичай зводяться до окремих постійних, що особливо чітко простежується в епохи, байдужі до сцени та до художнього простору. Виняток – авангардний театр і ті, що тяжіють до нього; вони намагаються обійтися без декорацій. Пор.: "Не повинно бути жодних декорацій. Для здійснення їхньої функції досить буде ієрогліфічних персонажів, ритуальних костюмів, десятиметрових манекенів"[12]. Нагадаємо прикметну назву книги П.Брука "Порожній простір". Ця порожнеча створює абсолютну свободу для акторів. Але у традиційному театрі все було інакше. Наприклад, трагедія вимагала для свого простору вулиці та палацу, комедія – вулиці з рядом будинків. Сатиричні сценки віддавали перевагу пейзажу. Тобто декорації були по-своєму приписані, як і в романтичній, і в натуралістичній драмах.

У створенні декорацій і художнього простору величезну роль грає машинерія. Машини пересувають декорації, переносять акторів повітрям, сприяють створенню ілюзії перетворень. У деякі епохи весь художній простір практично тримається на машинерії, сцена стає "лабораторією магачарівника" (П.Ґонзаґо)[13]. Іноді всі технічні пристосування сцени ретельно приховуються, як-от у реалістичному театрі,

або, навпаки, виставляються на показ, як у В.Меєрхольда; в його театрі машини виносяться на сцену і грають разом із людиною та річчю, змінюючи свої контури. Л.Попова прикметно іменувала свої декорації конструкціями. Вона вибудовувала на сцені простір принципово антиестетичний, уписувала конструкції у відкритий простір. "Театр із "храму мистецтва" перетворювався на завод, приміщення для гри розглядалося як суто виробниче, щось на кшталт цеху"[14].

Декорації, як і сцена загалом, можуть рухатися, що не тільки створює єдину протяжність сценічної дії, але і допомагає глядачеві побачити те, що виставляється на сцені, в нових ракурсах, створює множинність точок спостереження, як в архітектурі (М.Ґ.Еткінд).

Зазвичай сцену від залу для глядачів відмежовує завіса, яка "розмічає спектакль, прокреслює межі театрального світу"[15], тобто театрального, художнього простору. Цьому сприяла і середня завіса. Можливо, коли завіса в театрі відсутня, що буває як у старовинному театрі, так і в сучасному.

Актори з їхніми діями та перевтіленням, динаміка сюжету, перекладеного мовою сцени, "заражають" простір театральною енергією, і простір перетворюється. Його багато в чому створюють актор, його слово та його дії. Слово в театрі не ізольоване від інших видів мистецтв. Воно не є перенесеним на сцену літературним словом. Спектакль – це не комплекс умов для прочитання або інтерпретації п'єси. Слово в театрі самоцінне і має тільки йому притаманні властивості. Воно, по-перше, грається, а не просто вимовляється; по-друге, воно розраховане не тільки на персонажів, але і на глядачів, тобто воно різноспрямоване. Слово поєднує персонажів, слугує їх своєрідним провідником, фокусує основне значення драматичної вистави. Воно прокреслює окремі сегменти простору. З монологів і діалогів персонажів вимальовується його організація. Слово здатне відтворити невидимий, метафізичний простір спектаклю.

Характеристиці художнього простору слугувало і розташування персонажів. Персонаж зобов'язаний знайти своє місце у просторі. Значущий у художньому просторі й поділ

на ліву та праву сторони. У класичному театрі, в опері XVIII ст., за традицією, головні персонажі перебувають ліворуч, а другорядні, менш значущі – праворуч. Вони стоять на сцені паралельно до рампи, за ними розташовуються в ряд комічні персонажі. Хор розміщений по боках сцени[16].

Те саме можна сказати і про рух. "Своєю грою, наближенням до інших акторів і віддаленням від них, вільними "стрибками" або обмеженням зони гри актори визначають точні межі їхньої спільної та особистої території"[17]. Рух приписаний, і ця приписаність визначає характер простору. Так, у деяких видах театру актори рухалися тільки по кривій, створюючи особливий малюнок. Крива створювала ілюзію обжитого художнього простору[18]. В інших театрах рух здійснювався відповідно до геометричних фігур. Так, у театрі В.Меєрхольда, наступному за комедією дель'арте, дослідники виявляють геометричний характер мізансцен. "Переходи персонажів здійснюються по діагоналі чотирикутника. Усі переходи, врешті, утворюють коло. Коло – заключна і довершена геометрична фігура"[19].

Отже, простір створює не тільки сцена, але і слово, рух, гра. Вони формують його значною мірою, ніколи не відриваючись від нього. Сцена співвідноситься з актором не як подіум із оратором на ньому, а як світ і людина в ньому.

У художньому просторі на перший план висувається то центр, то периферія. Він буває по-різному орієнтований, наприклад, вертикально або горизонтально. Ці орієнтації поєднуються в одному спектаклі, та в різні епохи переважає то одна, то інша орієнтація, горизонталь або вертикаль. У містеріях простір орієнтується на вертикаль, у міщанській драмі – на горизонталь. У романтичній п'єсі дія відбувається в обох напрямках.

Художній простір ділиться на сегменти. Ці сегменти бувають замкнені, як мансьони в середньовічному театрі, які виглядали то як будиночки, то як альтанки, або як помости, колони. До них зверталася сценографія бароко, що тяжіла до середньовічного типу; їх забрав зі сцени класицизм, що прагнув єдності місця дії. Та поділ сцени на частини

зберігся. Одна її частина належала королеві, інша – королю. Це були палац і сад.

Сегменти художнього простору бувають відкриті й рухливі, як у театрі XIX ст. Їх створюють декорації та світло, що структурує простір і може стати єдиним чинником його динаміки.

Художній простір здатний зображати весь світ повністю. Він виконує функцію моделі світу, причому не тільки в середньовічному або бароковому театрі. Пор. зауваження французького драматурга П.Клоделя: "Сценою цієї драми ("Єдвабний черевичок". – Л.С.) є світ"[20]. Космос, світ загалом, зображався дуже скупо, нескінченне ледве окреслювалося. Наприклад, на сцені височіло дерево життя, з допомогою спеціальних машин показувалися хмари, розкривалися брами небес.

Міг художній простір зображати і якусь одну частину всесвіту або "життя", тобто будувався за метонімічним принципом. Буває він окремим інтер'єром, і полем бою, і концтабором, і театром. Усі його властивості відтворюють єдиний образ, який без особливих зусиль прочитує глядач. Він не повинен вдаватися до складних процедур, аби осмислити показане на сцені. У символічному театрі, навпаки, художній простір розподібнює речовий світ, він його "дематеріалізує", "стилізує його під суб'єктивний або галюцинаторний світ"[21].

Художній простір будується і за принципом метафори. Тоді він виражається річчю, що виростає до розмірів сцени, яка стає "апаратом для гри акторів" (Г.Ф.Коваленко). Це може бути машина, скриня, шпаківня, годинник, м'ясорубка, як у В.Меєрхольда, А.Тишлера й інших режисерів. Речі метафорично зображають світ, передаючи його тісняву, його надмірну заповненість речами.

У художньому просторі значуще протиставлення дії, яка відбувається всередині та зовні житла. Для простору, що втілює модель світу, це протиставлення безвідносне. Та в епоху класицизму, що наслідувала античний театр, дія неодмінно відбувається поза житлом, перед входом до нього, у відкритому просторі, де мальовані декорації зображають

ряд будинків од авансцени в перспективу вулиці. Пізніше дія переноситься всередину житла. На сцені вибудовуються інтер'єри палаців, замків, ще пізніше – вітальні багатих аристократичних і міщанських будинків. Декорації імітують покої палацу та кімнати міщанського будинку. Так зі звуженням дії, яка переноситься з триярусного світу на землю, в різні її точки, декорації змінюються, втрачаючи умовність і набуваючи конкретних контурів.

У XIX ст. в романтичній драмі знову виникають масштабні виміри простору, він розширюється, виходить за межі житла. Водночас змінюються декорації. Романтична драма, а потім і відроджена містерія, вимагає простору колишнього "космічного" типу. Вона позбувається ознак реальності, лише нагадує матеріальні форми. У ній величезну роль відіграє колір. До такої сцени тяжіє авангардний театр XX століття.

Час

Простір у театрі взаємодіє з часом, утворюючи таким чином театральний хронотоп. Театр перетворює час, що насамперед демонструє простір. "Їх єдність і закони на сцені – умовності, що визначаються не геодезією та астрономією, а естетичною метою"[22]. Саме у просторових вимірах час стає "видимим", відчутним. Час невловний, у тому числі й на сцені. Та жодний театр цього не боїться. Час, мабуть, найумовніша категорія в театрі. Для його вираження немає тільки йому властивих засобів. Ознаки часу, його течія, паузи, тимчасові збиви створюються переформуванням художнього простору, зміною декорацій; їх грають актори, наприклад, при перевтіленні (грим, костюм акторів), а також словом. Їхні повідомлення вибудовують контури художнього часу, в якому рухається спектакль. Про час говорять актори також для того, щоби глядач усвідомив, як він триває. Часові зміни часто позначаються авторськими ремарками.

Кожен напрям у театрі віддає перевагу своєму типу часу. Крім того, звичайно, тип часу задають автор і режисер.

Деякі види театру безвідносні до часу, як, наприклад, народний. Деякі ж вибудовують виставу, орієнтуючись саме на час. Тоді він буває не менш значущим, аніж простір. Переходи від однієї часової точки до іншої маркірує рух сюжету.

Час, стаючи художнім часом, може тяжіти до постійної величини, як у театрі класицизму, де всім п'єсам заданий один і той самий час. Він виявляється рамою, в якій розгортається дія. Тут драматург не працює з часом. Він не є структуротворчою категорією спектаклю. Коли час виходить на сцену як повноправний елемент спектаклю, він набуває різних контурів. Він, наприклад, зближується за характером із епічним, що відбувається особливо часто при театральній адаптації прозових творів. Тоді на сцені час рухається подібно до історичного. Майбутнє не забігає вперед, минуле не вривається в потік теперішнього часу.

Та послідовне зчеплення подій на сцені не обов'язкове. Драматург або постановник обирає для показу на сцені їхні окремі ланки. Між цими ланками утворюються часом великі паузи, зяяння, які теж мають велике змістове навантаження. Ці ланки – окремі точки історичного часу. Розкидані в часі, приналежні іноді до різних епох події об'єднує загальна тема спектаклю. Може театральний час стягувати воєдино течію часу життя персонажа, як у мораліте, або концентруватися в одному її епізоді, як у психологічній драмі.

Таким чином, театральний час буває переривчастим і безперервним. Упродовж двох-трьох годин вистави час розривається на нерівні відрізки, густішає, сповільнюється або зовсім зупиняється. Може він прискорюватися. "Часові відрізки можуть бути пов'язані плавно, послідовно, а можуть бути контрастні, різкі переходи"[23].

Театральний час претендує на те, щоби представляти вічність. Тоді окремі точки історичного часу на сцені не маркіруються. Теперішнє, минуле та майбутнє бувають невиразні, вони зустрічаються на сцені. Театральний час іноді прагне стати рівним часу реальному, тобто тому, протягом якого відбувається спектакль. Він зовні стає безвідносним до дії. Це часто відбувається в експериментальному театрі.

Театр завжди володіє засобами розвести свій час часом реальним. Він використовує прийом симультанної дії, коли на сцені треба показати ряд одночасних дій. У різних сегментах сцени відбуваються різні події, причому іноді в непорівнянних відрізках часу. Отже, театральний час неоднаковий – він "є складувані воєдино часи, на яких ґрунтується дійсність спектаклю"[24].

Співвідношення театрального часу та простору з реальними – головна умова існування спектаклю[25]. Простір-час спектаклю, умовні, уявні, ніколи остаточно не віддаляються від реального просторо-часу, в якому спектакль розгортається й організується навколо актора. Це створює особливу амплітуду коливань від мистецтва до реальності. У театрі існують ситуації, коли сценічна ілюзія, здається, готова зникнути, але потім вона знову з'являється, театральний хронотоп відновлюється. Переважно це відбувається через принципову подвійність акторської гри.

Простір і час спектаклю підпорядковані єдиному ритму, який вивільняє внутрішню енергію спектаклю й остаточно розводить із дійсністю. "У театрі, як і в поезії, ритм не є ні зовнішньою вправою, доданою до значення, ні експресивністю тексту"[26]. Він характерний і для гри, бо характеризує "часову освоєність ролі" (Є.Калмановский). Він виявляється на словесному рівні театрального тексту, в тому числі і прозового. Ритм визначає змістову структуру спектаклю. "Вибір певного порядку та підпорядкування йому всіх рухів і дій певного спектаклю вносить у нього формальну єдність і створює стиль цієї постановки"[27]. На ідеї ритму будувалося багато театральних експериментів, наприклад, 20-их років XX століття. У них брали участь послідовники школи Ф.А.Дельсарта – Ж.Далькроза[28].

Ідея ритму міцно пов'язує театральний спектакль із музикою. Спектакль стає музично організованим, що не означає, що він перетворюється на виставу, під час якої "за сценою весь час грають і щось співають"; "це спектакль із точною ритмічною апаратурою, з точно організованим часом"[29].

Актор і глядач

Театр ділить людей на глядачів і акторів, які невіддільні одні від одних. Не випадково П.Брук одного разу сказав, що театр може виникнути в ситуації, коли людина перебуває у просторі, відмінному від повсякденного. Та щоби театр відбувся, на людину повинна дивитись інша людина. Діалогічна їх єдність – головна умова існування театру.

Глядач щодо вистави займає особливу позицію. Він повинен проникнути в її сенси і прийняти її умовність. Він "повинен повірити у правдоподібність сценічного простору, певним чином почути, що він сам належить тому самому простору, що він захоплює його, як захоплює сюжет п'єси"[30]. Глядач із залу дивиться не тільки на те, що справді є перед його очима, але і на те, що не показано, але домислюється. Він може повністю піддатись ілюзії, але може і не залучатись у спектакль. У такому разі вистава залишається незатребуваною. Від глядача не повинна вислизати подвійність простору й акторської гри. Вловити люфт між актором і роллю – одне зі завдань глядача. Відчуження глядача від спектаклю може стати принциповою позицією, як у театрі Б.Брехта, де актори принципово відчужені від дії і пропонують цю позицію глядачеві. Глядач сприймає спектакль не тільки естетично. У театрі завжди сильні позаестетичні функції.

"У театрі стирання кордонів між свідками й учасниками, їх перемішування та пропонування їм однакових позицій – не тільки порушує театральну умовність, але і спотворює значення, яке зводиться до того, що одні служать свідченню (актори), а інші його уявляють (глядачі)"[31]. Актори та глядачі, на відміну від учасників обряду, займають протилежні позиції. Але в сучасному театрі робляться спроби зблизити актора та глядачів, залучити останніх до дії, як в Експериментальному театрі Є.Ґротовскі[32]. Тоді між акторами та глядачами починається взаємодія, вона відбувається подібно до того, як у народному театрі, де порушення умовного кордону між глядачами та виконавцями постійне. Глядач залучається до дії, втручається в неї і часом змінює її перебіг.

Входячи в театр, глядач зраджує повсякденний стиль поведінки. Вона театралізується, і зал для глядачів перетворюється на подобу сцени. Завжди існували неписані правила (а іноді їх і записували, як при Пєтрові Першому) поведінки в театрі, які мінялися від епохи до епохи.

Людина, опинившись на сцені, змінюється, стає художником, котрий творить на очах у публіки, або матеріалом своєї творчості. "Матеріал актора – актор-людина, людина як психофізичний організм, як склад вражень, настроїв, самопочуттів"[33]. Людина існує в театральному часі-просторі й підкоряється ритму спектаклю. Залишаючись сама собою, вона грає роль, тобто набуває певної нової якості. Гра людини – це форма та значення театру. Театр й існує заради цієї гри, надає їй усвідомленості й закінченості. "У написаній п'єсі дія – порожнє місце, яке має заповнити актор, чиє мистецтво... аж ніяк не якась вторинна дія, що повторюється, а первинна – справжня – творчість"[34]. Традиційно гра претендує на цілісність, вона синтезує театральні образи. Та можливе зворотне, коли у грі переважає аналіз – це типово для авангардного театру, – і вона розпадається на складники, один із них починає домінувати у спектаклі.

Людина для гри використовує свої психологічні та фізичні можливості. "Актор – особистість "безособова"; **свою** реальну особу залишає за кулісами, у своїй гримерній і виносить на сцену хоч **своє** ж, але не реальне, а художнє обличчя та свою "роль" уявної особи"[35].

Людина на сцені, – мабуть, головна специфіка театрального мистецтва. Вона привертає найбільшу увагу. Вона інструмент особливого роду, з допомогою якого створюється мистецтво тут і зараз. Усі ж інші елементи, що організують спектакль, існують і в інших видах мистецтв, у живописі, літературі, музиці, архітектурі. Людина висувається на перший план, тому театр іноді називають мистецтвом особистості й визначають його через актора. "Театральний сценічний акт є **акт** актора"[36].

Повного накладання ролі та "я" актора не відбувається, хоч існують школи, як-от школа Станіславського, де

потрібне “майже ототожнення” актора з персонажем. Зовні актор часто прагне до повної ідентифікації з особою, котру зображає, та не в усіх видах театру. Іноді, навпаки, естетично заданим стає розподібнення. Актор наполягає на діапазоні між своїми даними та стандартними уявленнями про вигляд персонажа. Так здійснюється віддаленість актора від ролі, що виростає до художнього принципу. Головне, що між актором і персонажем існує “активно-творчий” зв’язок (Є.Калмановский) – така найважливіша сторона динамічного існування актора у спектаклі.

Коливання між актором і роллю необхідні, бо актор двоєдиний; у його коливанні від власного Я до ролі закладений знак естетичного напрямку в театрі. “Актор виявляється тим особливим масштабом, який зіставляє світ мистецтва з власне світом, організує та спрямовує наше сприйняття просторово-часових обставин спектаклю”[37]. Актор не тільки відтворює текст і дотримується авторських ремарок. Він перетворює даний йому матеріал, звертаючись “до свого голосу, інтонації, декламації, фігури, словом, до своєї маски-особи (persona)”[38]. Він – грає, користуючись різними засобами. Його гра, незважаючи на можливості імпровізації, підлягає суворому порядку, організована, в тому числі й завдяки ритму спектаклю.

Гра як дія та перевтілення

У грі може домінувати дія. Тоді сцена оголошується “областю руху” (В.М.Волькенштейн), а театр такого напряму іменують мистецтвом діяння (В.Н.Всєволодский-Ґєрнґросс). Головними у грі стають сценічний жест, міміка, різні види пересування по сцені, які по-різному взаємодіють між собою. Вони розкривають внутрішній світ персонажа та його стосунки з іншими персонажами.

Дії актора на сцені не хаотичні, а підпорядковані “надзавданню”, навіть якщо воно явно не сформульоване. Вони насичені значенням нарівні зі словом. Ці дії, навіть майже збігаючись зовні з реальними, повсякденними та

побутовими, такими не є. Внутрішньо вони з ними розподібнені, що відповідно змінює і їх малюнок. Театральний рух, як би він не копіював реальний, ніколи з ним не зближується. Особливо це помітно тоді, коли з'являються символічні значення. І навпаки: "Жодна **реальна** дія, первинна або похідна, що тільки імітує, аж ніяк не є театральним мистецтвом, не є акторством"[39].

Те саме можна сказати і про жести, які не існують ізольовано і в ідеалі утворюють певну закінчену систему, або, за словами С.С.Мокульского, певний закінчений період, "**пантомімічний**", "який повинен так само повно виражати настрій певного моменту, як і супровідний до нього **словесний період**"[40]. У деяких видах театрів система жестів висувається на перший план і визначає малюнок ролі, як у комедії дель'арте.

Дії актора, його пересування по сцені, його жести у більшості театральних шкіл розподібнені з реальним життям за певними правилами, недотримання яких просто руйнує спектакль. Так, існувала особлива сценічна хода, "балетна виступка", правила постановки ніг актора; були прораховані всі можливі варіанти його розташування на сцені щодо залу для глядачів та інших персонажів. Усім корпусом він, наприклад, повертався до глядачів, головою ж – до персонажів.

Дії актора неодмінно ритмічні. Ритм рухів іноді сприяє утворенню нового типу театрального мистецтва. Існує театр, побудований за законами метроритму (Б.Фєрдінандов). Рухи актора в ньому повторюють метр двостопного і тристопного поетичних розмірів. Він залежить від "ладу, театральної гармонії, контрапункту". Могли ритм спектаклю, його рух підкорятися законам симетрії. Усе це не означає, що в діях акторів постійні повтори. "Художній ритм створюється не буквальним повторенням якого-небудь виразного елемента, а його перетворенням у новій, художній цілісності, що постійно поновлюється, його інтонуванням і акцентуванням. У цьому сенсі ритм виявляється категорією художнього *змістотворення*"[41].

Рух іноді сильно впливає на структуру спектаклю; йому тоді підпорядковуються сюжет і художній простір. Так спектакль наближається до пантоміми, стає певним чином хореографічним, як у Таїрова або у Меєрхольда з його ідеєю біомеханіки, і навіть "акробатичним".

Тип руху іноді віддаляє актора від образу людини, наближає його до машини, пор. декларації С.Волконского, І.Соколова: "Передусім актор на сцені повинен стати автоматом, механізмом, машиною"; "Людина – машина: так, цю машину почуття приводить у рух і почуття "змащує", та оскільки вона машина, вона підкоряється загальним законам механіки"[42]. Це положення – одне з принагідних у загальному русі авангардного театру, спрямованому проти людини на сцені. Людину, як відомо, намагалися замінити не тільки машиною, але також маріонеткою та надмаріонеткою (Г.Крег).

Може у грі переважати перевтілення. Н.Н.Єврєїнов вважав його головною формою театральності й називав преестетичною[43]. О.І.Білецький вважав, що театр виріс "із людської пристрасті до самозміни, до перетворення свого "Я" та навколишнього світу"[44]. У перевтіленні на перший план виходить зміна зовнішності, грим, який П.Паві називає "таким собі живим костюмом актора". Гриму протиставлена нерухома маска, до якої виявляє непідробний інтерес і XX століття. Вона показує характер, а не переплетення емоцій і життєвих переживань.

Перевтіленню сприяють зміна голосу, інтонації актора, його ходи та жестикуляції. Не всі ці засоби використовуються одночасно, як у театрі комедії дель'арте, який знав спеціальні комедії "з трансформаціями" і де вся дія була побудована на багаторазових перевтіленнях. У народному театрі практично нічого не означає міміка, актор хоче бути почутим передусім, а якщо побаченим – то лише як силует загалом. Зате в символічному театрі на перший план виходить робота актора з голосом.

Перевтілення актор досягає і через театральний костюм. Він багатофункціональний, багатоплановий. З одного боку, костюм пов'язує актора з художнім простором,

уводить його у світ пластичних образів. Іноді він навіть наближається за формою та функцією до пересувної декорації. У ньому переважає не форма, а колір. Костюм, мабуть, більше за інші художні засоби, якими володіє театр, служить відтворенню історичних картин на сцені. З іншого боку, костюм бере участь у створенні характеристики персонажа, грає нарівні з ним. Він має і символічне значення.

Слово

У деяких видах театру над дією та перевтіленням панує слово. Театр XVII-XVIII ст. був набагато більше, ніж сучасний, орієнтований на слово. Він менше довіряв сценічному руху, жесту. Це відбувається завжди, коли театральний твір не хочуть розрізняти *з* драматичним, відносять драму до літератури і залишають за театром право тільки втілення літератури на сцені. Та насправді слово інакше функціонує в театрі, головне в тому, що воно – грається.

Слово стає "першопоштовхом складного художнього процесу, завдяки якому повинен відбутися переклад "власне сценічною мовою", створення (або перестворення) ролі мовою сценічного діяння"[45]. Слово – само дія, особливо тоді, коли є головним засобом створення сценічного образу. Це типове для театру епохи класицизму, в якому нечисленні дії, переміщення персонажів підпорядковані слову, і саме слово стає дією.

Актор переживає слово, привласнюючи його собі, грає його, по-різному інтерпретуючи. "Слово може звучати по-різному – залежно від загальної концепції ролі, її "єдиної" дії"[46]. Слово часом придушує театр, стаючи господарем становища, за висловом Е.Йонеско. Тоді воно займає позицію "саморозвиткового безособового начала", що діє попри людину, як вважав Ж.-П.Сартр. Іноді слово тільки пояснює, коментує те, що відбувається на сцені, тільки дублює його, посилюючи відтак значення; при цьому воно не спричинює гру, а взаємодіє з нею. Актор лише повідомляє, що він збирається зробити, або розказує про те,

що сталося за сценою. Служить слово і самопредставленню акторів, уводить їх у дію.

Може слово бути відсутнім, як у “зоні мовчання”, в театрі, що тяжіє до пантоміми. Воно замінюється мовним шумом – це прийом безмовного вираження, що використовується часто в авангардному театрі. Цей шум неможливо осмислити або розчленувати на змістотворні елементи. Його, до речі, можуть видавати не тільки актори, але і спеціально обладнані декорації.

Річ

Поруч із актором на сцені виступає річ, також здатна організувати структуру спектакля. Іноді вона функціонує як аксесуар, як частина театрального костюма; іноді вона є органічною частиною художнього простору, тяжіє до декорацій. Як уже говорилося, вона може зростати до розмірів художнього простору спектаклю.

Річ буває безвідносною, навіть неначе зайвою на сцені, та може мати ті самі функції, що й актор. Річ грає разом із актором і веде дію, вона стає “знаряддям інтриги” (О.М.Фрейденберг), “її персонажем-утіленням. Це – плаття, персні, дрібниці розпізнавання, листи, золото (гроші)”[47]. Вона грає і перевтілюється, як і він, залишаючись ніби колишньою, вступає в нові, неможливі в реальній дійсності відносини. Вона зображає цей світ і ці відносини, та безпосередньо з ними вже не пов’язана. “Художній предмет непрямо стосується речей, дійсності поза собою. Він феномен “свого” світу, того, в який його вмістила споглядальна сила художника”[48]. Актор вступає з річчю у “змістовні стосунки”, не тільки маніпулюючи нею, аж ніяк не наслідуючи дійсність, але іноді намагаючись обійти її, не помітити. Так створюється малюнок акторської гри, в якому річ визначає її динаміку. Річ не пасивна щодо актора. Вона “штовхає його до нових реакцій і оцінок”[49]. Людина та річ у художньому просторі підпорядковані законам не лише театрального мистецтва, але і образотворчого.

Переміщуючись у художній простір, стаючи інструментом у руках актора, річ втрачає властиві їй у житті контури і набуває нових. Навіть зберігаючи достовірність, річ на сцені розподібнюється з річчю в житті, оскільки стає її образом. Річ реальна, потрапивши на сцену – часто театри користуються реквізитом, що складається з реальних речей, аби досягти історичної достовірності, – перестає нею бути і не повинна сприйматися як реальна, бо на сцені існує не предмет, а "картина предмета" (Н.Н.Єврєінов).

Надмірна "автентичність" речей не служить істинній театральності. Як писав Ґ.Ґ.Шпет, "на театральному кону на догоду теорії будували "справжні" будинки, актори одягались у "справжні" костюми, відновлені історично, театральний реквізит ставав філіальним відділенням археологічного й етнографічного музеїв, і справжній смуток мала викликати неможливість дати глядачеві "справжні" гранітні скелі, глибоке море та бездонне небо"[50]. Тоді річ перестає працювати, і її перебування на сцені втрачає будь-яке значення.

До того ж, річ, яку виготовив бутафор, ніколи не повторює повністю річ реальну. Наприклад, зазвичай буває збільшений її "фасовий бік", звернений до глядача, в ній порушені пропорції, змінені розміри – це все наслідки законів ілюзорної театральної перспективи. Крім того, відрізняється від справжнього матеріал сценічної речі[51]. Річ на сцені не збігається з реальною річчю. "Щоби розіграти Царя Максиміліана, нічого не треба, потрібний найзвичайніший стілець – це буде трон, на якому сидить цар, – актори ж стануть у коло перед троном"[52].

Речі, можливо, через її матеріальність, нерухомість, постійність відводять іноді завдання "відтворювати реальну дійсність". За словами Станіславського, саме їй можна насамперед доручити створення ілюзії реальності. Прагнення створити ілюзію через річ призводить часом до того, що сцена захаращується "реальними" речами. Вони стають непотрібним додатком до спектаклю і виявляються певною надмірністю. Маса різних речей декорує сцену, немовби відтворюючи реальну обстановку і насправді не

працюючи на створення сенсів спектаклю. “Зайві речі на сцені, не потрібні для гри, – нововведення реалістичного театру XIX ст.”[53]. Щоправда, так було вже й у міщанській драмі, й у комедії XVIII ст. Засновником такого ставлення до речі в театрі визнавали Бомарше.

На сцені річ може дати набагато більше, ніж тільки копіювання реальності, оскільки вона втрачає властиву їй у житті поліфункціональність і набуває символічного значення. При уважному розгляді виявляються і її нові функції. Іноді нові властивості речі та нові її функції бувають не відразу зрозумілі глядачеві. “Сценічний знак не виявляється відразу, він знов обростає плоттю. Роздивитися його демонстративно доручено глядачеві”[54]. Річ на сцені інакше, ніж у житті, взаємодіє з іншими речами. Ця взаємодія наявна і тоді, коли річ є елементом художнього простору.

Іноді річ на сцену не допускається, за річ грає актор. Так сценограф кидає виклик тій аморфності простору, яку породжує велика кількість речей на сцені, за якими втрачається суть спектаклю.

Синтез мистецтв

Відомо, що театр – це мистецтво синтезу. “Твір театрального мистецтва формується не інакше, як при збігу (всіх цих) елементів у місці й у часі”[55]. На сцені зустрічаються архітектура та живопис, слово та музика, танець, і ця зустріч підлягає єдиному ритму. У спектаклі всі окремі ритми зводяться до “єдиного знаменника”. Як вважає К.Ерберґ, це відбувається завдяки режисерові. Його мистецтво “виявляється відтак мистецтвом художнього зведення до одного органічного цілого всіх причетних до сфери театру мистецтв”[56]. Таким чином, “ритм стає одним із композиційних засобів, із допомогою яких здійснюються емоційно-змістові зіставлення та підвищується семантична місткість художнього твору”[57]. Ця зустріч для жодного з мистецтв не минає безслідно. Як вважав О.І.Білецький, кожне з них іде на очевидний компроміс одне з одним.

Усі вони вступають в ієрархічні відносини нового порядку, які інші в різні історично-культурні епохи і залежать від естетичних установок постановників і драматургів. Не обов'язково, що вони присутні в одному спектаклі абсолютно всі. Число мистецтв, що синтезуються, може бути зведене до мінімуму, як в експериментальних театрах.

Один тип спектаклів тяжіє до архітектурних рішень художнього простору, інший – до живописних. Різні види мистецтв з'являються на сцені аж ніяк не рівноправно. Акцент у спектаклі може бути зроблений на театральному слові або на живописі. Так утворюється домінанта спектаклю. Вона залежить як від задуму постановників, так і від особливостей поетики історично-культурної епохи. Усе, що представляється на сцені, виявляє складну знакову систему, і знаки цієї системи – різного порядку. "Знаки в чистому вигляді рідко з'являються в театрі, кожен із них включений у цілий комплекс виражальних засобів"[58]. Отже, на сцені ми маємо справу не зі самими мистецтвами, а з їх знаками, наприклад, архітектури та живопису в декораціях, але не з власне пластичними мистецтвами. За законами живопису вибудовуються художній простір і окремі мізансцени, створюються театральні костюми, не повторюючи при цьому відомих живописних творів; тут же діють і закони архітектури, які не переносяться на сцену, створюється тільки ілюзія їхньої дії. У колі цієї ілюзії організується простір, знаки архітектури служать змістовими сигналами. Скульптура опиняється в центрі уваги театрального художника, наприклад, коли грається ожила скульптура; вона рухається в особливий спосіб, для неї типовий особливий тип сценічної мови[59]. Музика і танець, навіть не з'являючись на сцені, можуть впливати на слово та характер сценічного руху.

На сцені не споруджуються справжні витвори архітектури. Театр розуміє непотрібність цього. Навіть якщо спектакль відбувається на відкритому повітрі і як декорації використовуються реальні будівлі, пам'ятки архітектури, це аж ніяк не сприяє створенню театральної ілюзії. "Головний момент архітектури – розподіл матеріальних мас і організація конкретних ваг. Архітектура завжди має

справу з **матерією**... архітектура, яка оперує у просторі лише співвідношенням ваг і опор, не може надати театру жодної допомоги”[60]. Таким чином, театр лише імітує архітектуру, та й то аж ніяк не в усі історично-культурні епохи. Іноді він має на увазі справжні, іноді уявні витвори, та завжди тільки створює їхній образ і підпорядковує його єдності спектаклю.

Часто сценограф задовольняється принципом метонімічного зображення архітектурного ряду на сцені, не кажучи вже про те, що в деяких напрямах його головним завданням стає розкладання мови архітектури на складові елементи, з допомогою яких він вибудовує простір сцени. Тоді сценограф працює з об’ємами та масою, порушуючи звичні пропорції простору. Наприклад, Вєснін на сцені Камерного театру зіштовхував “різновисотні поверхні” під різними кутами, з’єднував їх сходами”[61].

Сценограф може тільки в загальних рисах використати принципи архітектурних рішень простору та декорацій, повністю відмовляючись від живописного начала, а також від відтворення архітектурних витворів, але вимагає достовірно “архітектурного” сприйняття сцени глядачем.

Те саме можна сказати і про скульптуру, статичність якої заздалегідь суперечить динаміці спектаклю. Вона з’являється на сцені як частина декорацій, копіюючи й імітуючи великі зразки. Її вплив часом можна вбачити в особливій композиції сценічного руху. Та рух в основі своїй суперечить скульптурі: “Мета скульптури – організація мертвих матеріальних форм в одне художньо застигле ціле. Мета сценічної пластики – ставити тіло людини в ряд послідовно змінних поз із наміром викликати у глядача чергуванням цих поз певний образ, що відповідає художньому образу ролі та пояснює цю роль у заздалегідь задуманому напрямку”[62]. Таким чином, не скульптура, а знак її виникає на сцені. На сцені вона, якщо і з’являється, то зазнає таких змін, що майже перестає бути сама собою. Це відбувається й у німих картинах, так званих скульптурних групах (К.Ерберґ вдало називає їх пластичними ферматами).

Важко стверджувати, що на сцені присутній реальний живопис, хоча як мистецтво, що існує у

двовимірному просторі, живопис швидше, ніж архітектура та скульптура, може впливати на спектакль. Можливо, коли театральний напрям явно тяжіє до живописності, що позначається і в організації художнього простору, й у характері декорацій, речей і костюмів. Так, у театрі Таїрова (“Федра”) “розгортання образу в часі досягається завдяки динамічним елементам-деталям і передусім кольоровим полотнищам тла, які впевнено акцентують емоційний пафос кожної картини”[63]. Сценограф іноді відкрито цитує живописні полотна, особливо в мізансценах, акцентує кольористику костюмів. Але це все одно живописні алюзії, знаки живопису.

Музика також, з одного боку, повноцінне мистецтво на сцені, та з іншого – вона виконує другорядну функцію, пишеться спеціально для спектаклю і розірвана на окремі вставки, музичні номери драматичних епізодів. Вона іноді починає життя поза театром, але частіше вмирає разом зі спектаклем. Стає музика особливим тлом, визначає характер словесного ряду п’єси. Тільки в опері музика є провідною та самостійною величиною. У драмі вона взаємодіє зі словом, іноді навіть підпорядковує його собі, виявляючи його приховані можливості. Часто вона звучить у ті моменти, коли на сцені завмирає дія, в паузах, необхідних для розвитку сюжету.

Танець нерідко служить лише прикрасою спектаклю. Та можливо, що у спектаклі наявне тяжіння до хореографії, до пантоміми. Тоді в театрі переважає “позаслівне”, “поза-драматичне” – так розвивається мистецтво руху тіла, міміки (А.Ф.Лосєв).

Список елементів театральної структури був би неповним, вважає В.Всєволодский (Ґєрнґросс), без тих, які творять технічне оформлення спектаклю. Воно з’являється завдяки праці різних ремісників.

Отже, знаки архітектури та живопису, скульптури, музики, танцю, слова – це образи цих мистецтв на сцені; їх повністю розкриває гра, якій вони підпорядковані. Вона збирає їх воєдино, створюючи ілюзію синтезу, їх органічного та рівноправного злиття, найбільшу ілюзію театру. У грі вони сполучаються, й у цьому поєднанні

народжується театральний текст. Образи різних мистецтв на сцені стають і джерелами створення різних художніх кодів. Часто ці коди зовні збігаються, види мистецтв мовби дублюють на сцені один одного, та проте саме так створюється та "інформаційна поліфонія" театру, про яку як про головну його ознаку говорив Р.Барт[64].

Театр і детеатралізація

Театр не в усі часи своєї історії залишається незмінним. Є моменти, коли театральність мовби згущується, затьмарюючи собою слово та сюжет, коли театр особливо наполягає на видовищності й синтезі мистецтв, коли дія акторів пригнічує слово, і театр надзвичайно далеко відходить від літератури, не дозволяючи засумніватись у своїй незалежності від неї. Він відроджує імпровізацію, обігруючи кожен елемент своєї структури, час, місце, перевтілення актора. Театр може грати й у театр.

Але інколи його немовби починає гнітити своя власна мова, й він починає пошуки нової, несвоєї мови. Особливості художнього простору та поведінки акторів здаються зайвими, їхня гра – надмірною. Театр мовби нудьгує у відведеному йому просторі культури й відшукує шляхи зближення з іншими видами мистецтва. Він охоче зраджує свою природу. Відбувається своєрідна "детеатралізація" (А.Ґвоздєв). Тоді сцена стає просто місцем дії, річ втрачає свої поліфункціональність і символічні значення, а актор не надає жодного значення сценічному руху і стає читцем-декламатором. Музика або танець відриваються від сценічної дії. Синтез мистецтв виявляється невитребуваним. Театр втрачає свою твірну роль, перестає бути моделлю та метафорою світу, наближається до рухомої фотографії, у кращому разі – до літератури[65].

Такі явища відбуваються тоді, коли театральна мова однієї епохи відверто старіє, і починається створення нової, як у випадку з українським театром. Тоді не обов'язково відбуваються негайний вибух ізсередини й одночасна перебудова всієї системи художніх засобів. Можливе і

свідоме стримування їхніх можливостей. Воно дозволяє випробувати різноманітні засоби театрального мистецтва й окреслити певну паузу в розвитку театрального процесу, відхід від власне театру. Так трапилося на українській сцені. Не тільки внутрішні театральні процеси призводять до послаблення театральної енергії. Сприяють цьому і зовнішні чинники. З цим явищем ми зустрічаємось, аналізуючи історію українського шкільного театру.

Він міг би успадкувати від свого зразка розвинуту художню систему, доповнити й удосконалити її. Та цього не трапилося. Зовнішні причини змусили театр піти на серйозні поступки і перебудувати свою структуру, щоби приховати свою сутність. Цю перебудову не декларували відкрито, про неї не говорили зі сцени. Спрямованість на ощадливість художніх засобів була внутрішньою. Вона забезпечила і неявну, що відбувалася "за сценою", переробку театру. Український театр не почав із того, що запропонував глядачеві розвинуті, повноцінні спектаклі, а потім поступово їх перетворював у більш скупі естетично вистави. Він одразу заявив про свою принципову "бідність". Український театр перетворився на стриманий театр, що тяжів своїми художніми засобами до поетики середньовіччя.

Загальна ідея протистояння видовищності й театральності могла взагалі призвести до відмови від театру, та цього не трапилося. Як надзвичайно мобільне мистецтво український театр умить перебудував те, що йому задав польський шкільний театр. Уявляючи складність приживання, адаптації театру в новому для нього середовищі, протидію цього середовища, можна припустити, що "детеатралізація" могла зайти дуже далеко. Та цього не трапилося. Незважаючи на складні внутрішні процеси, перестановку акцентів, переміщення складових частин, а також приховування, прикриття деяких рис або навіть цілковиту відмову від них, театр, поставши в новому вигляді, зумів не зрадити свою природу. Так нарощувався ще один пласт його внутрішньої історії.

2. Особливості українського театру

Нагадаємо, що театр входив у систему мистецтв, які заледве з театром уживалися. Він повинен був знайти шляхи пристосування до художньої абстракції, знайти засоби створення сценічної мови символів. Йому явно суперечив надособистісний характер цієї культури. Культурі ж загалом були чужі наочність театру, його динамізм і становище людини на сцені. Та вона вже не була закута в сітку жорстких норм, на неї впливали "зовнішні чинники". Як було показано, театр був прийнятий і освячений обрядом. Він пішов своїм шляхом, і внутрішній його рух розкривається в аналізі природи цього театру.

Художній простір

У новій для нього художній системі театр відкинув метонімію та метафору, ці основні осі побудови будь-якої художньої мови.

Метафора – це основа мови романтизму, символізму, вважає Р.О.Якобсон. Додамо – і бароко. Театр не реагував на вимоги епохи, "не заговорив" мовою метафори і, згідно з позачасовими художніми завданнями, відмовився від метафори як ядра системи спектаклю. Він аж ніяк не мав на увазі й метонімічний принцип відтворення дійсності на сцені, який, на думку Р.О.Якобсона, притаманний реалістичному напряму. Якщо метонімію і можна побачити в інтермедіях, то відразу кидається в очі її трансформованість. Інтермедії ніколи не йшли шляхом мімезису. Вони не відхилялись від дії "до обстановки, а від персонажів – до просторово-часового тла"[66].

Театр загалом став подобою світу. Як світ був театром, так і театр – світом. Його стосунки зі світом були стосунками зразка та копії, він пропонував побачити його будову й усвідомити мережу сенсів, накинутих на нього, аж ніяк не через складну систему подібностей або розглядаючи pars pro toto.

Театр був байдужий до "життя". Він не виносив на загальний огляд свою здатність наслідувати, мімікрувати,

проходив повз ті моменти, які театри наступних епох роблять вихідними для побудови художньої системи. Та це не означає, що він життя не зачіпав. "Життя" на шкільній сцені було, та значно ширше за повсякденне.

Як світ був створений одного разу і був цілісний, так і його театральна модель була визначена, вже створена і не розпадалася на складові частини. Вона не пропонувала розрізняти частковості. Мистецтво сцени тієї епохи не членувало світ, вириваючи з нього значущі деталі, не пропонувало окремі замальовки, здатні привернути увагу. Як будь-яка подія, щоби бути побаченою та почутою, вписувалась у рамки християнського космосу і священної історії, так і театральний сюжет, театральна вистава були цілісні, й окреме явище не було в ньому значуще більше, ніж повна картина світу.

Театр не намагався створювати на сцені нові світи. Це – справа театрів наступних епох. Він слугував моделлю християнського космосу. Модель була подана наочно, видимо. Тут не було місця для театральної ілюзії. Театр як модель світу не викликав заперечень у культури, що його адаптувала. Він же постійно декларував цю свою особливість, підкреслював її. Пор.:, "Внушѣмъ толко охотно дѣйствіе в притворѣ, Что когда на всемїрномъ явится позорѣ" (P V 157).

Ця модель не створювалася щоразу знов і знову на сцені різними засобами, а збігалася з будовою сцени. Сцена ж була універсальною, хоча, звичайно, відмінності між сценами різних шкіл були. "П'єси писали для постановки в конкретній духовній школі, для спектаклю в заздалегідь відомому приміщенні з розрахунку на можливості сцени та виконавців"[67]. Сцену шкільного театру зазвичай не будували спеціально. На неї перетворювали зал (аулу) школи.

Як уже говорилося, художній простір створюється різними засобами, одні з них домінують, інші є допоміжними. В українському театрі сцена домінувала у спектаклі. Іноді її називали театром: "Pod tenże krzyż z nim oraz z theatrum zstkpuie" (P I 185). Зі сценою взаємодіяли слово та дії акторів, її структурувало розташування персонажів. Декорації на сцені були відсутні.

Будова сцени підпорядковувалася тим процесам, які відбувались у ту епоху у візуальних мистецтвах. Так, вона несла в собі архаїчні риси. Триярусність відсилає сцену до середньовіччя, як і багато інших її особливостей. (Прикметно, що у п'єсі про Олексія сплячий Тимофій Афінський показаний на возі. По закінченні епізоду він "з очей людских взятый" (Р IV 132). Це своєрідний спогад про архаїчний тип сцени пересувного театру.) Та цю сцену населяли по-новому сконструйовані персонажі. Вони прописані вже за бароковими правилами. Як в іконописі, так і на сцені зустрічалися пряма та зворотна перспективи, які визначали окремі сегменти простору, що не мало "відтінку художньої неповноцінності"[68].

Сцена була закритого типу. Вона була чітко розмежована з глядацьким залом; цю межу окреслювали звертання до глядачів у прологах і епілогах, а також у промовах персонажів під час дії. Наприклад, Помста виголошує частину монологу, звертаючись до Ірода, а потім – "до народу".

При деяких постановках сцену обрамлювали лаштунки, на що вказують ремарки. За лаштунками також відбувалася дія: "Za kulisą swar i stuk" (Р V 209). Іноді сцену переділювала "серединна" завіса: "I po krótkiem spiewaniu z teyże lewey strony Pokaże się z kielichem i Aniol *z zapony*" (Р I 185). Завіса не тільки організовувала сцену, але і регулювала систему введення персонажів у дію, як-от у "Боротьбі церкви з дияволом". В одній ремарці цієї п'єси сказано: "Архаггелу же защищающу, Зміи мимо идетъ *за завѣсу*" (Р V 133). В іншій – "И заидут *за завѣсу* и воспоють тихо и сладцѣ" (Р V 135). За завісою створювалося тло дії, що іноді складає її змістову противагу, іноді навпаки – коментує в поетичній формі події на сцені, як у "Жахливій зраді". Хор "за запоною" розважає Пиролюбця. У п'єсі "Боротьба церкви з дияволом" "за завісою" співають молитви у відповідь на заклик Християнина ввійти в дім Божий і віддати хвалу Господові. Коли Ірод вирішує піти спати, Вої, котрі оточують його, повідомляють: "Съ охотою, монархо, творимъ повѣленна. На время та *завѣса* буди закровенна!" (Р III 116).

Головна прикметна риса простору українського театру – це обов'язкова орієнтація по вертикалі, яка наочно,

геометрично подавала картину світу, і її не треба було уявляти або домислювати у грі та слові.

Сцену ділили на три яруси: небо – землю – пекло. Яруси символізували будову космосу. Його сфери в художній свідомості були такі абстрактні, що їх утілювали алегоричні фігури, які змикалися з ярусами за значеннями. У "Різдвяній драмі" Дмитра Ростовського Небо та Земля зустрічаються і розмовляють. Земля називається: "Азъ, Земля, грѣхом Еввы весма окаянна" (Р III 98). Небо ставиться до неї прихильно і обіцяє стати Землею, її ж створити Небом. В "Успенській драмі" Ангели з'являються з Землею та Небом, тобто частини космосу матеріалізують атрибути.

Хоча поділ на яруси присутній на шкільній сцені завжди або принаймні мається на увазі, він не обов'язково маркірується. Дія шкільної драми без нього обходиться. Тоді на перший план виходить безмежність простору, його безвідносність, і простір зображається без особливо виокремлених точок, як-от в антипролозі "Різдвяної драми" Дмитра Ростовського. Натура Людська й алегорії, які її оточують, перебувають в умовному просторі, поки що не позначеному поділом на яруси. Також у "Трагедокомедії" Варлаама Лащевського скрізь і ніде знаходяться Церква, Мир, навіть Благодать Божа, яка не обов'язково з'являється на верхньому ярусі.

Щоправда, яруси простору могли домислюватися, як-от у "Розмовах Душі з Тілом". Вони згадують Багача в пеклі та Лазаря в раю, закликають читати Євангеліє від Матвія. Душа й Тіло мріють про рай і жахаються пекла: "Хотя бь углокъ даль, гдѣ сут святихъ души, Всѣ бь страшилища пушли мимо уши" (Р V 242). У "Суперечці Душі з Тілом" Івана Некрашевича, яка відбувається в неокресленому просторі, його яруси наростають із розвитком теми страху Душі перед Дияволом, а також із повторенням пропозиції Тіла молитися: "Встань от одра и внимай, что Павелъ говорит, Да освѣтитъ тя Хрістосъ, да врагъ не уловитъ" (Р V 245). Душа звинувачує Тіло в тому, що воно приросло до землі. Тіло ж говорить Душі, що вони вдвох з'являться на суді. "Геенна" і "царство небесное"

– ось як влаштований світ, у якому вони перебувають. Але частіше, звичайно, поділ на яруси ставав структуротворчим для художнього простору шкільних п'єс.

Верхній ярус сцени виглядав як поміст. Він символізував небо або рай. Рай міг зачинятися: "Потом затворятся двери небесе" (Р V 136). Окрім цих дверей, рай закривали хмари ("облака наидуть паки" (Р V 136). На закритість раю вказує і така ремарка: "Зависть сказуетъ, ходя коло рая" (Р II 288), а також репліка Ангелів із "Успенської драми": "Небеса, ся отверзѣте!" (Р IV 211).

Рай іноді відрізнявся від неба, був окремим сегментом простору, на що звертала увагу В.П.Адріанова-Перетц. Як доказ можна навести епізод, у якому Голос із неба звертається до Натури, яка перебуває в раю. Їхній діалог спрямований по вертикалі. Небо прикрашали зірками, за якими спостерігало Любопитство Звіздочетське[69]. На небі плавали хмари, пор.: "Аггели с душами пріидут к первому облаку" (Р V 135). Ці хмари розступаються перед Ангелами, які ведуть праведні Душі в рай.

У раю, або на небі, перебувають алегоричні фігури, як-от Милість Божа або Милосердя. Вони або нагорі виголошують свої монологи, або спускаються на землю: "Снисходитъ Милосердіе Божіе, жалѣя о погибели душъ человѣческихъ" (Р III 155). Ідуть на землю й Ангели з молитвами. Ангели, відвідавши землю, обов'язково вказують напрям свого шляху вгору: "Се убо гряду отднесь к небесному граду" (Р III 156); "Власть Божія... отходитъ в горніи Сіонъ" (Р III 164). Звідти, зверху, долинає ангельський спів, там радіють вифлиємські немовлята, втішаючи Дщер Сіонську, або лунає "Глас с небесе ко діяволу" (Р II 359).

Пекло було закритою, невидимою нижньою частиною, на сцені знаходився тільки вхід у нього. Гнів Божий просить: "Адъ, отверзися" (Р II 294). Програма "Різдвяної драми" Дмитра Ростовського свідчить, що пекло зображалось у вигляді печери – воно іменується гортанню Цербера. Не випадково воно не раз називається похмурою темницею. З промов персонажів ставало зрозуміло, що відбувається в пеклі. Наприклад, там сидять "Цыкліопи",

які кують зброю. Вони вдаряють у молоти, прислуговуючи Ворожнечі. З пекла походили сили зла, як вони кажуть – із "пекелных заклепов". Дияволи з'являються і навіть прибігають із пекла: "І пріидут Діаволи из ада" (Р V 134), "Посемъ избежитъ из ада Дїаволъ" (Р V 134). Змій виходив із пекла, гарчачи і лютячись. Фурій "съ пекла" закликає собі на допомогу Еріннес. Туди дияволи відносять душі. Туди Мир посилає Гріх-Гнів. Гонор Божий вказує, що вони не можуть царювати "въ свѣте на позорѣ" (Р II 89). До пекла відсилали або тягнули грішників. Помста говорить Іродові: "Иди во адъ на вѣки, иди, окаянный!" (Р III 141). Отже, той, хто виконував роль Ірода, повинен був спускатись у нижній ярус, входити в "печеру". Також проникали в пекло вишні сили, Милість Божа та Віра, прагнучи звільнити з темниці Натуру. Ремарка свідчить: "Eant ad carcerem" (Р II 137). З пекла виходили посланці нижнього світу, як-от Фурії на заклик Еріннес. Звідти долинали голоси грішників, добудовуючи художній простір іще одним ярусом; вони створювали поліфонічну будову театрального тексту. Цілі монологи читалися "во узахъ ада". Грішник в "Успенській драмі" перебуває в темниці, тобто в пеклі. Там він "воздихает", скаржиться. Спів чується "из пекла". "Желанїе праотецъ сѣдящихъ во адѣ вопїет ко Богу" (Р III 156).

Рай, якщо він на сцені зображався помостом, сполучався зі землею сходами. Ними алегорії сходили вгору, про що свідчать ремарки на кшталт: "Архаггелъ идет на небо" (Р V 135). Ці сходи мали символічне значення, поетично розроблене в "Різдвяній драмі" Дмитра Ростовського. Лунає спів під час сну Якова: "Лѣствица з земли небесъ досязает, Ко Богу дерзаетъ" (Р IV 193). Прокинувшись, Яків дивується, що ж він бачив, і Ангел розтлумачує йому значення побаченого. В "Успенській драмі" Дмитра Ростовського Другий ангел розповідає про драбину: "Се намъ лѣствица к тебѣ поставленна" (Р IV 208). На цих сходах як частині сцени могли відбуватися деякі епізоди драм. Є.В.Жиґулін наводить переконливий приклад епізоду, в якому Милість Божа на драбині сполучає Небо та Землю[70].

Пекло зі землею не сполучалося. Рух у пекло був стрімкий і бурхливий. До пекла "упадали".

Усі яруси перебували в постійній взаємодії; можливо, пекло та рай виступали і без посередника, тобто землі, як в "Уривках пасхальної містерії". Тут "Аггелъ до Адама мовить" (Р І 179), закликаючи його вийти з пекла. Адам же відгукується з пекла "до раю": "Да нас от клятвы древныя возведет А погибшее овча отцу приведет" (Р І 170). Те саме спостерігається в "Царстві Натури Людської". У першій сцені, не порушуючи приписаних їм ярусів, сперечаються Люцифер і Архангел Михаїл. Також перегукуються Ангели та Плач Натури Людської. Ангели – з неба, Плач Натури – з пекла.

Дія могла відбуватися на якомусь одному ярусі, наприклад, у раю, як-от в "Уривках пасхальної містерії". Адам і Єва зривають заборонений плід, і тут же їх застає Ангел. Дія все ще триває в раю, та контури пекла і землі вже маячать. "Досыть южъ тои, Адаме, розмовы. Изїиди *из раю*, абыс готовий До рила, до мотыки *землю* копати" (Р І 169). Так само у "Слові о збуреню пекла" художнім простором є окремий ярус, пекло, замкнений із усіх боків, із воротами та залізними замками. Їх крушить Христос, з'явившись у пеклі. Цей простір постійно самі ж персонажі зіставляють із раєм і євангельським локусом. Пор.: "Не тилько чинилъ чудо во Ерусалимѣ, але и всюда" (Р І 159); Люципер посилає своїх слуг, Венеру і Трубая – "Тамъ нехай бѣгають Под мѣсто Єрусалимъ до великаго гаю" (Р І 149). Про те, що в раю перебуває Бог, Ад і Люципер говорять невпинно.

Земля, серединний ярус, мала умовний і, можна сказати, нейтральний характер і передусім слугувала майданчиком для алегоричних фігур, які спустилися або піднялися на неї, щоби непрямо подати євангельські події або життя душі Кожного. Вона неодмінно співвідносилася з пеклом і раєм, але не конкретизувалася, як, наприклад, у "Вмираючій людині корисному вмовлянні". Хворий перебував на смертному ложі, та оточували його не близькі й лікарі, а Віра, Надія, Любов.

Земля як ярус втрачала свою відносну умовність, коли набувала біблійних контурів. На шкільній сцені

формується простір Каїна й Авеля – поле, на якому приноситься жертва; пустеля та рів, куди вкидають Йосипа брати – простір, у якому розгортається історія Йосипа; шлях і горб – той простір, у якому простують розпалити жертовний вогонь Авраам та Ісаак.

Досить часто український театр відтворює вигляд землі Юдейської. Алегоричні фігури, Країни світу, пишаються своєю славою, та найбільше Африка, в якій знаходилася "едина Палестина" і "малъ градъ Вифлеемъ". Юдея як царство Ірода згадується постійно.

У шкільній драмі обов'язково відзначалися такі євангельські локуси, як Вифлиєм; часто говорилося про те, що Ірод жив у Вифлиємі. Печера Вифлиємська (Є.В.Жиґулін припускає, що печера знаходилася, як і в народному ляльковому театрі – вертепі, – неподалік від неба, під його помостом), Гефсиманський сад, Палац Ірода, Голгофа – ось головні сакральні точки, позначені на сцені. Звичайно, вони були не стільки зображені, скільки названі. Пор.: "Побожност ищетъ Милости Божія... и глас с небеси к ней вѣщает, да градетъ ко Голгофѣ" (Р II 239). Іноді ці локуси не тільки називаються, але й описуються, як-от в анонімній "Різдвяній драмі". Заздрість обіцяє пройти всі печери та гори "Юдеи".

Іноді позначаються вони на сцені. Ангел рухається до Гефсиманського саду. Неподалік зустрічає Богородицю й віддає чашу Христові в Гефсиманському саду. Богородиця стоїть під хрестом Господнім на Голгофі: "Стуй, стуй, сину! Принамнѣй нех под крестом стану" (Р I 194). Ці виміри доповнюються постійними нагадуваннями про страждання грішників. Стогони долинають із пекла кожного разу, коли Ісус готується прийняти рішення, взяти чашу, піти на муки. "Будь милостивъ, Господи, змилуйся надъ нами! Покажи милосердіе твое надъ вязнями" (Р I 188). Верхній ярус простору добудовується з появою Віри, Надії та Любові, а також Церкви, алегоричних фігур, виступи яких завершують діалог.

В "Уривках Різдвяної містерії" зустрічаються простори мораліте й містерії. Душа грішна сперечається з грішним Тілом, очевидно, на землі, куди до них спускається Милосердя, щоби забрати їх зі собою: "Не фрасуйся,

грѣшная душе, и ти, Тѣло, Поступайже *до нѣба* изо мъною смѣло” (Р І 175). Потому дія переноситься в євангельський простір. У ньому існують Захарія Святитель, Йоаким і Анна; його добудовує верхнім ярусом поява благовісного Ангела. Дія цієї містерії, ймовірно, відбувалася також у храмі, пор.: “Тут пресвятая Богородица будет мешкати в церквѣ Соломоновой” (Р І 178).

В “Успенській драмі” Дмитра Ростовського друга та четверта яви І дії передбачають біблійні локуси. Вість повідомляє, що вона прибула з Єрусалима і тепер пролітає “всю подсолнечну”. Вона говорить про гору Елеонську, де молилася Богородиця і де її поховали. Та водночас дія відбувається в безвідносному просторі, всюди й ніде. На це вказує взаємодія таких фігур, як Плач, Утіха, та символів Богородиці. Але у промовах цих фігур постійно протиставляється гірне, небесне земному: “От земних в небесная скоро преселися” (Р IV 204). Або: “Молимъ, посѣти наши небесныя гради, Украси нетлѣнныя крины вертогради” (Р IV 210). Це протиставлення вибудовується і на сцені. Ангели збираються в небеса з Матір’ю Божою, боячись до неї доторкнутися.

Земля набувала на сцені контурів, які можна було би віднести до конкретних, як у п’єсі Георгія Кониського. Вони не передані сценічними засобами. З ремарок і монологів зрозуміло, що Землероб повернувся з полів, “от нивъ”. Але його запитання до Священика про зерно, яке таємничо і незрозуміло проростає в землі, відразу вводить поля та ниви, на яких трудиться Землероб, у християнський космос загалом.

Земля на рівні слова часом набувала своєрідних географічних позначень, особливо в тій її частині, яка залишалася поза сценою. Частини світу виступають навіть як алегоричні фігури в анонімній “Різдвяній драмі”. Європа, Азія, Африка й Америка прославляють Різдво. Вони ж згадують Сирію, Євфрат, Єгипет, Аравію. У п’єсі про св. Катерину прибувають мудреці з Єгипту, Малого та Великого. У п’єсі про Олексія чоловіка Божого в епізоді з Тимофієм Афінським з’являються земля Беоція, Провенція Лацедаймонія, Земля Евбонія.

У цій же п'єсі позначені точки на сучасній персонажам географічній карті. Не раз говориться про те, що дія відбувається в Римі: "До Риму, бачю, тая дорога провадить" (P IV 175), "Смотря на Рим, Алексѣй" (P IV 175), "И до славнаго Риму ся вертаемъ" (P IV 173). Олексій із Рима простує "во Мезопотамию до Едеса града" (P IV 155). "Приближаючи до Едеса Алексѣй" (P IV 155), − свідчить ремарка. У виступах Бояр, котрі оточують Гонорія, цісаря римського, згадуються й Африка, Етрурія, боротьба з готами, вандали та шваби, Гишпанія.

У п'єсі Сави Стрілецького про уніатів і православних простір стискається до землі й навіть до одного інтер'єру, як у комедії характерів або міщанській драмі, сучасних цій п'єсі. Щоби пересвідчитись у його реальності, автор згадує і Белзьке воєводство, і Радомишль, землі від Дніпра до Вісли, тобто натякає на реальний простір, у якому живуть глядачі; названі також Рим і Амстердам. Можливо, дія діалогу "Плач київських ченців" має простором монастир, хоча він також може бути і безвідносним, як це буває в діалозі, де слово відірване від простору.

Існували й умовно позначені точки цього ярусу, що претендували на точність, але приховували узагальнення, як-от місто Космопол у п'єсі Варлаама Лащевського (так само місто іменується у Я.Бідермана).

Не обов'язково дія відбувалась у просторі, рівному світу, місту або країні. Простір цей міг звужуватися, що відбувалось у більш пізніх п'єсах. Таким був художній простір у п'єсі про св. Катерину. Її дія коливалася між палацом і в'язницею, відбувалась у покоях Катерини, в хатині Відлюдника, в імператорському палаці, в сенаті, що не заважало вступати в дію алегоріям і позначати орієнтацію простору по вертикалі. Про це свідчать ремарки та репліки персонажів. Пор.: "Amor Terrestris excitat Catharinam ex somno" (P IV 245); Любов обіцяє Катерині, що вона знайде Відлюдника "w lasach i w gestwinie", "w głębokiej pustynie" (P IV 249); "Loquitur in palacio", "Rozmowię się w krolewskim swym z wami palacu" (P IV 258). Розгнівавшись, імператор велить привести Катерину в сенат: "Wlot Katarzynę wiedzcie do

senatu, Stawcie przed konspekt mego maiestatu" (P IV 258). Потому її ведуть до темниці, на диспут. Філософів страчують явно не в палаці, а на площі, так само як і Катерину; отже, існували різні сегменти простору в цій драмі, співвіднесені з верхнім ярусом ідеального художнього простору. Швидше за все вони передавалися мансьонами.

Простір міг бути й більш реальним, як у "Сповіді" Івана Некрашевича, наприклад. Можна навіть припустити, що драматург мав на увазі помістити дію в церкві. Та діалог не містить ніякого відсилання до простору. У "Комедії уніатів з православними" навпаки – детально описане те приміщення, яке треба представити на сцені, що втратила свою багатоярусність. Натяк на неї – припущення Сурогата, що він чує не кант, а голос Божий. Його неможливо почути в кімнатах суду (Izba Sądowa).

За межі інтер'єру цю п'єсу виводять арії та канти. Арія написана на тему: "Блаженний муж, котрий не йде на раду нечестивих". Другий кант розмірковує про непостійність людини, про її скороминуще життя, спираючись на цитати з Йова. Третій присвячений концепту заблукалої вівці. Він цитує Євангеліє від Матвія та Луки. Усі разом ці канти розширюють простір п'єси й у євангельських термінах описують суперечку між уніатами та православними, навернення уніатів.

У більшості випадків локуси землі були умовні й неодмінно відтінювалися пеклом і раєм. Так, Діоктит віднімає все майно у Гіпомена: ліс, млин, будинок, сад, ставок. Вони, звісно, не означені на сцені, про них Діоктит лише говорить, але, як з'ясовується з руху сюжету, не випадково. Праведникові не пасує оплакувати маєток свій. Гіпомен же оплакує свої втрати: будинок, "власный грунт", "ниву плодоносну", млин, "отческій сад". У нього залишився один "домок", та й той без огорожі та воріт, увесь зруйнований. Усі ці названі точки виникають знов, але вже тоді, коли він переноситься на інший ярус світу, на небо. Тут кожній власності Гіпомена відповідають знаменні точки вишнього світу. "*Грунта мои* нинѣ суть небеса широки; *Лѣсъ мой* – Едемъ прекрасній стоит на Востокѣ; *Мелници мои*

– свѣтилъ небеснихъ кружала, *Пруда води* животной чистѣе криштала; *Домъ мой* – чистое злато, камень многоцѣнній; *Домашніе* – прекрасни аггельскіе чини" (Р V 177). Ось за що боровся Гіпомен, відмовляючись від своїх володінь. Ось що він набув після смерті.

При цьому дія п'єси відбувається у просторах різного типу. Вона переміщується "отъ нивъ" у будинок Діоктита, де він пиячить і звідки його "в храмину относят" (Р V 169). Гіпомен, судячи з усього, перебуває весь час зовні, поза житлом. Десь повинна була розміщуватися темниця, точніше, вхід у неї, що дублює темницю пекла. Туди відводять пов'язаного Гіпомена. У фіналі простір п'єси розширюється. Диявол приводить із пекла Діоктита. Гіпомен же з Ангелом, "от блаженства изшедши" (Р V 175). Вертикаль іще раз вимальовується – Діоктита посилають до пекла: "Иди, поспѣшай во адъ, погибелній сину" (Р V 177). До раю має намір піти Гіпомен: "Не могу на сем мѣстѣ болѣе медлѣти, – Тецѣмъ насищатися той слави со клеврѣти" (Р V 177).

У цій же п'єсі в організації простору беруть участь хори, канти. Перший кант задає тему Воскресіння та вічного життя через уявлення про зерно, яке спочатку гниє в землі, а потім пускає паростки і перетворюється на щедру ниву. Так і людина не помре, потрапивши в землю. Другий кант описує мінливість і непостійність світу і закликає згадати про те, що чекає людину після смерті, коли "в день остатній" пролунає "Гласъ труби ужасній, Шумъ и троскот страшній" (Р V 164). Третій кант продовжує тему дня гніву: "Казнь вѣчна Различна Готова" (Р V 173). Він лякає пеклом, де "вседневно Огнь ревно исть тѣло, – да и цѣло Вящшихъ мукъ ради, Червь неусипаяй Гризет непрестаяй; Огненная купель Сѣра да жупель Во адѣ, Во смрадѣ" (Р V 173). Четвертий кант описує радощі раю, де забуваються всі страждання та сподівання, де чути божественну музику і тріумфальні пісні, де немає "плача с тугою" і "вопля з бѣдою" (Р V 178). "Всѣмъ пространно небо данно; Прохажатися, Прохлаждатися Повсюду волно" (Р V 178). Так канти оточують дію п'єси, викреслюють

контури цілісного художнього простору, в якому вміщений епізод земного життя Гіпомена та Діоктита.

Хоча на землі персонажі рухалися по горизонталі, вертикаль усе одно малася на увазі й очікувалась. У будь-який момент алегорії могли повернутися на свої вихідні позиції і забрати зі собою душу. Навіть коли вертикальна побудова сцени тільки передбачається, вертикаль усе одно залишається головною віссю шкільної драми.

Простір шкільного театру, крім того, що ділився на яруси, мав чітко позначений центр. Він виявляється на кожному ярусі. На небі, в раю це – дерево життя, біля якого ходять Адам і Єва, або Натура Людська, до якого наближається Прелість. Може це бути і трон, престол, на якому сидить Милість Божа. На серединному ярусі також знаходиться трон – на ньому сидить, наприклад, Ірод. Щодо пекла, то про якісь виокремлені, позначені його точки говорити важко. Передусім говорять про його ворота, міцні замки. Персонажі, котрі сидять на троні, прагнуть зайняти центральне місце у світі, панувати в ньому, поневолити його тощо або володіють ним справедливо.

Художній простір поділявся на ліву та праву сторони, про що свідчать ремарки. Наприклад: "Гнѣв Божій увелизь (?) з оружіемъ предъидеть *отъ лѣвыя страны*" (Р V 108); пролог "Діалогу про страсті Христові" повідомляв, що Ангел вийде з лівого боку. Судячи з короткого – z teyże – звідти виходив також і Ісус. Перехід із однієї сторони на іншу демонстрував і перетворення персонажа.

Горизонталь була опрацьована на шкільній сцені не менше, ніж вертикаль. Вона передбачає визначеність руху, що веде до вертикального розчленовування художнього простору.

Простір на всіх трьох ярусах членується з допомогою розташування персонажів, яке, як і все в цьому театрі, тяжіє до постійного. Персонажі мають закріплені за ними місця не тільки на верхньому та нижньому ярусах, але і на землі. Наприклад, у "Царстві Натури Людської" Натура відгукується на заклик Всемогутньої Сили так: "Чаю твоей милости, *стоящи здалеча*" (Р II 117).

Простір створювався не тільки облаштуванням сцени та розташуванням персонажів, але і словом. Майже щоразу, переміщаючись із одного яруса на інший, персонажі про це повідомляли, прокреслюючи ще раз вертикаль. У "Царстві Натури Людської" в суперечці Ангелів Противного та Доброго постійна вказівка на вертикаль: "Почто *возийти* не мощно?", "Гординя твоя борзо *снийде во адъ* буе", "*Снийде*?.. *Взийдем* на вишний престолъ", "Яко воскорѣ *снийдеши до ада*", "Я, я *до ада снийду*? *Возийду на небо*! *Возийду* вишше облак", "*Низринет* тя Богъ и твою стражу Разсиплет; *во ад* слава и с тобою *спадет*" (Р II 115). Персонажі адресували свої промови вгору, до раю; звідти, з небес, чули віщі слова. Вони жахалися стогонів, що долинали з пекла, і, розмірковуючи про нього, неодмінно вказували напрям униз. Вони неодмінно вказували на священні локуси, пор.: "Южъ Ісус пресладкій єсть *въ огродку* порваный" (Р I 97), "Въ дому Каіафы южъ ся Ісус знайдуєть" (Р I 99).

Також ремарки підтверджували промови персонажів, іще раз повертаючись до побудови художнього простору. Наприклад, у "Жахливій зраді" ремарки зазначають, що "снидут Аггели *с небесе*" (Р V 134) і понесуть душі на небо.

Триярусність сцени не завжди підкреслюється словом. Іноді вона чіткіше позначається в сюжеті. Цікавість Звіздочетська у Дмитра Ростовського перебувало на землі й поглядало на небо, запитуючи: "Что в течениї круговъ вышних ся являет Новаго" (Р III 108). Воно побачило зірку Вифлиємську, яка блищить "несоравненно" з іншими світилами. Так стає очевидною побудова сцени. Наприклад, якщо стежити лише за словами фігури Благодаті у "Трагедокомедії" Варлаама Лащевського, то можна припускати, що вона виводить Благочестиву та Злочестиву на верхній ярус. Вона говорить, що хоче їх бачити на тому самому місці, де сама перебуває. Але Злочестива не могла бути поруч із Благочестивою заздалегідь. Зрозуміло, що ці алегорії прибували з різних ярусів і швидше за все зустрічалися на найбільш нейтральному – на землі. Юнаки, котрі спостерігали за ними, очевидно, також перебували на серединному ярусі, землі, та в іншому його сегменті.

Царі, прийняті Іродом, у цій же п'єсі йшли до Вифлиєма. Можливо, ця дія була спрямована вгору, по вертикалі. Та можливо, на сцені існували мансьони.

Припущення про наявність мансьонів при постановці "Різдвяної драми" Дмитра Ростовського підтверджує епізод, у якому Лікар оглядає смертельно хворого Ірода. Потому Ірод питає Сенаторів, котрі стоять збоку, що їм сказав лікар. З їхнього діалогу зрозуміло, що сцена ділилася на сегменти. Такий самий поділ сцени спостерігається у п'єсі про Олексія. Ремарка: "Ту Алексѣй хижину себѣ устроилъ" (Р IV 176), – свідчить про це. В.Рєзанов припускав наявність мансьонів у п'єсі про св. Катерину. На землі, протиставленій небу, зображалися ліс, хатина відлюдника, язичницьке капище, палац імператора, в'язниця, площа. Швидше за все, дослідник правий, коли пише: "Отож, сцену другої яви нашої пієси треба було встаткувати так, щоб разом перед глядачами знаходилися а) "небо", де перебували янголи, б) палац цісаря, в) капище бога Ермія, г) в'язниця, куди замикали Катерину, та де відбувалася заключна частина другої яви – Катерина та янголи"[71].

Художній простір, незважаючи на його заданість, не залишається у п'єсах незмінним. Пролог і "видокъ первой" у п'єсі про Олексія чоловіка Божого задають тривимірний простір, тут Ангели "низходят от степеней высоти" (Р IV 128). Олексій у наступному "видоку" з'являється в умовному просторі, на землі, в оточенні алегоричних фігур. Земля протиставлена небу, це протиставлення чути у співі Ангелів: "Святый Боже! Святый крѣпки! Святый безсмертны!" (Р IV 128). Окреслюють його дії Чистоти, яка стелить Олексієві шлях, що веде до неба. Потому дія розвивається на землі, у будинку Евфиміяна або біля нього, в палаці імператора, біля стін храму. Ці місця дії не руйнують вертикаль[72]. Вона постійно виникає, як, наприклад, із появою Архангела Михаїла, який розмовляє з Олексієм, ангела Уриїла, який об'являє людям чоловіка Божого; її вибудовує і голос із небес. Голос із неба кличе потребуючих і обтяжених, свідчить, що душа виходить із тіла, закликає шукати чоловіка Божого.

Вертикаль знову викреслює останній епізод, де “Святый Алексѣй тѣшится на небеси посреди ангелъ” (Р IV 185).

У “Дійстві на страсті Христові списаному” безвідносний простір постійно суперничає зі старозавітними локусами. Дія розгортається в полі, де Каїн убиває Авеля, біля рову, куди брати кидають Йосипа, в пустелі, коли вони продають його купцям; на горі, де Авраам збирається принести в жертву Ісаака. “Іовъ терпеливый на одрѣ болѣзненном изобразуетъ Христа” (Р II 103). Вона переноситься на Голгофу й у Гефсиманський сад, але тільки на рівні слова. У п’єсі контрастують сили зла та вишні сили, очевидно, виступаючи кожна на своєму ярусі. У “Царстві Натури Людської” в художній триярусний простір вривається біблійний простір єгипетського полону. Те саме спостерігається в Різдвяній містерії, судячи з її програми, що збереглась. У І дії відтворюється триярусна картина світу, у II з’являються Давид, “отрокъ во образъ Христа Спасителя” (Р III 150) і Голіад, “во образъ дияволовъ” (Р III 149). Такий самий тип простору поданий у “Жахливій зраді”. З немаркірованого простору, де знаходились “образи” Сластолюбства й Убогості, дія переносилась у палац, де відбувалася трапеза Пиролюбця, потому – знов у космос.

Зміни простору здійснювались і завдяки дії принципу відображення. Сон персонажа викликав нові виміри простору: Пиролюбець бачить уві сні Йова на гноївці. Так дія переноситься з простору Пиролюбця, зі світу з його принадами, у біблійний простір Йова, й ці простори зчеплені один із одним, співіснують один в одному. Весь сюжет звіряють останні яви, де Пиролюбець “является в геенне” і бачить на небі в раю Лазаря на лоні Авраама. “Его же вознес, очи, Пиролюбецъ увидѣв глаголетъ” (Р V 118). Авраам відповідає на слова Пиролюбця. Так протиставляються два яруси простору. Цей самий принцип діяв у першій яві “Успенської драми” Дмитра Ростовського. Яків уві сні бачить Ангела та драбину, значення якої той йому пояснює. У сні Катерини з’являються Любов Земна та Небесна. У тексті не вказано, звідки вони прийшли, з яких ярусів перемістились у сон героїні. Вони з’явились

– і це головне – щоби вказати Катерини на можливість вибору шляху.

Простір змінював свої контури, коли з універсального та немаркірованого ставав євангельським локусом, як-от у "Різдвяній драмі" Дмитра Ростовського. Позавимірний простір, у якому фігурували Натура, Смерть, Заздрість, перетворювався на локус євангельських Пастирів. Циклопів і Заздрість зміняли зворушливі Пастухи, котрим благовістив Ангел. Мається на увазі, що вони перебувають у полі, а їхній товариш щойно ходив до міста. Це наближення до реальності, заземленість зникає з появою Ангела – дія розгортається по вертикалі. Те саме спостерігається в "Уривках Різдвяної містерії". Її простір, із одного боку, здається реальним, із іншого – бесіди персонажів піднімають його над полем, де сидять пастухи. Він набуває контурів євангельського локуса.

Описаним вище видам художнього простору протистоїть той простір, у якому грали інтермедії. Вони не вимагали триярусної сцени, їхня дія відбувалася тільки на землі. Цей простір був стиснутий, імітував повсякденне, не мав маркірованих точок. Щоправда, існують інтермедії, одним із персонажів яких є чорт. Тут уже окреслюється осьова вертикаль шкільного театру – чорт затягував комічних персонажів до пекла.

Отже, в театрі, як і в образотворчому мистецтві тієї епохи, простір то конкретизується, то абстрагується; то стискається, то розгортається, "міняє масштаби фігур... Цей пульсуючий простір такий активний, що сковує, пригнічує персонажів, котрі його населяють: їхні застиглі пози, ніякові жести, внутрішнє напруження здаються викликаними необхідністю подолати простір, що їх огортає, його неослабний прес"[73].

Простір вертепа

Можна сказати, що формулою художнього простору шкільного театру є вертеп. Художній простір вертепа збігається зі самим театром. Це модель театру, який іще вчора був храмом (О.Фрейденберґ). "І храм, і театр абсолютно

тотожні в ідеї своїх однакових речових форм”[74]. Простір вертепа також членується по вертикалі та по горизонталі, що наочно позначається в його облаштуванні. Розчленування горизонтальне створюють мансьони, закріплені за окремими персонажами. Вертикальне – яруси. У вертепі, як і в художньому просторі театру, розрізнялися три яруси, частіше – два. Третій, небо, виглядав зазвичай як мезонін. Яруси позначали кольором. Верхній вистилали, наприклад, білою вовною, а нижній, де панували сили зла, – чорною.

Вертеп був моделлю християнського космосу. Він відтворював будову світу і водночас символізував вертеп, сакральний локус, який завжди відзначала шкільна драма: “О великъжесь ты, Вертепе, и так выбраный, жесь не ест жадными скарбы ошацований... И уклонъ зънову пред Вертепомъ учинивши” (Р І 64). У “Різдвяних віршах” Памва Беринди маркіруються три точки священного простору, пов’язані з вертепом. Пастухи поклоняються яслам: “О и вы, ясли, маєстате Херувімскїй” (Р І 64), а також Вифлиєму: “И втом на мѣсто ся Вифлєємъ посмотривши, И ты, Вифлєєме, радостне промовили, И мѣсто оноє хентнє поздоровили” (Р І 64). Вертеп часом перетворювався на хату, над якою, втім, височів хрест. Хату оточували ліхтар, криниця, собача будка[75]. Головна особливість його художнього простору зводилася до того, що він відображав архітектуру храму. Іноді навіть цитував конкретні контури сільських храмів, як-от у Західній Україні, де вертепи імітували храми зі солом’яною покрівлею. У будові вертепа обов’язково підкреслювали ті елементи, які несли найбільше сакральне навантаження, куполи, хрести. Їх розміщували в центральній частині вертепа, обклеювали фольгою та кольоровим папером.

Час

XVI-XVII ст. – це епоха, яку цікавив час і яка однією з головних своїх тем зробила тему часу. Вона постійно протиставляла “мимохідний” час і вічність, трактувала початковий час, тобто час, який має точку відліку. У цю

епоху зіткнулися різні типи сприйняття часу; одне з них визначалося приналежністю до православно-візантійського кола культури, інше – до католицького. Для одних перевагу мала вічність, а час поширювався, та не рухався і перевірявся тільки в зіткненні з вічністю. Він зупинявся на місці, "щоби випромінювати вічність" (С.Матхаузерова). Для інших – час мав рух, перспективу, був самоцінним, що не знижувало цінності категорії вічності. "Культура, яка користувалася латинською мовою, була культурою цивілізаційного поняття часу, що вимірює час рухом пункту у просторі. Таке розуміння часу рахувалося з певним поглядом, який сам може змінюватися"[76]. Він, очевидно, більшою мірою, ніж перший тип часу, що співвідноситься з вічністю, описувався через простір. Саме щодо цього типу часу передусім можна стверджувати, що "прикмети часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється та вимірюється часом"[77].

Проблеми часу цікавили всіх, "чи то охоронців старовини, котрі відстоювали субстанційне поняття часу з його суворим поділом на час тлінний і вічний, чи то людей нового складу, котрі розуміли час як рух, що вимірюється з певного пункту спостереження, – всі вони уточнювали й оформляли свої уявлення про час"[78].

Важко стверджувати, що театр розробив категорію часу нарівні з категорією простору. Для нього домінантним залишався простір, і художній час шкільного театру був органічно з ним пов'язаний, йому підпорядковувався. Так, абсолютно очевидно, що переміщення Людини (Душі) зі серединного ярусу на небо або до пекла відбувалося наприкінці її життєвого шляху, та цей кінець не вимірювався часом, не позначався на його осі. Він означувався тільки переміщенням у просторі. Людину тягнули до пекла чорти або супроводили до раю янголи. Драматурги не використовували для відтворення часу гри акторів, гриму, таких типових для сучасного театру. Вони довіряли зчаста слову. Через слово досягали відтворення переміщення в часі. Крім того, в його організації, крім просторових рішень і слова, важливу роль грало розташування персонажів.

Театральний час містерії переважно відтворював вічність. Триярусний простір дозволяв визначити "співіснування всього у вічності" (М. М. Бахтін). Цей театр постійно озирався на ідеал, "який знаходиться у вічності й у минулому"[79].

Виокремлення якихось окремих відрізків у зображенні вічності у п'єсах практично не відбувалося. Вони не мали жодного значення порівняно з вічністю. Про час дії таких п'єс можна сказати словами М.М.Бахтіна: "У цьому часі нічого не змінюється: світ залишається тим самим, яким він був. Час тут у самій дії твору, можна сказати, зовсім вимкнутий"[80].

Послідовність часових відрізків, із допомогою яких створювалася картина вічності, також безвідносна. Практично вони тільки передбачаються. Було абсолютно все одно, кого першим випустити на сцену зі сонму алегоричних фігур. Якщо в першому епізоді з'являлося Єство Людське і порушувало заборону вищих сил, а у другому – фігури Ревності, Помсти і Справедливості обговорюють скоєне ним, – то це не означає, що драматург має намір запевнити глядача в тому, що ці події розвивалися послідовно.

Головне – примусити алегорії вести суперечку; в їхніх промовах усе було вирішене заздалегідь. Наприклад, Рада Божа має намір створити людину. Правосуддя заперечує, кажучи, що людина стане першим злочинцем і переступить заповідь Божу, і "власть восхощетъ аки Богъ имѣти; О твореніи Богъ сего послѣди Раскается, что толь тяжкія бѣди Нанесет грѣхомъ на вся человѣки" (Р II 331). Тобто цей персонаж знає заздалегідь, що повинно статись або вже відбувається. Милість Божа запевняє, що жодні злочини людини не переможуть Любов: "Праведно бо, яко сей Господня закони Преступит, яже подаст Богъ ему искони, Обаче божественна оттоль вящша сила Явится" (Р II 331). Тоді людина буде їсти хліб свій у поті лиця. Отже, у вічності розвивалася постійно повторювана дія містерії.

Царі, котрі прийшли з дарами до немовляти Ісуса, вже знають, який земний шлях йому судився, що він прийшов зцілити людину. Вони не хочуть іти до Ірода на зворотному шляху після поклоніння, щоби той не пролив

невинної крові. Хор Мироносиць обіцяє стояти біля Гробу Господнього, доки не станеться святе Воскресіння, поки вони не побачать світлого Ангела.

Усі часові пласти у п'єсах, що зображають вічність, могли збігатися. Їхнє положення один щодо одного в часі нічого не означало, бо здійснювалися вони мовби одномоментно, відразу. Прикметний приклад такого рішення знаходимо у п'єсі "Торжество Єства Людського". Помста лютує: "Не таковим Везувий огнем разгорѣся, Якъ мнѣ серце" (Р II 223), – й іде шукати Єство Людське. Ревність же їй говорить, що знайти Єство не важко: воно зараз якраз "благий плодъ в раю снѣдает" (Р II 223), уточнюючи: "*Се досел*ѣ". Отож, жодна дія не закінчена, і вони всі збігаються в часі. Гріхопадіння ще здійснюється, покарання – також. "Усе, що на землі розділене часом, у вічності сходиться в чистій одночасності співіснування. Ці поділи, ці "раніше" та "пізніше", які вносить час, неістотні, їх треба забрати, щоби зрозуміти світ, треба зіставити все в **одному часі**, тобто в розрізі одного моменту, треба бачити світ як **одночасний**"[81].

Щоправда, іноді містерійні події згадуються – вони зіставляються з минулим. "О тыхъ тамъ мордырствахъ *не хочу вспоминати*" (Р I 70). Або: "Цесаръ Рымскїй мусѣлъ ихъ навѣдити: И вколомѣста войском ся положити. О чомъ ту Історіи *не вспоминаю*" (Р I 75). Але, можливо, це і суто риторична фігура.

Отже, щоби створити на сцені ілюзію вічності, час не маркірувався, його відрізки поєднувалися, накладались один на одного, що ще раз доводило відсутність причинно-часового зв'язку між ними.

Крім того, містерійний час стискався і розширювався. М.Сулима вважає, що одним зі способів стискання часу, що відображає тенденцію до створення його єдності, було введення таких персонажів, котрі розповідають про те, що відбулося, тобто Вісників. Вісники, як вважає М.Сулима, "відіграють роль годинникової стрілки"[82]. Такі Самовидець у Памва Беринди, чиї спостереження переказує Отрок, Глядач божественних таємниць, посланці пекла у "Слові о збуреню пекла".

Не менше значення для подолання часу та відтворення його як єдиного цілого, як вічність, де все взаємопов'язане, мали прогнози. У "Різдвяній драмі" Дмитра Ростовського Цікавість Звіздочетська відкриває труну Валаама, сподіваючись, що, хоч він і "сложен в гробе", та сяє мистецтвом поміж звіздарями і зможе пояснити, що за нова зірка засяяла на небі. Валаам встає з труни, з'єднуючи часи, пророкуючи народження "втіленого слова", тобто Христа. Також і Рабин, спираючись на слова пророка Ісаї, пророкує Іродові народження Ісуса. Передбачається і смерть Ірода (Р III 136). У "Дійстві на Різдво Христове" виходять два пророки, Валаам та Ісая. Вони віщують світу пришестя Ісуса. Радіє цар Давид із пророками: "Низлагаю вѣнецъ мой, веселюся вину" (Р III 178).

Час євангельських подій, які повторюються щороку, від свята до свята, виокремлювався з кола вічності, водночас не відриваючись від неї. Цей час був часом свят, лише перенесеним на сцену. Як сказано в одному епілозі, глядач повинен прийти подивитися п'єсу "во дни торжественны" (Р II 244). Цей час сплавляв у собі теперішнє, минуле та майбутнє і тому був наповненим. Він був часом циклічним. "Циклічна модель пов'язується зі стародавньою архетипною свідомістю. Вона виявляється не тільки стародавньою, але і найбільш "життєстійкою"[83]. Вона передбачає постійне повернення подій.

Ось як ця ідея повернення виявляється в текстах: "Гойная ласка *нинѣ*, всѣмъ ся показала, Котраа ся здавна от Бога обецала... *Нынѣ* нас солнце зе Всходу справедливости Навежаєт... *Нынѣ* проклятство за грѣхъ, от нас отступаєт... *Нынѣ* тєды всѣ радуймося в духу гойне" (Р I 58). Ідея повернення в поєднанні з ідеєю вічності спричиняє постійне вживання теперішнього часу. "Нас всехъ *сейчас* сзывает вместе Вифлеем", – говориться в "Різдвяних віршах" Памва Беринди; розповідь Отроків стосується подій, що відбуваються *зараз. Тепер* Христос "В Вертепѣ нендзном, в пелюшки ся повиваєт. И в яслех быдлентъ нерозумныхъ спочиваєт" (Р I 59). Так відбувається "семантична актуалізація часових форм" (С.Матхаузерова).

“Тільки в чистій одночасності або, що те саме, в позачасовості може розкритись істинне значення того, що було, що є і що буде, бо те, що розділяло їх, – час, – позбавлене справжньої реальності й осмислювальної сили”[84]. Цей час не враховував зупинок, пауз, тривалості показуваних подій. У назві однієї анонімної пасхальної драми так сказано: “Индѣ пророчествіем, индѣ знаменіем, индѣ примѣром... нинѣ же от глубини премудрости Божія и от сокровенних в предвозвѣщеніи ея тайнъ з пророчествія в состоянія, от знаменія в событіе, от примѣровъ в совершенную произійде истинну” (Р II 315). Та сама тема співвідношення часів присутня й у монолозі Розбійника в цій п’єсі: “Тогда ридаху о умершем Бозѣ, Нинѣ его ради радуются мнози; Тогда свят з грѣшним идяху ко аду, Нинѣ же идут в райскую ограду” (Р III 320).

Як у містерії загалом, у євангельських епізодах час розвивався непослідовно, і перебіг його розвитку був відомий заздалегідь і глядачам, і персонажам. “Dialogus de Passione Christi” – чудовий приклад цього. Пролог детально розказує про те, що буде представлено на сцені. Персонажі заздалегідь знають, що відбудеться. Драматург наближає до глядача й Ісуса Христа, й Діву Марію. Вони не тільки допущені на сцену, але і наділені страхом, сумнівами, а також перед-знанням. Діва Марія, побачивши Ангела, який її не впізнає, відразу розуміє, що чекає її сина. Ангел тільки говорить, що він несе йому чашу, а вона вже бачить його муки та страждання на хресті, оскільки пропонує, щоби їй пробили ребро списом, аби на неї надягли терновий вінець, вбили в її руки цвяхи. Ще не почалися хресні муки, а вона вже знає, що повинна побачити сина на Голгофі, що його обличчя буде спаплюжене, тіло його будуть батожити, руки ж будуть прицвяховані. Христос же немовби не знає, що його чекає, бо обурюється приходом Ангела: “А то що есть, Ангеле? Чи южъ то до бою? Чи южъ то и Ангели воюют зо мною?” (Р I 190).

Цей прийом використовували не завжди. Іноді персонажі мовби абсолютно не знали, що вчинили учасники дії, і ставили питання, як Помста, якій не відомо, що ж

зробила “тварь новозданная” в райському саду. Тобто часові відрізки не збігалися.

Про розвиток часу не доводиться говорити при алегоричній побудові п’єс, особливо типовій для шкільного театру. Суперечки алегорій на сцені створюють враження одномоментності того, що відбувається, час, у якому вони існують, не розвивається історично, лінійно.

Існував у євангельських сюжетах й інший тип часу. На нього звернув увагу М.Сулима, аналізуючи “Уривки Різдвяної містерії”. Він показує, як послідовно зображаються епізоди, віддалені один від одного в часі: скарги Йокима й Анни; поява Ангела, який благовістить Анні про народження діви Марії; потому виходить діва Марія “Въ трохъ якобы лѣтех”, після чого живе певний час у храмі. Після цих епізодів, розділених у часі, дія “перестрибує” до зустрічі Захарії з Йосипом[85]. Цей тип часу можна віднести до лінійного.

Іноді якісь окремі епізоди стають провідними в містерії, як-от у “Комічному дійстві” Митрофана Довгалевського, де на перший план виходить поклоніння царів. Воно побудоване на лінійній осі часу: Царі йдуть за зіркою на схід. Вони приходять до Ірода. Ірод наказує вбити вифлиємських немовлят, але тут у дію втручаються вищі сили, Декрет Божий. До них підходять Смерть і Диявол, і доля Ірода вирішена. Лінійний час переведений у вічність.

Для мораліте типове прагнення до лінійного часу. Історія життя персонажа переказується театральними засобами з урахуванням особливостей перебігу такого часу. Та при цьому завжди і скрізь відбувалася суперечка між силами добра та зла в душі людини, і тому для мораліте не так важливо, до якого історичного часу віднести події життя грішника, котрий кається. Їх, цих подій, узагалі може не бути; на сцені тоді борються тільки алегорії, і сили добра перемагають сили зла, як-от у мораліте, що входить у містерію Дмитра Ростовського про Успіння Богородиці. Грішник волає: “Погибох окаянный над всѣ человѣки, Увы, предахся Аду на вѣчнїя вѣки!” (Р IV 220). Він зізнається, що немає гріха, якого він би не скоїв, але життя його не постає перед глядачем. Він

спостерігає тільки підсумки цього життя. Їх вирішують Суд Божий, Совість, Гнів та інші алегоричні фігури. Цей епізод може, ущільнившись, відкластися на будь-якій часовій осі, та наразі він знаходиться у "вимкненому" часі.

Можливо, віддаючи данину сюжетності, драматург обирав якусь одну, наприклад, кінцеву точку земного шляху людини. Так відбувається у "Вмираючій людині корисному вмовлянні". "Болный" повідомляє всіх, що він "близ смерти". Але головне полягає в тому, як поводяться алегоричні фігури, які зібралися навколо нього. Те саме можна сказати і про "Трагедокомедію" Варлаама Лащевського. Вона безвідносна до часу.

Прикметно, що тема смерті стає провідною в діалозі Олексія чоловіка Божого й архангела Михаїла в одному з найбільш розгорнутих мораліте. Михаїл пояснює Олексієві, що всі люди смертні, що юнак може померти, бо "Бозский декрет на всѣхъ людей вышол з неба, Же кождому человѣку умерти потреба" (Р IV 144).

Ці виміри часу шкільний театр подавав глядачеві, щоб, у тому числі, створити контраст між часом життя людини та вічністю християнського космосу. Час подієвого, життєвого ряду обов'язково співвідноситься з вічністю. Без цього мораліте не вибудовується. "Помяни, чадо, что пріялъ в жизни", "Въ лютую вѣчность преидоша безъ знаку", "Мучимъ ввѣкъ пребуди" (Р V 118) – ось головні ідеї заключних епізодів мораліте.

У п'єсі про св. Катерину є розвинений сюжет, що увібрав у себе і перетворення головної героїні, й паралельні йому перетворення другорядних персонажів, Авґусти і Порфирія з воїнами. Тут є і претензії імператора на руку та серце Катерини, і її диспут із ученими філософами, і передсмертні муки, і смерть праведниці.

Час подій іноді збігається. Так, Катерину в темниці заковують у ланцюги, а в палаці в цей час читають грамоту, що закликає філософів позмагатися з нею в диспуті.

Але вся ця часова лінія набуває значення тільки в порівнянні з вічністю. "За сластный животъ смерть тя ожидаетъ По маломъ часѣ, и адъ лютый чаетъ!" (Р V 102) – ось основна сентенція мораліте. Головне – це

часовий збив, перехід від життя до смерті, в життя вічне, але не саме життя, контури якого ледве окреслюються, та і час, відпущений на нього, незначний – "час малый". Зіставлення часу з вічністю окреслене у сні Авґусти, коли вона бачить Катерину на небі, оточену ангелами, а також появою вищих сил у снах Катерини.

"Воскресіння мертвих" має розвинений сюжет, що складається з двох ліній, які протиставляються і перетинаються, ліній Гіпомена та Діоктита. У ньому спостерігається часова послідовність, мабуть, більшою мірою, ніж в інших п'єсах цього жанру. Та вона зберігається доти, поки Гіпомен, "в полусмерть прибитій от Діоктита, весело с упованіемъ блаженного воздаянія умирает" (Р V 167), а Діоктит "з пянства разболевся, с огневици умирает" (Р V 169). Потому дія переноситься у вічність, і тут жодна послідовність епізодів не важлива. На першому плані знаходяться комплекси їх значень.

У типі часу мораліте гостро помітна умовність часу, бо тут він співвідноситься з часом життя людини. На сцені протікає все її життя, і драматург не вважає за потрібне пояснювати, як і чому він об'єднує в єдине ціле епізоди різних пір її життя або як проходить повз них, бо вони незначущі самі по собі. Біографічний ряд, як і ряд історичний або побутовий, нічого не вносить у таку драму, як мораліте. Вона "лежить поза цими рядами та поза властивими цим рядам закономірностями і людськими вимірами"[86].

Зате дуже важливою видається швидкоплинність часу, його мінливість. Тому майбутнє лякає в цій системі: "Нынѣ тя ласкаеть, утро пожераеть, Нинѣ дает злато, утро ввержеть в блато!" (Р V 105).

Мораліте явно гнітить розмірений рух часу, тому в ньому дуже часто спостерігається компресія часу; так порушується його тяжіння до епічного часу. Наприклад, слуги шукають Олексія чоловіка Божого, очевидно, тривалий час, бо вони "страны и панства обходили многи, І высокие горы", подорожували бурхливим морем. Про це свідчить їхня розповідь, але не дія. Дія стиснута в часі до переказу подій.

Компресії часу слугували і сни персонажів, що відображають різні знаменні події, як-от у п'єсі про св. Катерину.

Щоби стиснути театральний час, драматург у снах персонажів вирішує тему вибору, коли перед Катериною з'являються Любов земна та Любов небесна, коли перед нею постають архангел Михаїл і янголи, Богородиця та сам Христос. Сон про саму Катерину бачить Авґуста, дружина імператора. Бачить сни і Пиролюбець. Сон і водночас пророцтво кінця – видіння Пиролюбця Йова многоболізненного.

Спостерігались у мораліте включення історичного часу, як-от у п'єсі про Олексія чоловіка Божого. Якщо в перших явах її час був безвідносний, то потому вимальовуються деякі його особливі контури. Прикметно, що по закінченні кожного епізоду головний персонаж декларує свій відхід із епізоду життя, який стає і відходом зі сцени. Закінчується один епізод – і негайно починається інший. Так, Олексій говорить: "Але, яко перед тим реклем, из ложницы Утеку од своея чистъ облюбеницы" (Р IV 136). Після цього на сцену тут же виходить Евфиміян. Його монолог відбувається одночасно з відходом Олексія, якого батьки незабаром повертають, аби повідомити про весілля. Олексій повідомляє про своє остаточне рішення залишити рідний дім; тільки після цього відбувається весілля.

У п'єсі навіть є ремарки, що позначають часові паузи: "Ту старикъ з шатою отходитъ; Алексѣй *по отшествиї нищего* говорит" (Р IV 155). Самі персонажі оголошують паузи в дії, як-от Олексій: "Я ся тут *на час* застану" (Р IV 142), зазначають час, як Евфиміян, розповідаючи про втечу Олексія з дому: "Гды пришло *к вечеру*, вступил до ложницы, И утѣклъ" (Р IV 163). Минуло сімнадцять років, відколи Олексій з'явився невпізнаним удома, що також не бентежить драматурга.

У деяких п'єсах містяться вказівки на зміни сценічного часу: в "Дійстві на страсті Христові списаному" цар Ровоам велить прийти прохачам пізніше: "*По малом* ко мнѣ паки *времени* прїйдѣте" (Р II 92). "*Не за часи многи*", – сказано в "Торжестві Єства Людського", коли обіцяється через деякий час друга частина вистави. У "Різдвяній драмі" Дмитра Ростовського не раз позначаються відрізки часу, відпущені на дії. Хлопець, виконуючи наказ Ірода привести Воїнів, підкреслює, що приведе їх "немедлѣнно".

Він обіцяє залишитися біля ложа Ірода і просить другого слугу "долгаго времени" не баритися. Ірод велить з'явитися Слузі якомога швидше, щоби не гаючи часу дати страшну клятву: "Юнче! гряди воскорѣ!" (Р III 127). Він же наказує "скорѣе" бігти в землі Вифлиєма. Воїни *на час* закривають завісу. Стражі просять Царів "*помедлити мало* при семъ дворѣ" (Р III 116).

Виявляв театр і інтерес до часу історичного, але до такого, який освячений релігійними традиціями. У трагедокомедії "Владимир" історичний час позначений як сакральний, як момент зламу та перетворення хаосу, тобто язичництва, на космос, тобто християнство. Це перетворення описується у просторових категоріях. Тепер світ складається не тільки зі землі та пекла, небо осяяло його.

Крім того, історичний час – це час княжіння св. Володимира, який хрестив Русь. Його вивів Феофан Прокопович в оточенні синів, Бориса та Гліба, протиставивши Ярополкові. Він не обійшов увагою їхню братовбивчу боротьбу. В історичному ключі вирішені й епізоди прийняття християнства, переведені у словесний ряд. Персонажі розповідають про цю велику подію точно так само, як про це сказано в літописах. М.К.Гудзій навіть вказував на визначені джерела історичних знань драматурга – "Синопсис" І.Ґізеля та Густинський літопис[87].

Історичний час з'являється у шкільних п'єсах у прологах і епілогах панегіричного характеру. П'єса Феофана Прокоповича була драматичним панегіриком, який спочатку була звернений до гетьмана Мазепи, а потім – до Пєтра Першого. Панегірик вибудовується на паралелі зображуваної події та сучасності, зазвичай через герб або ім'я. Феофан Прокопович, порівнюючи Мазепу або Пєтра з князем Володимиром, надав їм, таким чином, титул великих реформаторів. Так, Володимир і Пьотр обидва зробили вибір, який надовго визначив подальший розвиток історії. Цей панегірик – важливий знак усвідомлення спадкоємності в історії та культурі. Він перетворюється з розіграних або вимовлених зі сцени компліментів на історичний екскурс.

Імітувався на сцені й реальний час, бо імітувалося реальне життя. Воно "у своєму прозаїчному перебігу, у своїй

випадковості, життя, аж ніяк не щоразу зведене до рівня якоїсь керівної для нього ідеї”[88], вже з’явилося на шкільній сцені. Час цього життя, його відтинку, збігався з часом виконання його мовою театру, з часом вистави. Звичайно, це відбувалося в інтермедійних епізодах. Утім, і тут інколи час добудовувався алюзіями вічності. Це відбувалося тоді, коли чорти з’являлися на сцені й тягнули інтермедійних персонажів до пекла. Аналогічно, до речі, організований час “Сповіді” Івана Некрашевича. Та лише перед очима персонажів у фіналі п’єси виникає небо, до якого вони повинні прагнути всією душею у своєму гріховному житті. До єдності часу прагне Сава Стрілецький у його “Комедії уніатів із православними”.

Отож, на сцені шкільного театру утворювалася “складна часова перспектива, що нагадує витончену перспективу барокового живопису, архітектури”[89].

Актор

Про труднощі входження людини на сцену вже йшлося вище. Зараз нас цікавить, у якій якості людині все-таки було дозволено виступити на сцені. У кожну епоху поняття “актор” наповнюється різними значеннями. Спробуймо виявити комплекс значень, пов’язаних із грою, якими наділяється людина, котра перебуває на сцені шкільного театру.

Виконавець на сцені сприймається як людина і як роль; роль існує у відриві від виконавця, та цей відрив постійно знімається і знову виникає. Він не заданий як постійна дистанція.

Глядач, аби засвоїти специфіку театру, повинен навчитися сприймати людину на сцені у двох вимірах. “Це двоїсте сприйняття глядачем актора вельми важливе. По-перше, подвійне сприйняття підкреслює, що актора, котрий виконує роль, ніяк не можна ототожнювати з персонажем п’єси, що не можна ставити знак рівності між актором і особою, котру він представляє, що костюм і маска, так само як і жести актора, – лише знаки зображуваної дійової

особи”[90]. В українському шкільному театрі це було зробити не так важко, бо категорія ролі не була розвинена, і людина не мала на сцені особливих прав.

Окрім того, для культури XVII-XVIII ст. загалом надзвичайно значущою була дистанція між об’єктом і суб’єктом у мистецтві. “Між зображенням і глядачем виникала просторова дистанція, характерна саме для глядача, а не учасника подій. У живописі вона часто акцентувалася відсмикнутим драпіруванням на передньому плані або жестами другорядних персонажів, котрі вказували на головних дійових осіб показуваної події”[91]. Дистанція між людиною на сцені й у залі виявлялась у численних представленнях на кшталт: “Сія есть Церковь любеязная Богу” (Р V 133). Крім того, глядач повинен був усвідомлювати дистанцію між роллю й актором.

Культура не погоджувалася передавати з допомогою гри серйозний зміст, вона взагалі не зважала на людину як на можливий матеріал. Тому, з’явившись на сцені, людина була дуже стримана у виборі художніх засобів і почувалася ще так невпевнено, що намагалася заховатися від очей глядачів, за риторичною фразою, умовним жестом, за алегоричною фігурою. Вона не стільки грала та перевтілювалася, скільки шукала шляхи обмежити гру, і насамперед перевтілення. Вона й у театральних деклараціях, якими є прологи й епілоги, займала мало місця. Про неї згадували якось побіжно, як-от у пролозі “Мудрості Предвічної”, де сказано, що діалогічна побудова тут “лицемъ явствованна” (Р II 161).

Людина не створювала образ іншої людини, намагаючись наслідувати його, відшукуючи деякі штрихи, деталі, здатні виявити її внутрішній світ і психологічну характеристику. Вона не відображала досвід реальної дійсності (вона, як уже говорилось, і не цікавила культуру тієї епохи), бодай і в максимально умовних формах. Вона вела серйозну риторичну роботу, виступаючи носієм ідеї. Якщо для повноцінного формулювання її були необхідні театральні засоби, вона до них вдавалася, та ніколи вони не були для неї самоціллю. Ці засоби, очевидно, створювали перегук між театром і образотворчим мистецтвом, насамперед із гравюрою.

Конфлікту між роллю й актором не було. Різкого протиставлення “я” актора та “я” зображуваного персонажа не існувало. Людину на сцені не лякали ролі та маски. Практично їх на шкільній сцені й неможливо знайти. Можна говорити лише про якісь підступи до ролей. Для людини на сцені було великою честю доторкнутись у театральному зображенні до сакральних цінностей, які є семантичним ядром драми. Людина, усвідомлюючи свою дистанцію зі зображуваним, тому принципово не вносила ознак свого “я” на сцену, вона була безособовою.

Ця дистанція збільшувалася ще і тому, що кожен персонаж, виведений на сцену, не був сам собою. Він когось позначав і не міг наполягати на змалюванні свого “я”. Актор відтак і не міг виконати таких вимог. Цю залежність персонажа від деяких образів або зразків виносили на обговорення. Про неї попереджали у прологах. Наприклад, у пролозі “Жахливої зради” сказано: “Вѣруешъ ми или ни, слышателю вѣрныи, Съ Евангельскимъ Лазаремъ Богачъ достовѣрный Образъ того изъявятъ” (Р V 96). Тобто на сцені з’являвся образ образу, або знак знака.

Таким чином, виконавець стикався з матеріалом, що вже пройшов складну символічну інтерпретацію. Його особиста інтерпретація не була потрібна. Він повинен був повторити або подвоїти ту, що вже була, провести її в різноманітних кодах. Він мав справу з багатоступінчастим “образом”, або знаком.

Цей образ не був єдиним, і прагнення до цієї єдності не виявляється. “Будь-який бароковий персонаж не набув іще своєї самототожності, він позбавлений єдності, яка була би визначена передусім психологічно, він позбавлений психологічної **суцільності**”[92]. Важливіше в художньому та дидактичному сенсі було те, що і як скаже персонаж, а не те, складається його сценічна характеристика в єдине ціле чи розвалюється на частини.

Особливо чітко це простежується на матеріалі декламацій і діалогів, де ще не відбувається накладання ролі або її подоби на людське “я”; це підкреслюється тим, що учасники їх практично ніколи не отримують імен. Вони

виступають як Отроки, Первый, Вторый, Третий, Іншіи, Розныи отрочата й віддають перевагу поетиці переказу. Їхнє завдання полягає тільки в тому, щоби передати повідомлення глядачеві, між собою вони не вступають у відносини. Не випадково у Йоаникія Волковича кожному виступу Вісника передує невелика ремарка, що починається словом: "Оповѣдаєт".

Мабуть, сценічний образ об'єднує тільки те, що зазвичай він характеризується якоюсь однією функцією; він вів одну-єдину лінію, яка не збагачувалася додатковими штрихами, що властиво театру, наприклад, реалістичному. Найбільш яскраво це позначилося в алегоріях і їхньому місці у структурі спектаклю. Не звертаючи уваги зараз на їхню складну внутрішню будову, звернімося до них із погляду співвідношення актора та ролі.

Не можна сказати, що людина виконувала роль алегорії, яка була найбільш вдалим умістищем ідеї. Це було би неправильно. Вона зображала її, та не з допомогою гри, а через слово, костюм, аксесуар. Вона не використовувала свої фізичні можливості для створення її образу. В алегорії максимальним чином виявилося прагнення до видовищності, речевості й водночас до абстрактності і статичності. Роль, якщо так можна сказати про алегорію, придушувала людину. Вона зникала, майже розчинялася, бо розподібнення з людським началом для алегорії обов'язкове, причому не тільки для алегорій атрибутів вищих сил або сил пекла. Це відбувалося тому, що алегорії існували в іншому просторі, ніж людина, аж ніяк не завжди діяли на одному з нею ярусі.

Щоправда, вони могли спускатися до неї та її оточувати. Тоді алегорії зближувалися з "реальним" персонажем. Дуже часто вони набували функції заміщення, як-от Серце Богоматері, Милість Божа, Любов. Виступаючи як Серце або Мужність, Гнів, людина на сцені стримує порив до перевтілення не тільки за законами театральної поетики свого часу, але ще і тому, що мета перевтілення незрозуміла або ж неможлива.

Наслідування ж побутової поведінки у високій драмі було неможливим. Наслідувати злу людину, або плачливу,

“виконавець ролі” алегорії не міг. Залишалось одне – абстрагуватися від реальності. Втім, у деяких випадках і алегоричні фігури входили у гру, як-от Люципер і Ад. Їхня поведінка на сцені набуває “побутових” рис.

Усі персонажі, за правилами барокової поетики, оточені алегоричними фігурами, які беруть на себе функції реальних персонажів, а також євангельських, біблійних, заміняють їх і взаємодіють із ними. Є чіткі правила відносин між персонажами “реальними” й алегоричними: алегорії не стільки видаляють, відсувають від плану, на якому діють реальні персонажі, скільки фокусують у собі знаменні моменти цих дій, відчужуючи їх і перетворюючи на особливі незалежні категорії.

Алегорії володіють не тільки символічною значущістю, але й відображальною здатністю й, відображаючи, практично збігаються з реальними персонажами як об’єкт відображення зі своїм відображенням. Сценічна дія від цієї операції насправді не набуває справжнього символічного характеру. Відбувається підстановка або щось на кшталт перейменування, і цього виявляється досить для того, щоби театральна дія відбулася. Укладається щось на зразок договору між сценою та залом для глядачів, згідно з яким деяких персонажів не треба вважати “реальними”. Відтак відбувається змішування алегоричних і “реальних” персонажів на сцені.

Так, поруч із Милістю Божою діють Йосип і Никодим, Апостоли творять останнє цілування Милості Божої. З нею, вже в образі вертоградаря, зустрічається Геніуш Маґдалини. Гробницю відвідують не Мироносиці, а Віра, Надія, Любов. Драматург уводить у дію і Петра, й іншого учня, котрі поспішають до гробниці, відтворює шлях до Емауса, де відбувається об’явлення Христа у плоті.

Щоб увести в дію конкретну алегорію, драматурги обов’язково її називали або в самопредставленнях, або у промовах інших персонажів. Наприклад, Воїн, приводячи алегорію Ісуса до Високоумія, говорить: “Азъ реку имя сего и лестнія дѣла... понеже Любовъ себе нарицаетъ” (Р II 197). Ім’я алегорії означало дуже багато, позаяк воно найбільшою

мірою відображало головні значення, якими вона обростала, і ставило її у відповідний ряд у системі персонажів. Окрім того, в епоху бароко імені взагалі багато що доручали.

Алегорії, залишаючись умовними, насичувалися конкретними ознаками, що дозволяло виявитися певним чином людському началу. Вони не застигали на сцені, а суперничали між собою, як у "Різдвяній драмі" Дмитра Ростовського. Утворювали логічні ланцюжки, були пов'язані між собою, як у "Мудрості Предвічній" Безумство, Лицемірство, Високоуміє. Цю побудову рядів алегорій враховували інші персонажі. Воїн, звертаючись до Високоумія, говорить: "Лицемѣріе на знакъ тоей благодати Сего от Безумія плѣнника преданна... на судъ представляетъ" (Р II 197).

Алегорії не тільки виголошували правильно побудовані промови, але і виявляли здатність до емоцій. Вони плакали та стогнали, як-от Ревність Божа в "Торжестві Єства Людського": "За что печална естем, серце мнѣ горѣетъ, Истая мя жалост, вся плот во мнѣ тлѣет, Прочее утробу да ся не снѣдаю" (Р II 221). Вони не могли стримати гнів, як-от Помста або Справедливість. Помста волає: "Тѣмъ згублю, предамъ аду, иждену прекляту, В мерзку ея утроби вонзу моя стрѣли" (Р II 223). Алегорії висловлювали радість: "Тако пришла любяща к любящой тя зѣло, – Се веселится око, еже тя узрѣло" (Р II 381). Вони боялися смерті й поразки, як-от Ад і Люципер.

Хоча театр через алегорії зовні прямував до того, щоби вигнати людину зі сцени, приховано він знов і знову приводив її на сцену. Серед алегорій важко відшукати людину як актора і як персонажа, та вона була присутня; не стільки поряд, скільки в них, відображена за принципом метонімії або заміщення, в дуже умовному вигляді. Кожна з алегорій "відображала" Людину або заміняла її. Її портрет збирався з рис, носіями яких були алегорії. Алегорії відтак виступали як самостійні знаки з одним значенням, заданим їхнім іменем. Заміщуючи людину, алегорія не змогла остаточно витіснити її зі сцени. Якісь моменти навіть зближують її з протиставленим їй персонажем, людиною, і виявляють природу її виконавця.

З алегоріями сусідили такі “ролі”, як Людина, Кожний, Натура Людська, Єство Людське. Можна сказати, що це були алегоричні зображення людини. До них примикали Адам і Єва, Душа грішна й Тіло грішне. Навряд чи вони набували порівняно з алегоричними фігурами, що позначали вади та чесноти, рис характеру, більшої конкретності.

Найчастіше на сцені виникали узагальнені, збірні образи, які не вимагали окремих характеристик. Це були знаки, здатні вмістити не одне значення, головною характеристикою яких була співвіднесеність із алегоричними знаками. Іноді вона реалізувалась у доволі складній формі. “Атлясъ”, який “ускаржается на Свѣтъ” (Р II 357), уведений не тільки як данина античності. Він виявляється алегорією стражденної людини, сповненої “скорби тяжестной суетнаго мира” (Р II 357), котра вгинається під тягарем гріхів. Прикметно, що Надія подає їй символ порятунку – якір. Мужність нагороджує її вінцем.

Опинившись на сцені, людина поводиться пасивно. Вона практично не діє, а спостерігає за театром своєї душі, який представляють алегорії гріхів і доброчесності. Вони сперечаються між собою за чільне становище: “Лакомство же тамо Отнюд не жіеть, где не движеть мое рамо; Гнѣвъ, Завист и Обжирство без мене ничтоже, И сама Нечистота мало что возможе” (Р II 179), – говорить Лінивство. Вони заповнюють той простір, який, згідно з визначенням, повинна зайняти Людина. Вона ж залишається “порожньою” величиною. Людина також, за дотепним зауваженням А.В.Міхайлова, ставала “сценою, на якій, немов у театрі, будуть діяти чесноти і вади”[93]. Виконавцеві ролі Людини залишалося тільки спостерігати за боротьбою алегорій.

Внутрішній світ людини дробився, і на сцені “розпліталася” нерозривна суперечлива єдність її душі. “Людина в оточенні почуттів (своїх же), що йдуть до неї, наступають на неї ззовні, – переломна для історії культури ситуація”[94]. За людину б’ються ангели та біси. Вони примушують її робити щохвилинний вибір. Так, у “Царстві Натури Людської” одночасно виступають Гнів Божий і Всемощна Сила, яким протистоять Прелість, Злість, Люцифер.

Можливо, “порожнеча” знака “людина” зникає, коли Людина на сцені стає Лукавцем, Сластолюбцем, Лестецем. Уже її ім’я, як і в алегоричних фігур абстрагованого штибу, натякає на можливість конкретизації. Принаймні так відкривається шлях до створення індивідуальних характеристик, нехай наразі в невиразній формі.

Поруч із таким персонажем, знову щоби зменшити в ньому частку “людського”, виступав Геній, або Дух, як у “Жахливій зраді” або в “Торжестві Єства”. Ці фігури однорідні з персонажем, але абсолютно позбавлені ознак конкретності, які в персонажі часом маячать.

Паралельне існування персонажа й алегорій, які дублюють його, знаменує тенденцію культури не давати права людині відкрито виступати на сцені. Вона повинна була приховувати свій вигляд і в жодному разі не конкретизувати його. На це вказує і така граматична неправильність, що часто зустрічається в текстах драм, як незбігання роду суб’єкта дії, прикметників і дієслів минулого часу.

Якщо актор зображав людину конкретну, котра отримувала ім’я, соціальний статус, певну характеристику, то вона усе одно не позбавлялася рис умовності. Персонаж залишався близьким до алегорії, як-от у “Трагедокомедії” Варлаама Лащевського. У нього душі, Благочестива та Злочестива, мали значущі імена, Агапія та Фавлія. Вони згадують, як їх звали за життя. “Ахъ, ахъ, окаянна! Твое жъ, госпоже, їмя? – Азъ їменованна Бѣхъ Агафія. – Горе, горе Фаѵлѣ оной!” (Р V 145). Діоктит і Гіпомен – так іменуються грішник і праведник у Георгія Кониського. Їхні характеристики порівняно з умовним Грішником або Натурою Людською розширені.

Якщо учасник дії шкільної драми виступав у ролі біблійного персонажа, то швидше за все його виступ можна назвати нагадуванням про цього персонажа. Він був його “знаком-індексом”, не грав Йова та Софара, Якова та Йосипа, але нагадував про них, позначаючи їх. Біблійні персонажі з’являлися, виголошуючи широкі монологи, що відсилали до Писання. У їхньому включенні у спектакль не проглядається прагнення зобразити їх, перевтілитись у них, створити ілюзію наближення до глядачів. Навпаки,

ці персонажі завжди перебували на значній дистанції від глядача, та й від основної дії драми. Вони з'являлись унаслідок дії принципу відображення як префігурації Ісуса Христа і виступали як знаки знаків.

Набагато рідше на шкільній сцені з'являлися євангельські персонажі. "Петръ со Іоаном текутъ ко гробу" (Р II 263) в "Торжестві Єства". Йоаким і Анна, і сама діва Марія – в "Уривках Різдвяної містерії". Ісус Христос і Богородиця з'являються в діалозі про страсті Христові. Навіть у віршах Андрія Скульського виступають із короткими промовами не Отроки, а Іван Теолог, Йосип, Никодим, Симон і Марія Маґдалена. У цих випадках спостерігається збіг знака зі значенням.

Діяли на сцені конкретні персонажі, та їхній список був дуже обмежений. Цар, Відлюдник, Воїн, Сенатор – ось головні персонажі шкільного театру такого штибу. Вони сусідили з Волею, Плачем, Натурою, та іноді їм відводили особливі "ділянки" художнього простору. Вони мали характеристики, відмінні від тих, які властиві алегоричним фігурам, але також не обтяжувалися великою кількістю рис і функцій.

Цар – це передусім Ірод. У цьому персонажі вбачається ряд властивостей, що характеризують його не тільки як гонителя Ісуса, але і як володаря. Та це і Гонорій, цісар Римський, який хвалиться своєю владою, допомагає безутішному батькові шукати сина Олексія. Воїни були готові "класти свою вію" за "цѣлост" Царя. Сенатори, або Бояри, давали Цареві поради, вихваляли його. Відлюдник наставляв на шлях істинний, наприклад, Катерину у п'єсі про св. Катерину. У цих стійких типах людина на сцені намагалася виразити себе, та аж ніяк не енергійно. Передусім вона позначала на сцені певну фігуру, навіть уже конкретизовану. Ця фігура прагнула зібрати воєдино ті риси, які були розсіяні у відображеннях алегорій, і позбавити їх абстрактності.

Список конкретних персонажів розростався насилу. З'явилися на сцені філософи, священики, парафіяни, вбогі, селяни. Ці персонажі отримали, нехай умовні, та імена, що відсилають до соціального статусу; цих персонажів також не грали, а представляли. Вказуються їхні професія, соціальний

статус, стосунок до вад і чеснот. Тут поступово "людське "я" насичується змістом реальності"[95]. Їхні характеристики не були ускладненими порівняно з характеристиками алегоричних фігур. Не випадково В.І.Рєзанов називав таких персонажів напівалегоричними фігурами.

Таким чином, людина-актор зображала людину взагалі, людину не індивідуалізовану. Її внутрішнє життя розкладалося на складники і передавалося для вираження алегоричним фігурам, а зовнішнє не мало жодного значення і просто не виносилося на огляд. Тому актор втрачав ознаки "лицедія" і наближався за статусом до оратора, що не означає відсутності в його сценічній поведінці гри.

Гра

Актор шкільного театру грав, але користувався іншим набором засобів, аніж, наприклад, актор сучасного театру або театру XIX ст. Гра усвідомлювалася як особливий спосіб утілення художньої ідеї, що зафіксовано в ремарках на кшталт: "Они же станут *аки* преступати" (Р V 134) або: "Два *бутто* пошли в городъ для покупки, а третій при овцахъ былъ" (Р III 101), "z gniewem niby" (Р V 195), "nosząc brzuch swoj (pokazuie)" (Р V 211). Про характер сценічної поведінки можна зробити висновки і з окремих реплік. Менше за інших сп'янілий Мужик просить вибачення в публіки за всіх своїх товаришів: "Хмел – не вода, як кажут. Панове! пробачте, А на их пьяных за то дивоват не рачте!" (Р IV 153). Мужики, танцюючи та напиваючись, б'ючись один із одним, повинні були зображати п'яних. Поведінку на сцені, отже, пропонувалося сприймати як умовну, тобто ігрову. Звичайно, таких ремарок небагато, але те, що вони є, для нас надзвичайно важливо. Стосуються вони і речі на сцені. Як зазначає В.І.Рєзанов, "вравие", як говорить сам актор, – це не те, яке було в руках у Богородиці. Воно – "по подобію сего"[96].

Ці ремарки свідчать не тільки про усвідомлення специфіки художньої природи театру, але і про прагнення передати інформацію про неї суспільству. Вони говорять про те, що шкільні п'єси не зводилися до простої декламації.

Перевтілення

Перевтілення не було головним засобом гри шкільного актора, тим паче, що воно було негативно позначене в культурній свідомості. (Можливо, якісь засоби перевтілення використовувалися, наприклад, в анонімній пасхальній драмі для створення образу Прокаженого. Та доволі виразним могли постановники вважати і його дрантя.) Воно з більшою свободою здійснювалося в інтермедіях. Їхня поетика відрізнялася від поетики серйозних частин драми й у цьому. З-поміж засобів, якими на сцені актор досягає перевтілення, у шкільному театрі використовували далеко не всі. Це не означає, що всі шкільні драми виглядали одноманітними та монотонними. Акцент із одних засобів перевтілення переносився на інші.

Зовнішність

Зміни зовнішності з допомогою гриму практично були відсутні, причому не тільки в діалогах і декламації. Тут шкільний театр був дуже стриманий. Утім, можливо, в "Дійстві на страсті Христові списаному", де Гонор говорить про "почвар", тобто про Еріннес і алегоричні фігури, які її оточували, якісь засоби зміни зовнішності акторів використовували. Також можливо, що обличчя Злочестивої Душі, яку порівнюють із "головнею", було забруднене сажею (це практикувалось у народних обрядах). Вона і сама говорить: "А нынѣ, якъ зриши, твар оная бѣла, Какъ жупелемъ геенскимъ вовся *очернѣла*" (Р V 146). Очевидно, й Діоктит у замогильному житті виглядав не краще. Гіпомен, побачивши його, запитує Ангела: "Что се за страшилище?" (Р V 175).

Ці нечисленні приклади свідчать про те, що постановники працювали зі зовнішністю акторів. Те, що на сценічну зовнішність звертали увагу, виявляється і з промов персонажів. Дуже часто в них описується, як виглядали або виглядають театральні персонажі. Так, Cantus із пасхальної драми говорить: "Гдѣ та лѣпота, гдѣ премудрост явна? Гдѣ подобія истот Христу равна?" (Р II 319).

Хоча зміна зовнішності актора не ставала провідним прийомом, про неї розлого говорили актори зі сцени. Брати хвалять Йосипа як отрока "видом доброзрачна, юна, здрава" (Р II 234). Ангели для Якова – це "красные юноши" (Р IV 195). Мати Олексія іменує Нищого, який приніс одяг Олексія, стареньким дідом. Злочестива детально розповідає, як вона виглядала за життя: "Благовоннїе краски, драгїе бѣлила Устроевах на тварѣ, а чернїя цвѣти Прилѣпляхъ, зовомые мушки, на ланити" (Р V 146). Цей опис пропонується порівняти з виглядом грішниці після смерті.

У "Комедії уніатів із православними" постійно обігрується зовнішність православних священиків, у тому числі й ними самими. Уніати постійно показують на "косматую" бороду Благочинного, Протоєрей в "арії" просить уніатів не намилювати вже підборідь і перестати голитися: "Nie gol się, nie gol się, gdyż to nie zdobi" (Р V 221). Він виголошує справжню похвалу бороді (тут неможливо не згадати М.В.Ломоносова).

Таким чином, хоча фізична суть актора і виявлялась у шкільному театрі практично незатребуваною, пошуки можливих шляхів входження на сцену фізичної іпостасі людини були окреслені. Особливий інтерес із цього погляду становить четверта ява "Торжества Єства Людського", де Перемога Христова торжествує на небесах. Її оточують Чотири Тварини. Перша тварина була подібна на лева, друга – на тельця, третя мала обличчя, як людина, і четверта – подібна до орла, що летить. Їх зображення на сцені могло бути зведене до символічних атрибутів, які виносили на сцену учні. Особливих костюмів або змін зовнішності не передбачалося. (Пор. "Вѣрши на Євангеліє для иконописцов"[97].)

Міміка

Перевтілення досягається не тільки гримом, але і сценічною мімікою. У шкільному театрі вона не була розвинена. Можна відзначити як постійний її елемент "воздевание очес горе". Одна з ремарок гласить: "Егоже (Лазаря. – Л.С.), *вознес очи*, Піролюбецъ увидѣвъ глаголетъ"

(Р V 118). Пиролюбець інакше і не побачить Лазаря – адже він уже на небесах.

В інших випадках цей мімічний жест означає упокорення та звернення до Всевишнього, а також надію. Цар Давид у "Вмираючій людині корисному вмовлянні" так звертається до Людини: "*Горѣ очи возведи*, виждь, кто тя глашаетъ" (Р V 124). Надія говорить Натурі: "*Возвѣдъ очи*, посмотри, зостаешь между Коими вещми" (Р III 91).

Костюм

Не змінюючи зовнішності, скупо використовуючи можливості міміки, виконавець зате багато доручав костюму. Значущі були не тільки символічні деталі, атрибути, характер носіння костюмів. Набагато важливішою, з погляду постановників, здається, була зміна костюму.

Шкільні персонажі часто переодягаються, й у цьому немає прагнення сценографа доповнити зображальний пласт п'єси. У "переодяганні" проступає літургійна підоснова. Як під час служби священики міняють убрання, щоби символізувати рух церковного календаря, переходи від смутку до радості в міру наближення Великодня, так виконавці шкільних драм, аби виявити психологічні стани персонажів, зміну їхніх орієнтирів у духовному світі, міняють одяг. Багато в чому вони наслідують літургійний досвід.

Костюм, як і все у шкільній драмі, не був винаходом постановників. Він був постійною величиною і слугував своєрідним сигналом для глядача, котрий умів читати символічні послання, адресовані залу. Костюм алегоричних фігур залежав як від особливих словників, так і від сакральних текстів. У "Трагедокомедії" Сильвестра Ляскоронського "Слава является въ намѣтѣ одѣянна въ слонце" (Р II 310). Вість в "Успенській драмі" Дмитра Ростовського, з'явившись на сцені, пояснює, навіщо їй дані крила: "Нарочно сими крили уперенна, Да тѣми прелѣтаю чрез всю подсолнечну" (Р IV 196).

Коли Воїни, за велінням Високоумія, одягають Любов у "ризу светлу", глядач знає, що перед ним символічно

розігрується епізод наруги над Христом. Часто в містеріях виокремлювали епізод наруги над Христом із одяганням у царський одяг. Раз він говорить, що він цар, його потрібно "облечь в хламиду" ("Мудрість Предвічна"). Коли Милість Божа звертається до Ревності Матерньої, пропонуючи їй прийняти "свѣтоносную шату", він також розуміє, що Христос кличе Богородицю на небо. Фігура Ревності Матерньої також говорить про "шати": "Всѣх одеждою скорбей совлеченна, днесъ веселия в ризу облеченна" (Р II 249).

Значущий був костюм для характеристики всього кола алегоричних фігур і Людини, Натури Людської. Гріхопадіння першої людини символізується зазвичай зміною одягу. Як тільки Срам, який вихвалявся сотнею риз, одягає в одну з них Душу, вона відразу ж покидає Едем. Душа, або Натура Людська буває в одягу помсти. У "Властотворному образі" Правосуддя наказує людині віддати "красную одежду". Милосердя бажає повернути Душі "первую одежду". Одяг помсти і перший одяг протиставлялися за кольором, відтак були чорної та білої барв. Віра і Надія в "Мудрості Предвічній" з'являються в чорному одязі. У "Властотворному образі чоловіколюбія Божого" Правосуддя "обнажатиметь человѣка со всего одіянія" (Р II 338). Замість красного одягу воно дає йому "рубища шкаредная". Під час цієї символічної дії співається кант: "Что се, что се? Коль бѣдно дѣло, срамно зѣло, Зримъ на тебѣ нинѣ!" (Р II 338).

Не тільки алегоричні фігури міняли одяг. Щойно Лазар у "Жахливій зраді" постає перед вічним життям, він міняє дрантя на світлий одяг. Багач же з'являється в жахливому вигляді. Його багатого одягу вже немає. Він не "во виссон облечен".

У п'єсі про Олексія чоловіка Божого зміна костюмів відбувається за життя персонажів. Вона означає зміни у психологічному, етичному стані, а крім того, в соціальному статусі героя. У цій п'єсі ремарки зазначають, який костюм персонажа. Так, "слуга другой Евфимиянов в *худшом платию*" кличе людей на весілля. Можливо, ця увага до одягу персонажів, навіть другорядних, викликана тим, що один із найважливіших у змістовому сенсі епізодів п'єси

– це зміна одягу Олексія на шляху з Рима в Едес. Цей епізод відсутній у житії Олексія, та, як зазначає В.І.Рєзанов, він є в житії Варлаама і Йосафата. Олексій зустрічає Старця і пропонує йому помінятися одягом: "Ото перед тобою оные скидаю... Дай мнѣ свои лахманы, а в мои вбирайся" (Р IV 154). Ремарка зазначає: "Ту нищи з Алексѣем *плате меняет*" (Р IV 154). Жебрак боїться одягати розкішний одяг і, за порадою Олексія, відносить його Евфиміянові. Тут відбувається сцена, що цитує епізод Якова з одягом Йосипа. Евфиміян порівнює себе з Яковом, а Олексія – з Йосипом.

Епізод цей зазвичай подавався в дійствах про Йосипа. У шостій яві "Торжества Єства Людського" Яків наполегливо просить принести ризу й упізнає її. Він приймає ризу проданого Йосипа, "ложнѣ от братий окривавленную" (Р II 235). Брати детально розказують, як вони знайшли ризу, "раздранну, окрвавленну". Розлогий монолог Яків виголошує над ризою. Так само побудований епізод із ризою Йосипа в "Дійстві на страсті Христові списаному". Значущість епізоду з одягом Йосипа пояснюється внутрішньою співвіднесеністю його з ризами Христа, на які кидали жереб під хрестом. Як Йосип прообразує Христа, так його одяг – ризи Христові. Лаврентій Горка на темі риз побудував і епізод, у якому Пентефрій звинувачує Йосипа у спокушенні Велможі, дружини його. "Где риза твоя? Где риза?" – кричить він. Ризи, зірвані з Йосипа, стають у ряд із ризами закривавленими.

Слуги, котрі шукають Олексія, сприймають його через одяг. "Чи не видѣлес панича якого *В шатах коштовных*" (Р IV 169), – питають вони самого Олексія, не впізнаючи його, бо він у ветхих і "непотребных" ризах.

Були костюми, про які тільки говорили і які ніяк не зображалися на сцені. Особливий символічний костюм – це голизна грішника. Була навіть особлива алегорична фігура – Нагота – в анонімній пасхальній драмі. Мудрість кличе до себе "эдемского гражданина", а той не йде, бо пізнав сором. "Почто стидишися та Едемскаго блага? – *Нага*!" (Р II 170). В анонімній пасхальній драмі та сама фігура говорить такі знаменні слова: "*Студ* бо мы бяше во людех ходити" (Р II

324). У “Дійстві на страсті Христові списаному” є вставний епізод Йова. Побачивши друзів, він говорить їм: “Простѣте мою худость, се бо *нага* зрите” (Р II 103).

Тіло людини не раз слугує символічним костюмом персонажа шкільного театру. Так Георгій Кониський детально описує тілесну оболонку своїх героїв. Він не фіксує увагу на багатому та бідному одязі, а вказує на фізичний стан персонажів, що знаменує їхнє становище в земному житті. Гіпомен – у “полусмерть прибитій”, “по тѣлу плѣтми избіенній”, “въ рукахъ и ногахъ кости сокрушенни”, “тростю до мозгу... глава... пробита” (Р V 167). Діоктит же має здоровий вигляд і багатий одяг, але приходить смерть, і він скаржиться: “Главу и кости ломит, коло сердца нудно. В обоихъ бокахъ колет и дихати трудно” (Р V 169). По смерті Діоктит з’являється “въ бѣдѣ, в ранахъ, в струпах, в гною” (Р V 174). Гіпомен же виступає у світлому вбранні.

Прикметно, що в “Комедії уніатів із православними”, п’єсі, що явно тяжіє до відтворення “життя” на сцені, костюм також посідає особливе місце. Персонажі міркують про уніатське та православне вбрання. В “арію” Протоєрея включені заклики скинути німецький одяг, у якому ходять лише лакеї.

Костюм, скупа міміка та боязкі спроби зміни зовнішності – головні засоби перевтілення, доступні шкільному акторові. Зате дія, інша складова частина гри, була доволі розвинута. Це пов’язано з майже цілковитою відсутністю ідеї ілюзії або з її слабким розвитком. Шкільний театр не пропонував глядачам побачити плоди фантазії автора або постановника. Він уводив їх у світ релігійних переживань і був далекий від художнього вимислу.

Сценічний жест

“У символічній мові культури дія посідає особливе місце і вимагає особливих методів опису як більш складний об’єкт символізації, ніж реалії... або навіть локуси та час”[98]. Ці міркування С.М.Толстої стосуються передусім ритуалу,

та вони можуть бути поширені й на український театр, який не відірвався від ритуалу і наполягає на своїх зв'язках із ним.

Дії персонажів – "ядро та мінімальна одиниця" (С.М.Толстая) спектаклю. Вони структурують спектакль і водночас мають величезний змістовий заряд. Тільки їх семантика не така чітка, як семантика інших складових частин спектаклю. "Їх символіка часто має "відображений" характер, відтворюючи семантику, властиву предметам, особам, локативним або темпоральним знакам"[99].

Для українського театру характерні дії з предметною семантикою, вони залежать від речі на сцені. Персонажі з'являються на сцені з атрибутами, які передають один одному, заявляючи відтак про свої наміри. "Дай ми *чашу* в руки!" (Р I 192), – просить Христос уже після того, як про це просила Богородиця. Дії з передачею речей-атрибутів повторюються постійно як ситуація увінчування. На голову майже кожного центрального персонажа покладається вінець, корона, "диядема". Відтак є ситуації, в яких вінець, корону, діадему віднімають у персонажа. Так само поводяться зі символами влади, скіпетром і державою. "*Скипетру* царя Христа *скипетръ* полагаю" (Р IV 234). Персонажі передають один одному символічні атрибути, пов'язуючи їх у семантичному просторі п'єси.

Крім того, є ряд дій безвідносних, коли дія, за висловом С.М.Толстої, грає роль зв'язки і забезпечує тільки "включення" в ритуал (у нашому випадку – у спектакль).

Актори, нехай скупо, та щось зображали в діях, використовуючи свої фізичні можливості. Значущість дій, сценічних жестів у контексті спектаклю чітко усвідомлювалася. В анонімній "Різдвяній драмі" Буйство завершує свій монолог такими словами: "Но что много словами глаголю напрасно, Егда *дѣломъ* показать могу сіе ясно?" (Р III 187).

Як показувати *дѣлом*, актори шкільного театру вчилися безпосередньо з тексту драм. Майже кожен сценічний жест спочатку промовлявся, а тільки потім здійснювався. Він не тільки називався, але часто в тексті пояснювалося, яку позу повинен прийняти актор,

що він має зробити з руками, підняти, опустити. Жест описувався детально, акторові не треба було його вигадувати – залишалося тільки його здійснити. Істина, звертаючись до Грішника, говорить: "*Поклонися* до земли, *воздѣй в небо руцѣ*" (P IV 231).

Детальний опис жестів словом підіймав їхню значущість і робив неодмінною частиною спектаклю. Актори вже не могли їх уникнути. Так вони отримували "режисерські вказівки". Говорилось у текстах п'єс і про те, наскільки енергійним повинен бути жест.

Сценічний жест значно пожвавлює шкільну драму. Уважно придивившись до тексту п'єси, вчитавшись у нього, можна сказати, що Архангел, захищаючи Церкву, не просто стояв або спокійно рухався з нею поряд. Його жести виразно виявляли стосунок до цієї алегоричної фігури, так само як і жести Диявола, який не пускав на небо Ангелів із Душею. Також й Іродова сторожа, яка не пускала Трьох Царів, повинна була жестами передати заборону з'являтися при дворі Ірода.

Сценічні жести не були індивідуальні, і спектр їх не був особливо широкий. Так, вони виражали відчай і радість, упокорення та гнів, загалом, характер стосунків між персонажами. Жести були звернені й до вищих сил. Так, Волхви підносять руки в небо, Грішник здіймає руки до неба.

Актори, дотримуючись прихованих вказівок у тексті, очевидно, наближалися один до одного, обнімаючись, подаючи або цілуючи руки, вклоняючись, пор.: "Величеству твому *поклонъ* отдаемо" (P II 83), "Ты же твое серце къ нему и *колѣнѣ Приклони*" (P II 90), "Госпожи тоя съ радостїю чаю, *Десницу* ея мирно *лобызаю*" (P V 97), "Миръ *подаетъ десницу*" (P V 98). Церква стає на коліна. Душа й Тіло вклоняються Милосердю. Злість радіє Прелісті, обіймає її, цілує їй руки й уклоняється. Неодмінно вклонялися язичницьким богам – згадки про це постійні: "Dla czego niewiem komu *się kłaniamy*" (P IV 270).

Ті самі жести використовували актори, зображаючи неалегоричних персонажів, біблійних, наприклад. Подає руку Ісаак Авраамові. Так само поводяться актори,

зображаючи “реальних” персонажів. Аспірант віддає данину шани Деканові, коли “całuje w rękę” (P V 207).

Персонажі допомагали один одному, наприклад, вибратися з темниці або рушити в дорогу. Плач Натури просить у Благодаті Божої: “Изведи из глубини слез, *прийми за длани*” (P II 131). Вони втішали один одного, як Прелість Пиролюбця.

Персонажі відштовхувались один від іншого, навіть наступали, виявляючи агресивні наміри, як-от Злоба, яка проганяла Благодать, або Діоктит, який “з слугами, напавши на Гипомена, велит его в темницу отвест” (P V 161). Вони заслужено відплачували, велячи схилити вию, як суд Божий наказував Духу Пиролюбця. Вони вдаряли мечем, як Ангел Диявола, просто рубали, як Смерть Діоктита. Надягали пута, “налагали железа” “на руцѣ и нозѣ”, зв’язували, як Неволя Натуру, або в’язали, як Смерть (“Вяжутъ”, – свідчить одна ремарка). Милість Божа зв’язувала “въ окови на лѣта премнога” Ад. Зав’язували алегоричним фігурам очі. Вони ховалися, як-от Гіпомен від Діоктита.

Між учасниками дії відбувалися короткі сутички. Так, Декан просто видирається з чіпких рук Аспіранта. Одна з алегоричних фігур показує кігті. Люди на весіллі Олексія чоловіка Божого люто б’ються між собою, тягають одне одного за волосся, штовхаються. “Ту *свар и битва* всѣх мужиков стается” (P IV 153).

Сценічні жести позначали взаємодію персонажів, вони цитували слова Євангелія або ілюстрували їх. Єство простягає руку до забороненого плоду і з’їдає його на очах у глядачів, пор.: “Его же Натура *ясти* изволяет” (P II 121). На очах у глядачів відвалюють камінь із Гробу Господнього, Ангели відкривають труну Богородиці, Ісуса знімають із хреста. Деякі жести явно залежать від жестів ритуальних. Так, Мати Олексія “лобызает” його тіло, оплакуючи його смерть.

Ці жести глибоко символічні, так само як жести старозавітних персонажів: Ісаак ніс на плечах вогонь і дрова, складав дрова для жертовного вогню, готувався до заклання, клав голову під меч, уставав зі жертовника, на якому щойно

лежав. Брати ввергають у рів Йосипа. “Рувимъ... разтерзаетъ рызу свою” (Р II 77).

Були сценічні жести, що розвивали та доповнювали цитати і переводили їх у зоровий ряд. Так, Воїни приносять Іродові “главы отрочат” і кидають їх йому під ноги.

Були в репертуарі акторів жести, що наближалися до “реальних”. Євреї “дают мзду” Стражі, щоби народ не дізнався, що Христос воскрес: “И ви от нас дар сей днес з грошами возмѣте” (Р II 251), тобто простягають гроші. Слуги подають милостиню Олексієві. Пастухи в “Різдвяній драмі” їдять хліб, сіль і калачі й залишаються зі шматками в роті, угледівши Ангела. Лікар оглядає хворого Ірода. Це всі дії, що не повторюються, “одиночні”. З-поміж них вирізняється стрільба з лука. Це Пиролюбець забавляється, та в результаті отримує зловісне віщування.

Актори шкільного театру зображали на сцені сон. Пиролюбець засинає, так само як і Лазар. Тільки він спить на ложі, а Лазар – “далеко от трапезы на гною” (Р V 104). Пиролюбцеві з’являється Йов на гноївці, Лазаря ж Ангели супроводять до раю. Пиролюбець прокидається, намагаючись пригадати свій сон: “*Воспрянув отъ сна* усумнѣвается о видѣніи Іова” (Р V 102). Актор повинен був жестом зобразити пробудження. Пиролюбець віддається обжиранню. Так, “Пиролюбецъ съ други вечеръ начинаетъ” (Р V 103). На сцені накривають столи і заставляють стравами, які потім стають символічними застереженнями. Трапеза на шкільній сцені легко набувала символічного характеру, пор.: “Миръ от чаши піетъ” (Р V 98).

Могла вона стати символом жорстокості й виглядати згідно з естетикою жахливого: Вожді й Ірод п’ють кров, клянучись у вірності: “Юнче! гряди воскорѣ, чашу подаждь сѣмо” (Р III 127). Для цього вони роблять надрізи мечами на руках: “Готовы, зри, не токмо з рукъ кровь источити” (Р III 127). У символічній сцені сну Ірода Невинність примушує його пити кров немовлят: “Отвори гортань несыту змиину, Пиї” (Р III 135). Ворожнеча або Заздрість вигукувала: “Зри – горести услаждаю снѣденіемъ сердца” (Р III 100). Трапеза не завжди має зловісний і символічний

характер: Мужики п'ють горілку відрами на весіллі Олексія чоловіка Божого.

На шкільній сцені, йдучи за бароковою традицією, часто здійснювали "жорстокі" жести. Так, у ремарці чітко сказано: "Тут спалюють Філософів" (Р IV 271), "Батожать Сторожа" (Р IV 283), "Тут Авґусті відрубують голову" (Р IV 288). Ангели вбивають колесом, яке вони щойно розламали як знаряддя тортур (Р IV 286).

Жести акторів шкільного театру, незважаючи на їхню відносну різноманітність, були дуже стримані, що підкреслювалось у ремарках і у висловлюваннях персонажів. Виконавці ролей не могли собі дозволити енергійних замашних рухів. Так, зазначалося, що Пиролюбець відповідав "мало ничто главы поднесша". Влада в "Успенській драмі" закликає всіх схилити голови. Гіпомен, коли "Смерт заглядает в очи", "содригается" (Р V 168), а потому приймає кінець живота свого як годиться християнинові: вмирає "весело с упованіемъ блаженного воздаянія" (Р V 167). Смерть же тільки торкається до нього косою. Діоктит, який жахається смерті, тремтить, "бросается ужасно на постелѣ" (Р V 183), а "мало полежавъ схвачуется" (Р V 171). Це не смерть праведника. В одній ремарці зазначена несміливість, із якою Протоєрей подає руку Сурогатові.

З-поміж "стриманих" жестів потрібно виокремити введення у гру зображення п'ятьох відчуттів. Слуги прислухаються, чи дихає він іще, і констатують: "Дойшолъ уже панъ" (Р V 171). У п'єсі "Образ страстей світу сього" Нерон затуляє вуха (про це говорить ремарка), щоби не чути премудростей Соломона. Прикметно, що оточення Ірода затуляє ніздрі, щоби не чути смороду, який він ширить. "Уступѣмо подале: аз не могу стати Блиско смрадна, нозри бо требе затыкати" (Р III 138). Судячи з репліки Діоктита, Гіпомен намагається доторкнутися до нього, зустрівшись на тому світі, питає, що це за батоги висять на ньому, якими він знову може його бити. Діоктит же зупиняє Гіпомена, пояснюючи, що це не батоги, а змії.

Незважаючи на принципову стриманість, актори іноді діяли більш рішуче. У "Комедії про уніатів і

православних” Декан просто кидається (rzucając) на селян і з криками проганяє їх геть. Декан із напруженням розмовляє з Аспірантом.

Хоча велика частина сценічних жестів мала умовний характер, з’являлись і такі, які були “підглянуті” в реальному житті. Аспірант, як свідчить ремарка, підкручує вуса, вихваляючись перед Деканом. Він же пхає Деканові гроші, й той їх приймає. У цій п’єсі багато реальних жестів: персонажі переставляють речі на столі, змахують із нього пил, ховають і виймають гаманці, лічать гроші, передають їх загорненими в папір, дивляться на годинник, розкривають і пишуть листи, цілують руки один одному і падають у ноги.

Та ця “автентичність” жесту була нетривалою, вона проскакувала до того ж у пізніх шкільних драмах. Найчастіше реальні жести мали абстрактний характер, наповнювалися символічними значеннями, особливо якщо в них брали участь алегоричні фігури, як-от дії фігури Часу, яка скроплювала жниво, або Істини, яка на терезах зважувала гріхи та праведні вчинки Грішника. “Пиролюбец вѣлит Прелести трапезу уготовати” (P V 99), а “Прелесть столи заставляетъ” (P V 100); Слуги відкривають блюда – здається, це ряд “реальних” жестів. Але Пир, який приготувала Прелість, “пременяет” сама Смерть; на блюдах, відкритих Слугами, виявляються змії та всіляка нечисть.

До такого самого типу жестів належить такий: Радість настроює струнний інструмент або Християни забирають “тѣлеса убіенных” зі собою.

Могло бути і зворотне. Персонажі, які належали до класу “реальних”, виконували символічні дії. Так, Вожді й Ірод цілують мечі у п’єсі Дмитра Ростовського. Вони здійснюють клятву.

Дії детально описувалися словом. Про те, що персонажі здійснювали або мали намір здійснити, вони повідомляли публіку. До речі, багато дій персонажі описують як бажані, що ще не здійснилися. Та їхніх намірів так багато, що сценічний жест завдяки цьому немовби подвоюється, а відносно розріджений простір драми ущільнюється.

Річ

Очевидно, що сценічний жест найчастіше був предметною дією. Звідси, шкільна сцена аж ніяк не порожня, хоча вона і не рясніє речами. Шкільний театр не був прив'язаний до речі. Він був населений не речами, а ідеями. Речі виступали передусім як знаки та символи. Самі вони витіснялися з художнього простору, вимагаючи особливого семантичного оточення. Пор. зі ситуацією в поезії: "Вірші входять у простір речі, сполучаючись із її зоровим образом"[100].

Речі з'являються в ситуаціях, коли з їхньою допомогою можна побудувати повідомлення або посилити вже сказане словами. Отже, вони займають не останнє місце у структурі шкільного спектаклю, та при цьому аж ніяк не вільно поводяться на сцені. Є суворі приписи щодо їхньої появи. Вони не стільки беруть участь в освоєнні художнього простору, не стільки структурують його, скільки з'ясовують стосунки персонажів, беруть на себе те навантаження, яке акторові було не до снаги, а також "матеріалізують" семантичну структуру спектаклю. Річ на сцені "стає даремною, та зате виступає як представник ідеї і виступає як емблема"[101]. Вона ніколи не заміняє інше явище предметного світу, стає "художнім предметом", поселеним у "приготований сегмент художнього простору"[102].

Річ не застигає в руках персонажа, а вступає у гру нарівні зі словом. Її поведінку обов'язково визначає слово, а також і дублює її. Так утворюються два русла художньої інформації, паралельних до ряду дії. Річ виявляється засобом спілкування персонажів, іще одним кодом, що повторює інформацію, подану словесним рядом. Усі стріли, "финики" та "лявры", скіпетри й вінці, "мечи пламенные" активно беруть участь у дії.

На сцені найчастіше з'являються речі символічні, як-от хрест або чаша, або меч: "Церковь Православная въ едной руцѣ *крестъ* въ другой же *чашу* держа является" (Р V 119). (Може серед речей фігурувати і чаша "сластей богомерзкихъ" (Р V 93), чаша бенкетування.)

Як уже згадувалося, саме на символах чаші та меча, передусім чаші, побудований “Dialogus de Passione Christi”. Чашу несе Ангел. Його дія – це дія-зв’язка. Він передає її Ісусові, та спочатку чашею намагається заволодіти Богородиця. Вона навіть готова битися з Ангелом подібно до Якова. Щойно чаша опиняється в руках Ісуса, це означає, що почався час добровільної жертви. Христос вирушає з чашею на Голгофу. Монолог Ісуса будується на темі, заданій цим символом. Він уміщає в себе знаряддя страстей: спис, терновий вінець, цвяхи.

Іншим важливим символом у цій п’єсі є хрест, який не раз з’являється на шкільній сцені, починаючи з ранніх діалогів і декламацій. Ось одна Душа Побожна “крестъ хочеть въ руки взяти”, ось інша “тримаєт Крестъ моцно въ руках” (Р І 116). У “Дійстві на страсті Христові списаному” виставлений образ самого Христа, “несуща крестъ на Голгофу”. Зазначмо, що хрест, який повинен з’явитися на сцені, позначений хрестиком на берегах анонімної Пасхальної драми. З ним у руках з’являється, за задумом автора, фігура Віри. Не менш часто зустрічається заборонений плід, або яблуко. “Лесть дияволская подманяетъ Человѣка *яблкомъ*” (Р ІІІ 149).

Дуже часто речі входять до складу цитати, перенесеної на сцену з Євангелія, як-от золото, миро, ладан – дари, принесені Ісусові. Про це неодмінно говориться: “Прїими сей лїванъ... Ты благоволи сїе злато воспрїяти... Прими убо смирну” (Р ІІІ 160). Те саме спостерігається в інших п’єсах, де фігурує, наприклад, ключ безодні. Ключ від раю Розбійник вручає Покаянню, бо тільки покаяння – шлях до порятунку. З ним сходить Ангел із небес. Найважливішим символом на сцені стає драбина Якова. Близькі до них “вервие и терние”, якими погрожує народу цар Ровоам, і, звичайно, знаряддя страстей: хрест, спис, палиця, цвяхи. На них вказують Отроки і пояснюють їхнє символічне значення. Виявляються сценічними речами вогонь і дрова, які Ісаак несе на плечах, подібно як несе хрест свій Ісус Христос. У якийсь спосіб, очевидно, зображалась і жертва Авеля, який приносить “агнца тучна”.

Багато речей – це атрибути влади, як-от скіпетр, держава і вінець, які переходять із п’єси у п’єсу. “Тебѣ слава

и держава, Всемогущыи Боже” (Р III 165), – вигукує Пѣнїе. Благочестя вручає Владі Божій царський скіпетр і “діадиму”. Саме їх згадує цар Давид із пророками. У царя Ірода, як свідчать розлогі репліки Трьох Царів, “четверовластный скипетр” і діадема. Він вінчає Вождів, які догодили йому з воїнами: “Венецъ победоносный от мене вамъ буди” (Р III 134). Вінець приносять Невинності й Ангели, нагороджуючи її на знак перемоги “маслиною”. Майже в кожній містерії вінчають Натуру Людську, Чоловіка. Іноді його називають “лявром”. Вінець, скіпетр і держава постійно “працювали” на сцені. Йдучи спати, Ірод просить слуг забрати ці символи влади, а також і меч. Алегоричні фігури знімали вінець і знову надягали його, обдаровуючи ним одна одну.

Цьому ряду речей протистоїть ряд, у який входять ланцюги, “железа”, вірьовки, замки, що ними сковують людину після її падіння. Придатні вони і для алегоричних фігур.

Престол – можливо, найпоширеніший елемент у світі театральних речей. Про нього згадують дуже часто не як про річ, а як про символ влади. Ірод боїться, що новий цар скине його з престолу. Кожен цар або могутня алегорична фігура, як, наприклад, Фараон, Еріннес, або Смерть, Мир, обов’язково сидить на престолі (троні). Пор.: “Иродъ, на престолѣ сѣдяй, глаголетъ” (Р III 110). Ірод навіть укладається на ньому спати.

Протидія між персонажами виявлялась у тому, що вони віднімали один в одного цей престол, перекидаючи його. Виявляючи доброзичливі наміри, вони запрошували розділити зі собою трон, як-от імператор у п’єсі про св. Катерину. Часто зі сцени чути питання такого штибу: “На престолѣ Вражда сѣде славы Откуду?” (Р II 87).

Деякі речі творилися на очах у глядачів, як-от ложе Ірода. На його заклик: “Юноши! молю, вскоре устройте ми ложе” (Р III 137), – Слуги споруджували ложе. Ірод перебирався на ложе й одразу протиставляв його трону (престолу). Ложе він уже називає смертним. Знижується цей мотив у “Воскресінні мертвих”, але і тут ложе виявляється “одром болезненным”. Так само Олексій чоловік Божий на очах у глядачів будує собі “будку”,

або “хижину”, отримавши на те дозвіл свого батька, Евфиміяна. “Став кущу в дому моемъ”, – говорить він Олексієві (Р IV 176).

Серед речей, які рідко зустрічаються, можна назвати лук і стріли. Вони виступають у сцені забав Пиролюбця, та ними озброєні бувають і алегорії, як, наприклад, Помста.

Можуть речі бути постійними атрибутами алегоричних фігур, як-от якір – Надії, а коса – Смерті (“Пріиди, о Смерти, вскорѣ, посѣци косою” (Р III 177), оливкова гілка, вона ж “финикъ безсмертия” – Миру, вага та меч – Правосуддя. Серед постійних символічних речей запалена свічка, коло (колесо), чаша. В “Успенській драмі” на сцену виносили багато символічних атрибутів Богородиці. Отроки, які їх тримають, виголошували за них промови. Це були ковчег, і корабель, і ключ, і якір, і купина, і свічка. Христос у “Слові о збуреню пекла” з’являвся з корогвою. Корогву виставляли на сцені в “Розмишлянях”: “Яко потужный Гетман мужне побѣждаєть, На знак звитязства, тую *Хоругов* выставляєт” (Р I 124).

Прикметно, що речі могли стати об’єктом порівняння і навіть змагання. Залізний Вік закликає в “Різдвяній драмі” Дмитра Ростовського порівняти, як котяться злато і залізо, випускаючи залізну кулю. Речі – символічні атрибути – вступають у протидію: меч посікав маслину; плат, змочений сльозами, обтяжував струни.

Серед них зустрічаються і такі, як голови “отрочат”, на які наступає Ірод, або голова “Голіяда”, або “серъца просвѣщенъные”, які складають біля ясел (Р III 150).

Деякі речі належать до ряду побутових. До таких можна віднести страви, які перераховує імператор, готуючи “банкет” для св. Катерини. Пор.: “Сыны Иакова... седоша ясти” (Р II 75), “Ту слуги Евфимияновы приказные есть вынесли; що лучши, сами поѣли, а Алексѣю сухи хлѣб принесли” (Р IV 177). Не раз шкільні актори оперують на сцені грошима. Їх, наприклад, брати отримують за Йосипа. Також зустрічається серед сценічних речей одяг, як-от ризи Йосипа.

Деякі речі характеризують соціальний статус персонажів і їхні звички. Воїни з’являлися неодмінно з мечами.

Вони схрещують мечі, даючи клятву Іродові. Жерці ж виходили з кадилами: вони возкуряли фіміам Аполлонові. Інші ж супроводжують представників вищих сил як символи, та необов'язково невід'ємні. Ангели виходили на сцену з квітами і без квітів. Квіти, рослини набували символічного значення лівого та правого шляху, як-от терен і лілії. З мечем виходив і Архангел Михаїл.

Інші речі створювали більш реальні виміри художнього простору. Багатії приголомшували товстими гаманцями ("капшуком показует" (Р V 182), виймали з кишень гроші. П'яниці тягнулися до пляшок горілки. У п'єсі ж Сави Стрілецького на сцені, як сказано в розлогій ремарці, знаходився стіл, а на ньому лежали і розп'яття, й олівці, і книги, і пісочниця. Тут річ втрачає своє символічне значення і слугує для відтворення інтер'єру.

До речі, в мораліте про Олексія річ також виступала часто не обтяжена символічними значеннями. Сріблом і золотом віднаджували імператорські слуги народ від спочилого в Бозі Олексія. В епізоді весілля з'являються рушник, відра з горілкою, їжа (при цьому вона деталізована: згадуються паштети). На сцені знаходяться як вияви особливої поваги до простих гостей столи та стільці. Люди, котрі прийшли на весілля, приходять у захват: "Ось я перший на земли гречи собѣ сяду Да и ноги звѣшаю; сяд тут и ты, дядю!" (Р IV 148). Олексій залишає своїй нареченій пояс і перстень, загорнуті у скатертину. Про них говориться не раз. До речі, перстень фігурує і у п'єсі про св. Катерину. Ним прикрашені персти алегоричних фігур.

Могли речі символізувати і принципи руху персонажів. У такій функції виступав килим у п'єсі про Олексія чоловіка Божого.

Між декорацією та річчю опиняється сакральний символ – гріб, "новый гроб", у який вкладають тіло Христа ("Торжество Єства людського"). Ремарка свідчить: "It a sepulchrum". У "Розмишлянях" Йоаникія Волковича Душа Побожна не може без сліз і страху дивитися на "гроб каменный". У цьому ж творі говориться про "темноузкий каменный гробъ".

До такого самого перехідного випадку належить і дерево пізнання, “древо доброзрачно”, встановлене на сцені (а можливо, його символізувала тільки гілка?) в “Уривках пасхальної містерії”. “Что любезнѣ зриши на сіе древо? От древа сего ясти”, “Аще быс вѣдал сего древа таину” (Р І 167). Прикметно, що в “Розмишлянях” Йоаникія Волковича чітко присутній паратеатральний елемент. Його привносить алегорія Тріумфу. У її монолозі є згадування “триумфального воза”. Це – сміливе порівняння з Гробом Господнім. Трофеями ж, які виставлялись у тріумфах, стають тут знаряддя страстей.

Важливим видається і те, що про деякі речі на шкільній сцені постійно говорять, але на сцену їх не виносять, як-от “рило і мотыка”, якими Адам по вигнанні з раю буде обробляти землю. Це стосується передусім того ряду предметів, які належать до ядра сакральних значень, як-от ковчег. У “Розмишлянях” йому відведене важливе місце у виступі Другого Вісника.

Рух

Шкільна драма ніколи не застигала на місці. Статичність сюжету і нерозвиненість перевтілення вона відшкодовувала рухом персонажів. Вони практично ніколи не стояли на місці, постійно міняли точку перебування та спостереження, утворюючи безперервний ланцюг. Як зазначив А.С.Дьомін, персонажі “ніколи не поставали перед глядачами вже розташованими на сцені, а відходили та приходили протягом вистави”[103].

У промовах персонажів точки перебування учасників дії неодмінно фіксувалися. Вони постійно запитували, хто де перебуває (“Прилѣжно тя, юноше благий, умоляю, Гдѣ Мудрость пребываетъ... Рцы ми” (Р ІІ 379), а також попереджали про появу один одного (“Ангелъ. – Грядетъ же Премудрость къ тебѣ торжественно” (Р ІІ 379).

Якщо персонажі перебували у стані спокою, не змінювали позиції, це обов’язково підкреслювали ремарки

та висловлювання самих персонажів. Пор.: “Удержу убо нозѣ: прійдетъ ко мнѣ мати” (Р II 379). Наприклад, про те, що Мир сидить на престолі, свідчить така ремарка щодо переміщення інших персонажів: “Здѣ всядут” (Р II 269). Цей престол можуть займати й інші алегоричні персонажі, як, наприклад, Смерть. Зміну позиції обов’язково фіксують ремарки, пор.: “Сядетъ” (Р III 101), – сказано про пастуха Бориса, оскільки першу частину монологу він говорив стоячи.

Їхній рух відносно легко простежити завдяки тому, що про всі переміщення вони повідомляли зі сцени. “Убо потщимся въ путь, время изхождати” (Р III 198) – ось типове висловлювання шкільного персонажа.

Вони фіксували свою появу на сцені: “Се пріидохомъ на глас твой” (Р III 176). Ремарки також обов’язково зазначали появу персонажів на сцені: “Іродъ царъ приходитъ” (Р III 174), “Сенаторы пріидоша”, “Отрокъ пошелъ” (Р III 138), – так само і їх відхід, пор.: “Отходятъ” (Р III 139). У “Комічному дійстві” Митрофана Довгалевського майже кожен аргумент перед виставою починається словом “Виходит”. У ремарках навіть указувалося, яку частину сцени повинен був займати актор: Царі йдуть “по средине”.

Персонажі неодмінно, говорячи про свій шлях, зазначали його кінець і початок: “І градемъ *от нашея отческія страни*” (Р III 173), “*От конецъ земля* грядем” (Р III 173), “Отиду *в чюжи страны* з отцовского дому” (Р IV 135). Олексій виходить на реальну, не метафізичну дорогу, “оставивши дом родителей и жену, *пойшол прочь*” (Р IV 153). Він називає свій шлях і дорогою, посланою Цнотою. Про нього він згадує наприкінці земного буття: “Уже мнѣ, вижу, стелется дорога З сего земного подолу до Бога” (Р IV 177).

У монологах указувалося, скільки часу зайняв шлях: “Тол бо долго шествуемъ *чрез два уже лѣта*” (Р III 174), а також і така обставина, добровільно чи за наказом персонажі вирушили в дорогу (“И пут намъ предлежащій *охочо* творѣмо” (Р III 174). Не раз позначалися на сцені й паузи в русі.

Цікавилися персонажі, хто, звідки і навіщо прийшов: “*Камо шествуете*, что придосте сюду?” – питав Ірод у

Волхвів (Р III 158). “Юноши! ахъ, юноши! *камо отидосте?*” (Р III 136) – адресував він своє питання слугам. Відсилаючи Волхвів у дорогу, Ірод говорив: “Шествуите с миромъ” (Р III 159). В іншій же п’єсі Ірод так проводжає Воїнів: “Градѣте во Вифлеемъ, вси спѣшно градѣте” (Р III 176).

Цей рух був такий важливий, що персонажів описували в термінах руху: ті, що повернулися, що назад простують, що прийшли, інший шлях облюбували, прийдешні – такими визначеннями рясніють монологи шкільних драм.

Рух ставав віссю драматичного сюжету, як-от в епізоді Авраама й Ісаака. Його центральний мотив – шлях до місця, де повинно здійснитися жертвоприношення, збори в дорогу. Тема шляху підкреслюється його неодноразовими описами у зверненні Авраама до рабів.

Рух виступає в конкретному та символічному сенсах, як лівий і правий шлях у п’єсі про Олексія чоловіка Божого. Він бере на себе основні значення п’єси, порятунку та гріха: “Ту тѣсный пут”, “узкая и прикрая дорога” (Р IV 134) до неба й убогості “пространный и роскошный пут” (Р IV 135). Пор.: “Пойдемъ и мы, о друже, *по правому пути*” (Р V 151).

Лівий і правий шляхи в метафізичному просторі незримо спрямовані по вертикалі, що виразно видно з діалогу Олексія чоловіка Божого з Юно, Щастям, Фортуною та фігурою доброчесності Віртус. На сцені цей шлях зображається діями алегорій. “Юно богини дорогу стелет ковръ Алексѣю до суетъ мирскихъ” (Р IV 131). Олексій навіть ступає на цей “ковр”, але його зупиняє Чистота. “Ту тѣсны пут Чистота с терния стелетъ Алексѣю, котрый до неба ведетъ” (Р IV 134).

Прикметно, що тема дороги, шляху виникає у п’єсі постійно. Пілігрим може “привендровати” до будинку Евфиміяна, Убогий, який помінявся одягом із Олексієм, приходить до нього. З дому Евфиміяна рушають Слуги на пошуки Олексія, туди ж повертаються. Той самий шлях проробляє Олексій.

У “Дійстві на страсті Христові списаному” вузький шлях до пекла прокреслюють у своїх виступах Гуляки. “По

такому азъ *пути* како шествовати Буду, иже обвыкохъ без дѣлъ пребывати?”. “В семъ бо *пути* великий ест подвигъ”, – іронізує Лінивий Гуляк (Р II 86). Юноша Красен непокоїться: “По остромъ *пути* како буду шествовати, Іже въ мирѣ обыкохъ всегда ликовати?” (Р II 87).

Значущість шляху підтверджує і специфіка простору шкільного театру. Серединна його частина, земля, “мала виходи з обох боків і становила собою дорогу, що починалася праворуч і закінчувалася ліворуч, якщо дивитися з глядацьких місць”[104].

Для акторів шкільних драм було важливо тримати темп руху та змінювати його, коли потрібно. Ритм сценічного руху відтак не був одноманітний. У деяких випадках персонажі не тільки повинні були поважно ходити по сцені й повідомляти, куди і навіщо вони попрямували, але й бігти. Так біжить диявол із пекла, кинувшись на землю (“Боротьба церкви з дияволом”). Він же спішно тікав од Ангела, який ударяв його мечем. Утечею рятувалась Ерінна “со присѣдящими” (Р II 87). “Отроки отбегут Иродовы” (Р III 134). Навіть Любов, тобто Христос, “прибѣгаетъ” і “сама изволяет умрѣти” (Р II 87). Іноді персонажі втікали таємно, як-от Нечестиві в тій же п’єсі. Нерідко зустрічаються такі висловлювання: “Бежи, неситая душе, гради, некоснена!”. Цим прийомом користується і Сава Стрілецький у “Комедії уніатів із православними”. У нього Декан просто біжить до церкви міняти віру, а не йде.

Тексти монологів іноді пояснювали, чому персонажі біжать: “Отбѣгает” Натура Людська “от страху” у “Свободі від віків жаданій”. Персонажі наказували бігти, поспішати, як-от Пиролюбець своєму слузі: “Бѣжи и увиждь, что улучи стрѣла” (Р V 104).

Могли персонажі сповільнювати рух, просто повзати по сцені, як-от Хромий в анонімній пасхальній драмі. Ремарка свідчить: “Хромій *ползяй*” (Р II 322).

Персонажі й “упадали”, як-от Ірод “над пропасть”, як “Даниилъ, видѣнїемъ устрашенный”. Падали й алегорії, як-от Отчаяніє або Мир: “Миръ сьде съ протчими падаетъ предъ Сластолюбием” (Р V 97). Вони піднімалися з трун, як

Валаам, виїжджали на сцену, як Сластолюбіє “на 7-главном Змієѣ выѣзжаетъ” (Р V 97).

Окремий випадок руху – танець, який не став самостійним елементом спектаклю, як, наприклад, музика. Та все ж його наявність на шкільній сцені дозволяє уявити спектр можливостей спектаклю.

Танець

Отже, на шкільній сцені танцювали – так ораторське слово обрамлював один із найважливіших видів сценічного руху. Так сценічний рух отримував нові ритми та пластику, а шкільний спектакль рухався в напрямку до нового виду синтезу.

Звичайно, найчастіше танець, майже завжди суворо засуджуваний (“Скарга нищих до Бога” згадує “плясаньцев в боге поруганых”), виникав в епізодах із “негативними” або комічними персонажами, як-от у Феофана Прокоповича, де “скачут” ідоли зі жерцями. Щоправда, закликають “плясать ногами” муз Сім Мудреців. Вони можуть собі це дозволити як представники язичницького світу. Звичайно, про танець частіше говорили, ніж самі танцювали. Зазвичай цей танець має сакральний характер. Можливо, на такий танець натякають слова Натури в “Різдвяній драмі”: “Радостна веселюся, *скачю и играю*” (Р III 91). Про танець Природи говориться в “Розмишлянях” Йоаникія Волковича: “А нѣхай лѣсы *выскакуютъ*, И морскіи Делфины при брегу *танцуютъ*” (Р I 119). Тут же прикметна згадка про танець царя Давида перед ковчегом. “Ликуй, триумфуй, *скачи*, бо Кіот плѣненный, Обфитои радости єст ото исполненный” (Р I 120). У “Слові о збуреню пекла” ремарка натякає на танець царя Соломона, сповненого радості по звільненні з пекла: “Соломонъ *скачучи* почалъ спѣвати” (Р I 163).

Абсолютно іншого характеру танець у п’єсі про Олексія чоловіка Божого. Весело танцюють люди на його весіллі. Їм пропонує почати танець сам Евфиміян, підштовхуючи до них Слугу: “Перед ними наперед пойди, не

ленися” (Р IV 151). Слуга кличе музикантів і, як у полонезі, веде танець: “Як я буду танцоват, так і вы скочите” (Р IV 152). Ремарка свідчить: “Ту танцовати будуть”. Люди весело перемовляються і танцюють, штовхаючи одне одного: “Е, от пакъ пришли збоку, Да перебилї строку” (Р IV 152). Ось вони вже вчепились одне одному у волосся – так закінчується їхній танець і починається бійка, після чого всі “отходят с позорища” (Р IV 153).

Поєднання цих двох елементів сценічного руху, колотнечі й танцю, не випадкове. Вони знаходяться в одному семантичному ряді. Їх єдність явно проступає в “Інтермедії на три персони”, де Дід і Баба танцюють під дуду Чорта. Цей танець, судячи з реплік Діда та Чорта (Демона), веселий і швидкий: “Юж, бабо, дробно грают, а ти дробно танцуй”, “Іскрутилаша ти, бабо, грача жневашаєш?”[105]. Баба така захоплена танцем, що б’є палицею Чорта (Демона). Танцювали й інші інтермедійні персонажі, як-от Син із інтермедії “Батько з сином”.

В одному випадку танець виявився сполучною ланкою руху та слова, коли “муринчики” у п’єсі Лаврентія Горки про Йосипа Патріарха “скакали”; до тексту п’єси був доданий “образ” цього “скакания”. “Младенци аравицстіи *скачуще* (курс. наш. – Л.С.) въ своем ликовании являютъ, яко скорби и печали не токмо убогихъ и багатихъ, но царей превисокихъ во дни и нощи, во снѣ и на явѣ многовидно смущают и мучат”. “Младенци” не тільки скакали, але і співали.

Голос

Зберігаючи незмінною свою зовнішність, удаючись до стриманого сценічного жесту, актор активно використовував можливості свого голосу.

Якщо він і не змінював його тембру, оскільки цей прийом явно відсилав до прямого наслідування, відмови від власного “я” (щоправда, можна припустити, що тембр голосу змінювали виконавці “ролей” негативних персонажів, передусім Ада, Люципера, їхніх посланців, чортів). “Позитивні”

та “негативні” персонажі явно говорили по-різному, що особливо чітко виявлялось у діалогах, як-от в “Образі страстей світу сього”, де Глас із небес звертався до Диявола.

Актор українського театру, очевидно, варіював інтонацію, силу звуку і темп мовлення, його діалоги та монологи були емоційно забарвлені; він охоче вдавався до зміни модальності висловлювання. Про це свідчать як промови персонажів, так і численні ремарки. Ремарки часто вказують на можливості голосу актора.

Актор шкільного театру виступав на сцені, проходячи курс риторичних наук. “Вибудовувати” роль йому допомагали риторичні вправи. Він уже володів різними інтонаціями і знав, що не можна однаково прочитати монолог гордовитого та хвальковитого Мира і скорботного Йова, однаково поставити запитання і вимовити вигук. Він дотримувався приписів риторики, де говорилося: “Якоже зѣло воздвизаются гласом какова убо рѣчеточцу требует воздвижения сердца от слушателей – такового той страсти приличного долженствует употреблять гласа”[106] на сцені. Можна з упевненістю припустити, що актор із різною інтонацією читав укази та листи, говорив слова вісника, свідка і вступав у суперечку.

Актор не тільки постійно говорив, але і “тримав паузу”, зазначену в ремарці – Dziekan milczy (P V 234). Тобто слово шкільної драми не було безперервним потоком. Сила звуку голосу актора передбачалася різна. Він міг шепотіти, тихо говорити і кричати, про що свідчать ремарки. У п’єсі про уніатів і православних не раз зазначаються особливості “подачі звуку”: “Dziekan przyskoczywszy *szepcze*” (P V 206). Цим прийомом користується і Дмитро Ростовський: Ірод кличе своїх слуг “*немощным гласом*”. Так само він розмовляє зі Сенаторами. В останній же яві перед смертю, відповідаючи відлунню, він також “*шепчучи* говорить” (P III 141). Люди ж на весіллі Олексія чоловіка Божого, як підкреслено в ремарці, кричать.

Могли актори говорити і повільно, і швидко. Так, Йов, “воставши, *по малу* начат глаголати” (P II 103). Темп їхнього мовлення, отже, був різний.

Найбільш "театральною" з-поміж інших прийомів була інтонація. Особливі інтонації, очевидно, були властиві алегоричним фігурам, що зображали атрибути вищих сил. Урочистість, скорбота і розчулення, з якими описували дванадесяті свята, контрастували з побутовими інтонаціями інтермедійних персонажів. Ті інтонації, з якими говорили посланці пекла, очевидно, відрізнялися від тих, із якими говорили Ангели або Вісники.

По-різному виголошували монологи, адресовані публіці й учасникам дії, супротивникам, слугам і рівним собі за становищем. Тому ремарки обов'язково це підкреслювали, пор.: "Сѣдящим глаголет царъ" (Р II 93), "И ко приходящим глаголет старцемъ" (Р II 92), "къ Їроду глаголетъ" (Р III 117). Очевидно, що інтонації прологів і епілогів відрізнялися від інтонаційного ладу власне п'єси.

Різними інтонаціями користувались алегоричні фігури та "реальні" персонажі. Очевидно, гнівним голосом говорили такі алегорії, як Гнів Божий ("Гнѣвъ Божий на Натуру Людскую... зѣло ярится" (Р II 123), Справедливість, Помста. Про це свідчить ремарка, що супроводжує виступ Єства: "Крию ся, иж мя *гласомъ жестокимъ* глашаешъ" (Р II 223). Ремарка "*ярится*" передує виступу Помсти. *Ярится* і Ревність Божа. *Ярився* Ад, як сказано в ремарці "Торжества Єства Людського" й у програмі п'єси "Свобода від віків жадана". Разом із ним *яриться* Злість Люциперова ("Царство Натури Людської"). *Яриться* і Смерть, і навіть Вравіє. Його виступ супроводжує ремарка: "В сердцах оний кажет" (Р IV 205). Імператор у п'єсі про св. Катерину не раз виступає, говорячи з гнівом, роздратовано. Ремарка "irascitur" зустрічається не раз.

Сурогат у своїй короткій відповіді Деканові в "Комедії уніатів із православними" також зображає гнів. Розсерджений один зі селян, Тимко, виступом Декана. Ремарка вказує, що слова його маленької ролі слід вимовляти зло, напружено: "З гнѣвом говорит" (Р V 162). Діоктит, обіцяючи вбити Гіпомена в мораліте "Воскресіння мертвих", також гнівається.

Інтонацією підкреслювали контраст між радістю і смутком, скорботою і загальними веселощами. Персонажі

шкільної драми раділи, і цю радість виконавці виражали інтонацією. Такі слова, як “Радость над радости, котрая насъ обходит” (Р I 85), повинні були вимовлятися радісно. Про необхідність такої інтонації попереджали ремарки: “Caesar ait gloriando” (Р IV 263).

“Смутные новины” повідомляли з відповідною інтонацією. Персонажі плакали, гірко зітхали, як-от Душа в “Суперечці Душі й Тіла” або Душа й Тіло Пиролюбця у “Жахливій зраді”. У її ремарках сказано: “Къ нему же Душа из ада узы желѣзными связана приходитъ и *рыдая глаголетъ*” (Р V 114); “Тѣло Пиролюбца мало ничто главы поднесши съмеженныими очами *глубоцѣ стхнувше* отвѣщаетъ” (Р V 115). Ридала Любов, уособлення Христа, ридав у скелі Петро у “Трагедокомедії” Сильвестра Ляскоронського. Він плакав, “познав грех свій”. Безупинно плаче Мир у “Мудрості Предвічній”: “Обернися море в слези, Покри земли, пути, стези!” (Р II 203). Душа Побожна в “Розмишлянях” починає свій виступ такими словами: “А, а, малый отрокь єсмъ не могу мовити, Не могу увы мнѣ устъ моихъ отворити” (Р I 116). Реальний персонаж, Аспірант, плакав, намагаючись викликати жалощі у Декана. Шкільні актори зображали, як персонажі жахалися незнаного і тужили, як-от Пиролюбець у “Жахливій зраді”, про що свідчить текст: “Что убо скорблю сице, что мя зракъ смущаетъ?” (Р V 105).

Персонажі сміялися, насамперед чорти й інші мешканці пекла. Сміялись алегоричні персонажі, як-от Геракліт, “посмѣвайся міру сему” (Р II 350), і “реальні”, як Сурогат під час екзамену Аспіранта. У “Сповіді” Івана Некрашевича, очевидно, каючись, люди мимоволі заперечували Духівникові, що позначалося на інтонації виконавців.

Голосом актор показував зміну модальності висловлювання. Аспірант відповідає на питання Декана “*сомневаясь*”, як сказано в ремарці. Актор, судячи з текстів драм, міг надавати слову іронічну інтонацію. Імператор говорить із Філософами “*дивуючись*”. “*Miratur*”, – сказано в ремарці. Він улесливо розмовляє зі св. Катериною – *Delicatis* alloquiis illam (Р IV 284). Зі своїми

слугами Імператор говорить владним тоном. “*Iubet*”, – свідчить ремарка (Р IV 286).

Фіксується в ремарках також перехід від нарації до питань. Питання розряджають розлогі монологи вже в декламації, як-от у “Різдвяних віршах” Памва Беринди. Їх повно у багатьох шкільних драмах. Мерці, обступивши Душу Благодатну, питають її: “Откуду ти, о душе, сицева премѣна? Почто мрачна и гнусна еси и презрѣна?.. Гдѣ ти, Душа, доброта, гдѣ прежняя красота?.. Гдѣ ти красота лица, гдѣ аггелска слава?” (Р III 154). Майже кожен монолог шкільної драми містить оклики, що також вимагають власної інтонації. Її підкреслюють численні вигуки: “ахъ мнѣ”, “увы”.

Одним із театральних прийомів було спотворення звуків мовлення. В “Інтермедії на три персони” Дід і Баба говорять шамкаючи, замінюючи послідовно всі -с на -ш: “Шавлук ся дід ж бабою до ваш тут жавитав, жеби-м ша на ждоров’я ваш усі іспитав”[107].

У промовах персонажів вирізнялися невиразні звуки. Ось Змій “поидет *рыча* ї яряся” (Р V 133). Ось лунають відчайдушні крики з пекла: “От пропасти же пламень и вопль” (Р V 117). Там тужать “стенящие и вопіющие”. Ось один із Вісників пропонує слухачам тяжко заволати при звістці про те, що Христос уже “на превысокой горѣ сродзе завѣшенный” (Р I 109). Ось Дияволи несуть до пекла душі, що кричать (Р V 134). Ось грішник Діоктит, “упавши *захарчалъ* и умре” (Р V 171). Ось “почнувся Иродъ стогнеть” (Р III 136).

Отже, слово на шкільній сцені звучало різноманітно. Потрапляючи на сцену, воно переставало бути словом літературним і зазнавало різних змін, і головне – воно не було однорідне.

Слово

У шкільній драмі суперничали між собою ораторське слово, слово вимовлене та слово зігране. Хоч ораторське слово горувало, ігрове слово також завойовувало свої права, передусім в інтермедіях. До гри схиляла ораторське слово

інтонація, про яку йшлося вище. І те, й інше адресувалося глядачам, персонажам, як тим, що перебували на сцені, так і тим, що поза нею. Могло слово звучати за сценою, що використовувалось у прийомі відлуння, як у Дмитра Ростовського в епізоді Ірода.

Ораторське слово постійно підтримувала євангельська цитата, яка створювала сильні скріпи словесного ряду п'єси й утверджувала наявність сакрального ядра будь-якої шкільної драми. Євангельська цитата у драмі – це не "чуже" слово, але універсальний ключ до правильного прочитання драми та спектаклю.

Можливо, що цитата варіювалася. Тоді її вміщували на берегах. На початку епізоду вказували книгу Св.Письма, главу Євангелія та строфу. У "Розмишлянях" Йоаникія Волковича кожному виступу Вісника передує цитата. "Связавше, и ведоша єго къ Аннѣ первѣе: и єдинъ от предстоящихъ слугъ, удари в ланіту Ісуса" (Ів. 18. 13, 22). Ці слова передують виступу Другого Вісника, в якому розвивається тема мук Христа і чується заклик "придивитися до смутної трагедії". У "Царстві Натури Людської" вказана Друга глава Виходу як основа третьої сцени другого акту. Євангельська цитата могла згортатися до порівняння. Алегорична фігура Миру, що втратив Любов, тобто Ісуса Христа, порівнюється з євангельською матроною, яка загубила "дряхму драгу".

Цитата розписувалася на окремі виступи персонажів, розвивалась у різних голосах. Прикметно, що джерелом цитат для "Торжества Єства Людського" стала Пісня Пісень. Побожність у пошуках Ісуса словами Пісні Пісень запитує: "Чи на торжищи, Милости, стоиши?", "Граду ко граду, – ви ли рцѣте, тщери, Не у вас ли здѣ женихъ на вечери радостьну вина чашу исполняетъ" (Р II 239). Пор.: "Заклинаю я вас, дочки єрусалимські, – як мого коханого стрінете ви, що йому повісте?" (ПП. 5.8). Або: "Любовь во серцу къ тебѣ возгорися, Еиже згасити вся не могутъ рѣки, – О, огн великий!" (Р II 239) – "ані ріки його (кохання. – прим. перекладача) не заллють!" (ПП. 8.7). "Пойду на стогни, пойду на калуги, На распутия, непроходъни луги, Взищу и в селѣ, взищу и во градѣ" – "Хай устану й нехай

я пройдуся по місті, хай на вулицях та на майданах того пошукаю, кого покохала душа моя!” (ПП. 3.2).

Подавали цитату пунктиром, у непрямих згадках. У “Властотворному образі чоловіколюбія Божого” Авель, перебуваючи в пеклі, згадує, як він “от единоутробна жизни лишихся”, Йосип Прекрасний – про те, як брати кинули його в рів, як він був проданий у Єгипет. Могли автори шкільних драм заховувати цитату ще глибше. У “Торжестві Єства Людського” наполегливо згадуються дари волхвів – миро, золото, ладан, – але не в епізоді поклоніння, а в епізоді жертвоприношення Ісаака.

Євангельська цитата не була ізольована і вступала у стосунки зі світським словом, яке її оточувало. Їх об’єднувала риторика. Якби воно застигло на сцені і виголошувалося подібно до слова проповіді, воно зруйнувало би драматичну структуру. Цього не сталося. Сакральне слово знайшло на сцені нове життя, не втративши своїх споконвічних значень.

На останньому етапі існування шкільного театру сакральне слово навіть стало об’єктом пародії. Воно ставало “непрямим” словом (М.М.Бахтін), утратило свій урочистий ореол. У “Комедії уніатів із православними” євангельські цитати звучать безперервно. Вони вводяться в побутовий контекст, супроводять сцени знайомства, отримання хабарів, скарги на важке життя мандрівного школяра. Наприклад, мріючи про парафію, Декан має намір удень і вночі спати, на що Протоєрей говорить йому: “Не кохайся в спанні, щоб не збідніти; розплющ свої очі – *та* хлібом наситься!” (Пр. 20.10). Потрапило сакральне слово і в інтермедії, де у традиціях рекреативної літератури входило в незвичний контекст. Так, в інтермедіях до п’єси “Властотворний образ чоловіколюбія Божого” один Пиворіз скаржиться словами псалма: “Обійдоша мя пси мнозі! Жезл твой і паляця твоя та мя утішиста!”[108].

Ораторському слову протистоїть зігране слово. Раніше слово грали в інтермедіях, а також у сценах, близьких до інтермедійних. Це слово віддалялося від слова ораторського з допомогою незвичної інтонації, завдяки зверненням до діалектів, як-от в інтермедіях до п’єс

Митрофана Довгалевського. Високі теми передавали через побутову лексику: “Та вже і кочергою, і заступом довбала, та ничого не вражу, дуже до череня пристала. Ох, там же то була вдалася”[109]. (Ідеться про калачі.)

Між словом сакральним і зіграним словом інтермедії є ряд варіацій театрального слова, що володіє більшою свободою, ніж ораторське, та воно ще не зігране відкрито, не володіє комічним забарвленням і не сприяє зниженню високих тем. Зате воно вже явно емоційно забарвлене.

Театральне слово не тільки вимовлялось, існували інші шляхи слова до глядача – особливо часто використовували слово написане та прочитане, що відповідало поетиці епохи з її пристрастю до емблеми, де слово означало стільки само, скільки зображення, і вимагало розгляду, а не тільки прочитання. На шкільній сцені емблематичне слово, нерозривно пов’язане зі зображенням, з’являється в антипролозі “Жахливої зради”. В антипролозі слово рухається, змінює значення, обростає фразою. Можна сказати, що, не вимовлене, воно також грає. Написи провіщають дію всієї п’єси, вступаючи в антитетичні відносини. Фігури Милості і Смерті “пременяют” ці написи, змінюючи значення виведених на сцені “образов”.

Символічним, узагальненим відображенням написаного та прочитаного слова на сцені була книга, лист. Образи книги, тема книги та читання з’являються не раз у шкільному театрі. Вони надзвичайно значущі. Книгу Мудрості Божої відкриває Богородиця, бо вона її ключ. “*Книга тая завѣта* может ся читати, На нейже царїе тайны полагают” (Р IV 237). “Пречистая Панна стоячи *псалътир читати*” (Р I 179), – свідчить ремарка “Уривків Різдвяної містерії”. Книгу читають Рабини за порадою Сенаторів, які хочуть отримати їхню пораду. Рабини приходять із книгами, судячи з усього – з “Талмутомъ”. Ірод слухає їх уважно і просить відшукати у книзі те місце, де сказано про місце народження нового царя. Рабин Другий цитує пророка Міхея, п’яту главу. Читають Писання Три Царі: “О ней же (про зірку. – Л.С.) и написа во книзѣ нетощно – Достовѣрія ради посмотрѣти мощно” (Р III 173). Порада прийнята, і Царі читають Книгу, пророка Валаама згадуючи віщування.

В анонімній "Різдвяній драмі" фігура Ехо посилалася на книгу Премудростей царя Соломона.

У "Жахливій зраді" Милість Божа приносить на суд книгу житія, або ж "*доску*, на ней же написаны суть дѣла его" (Пиролюбця) (Р V 107). В "Успенській драмі" Нотарій показує Грішникові книгу, в якій записані всі діла його: "Се грѣховъ твоих книга исполненна" (Р IV 232). У "Розмишлянях" Ангел закликає радіти всіх, бо "*запис* южъ єст пошарпаный" (Р I 118).

У "Комедії уніатів із православними" книги стають річчю на сцені. Вони лежать на столі. Тут же постійно згадують листи, які пишуть і читають і яких чекають персонажі. Листи отримують Сурогат і Протоєрей. У ремарках говориться: розкрив, прочитав, задумався. Сурогат пише "цедульку" й віддає Аспірантові.

Коли на сцені розігрувалися події, що виводили людину за межі земного, коли сюжет торкався священних подій, слово могло бути і не написане. Його написання тільки імітувалося. Совість і Гріх несуть величезну дошку, на якій перераховані гріхи Пиролюбця, та ні глядач, ані учасники дії слів, написаних на дошці, не бачать. Іноді написане слово тільки згадували, та на цій згадці будувався цілий епізод. У "Торжестві Єства Людського" Побіда Христова "до Ада глаголет": "Гдѣ рукописание завѣщанна древа?.. Отдаждь е!" (Р II 258-259). "Адъ отдает рукописаніе", Побіда обіцяє, що він ніколи вже не буде брати його, і роздирає навпіл.

Написане слово було споріднене зі словом прочитаним. Учасники мовби гальмували дію, читаючи вголос різні повідомлення. Вони адресувалися як глядачам, так і театральним персонажам. Прочитане слово імітувало офіційне слово грамоти, документа, листа і вимагало особливої інтонації. Воно створювало коливання між дією на сцені, умовним, символічним і реальним світами. Таке запрошення на весілля Евфиміяна у п'єсі про Олексія чоловіка Божого; Евфиміян "справуетъ актъ свентого малженства" Олексія. Запрошення це імітує стандартне запрошення на весілля, прийняте в колах польських шляхтичів. У цій самій п'єсі є інший вид прочитаного слова. Це – Лист Олексія,

коротка форма житія за “Анфологіоном”. Олексій, почувши голос із небес: “Прийдѣте до мнѣ всѣ труждающися и обремененныи, и аз упокою вы” (Р IV 177), – просить Слугу принести йому “трость, паперу и трохи чернила”. Слуга виконує прохання, про що свідчить ремарка, й Олексій “житие свое описуетъ”. На сцені подавався процес писання, після чого святий, тримаючи в руках своє писання, вмирає. Писання це опиняється в центрі уваги всіх персонажів. Про нього розказує Слуга імператорові й Евфиміяну. Вони приходять до тіла Олексія і намагаються взяти писання. Але тільки після того, як імператор вклоняється йому до землі, Олексій віддає писання, “хартию”, яку Канцлер читає, “абы вси слышели”. “Ту хартию чтут всѣмъ вслухъ” (Р IV 182),

У п’єсі про св. Катерину імператор наказує писати манускрипт (мандат), який потім іменується дипломом. Мандат скріплюється печаткою з підписом імператора, ставиться дата. Його прочитують уголос. Як і в попередній п’єсі, він написаний прозою, яка потому повертається до віршованої форми. В “Успенській драмі” Суд Божий велить писати всі гріхи Чоловіка: “Ты же Извѣте, пиши глаголема” (Р IV 224). Його наказ виконується. Потому список гріхів читають уголос. У цій же п’єсі Ангел із неба приносить молитву, яку велить читати: “Суд. “Извѣте, чти молитву” (Р IV 230).

Написане та прочитане слово пародіювалося, як-от у “Просьбі, або супліці на попа”, в якій контрастують “проста мова” та церковнослов’янська. Щоправда, тут слово твориться на очах у глядачів. Селяни диктують, а пише “супліку” про “хищного волка, латинщика, недостоянного пресвитерского сана” дяк. У документі витримано стиль скарги, як витримано характер усієї ситуації. По закінченні писання всі йдуть у шинок. Прочитане або написане слово виступало й у жебрацьких віршах, у яких Адам, одягши окуляри, писав лист Люциферові, а Єва підказувала, що і як потрібно писати.

Замість сувою, дошки, книги з’являється на сцені й тільки одне слово, написане на таблиці, змінюючи ритм спектаклю, на якийсь момент зупиняючи дію. Так, виносили на сцену особливо значущі слова, як-от ім’я

Богородиці в “Успенській драмі” Дмитра Ростовського. Воно залишалося незмінним упродовж усієї дії. До імені, накресленого на таблиці, зверталися Плач, Утішеніє: “Сіе, еже видиши, *имя пречестнѣйшо*, Прийми”, “На то буду очима и сердцем взирати, Тѣмъ всяку пелинну горест услаждати” (Р IV 203).

Оскільки в ту епоху графічна структура слова означала не менше, ніж фонетична або граматична, вона також виносилася на загальний огляд у танці. Такий танець “муринчиков” у п’єсі Лаврентія Горки про Йосипа Патріарха. М.Петров припускав, що “аравійські немовлята” зображали танцем анаграму імені й титулу І.Мазепи або яке-небудь інше панегіричне висловлювання.

Існувало у шкільному спектаклі і співане слово, – це слово кантів, хорів, у яких завжди було велике семантичне навантаження і які часто підводили підсумки того, що було показано на сцені. Ремарки фіксували співане слово на берегах.

Музика

Як відомо, музики вчили у школі, про що розповідають інтермедії: “Ци добре буду спѣвати, уха напинайте: Ут, ре, мі, фа, соль, ля... Слухайте ж мя еще, я згори буду спивати. Як з драбинки... ступати: ля, соль, фа, мі, ре, ут. – За Мандзею дяки ідуть”[110]. Тому учням-акторам було не важко від слова перейти до співу (вони опановували мистецтво партесного та монодійного співу) або взяти в руки музичний інструмент. Музика, мабуть, більшою мірою, ніж інші види мистецтва, взаємодіяла на українській сцені зі словом. Це була музика неоднорідна.

Над нею тяжіли певним чином колишні значення, пов’язуючи її з антисвітом. Вона бувала просто небезпечна. Нагадаємо слова Лазаря Барановича, які він говорив, звертаючись до православних християн: “*Музыкъ* также и спросного спѣванья, танцовъ, игрискъ, въ тые дни (пісні. – Л.С.) абы не заживали и от вшелякихъ ся выступковъ остерегали”[111]. Тільки це, на його думку, врятує християн від

турків. Таким чином, музику прирівнював він до проступків. Негативне ставлення до музики явно проступає в не раз цитованих нами словах "Скарги нищих до Бога": "Господь не требуєт пищалей и шума, иже тщеславніи вопіють без ума"[112]. Воно позначилося в "Інтермедії на три персони" в образі диявола-музиканта. Його музика заманює в тенета гріха і просто до пекла.

Не випадково під музику з'являлися "негативні" персонажі, як-от Ірод, імператор і сенатори у п'єсі про св. Катерину. Вони закликають співати "веселые канты". Ірод велить співакам веселити себе піснями. Чути пісню, в якій співаки закликають Аполлона та муз, покровителів свого мистецтва, "воскликать" з ними солодкі пісні. Співає Жеривіл у п'єсі Феофана Прокоповича.

Музика на сцені виступає і з іншою функцією, набуває нових символічних значень. У "Геліконі" Софронія Почаського сказано: "Музика – цвѣт веселья, корень пѣсній значных, Музика – сад утѣхи, жродло мыслій вдячных"[113]. Автор вибудовує традиційне звернення до Муз, які повинні поспішати з Парнаса, щоби принести "мелодии", "канты", "песни" на тріумф Господа Бога. Йоаникій Волкович закликає різних музикантів допомогти у "прелюбезной утехе". Вони повинні виразити загальну радість, усіх веселити "мелодийными думами". Він вільно оперує міфологічними іменами: "Орфеє і Аріонѣ васъ к собѣ взываємъ, До нашего веселья и васъ запрошаємъ" (Р І 119). Алегорична фігура Радості у Дмитра Ростовського з'являється з музичним інструментом.

Не викликала музика заперечень, якщо була тісно пов'язана зі звичними біблійними образами. Цар Давид виходив на шкільну сцену з денцівкою і радісно грав на ній. Його іменували "мелиодийным музыком", королем і пророком. "Бій любезне въ Арфу для къ радости поспѣхи" (Р І 120), – так зверталися до нього драматичні персонажі. Співали й інші біблійні персонажі, як-от цар Соломон, який виходив із пекла.

На шкільній сцені повністю витримувалося протиставлення, про яке писав Кирило Транквіліон у "Передмові до читача" "Перла многоцінного": "Прето лѣпше єст

спѣвати духовныи пѣсны, анѣжли свѣцкіи сромотныи бѣсовскіи”[114]. Часто виконувалася духовна музика, звучали церковні співи, як у розлогих драмах, так і в декламаціях і діалогах. Їх задавали безпосередньо в тексті: “Христос воскрес из мертвых”, “Слава в вышних” співали майже в усіх драмах, різдвяних і пасхальних. Ірмос “Христос раждается, славите!” – в різдвяних. Співали стихири й ірмоси на Успіння Богородиці та Благовіщення[115]. Часто на шкільній сцені звучало: “Глас слышав в Рамѣ”, “Свят, свят, свят, Господь Саваоф”, “Тебя Бога хвалим”, “Святый Боже, Святый, крѣпкий”, “Многая лѣта”, “Аллелуя”. Церковні співи не тільки зміцнювали зв’язок шкільної драми з церковним обрядом, але часто, як і світські, перетворювали п’єси на таку собі призвістку музичної драми. Музичні номери викликав сюжет: виявити загальну радість із приводу Різдва або Воскресіння, горе та смуток у хвилини страстей Господніх. Мали вони панегіричну функцію. “Воспоите нинѣ всесладко днес, хори, Вводя человѣка въ небеснія двори” (Р II 326), “Воспоите намъ зде, ангельскія лики” (Р II 345) – такі звертання – не рідкість. Музичні номери могли супроводити дію, та могли і заміняти її, тобто займати з нею рівноправне становище.

Співали пасхальні та різдвяні канти, як-от “Аггелъ пастирем вѣстилъ” (Р III 105), “Весь миръ нынѣ веселится, веселися: Христосъ спаситель родися” (Р III 121). Вони виникли під впливом церковних співів і втратили з ними внутрішній зв’язок. Виконання цих кантів було ретельно продумане. Тематично вони поєднувалися між собою, як у “Різдвяній драмі”, де у тринадцятій яві співається: “О прелестнаго мира! Лютѣйшаго звѣря” (Р III 137), а в чотирнадцятій: “О гордости мира! что се сотворила?” (Р III 141). Цей кант повторюється двічі. Часто вказувалося, “на які вірші” було потрібно виконувати той або інший музичний номер. Так задавалася мелодія канта. Пор.: “Пѣть тыя ж стихи” (Р IV 216). Або: “Пѣнїе, нота: “Ах, что творимъ” (Р IV 217). Нерідко вказували, що потрібно співати на тон “іншій”. “Отже, в українських шкільних драмах знаходимо сольні номери, дуети, ансамблі, але в переважній більшості драм звучав спів хору”[116]. Пініє, тобто хор, коментувало

основні події п'єси, лінії поведінки окремих персонажів, як-от у "Дійстві на Різдво Христове". Тут Душу благодатну "обступають" Мерці, а Пініє оплакує її: "Во прахъ лице твое в тотъ час обратися" (Р III 155). Хори виконували дидактичну функцію, їм доручали поетичне "підведення підсумків" дії.

Ці співи були закріплені за окремими персонажами. Практично Ангели завжди виходили на верхній ярус із відповідними співами[117]. У ремарках так і зазначалося: чути ангельський спів, з'являється ангельський спів, "Cantus Angelicus", "Кантъ поютъ аггели". Ангели співали: "Слава во вышних Богу!" (Р IV 125), "Святый Боже! Святый крѣпки! Святый безсмертны!" (Р IV 128), а також і спеціально для конкретної п'єси написані канти. "Вси тецѣте, вси плещѣте, Аггелскія хори" (Р III 179), – співають Ангели в "Комічному дійстві". До цієї п'єси були приписані чотири канти Різдву Христовому. В "Успенській драмі" співали Отроки, які виходили на сцену з атрибутами-символами Богородиці. Співали й алегоричні фігури. Часто не вказувалося, хто повинен співати, а просто повідомлявся – спів. Спів не завжди був милозвучним. Судячи з реплік, Мужики в епізоді весілля вили, "як волки".

Інструментальну музику виконували на українській сцені набагато рідше. Вона усвідомлювалася як знак римської церкви і суворо засуджувалася, хоча Терпсіхора (!) й оголошувалася сьомою наукою "инструментального спѣваня". Ідею, висловлену у "Скарзі нищих до Бога" про те, що римляни "жидовствують з своими органы... Гудуть бо трубами, яко смоки рыкають, где божіи анъгели приступу не мають... Не труба и арфа небо отворяєт, але милостыня бога умоляєт"[118], – поділяли шкільні постановники.

Але на сцені з'являлися музичні інструменти і виконували інструментальні твори; про інструменти не раз згадували в діалогах і монологах. Як зазначила Л.Корній, це були інструменти з Псалтиря. Радість грала на струнному інструменті на кшталт лютні. Лютня згадується у п'єсі про св. Катерину: "Niech że tu Apollina *lutnia*... przybędzie do wesela" (Р IV 273). Ремарка свідчить: "Hic pulsantur *cytharae*" (Р IV

273). Цар Давид з'являвся з денцівкою та гуслями і "красно припевал". Діви довкола нього, за задумом автора п'єси, повинні були грати на тимпанах: "*Во тимпанѣхъ* должную честь ему отдайте" (Р III 198). Орфей також грав на гуслях. У "Розмишлянях" Йоаникія Волковича Ангел просить міфічних музикантів настроїти "цитари", "лютнѣ" і мило бити в "арфи". Згадуються і сопілки.

В інтермедіях та інтермедійних сценах музика, за спостереженнями Л.Корній, звучить набагато рідше. Музиканти на весіллі Олексія, в епізоді інтермедійного характеру, грають на цимбалах і скрипках. Згадки про ці інструменти – не рідкість. "От уже й *цынбалы* на веселе играють" (Р IV 147), "нехай намъ тута каже *цымбалом* заиграти" (Р IV 151). В інтермедії "Батько з сином" лунав спів, один із персонажів грав на кобзі.

На берегах текстів драм зазначалася приналежність музичних номерів до певного жанру, а також указувалося, скільки разів потрібно повторювати окремі рядки. У програмах викладали основну ідею кантів. Пор.: "Протчии же Смерти ей честь воздають, при *пинии изобразующемъ преминеннаго Человѣка суетие*" (Р III 149). В інших випадках указували тільки провідну інтонацію: "пры *смутномъ* пѣнии" (Р III 150), "со радостним ангелским пѣнием".

Про значне місце музики на шкільній сцені свідчать "Різдвяна" й "Успенська" драми Дмитра Ростовського. В "Успенській драмі" майже після кожного монологу в першій яві лунає спів. Те саме – у третій яві. У "Дійстві на Різдво Христове" також дуже багато вокальних номерів, як і у "Трагедокомедії" Сильвестра Ляскоронського, в окремих епізодах "Царства Натури Людської". Явно тяжіє до музичної драми "Комедія уніатів із православними".

Живопис

Дотримуючись опозиції сакрального та світського, й у ряді образотворчому шкільний театр протиставляв світський живопис і сакральний. Звичайно, ікони на сцені

з'являлися набагато частіше, ніж світські зображення. В "Успенській драмі" на сцену виносили ікону Успіння Богородиці. Вона заміняла можливу алегоричну фігуру. До неї звертались усі персонажі. Вона брала участь в обряді поховання. Пор.: "Аггели... приходят ко гробу и вземлют образ" (P IV 208). В.І.Рєзанов припускає, що гріб Богородиці зображали на сцені відповідно до іконографії цього сюжету.

Ікону вручає св. Катерині Відлюдник. Вона молиться перед нею. "Rediens cum imagine Catharina dormit" (P IV 252). У видінні св. Катерини з'являються Ангели з образом Богородиці. Вони детально описують його: "Oto się swieci *oliwa pięknosci*... Dzis Aryadna panienka w czystosci... Patrzay oblubienca – *Na ręku czystey Panny Boga-niemowlenca*, Ktory na cherubinskim w niebie siedzi tronie" (P IV 253-254). Св. Олексій також з'являється на сцені з іконою. "Смотрячи *пречистой дѣвы Мариі на образ*, так до него мовить Алексѣй" (P IV 155). Олексій сидить перед цим образом, коли його знаходять Слуги Цісарські.

Більш складний випадок уведення пластичного ряду подає "Дійство на страсті Христове списане". Тут послідовно виставлялись образи Христа, який молиться у вертограді; у вінці з дванадцяти зірок; стражденного біля стовпа; у вінці терновому – тут Христові підносили вінець із дванадцяти зірок. Потому він ніс хрест на Голгофу. Останнім був образ розп'ятого Христа. Зрозуміло, що це були мальовані зображення, а можливо, вони подавалися per umbras. У "Жахливій зраді" в антипролозі виставлявся образ Сластолюбія, а також зображення Нищети і Терпіння. Можливо, зображення Пиролюбця та Лазаря малювали, а можливо, показували per umbras.

Скульптура

Пластичний ряд спектаклю доповнювала іноді скульптура. Вона з'являлася на сцені тільки в "язичницьких" епізодах. Щоправда, про неї детально говорили, і її опис також істотно доповнював пластичний ряд. У "Різдвяній драмі"

про “ідолів” так говорить Благовіщення: “*Идоли*, с сребра или злата изліянныи, Или инной нѣкоей вещи изваянны, Тяшко падутъ и падше во вѣкѣ не востанут: Сокрушатся, погибнутъ, бездушные станут” (Р III 191).

Очевидно, Аполлін зображався на сцені як скульптура. До нього зверталися жреці, благаючи його говорити, і, нарешті, він віщав. Потому ставав безмовним, а насамкінець повідомляв, що його переміг “Отрок еврейский, Богъ небомъ владущий” (Р III 195) і “упадал”. У п’єсі “Свобода від віків жадана” (збереглася тільки її програма) “таж падает *идол*” (Р II 154). Так здійснюється віщування пророка Даниїла, який, викриваючи суєту цього світу, “сказует... паденіе царства, образуемаго *во идолстѣмъ зрацѣ*” (Р II 154). У п’єсі про св. Катерину, яка в основі своїй має протистояння язичництва та християнства, в епізодах в імператорському палаці явно присутні “sprosne bałwany”. Сенатори пропонують імператорові принести жертву богу Ермерові. Жертвоприношення здійснюється, і Катерина викриває тих, хто поклоняється язичницькому богові, обкурює його. Цей бог стає від цього смердючим. Судячи з інтонацій монологів Катерини, вона кілька разів указує на “балвана”. Запитуючи, наприклад, людей, тобто публіку: “Kto z mądrych ludzi powie? że to są bogowie, Z srebra lub złota lite szpetni bałwanowie? Kto honor dale niemym?” (Р IV 265). Бесіда Філософів, які увірували, також відбувається поруч зі статуями язичницьких богів. Алегорична фігура Віри обіцяє імператорові небезпеку саме від боввана, якого він шанує. Явно їх діалог відбувається неподалік від “балвана”.

Театральні ефекти

Шкільний театр значно збагачували театральні ефекти, хоча вони і були однотипні. Найбільше постановники віддавали перевагу світловим і шумовим ефектам, коли блискавки з неба “побивали” дияволів (Р III 150), коли тіло грішника розбивали “перуны” (Р III 88). Фігура Помсти вигукувала: “Блесни, молния, з неба! Разби, перун, тѣло!”

(Р III 141). Гнів Божий не раз наказував: “Да вогримит небо и молнія да испускаетъ” (Р II 155). Або: “Здѣ небо молнію, гром, град, гад дают” (Р II 146). З-поміж світлових ефектів слід вирізнити “исхождение” вогню від серця Христового. Цей вогонь “запалял” серце Чоловіка. До цих ефектів примикає і “испускание” диму: “Ту зми рот роззявит и дым испущаетъ” (Р IV 134). Усі ці ефекти розраховані на створення ілюзії, яка не характерна для інших елементів художньої структури шкільної драми. Та епоха брала своє, і на шкільній сцені створювалися картини бурь і землетрусів. Вони явно контрастували зі загальною тенденцією шкільного театру до символічного відображення.

Висновки

Український шкільний театр, як ми намагалися показати – одна зі знаменних точок перетину історико-культурних кордонів. Це стає особливо зрозуміло, коли дослідження його відходить від аналізу фактів, що лежать на поверхні, й орієнтується на факти приховані, мало помітні, і вони вивчаються нарівні з типом їх зчеплення між собою в часі. Зазвичай ці зчеплення здаються, на перший погляд, мало значущими, та, вибудовуючись у єдину лінію, вони створюють "підводну течію" історії театру.

У цій течії лінія розвитку культури XVII–XVIII ст., виявляється, обов'язково проходила через точку театру: і коли активізувалася взаємодія західних і східних слов'ян, католицизму та православ'я, і коли поетика бароко "згадувала" середньовіччя.

Саме театр продемонстрував внутрішні можливості злиття сакрального та світського, показав, що нічого небезпечного не відбувається у просторі культури, коли порушується кордон між ними. Навпаки, порушення кордонів продуктивне для самого культурного феномена. П'єси українського шкільного театру гралися "для утіхи православним Християнам", за знаменними словами Памва Беринди.

Театр здійснив, можна сказати, переворот у культурі, оскільки наважився сумістити рекреативну та дидактичну функції, мистецтво та педагогіку. Українська культура багато чим зобов'язана шкільному театру, оскільки він

сміливо поєднував у межах одного тексту сміхове та серйозне, високе та низьке, раніше у східнослов'янській культурі розведені по полюсах.

Театр дав дозвіл на існування гри як художнього феномена. Раніше вона не входила до арсеналу високої художньої мови. Щоправда, наразі гра була скута і стримувалася риторичним словом. Також слабко була розвинена ілюзія, бо театр школи був передусім театром символічним і не прагнув до створення ілюзії. Тут наявне прагнення до абстрагування на рівні слова, утвердження ідеї замкнутості того, що відбувається на сцені, відмінності подієвого ряду від реального життя.

Цей театр володів різноманітними кодами й уміло переходив із одного в інший. Він зробив провідним серед цих кодів візуальний, довіряв видовищності нарівні зі словом. Звичайно, в цьому театрі переважало слово, яке дублювало і дію, і предмет на сцені, й мало самостійне значення, коливаючись між ігровою формою та риторичною. У цьому театрі все було продумане й усе щось означало, в ньому не було нічого зайвого. Незважаючи на прив'язаність до слова, він розвивав можливості синтезу та переходив од слова до сценічного жесту, співу і навіть танцю, вдосконалював пластичний ряд. На шкільній сцені ставили музичні спектаклі, часом на ній оживали живопис і архітектура, передусім сакрального характеру.

Театр увів реальну людину у світ мистецтва, хоча загалом шкільний театр пропонував стійку позицію "поза героєм" (М.М.Бахтін). "Я" актора не накладалося на роль, ілюзія поєднання з нею не створювалася. Нове "я" не творилося. Функція актора зводилася до того, щоби глядач ще і ще раз пригадав, а пригадавши, поглибив знання та почування основних, життєво важливих релігійних ідей. Можна навіть стверджувати, що сама людина не була художнім феноменом, виявлялася тільки "допоміжним матеріалом" на шкільній сцені; та початок життя актора було покладено. Людина вже використовувала на сцені свої фізичні дані, передусім голос, а також опанувала принципи сценічного руху.

Шкільний український театр був “бідним” театром, бо він не визнавав надмірності в облаштуванні художнього простору – той був раз і назавжди заданий – і в розташуванні речі на сцені. Сама річ мало цікавила розпорядників спектаклю. Вони не були до неї прихильні. Їхній художній світ населяли ідеї, а не предмети, й річ для них виражала певну ідею, була своєрідним “німим” словом.

Незважаючи на значну стриманість, театр, подібно до обряду, не уникав повторень. Театр прагнув до створення повторюваної схеми дії, до одноманітності художнього простору, який співвідносився з людиною на сцені, як макро- та мікрокосм. Повторювалася на шкільній сцені не одна і та сама п’єса, бо кожну шкільну п’єсу грали тільки раз, але тема і сюжет, способи їх розробки й адаптації для сцени. Вони були константами шкільного театру. Повторювалися “повідомлення”, що проводились у різних кодах, які виявлялися паралельними. Це явище ще раз зближує театр із обрядом. “Особливістю обрядової “мови”, на відміну від мови звичайної, є саме цей різночасовий різновид, викликаний загальною тенденцією до максимальної синонімічності, до повторення одного і того самого значення, одного і того самого змісту різними можливими способами”[1]. І театр, і обряд символізували реальність у її духовних вимірах.

Шкільний театр, про що вже не раз писалося, – необхідний щабель у розвитку українського професійного театру, драматичного та музичного. Але – що не менш важливо – він орієнтований і у зворотному напрямі. Він відкрито вказує на свої джерела, які знаходяться в обряді. У співвідношенні обряду і театру не тільки вимальовується найважливіша проблема походження театру, але і виявляються знаменні властивості його художньої природи.

Примітки

Вступ

1. Белецкий А.И. Старинный театр в России. – М., 1923. – С. 5.

2. Морозов П.О. История русского театра до половины XVIII столетия. – СПб., 1889; Житецкий П.И. Малорусские вирши нравоучительного содержания // Киевская Старина. – Т. XXXVI, 1892, май; т. XXXVII, 1893, апрель, май; Петров Н.И. Киевская искусственная литература, преимущественно драматическая. – К., 1911; Мочульский В. Отношение южнорусской схоластики XVII в. к псевдоклассицизму XVIII в. // ЖМНП. – Ч. CCCLIV, 1904, август; Стешенко І. Історія української драми. – К., 1908; Возняк М. Початки української комедії. – Львів, 1920; Белецкий А.И. Старинный театр в России. – М., 1923; Перетц В.Н. История польского и русского театра // ИОРЯС. – 1905. – №№1, 2; 1909. – №1; 1910. – №4; 1911. – №3, 4; Перетц В.Н. Украинский диалог и трены на Успение Богородицы // ИОРЯС. – 1913. – №2.

3. Демин А.С. Русская литература второй половины XVII – начала XVIII века. – М., 1976. – С. 209.

4. Софронова Л.А. Поэтика и культура // История культуры и поэтика. – М., 1994. – С. 7.

5. Барсуков С.Г., Гришакова М.Ф., Григорьев М.Ф., Лотман Ю.М. Предварительные замечания по проблеме “эмблема-символ-миф” в культуре XVIII столетия // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1987. – С. 86.

6. Лихачев Д.С. Отзыв на работу С.С.Аверинцева “Ранневизантийская поэтика” // Прошлое – будущему. – М., 1986. – С. 353.

7. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 336.

8. Резанов В.И. К вопросу о старинной драме: теория "школьных" декламаций по рукописным поэтикам // ИОРЯС. – 1913. – Т. 18. – Кн. 1; Резанов В.И. К истории русской драмы. Поэтика Сарбевского. – Нежин, 1911; Адрианова-Перетц В.П. Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII-XVIII вв. // Старинный спектакль в России. – Л., 1928; Наливайко Д. С. Київські поетики XVII – початку XVIII ст. в контексті європейського літературного процесу // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI-XVIII ст. – К., 1981; Сулима М. До питання про бароккові засади української шкільної драми XVII-XVIII ст. // Українське барокко. – К., 1993.

9. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII-XVIII вв. Польша. Россия. Украина. – М., 1981; Її ж. Жанрова система Київської шкільної драми // Українська література XVI-XVII ст. та інші слов'янські літератури. – К., 1984; Її ж. Київський шкільний театр і проблеми українського барокко // Українське літературне барокко. – К., 1987; Її ж. "Воскресение мертвых" Георгия Конисского. Структура и смысл драмы // Герменевтика древнерусской литературы. XVII – начало XVIII вв. – Сб. 4. – М., 1992; Її ж. Київський шкільний театр: поетика обряду і поетика драми // Українське барокко. – К., 1993.

10. Евзлин М. Космогония и ритуал. – М., 1993. – С. 68.

11. Тихонравов Н.С. Русские драматические произведения (1672-1725 гг.). – Т. I-II. – СПб., 1874; Рєзанов В. Драма українська. I. Старовинний театр український. Випуск перший: Вступ. Сценічні вистави у Галичині. – У Київі, 1926; Випуск третій: Шкільні дійства великоднього циклу. Додатки. – У Київі, 1925; Випуск четвертий: Шкільні дійства різдвяного циклу. – У Київі, 1927; Випуск п'ятий: Драматизовані легенди агіографічні. – У Київі, 1928; Випуск шостий: Драми-моралітети. – У Київі, 1929; Франко І.Я. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 365-374; Киевская Старина. – 1897. – №7-9. – С. 71-88; ИОРЯС. – 1907. – Кн. 5. – С. 63-75; ИОРЯС. – 1909. – Кн. 1; ИОРЯС. – 1905. – Кн. 2; Українські інтермедії XVII-XVIII ст. Пам'ятки давньої літератури. – К., 1960; Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. – К., 1978; Українська поезія. Середина

XVII ст. – К., 1992; Українська література XVII ст. – К., 1987; Українська література XVIII ст. – К., 1983.

Розділ 1

1. Грушевський М.С. Духовна Україна. – К., 1994; Пашуто В.Т., Флоря Б.Н., Хорошкевич А.Л. Древнерусское наследие и исторические судьбы восточного ставянства. – М., 1982; Другий міжнародний конгрес україністів. – Львів, 1994.

2. Проблемы культурного пограничья (круглый стол) // Славяноведение. – 1991. – №1.

3. Топоров В.Н. Функция границы и образ соседа в становлении этнического самосознания (русско-балтийская перспектива) // Там само. – С. 29.

4. Михайлов А.В. Из истории характера // Человек и культура. – М., 1990. – С. 57.

5. Лотман Ю.М. Пересечение как взрыв // Культура и взрыв. – М., 1992. – С. 35-36.

6. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 177.

7. Цит. за: Сулима М.М. Українське віршування кінця XVI – початку XVII ст. – К., 1985. – С. 7.

8. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 25.

9. Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. – Praha, 1976. – С. 17.

10. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. – С. 25.

11. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Иконное дело в императорской России (рук.). – С. 314.

12. Грушевський М.С. Духовна Україна. – К., 1994. – С. 31, 35, 51.

13. Смотрицький Герасим. Всякого чину православный читателю... // Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. – К., 1978. – С. 64.

14. Скарга нищих до Бога // Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. – С. 83.

15. Пам’ятки братських шкіл на Україні. Кінець XVI – початок XVII ст. – К., 1988. – С. 328.

16. Скарга нищих до Бога. – С. 71.

17. Скарга нищих до Бога. – С. 72.

18. Ісаєвич Я. Братства та їх роль в розвитку української культури XVII-XVIII ст. – К., 1966; Мицько І.З. Острозька слов'яно-греко-латинська Академія. – К., 1990.

19. Софроній Почаський. Евхаристиріон. Цит. за: Українська література XVII ст. – К., 1987. – С. 240.

20. Цит. за: Грушевський М.С. Духовна України. – С. 177.

21. Скарга нищих до Бога. – С. 85-86.

22. Українська поезія. Середина XVII ст. – К., 1992. – С. 178.

23. Там само. – С. 177.

24. Крекотень В.И. Тема науки в барочной украинской поэзии 30-х годов XVII века // Барокко в славянских культурах. – М., 1982. – С. 261.

25. Грушевський М.С. Духовна Україна. – С. 52.

26. Дмитриев М.В. Влияние Реформации на общественную мысль украинско-белорусских земель Речи Посполитой во второй половине XVI в. – первой половине XVII в. // Отечественная общественная мысль эпохи средневековья. – К., 1988; Його ж. Реформационное движение в восточнославянских землях Речи Посполитой в середине XVII в. // Вопросы историографии и история зарубежных славянских народов. – М., 1987; Його ж. Про деякі шляхи проникнення гуманістичної ідеології в українську культуру кінця XVI – першої половини XVII ст. // Європейське відродження та українська література XIV-XVIII ст. – К., 1993; Флоря Б.Н. Брестские синоды и Брестская уния // Славяне и их соседи. – М., 1991.

27. Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. – С. 109-110.

28. Цит. за: Маслов С.И. Кирилл Транквиллион Ставровецкий и его литературная деятельность. – К., 1984. – С. 159.

29. Скарга нищих до Бога. – С. 80.

30. Мальчевський О. Полонізація української шляхти (1569-1658 рр.) // Україна в минулому. – К. – Львів, 1992. – С. 37.

31. Грушевський М.С. Духовна Україна. – С. 143.

32. Примітки // Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. – С. 378-379, 384.

33. Крекотень В. Українська поезія XVII ст. в системі східноєвропейської літератури барокко // Українське барокко. – К., 1993.

34. Заборовский Л.В. Великое княжество Литовское и Россия во время польского потопа. – М., 1994.

35. Граччоті С. Спадок ренесансу в українському барокко // Українське барокко. – С. 8.

36. Робинсон А.Н. Закономерности движения литературного барокко (стаття перша) // Wiener Slav. Jh. – Bd. 26. – 1980; Його ж. Закономерности движения литературного барокко: место Симеона Полоцкого в русском литературном процессе (стаття друга) // Wiener Slsv. Jh. – Bd. 27. – 1981.

37. Ісіченко Ю.А. Києво-Печерський Патерик у літературному процесі кінця XVI – початку XVIII ст. на Україні. – К., 1990. – С. 61.

38. Мельников Г.П. Культура зарубежных славянских народов. – М., 1994. – С. 112.

39. Живов В.М. Культурные конфликты в истории русского литературного языка XVII – начала XIX века. – М., 1990; Його ж. Язык Феофана Прокоповича и роль гибридных вариантов церковнославянского в истории славянских литературных языков // Советское славяноведение. – 1985. – №3; Гриценко П.Е. Некоторые замечания о диалектной основе украинского литературного языка // Philologia slavica. – М., 1993.

40. Успенский Б.А. Языковая ситуация и языковое сознание в Московской Руси: восприятие церковнославянского и русского языка // Избранные труды. – Т. II. Язык и культура. – М., 1994. – С. 31.

41. Українська література XVII ст. – С. 295.

42. Герасимова-Персидська Н. Український варіант музичного барокко // Українське барокко. – С. 246.

43. Заболотная Н. Отношение мастеров партесного письма к проблеме творчества // Филевские чтения. Русская культура второй половины XVII – начала XVIII веков. – Ч. II. – М., 1993. – С. 19.

44. Цит за: Успенский Б.А. Отношение к грамматике и риторике в Древней Руси (XVI-XVII вв.) // Избранные труды. – Т. II. – С. 8.

45. Цит. за: Грушевський М.С. Духовна Україна. – С. 173.

46 Там само. – С. 65.

47 Там само. – С. 173.

48 Живов В.М. Культурные конфликты. – С. 175.

49 Цит. за: Микитась В.Л. Іван Франко як дослідник давньої української літератури. – К., 1988. – С. 162.

50 Живов В.М. Культурные конфликты. – С. 175.

51. Пам'ятки братських шкіл на Україні. – К., 1988. – С. 208.

52. Чижевський Д. Історія української літератури. – Тернопіль, 1994. – С. 245.

53. Живов В.М. Роль русского церковнославянского в истории славянских литературных языков // Актуальные проблемы славянского языкознания. – М., 1988. – С. 75.

54. Цит за: Сулима М. Українське віршування. – С. 29.

55. Грушевський М.С. Духовна Україна. – С. 142-143.

56. Там само. – С. 177.

57. Цит. за: Чижевський Д. Історія української літератури. – С. 232.

58. Цит. за: Паславський І.В. З історії розвитку філософських ідей на Україні в кінці XVI – першій третині XVII ст. – К., 1984. – С. 95.

59. Там само. – С. 105.

60. Успенский Б.А. Раскол и культурный конфликт XVII века // Избранные труды. – Т. I. Семиотика истории. Семиотика культуры. – М., 1994. – С. 337.

61. Рогов А.И. Петр Могила как антиуниатский полемист // Славяне и их соседи. – М., 1991.

62. Живов В.М. Культурные конфликты. – С. 10.

63. Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. – Praha, 1976. – С. 9.

64. Вайгачев С.А. Духовная культура переходной эпохи от Средневековья к Новому времени в России и в западной Европе: некоторые типологические параллели // Русская культура в переходный период от средневековья к Новому времени. – М., 1992. – С. 48.

65. Піккіо Р. Від Лаллі до Котляревського (Про еволюцію одної поетичної формули) // Українське барокко. – С. 186.

66. Тананаева Л.И. Некоторые черты старопольского портрета XVI-XVIII вв. // Советское славяноведение. – 1974. – №3. – С. 51.

67. Білоус П.В. Творчість В.Григоровича-Барського. – К., 1985. – С. 183.

68. Чижевський Д. Український літературний барок. – Прага, 1942-1944; Українське літературне барокко. – К., 1987; Українське барокко. – К., 1993; Ісіченко Ю.А. Києво-Печерський

Патерик у літературному процесі кінця XVI – початку XVIII ст. на Україні; Мишанич О. Українська література доби барокко: проблеми дослідження і видання // Українське барокко.

69. Робинсон А.Н. О преобразовании традиционных жанров как факторе восточноевропейского литературного процесса в переходный период (XVI-XVIII вв.) // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1969. – Т. 23. – Вып. 5; Наливайко Д. Становлення нової жанрової системи в українській літературі доби барокко // Українське барокко; Sysyn F. The culture context of Ukrainian writing (1620-1686) // Europa Orientalis. – 1986.

70. Мицько І. Острозька слов'яно-греко-латинська Академія. – С. 26.

71. Ісіченко Ю.А. Києво-Печерський Патерик. – С. 11.

72. Білоус П.В. Творчість В.Григоровича-Барського. – С. 15.

73. Тананаева Л.И. Процесс стилеобразования колониального искусства Латинской Америки XVI-XVIII веков и низовые формы // Профессиональное искусство и народная культура Латинской Америки. – М., 1993. – С. 24.

74. Софронова Л.А. Сосуществование барокко и классицизма в Польше и в России // Труды по знаковым системам. – XXIII. – Тарту, 1989.

75. Шевчук М. Кілька зауважень до проблеми так званого "низового барокко" // Українське барокко. – С. 141.

76. Тананаева Л.И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII-XVIII вв.) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего Времени. – М., 1982. – С. 142.

77. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. – К., 1983.

78. Фоменко В.М. Київська школа гравюри (1610-1718 рр.). Автореф. дис. на зд. вчен. ст. докт. мистецтвознавства. – К., 1993. – С. 12-13.

79. Див. про це: Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего Времени. – М., 1983; Примитив в искусстве. Грани проблемы. – М., 1993.

80. Цит. за: Введение // Профессиональное искусство и народная культура Латинской Америки. – С. 7.

81. Інтермедія на три персони: баба, дід і чорт // Українська література XVIII ст. – К., 1983. – С. 357-359.

82. Мицько І. Острозька слов'яно-греко-латинська Академія. – С. 71.

83. Робинсон А.Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. – М., 1974. – С. 188.

84. Софронова Л.А. Польская театральная культура эпохи Просвещения. – М., 1985. – С. 32-39.

85. Цит. за: Грушевський М.С. Духовна Україна. – С. 177.

86. Петров Н.И. Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков. – К., 1911. – С. 224.

87. Українська література XVII ст. – С. 358.

88. Цит. за: Жигулин Е.В. Источниковедение театра святителя Димитрия Ростовского // История и культура ростовской земли. 1993. – М., 1994. – С. 139.

89. Феофан Прокопович. Владимир // Українська література XVIII ст. – К., 1983. – С. 258-305.

90. Наливайко Д.С. Київські поетики XVII – початку XVIII ст. в контексті європейського літературного процесу // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI-XVIII ст. – К., 1981. – С. 189.

91. Тихонравов Н.С. Жалобная комедия об Адаме и Еве. – С. 47.

92. Рєзанов В. Драма українська. – Т. V. – С. 27.

93. Рєзанов В. Драма українська. – Т. III. – С. 200.

94. Українська література XVII ст. – С. 390.

95. Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. – С. 143.

96. Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси. – СПб., 1895.– С. 77.

97. Українська література XVIII ст. – С. 131-132.

98. Українська поезія. Середина XVII ст. – С. 331.

99. Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. – Л., 1984. – С. 13.

100. Українська поезія. Середина XVII ст. – С. 330.

101. Там само. – С. 343.

102. Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. – С. 232.

103. Лихачев Д.С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. – М. – Л., 1947. – С. 173.

104. Рєзанов В. Драма українська. – Т. V. – С. 76.

105. Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. – Praha, 1976. – С. 15.

106. Димитрій Туптало. Стихи на страсти Господни // Українська поезія. Середина XVII ст. – С. 311.

107. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 342.

108. Українська поезія. Середина XVII ст. – С. 272, 273.

109. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. – С. 359.

110. Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. – М., 1992. – С. 77.

111. Там само. – С. 74-75.

112. Мочалова В.В. Гротескно-фантастический жанр новин польских совизжалов // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. – М., 1979. – С. 231.

113. Софронова Л.А. Миф и драма на сценах Польши и России XVII-XVIII веков // Миф – Фольклор – Литература. – Л., 1984. – С. 78-79.

114. Амфитеатров А.В. Дьявол // Дьявол. – М., 1992. – С. 73-74.

115. Бусева-Давыдова И.О. О народности русского искусства XVII в. // Филевские чтения. Русская культура второй половины XVII – начала XVIII в. – М., 1993. – С. 19.

116. Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси. – СПб., 1895; Франко І. До історії українського вертепу XVIII в. // Твори: У 50 т. – К., 1986. – Т. 36; Федас Й.Ю. Український народний вертеп. – К., 1987.

117. Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси. – С. 56.

118. Петров М.І. Київська Академія // Зап. іст.-філолог. відділу УАН. – 1919. – Кн. 1. – С. 10.

119. Франко І. До історії українського вертепу. – С. 285.

120 Белецкий А.И. Старинный театр в России. – М., 1923. – С. 69-70.

121. Із Києво-Могилянського збірника // Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. – С. 97-98.

122. Цит. за: Николаев С.И. Из литературной эстетики петровской эпохи // XVIII век. – Сб. 18. – СПб., 1993. – С. 222.

123. Амфитеатров А.В. Дьявол. – С. 107.

124. Див. про це: Федас Й.Ю. Український народний вертеп. – С. 56.

125. Пропп В.Я. Природа комического у Гоголя // Русская литература. – 1986. – №1. – С. 29.

126. Лотман Ю.М. Перевернутый образ // Культура и взрыв. – С. 124.

127. Українські інтермедії XVII-XVIII ст. – К., 1960. – С. 62.

128. Там само. – С. 74.

129. Бусева-Давыдова И. О народности русского искусства XVII в. – С. 8.

130. Елеонская А.С. Комическое начало в русских пьесах конца XVII – начала XVIII вв. // Новые черты в русской литературе и искусстве XVII – первой четверти XVIII в. – М., 1974. – С. 30.

131. Белецкий А.И. Старинный театр в России. – С. 89.

132. Інтермедія на три персони // Українська література XVIII ст. – С. 357.

133. Тихонравов Н.С. Жалобная комедия об Адаме и Еве. Начало русского театра // Летописи русской литературы и древности. – М., 1859. – Кн. 3. – С. 31.

134. Белецкий А.И. Старинный театр в России. – С. 33.

135. Там само. – С. 15.

136. Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. – Л., 1984. – С. 79.

137. Прокопович Феофан. Владимир // Українська література XVIII ст. – С. 273-274.

138. Орлов М.А. История сношений человека с дьяволом // Дьявол. – М., 1992. – С. 358.

139. Українська література XVIII ст. – С. 358.

140. Даркевич В.Л. Народная культура средневековья. – М., 1986. – С. 113.

141. Українські інтермедії. – С. 69.

142. Мириманов В. Европейский авангард и традиционное искусство // Arbor Mundi. – 1993. – №2. – С. 94.

143. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. – С. 381.

144. Библер В.С. Образ простеца и идея личности в культуре средних веков // Человек и культура. – М., 1990. – С. 107.

145. Воскресенськіє стихи // Українська література XVIII ст. – С. 380.

146. Українська література XVII ст. – С. 338.
147. Українські інтермедії. – С. 83.
148. Українська література XVII ст. – С. 386.
149. Українська література XVIII ст. – С. 359.
150. Українські інтермедії. – С. 70.
151 Українська література XVII ст. – С. 388.
152. Гуревич А.Я. Исторический синтез и "Школа Анналов". – М., 1994. – С. 157.
153. Українська література XVII ст. – С. 336.
154. Там само. – С. 337.
155. Lewin P. Drama and Theater at Ukrainian Schools in the Seventeenth and Eighteens Centuries: The Bible as Inspiration of Images, Meanings, Style and Stage Productions // Harvard Ukrainian Studies. – Vol. VIII. – №1/2. – 1984.

Розділ 2

1. Наливайко Д. Становлення нової жанрової системи в українській літературі доби барокко // Українське барокко. – К., 1993. – С. 14.
2. Живов В.М. Влияние и система культуры: проблема традиций в иконоборческих спорах // Finitis Duodecim Lustris. – Таллин, 1982. – С. 66.
3. Сковорода Г.С. Сочинения. – Т. II. – М., 1973. – С. 122.
4. Наумов А.Е. Кирилл Туровский и Священное Писание // Philologia Slavica. – М., 1993. – С. 116.
5. Цит. за: Еремин И.П. Литературное наследие Кирилла Туровского // ТОДРЛ. – Т. 15. – М.-Л., 1957. – С. 409.
6. Аверинцев С.С. Крещение Руси и путь русской культуры // Тысячелетие введения христианства на Руси. – ЮНЕСКО. Институт славяноведения и балканистики РАН. – 1993. – С. 115.
7. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 24.
8. Цит. за: Рєзанов В. Драма українська. – Т. V. – С. 15.
9. Українська поезія. Середина XVII ст. – С. 133.
10. Там само. – С. 266.
11. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – С. 331.

12. Цит. за: Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. – М., 1992. – С. 99-100.

13. “Жезл правления” Симеона Полоцького. Цит. за: Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. – С. 21.

14. Пам’ятки братських шкіл на Україні. – С. 212.

15. Сковорода Г.С. Сочинения. – Т.І. – С. 113.

16. Там само. – С. 435.

17. Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. – С. 15.

18. Із Києво-Михайлівського збірника // Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. – С. 106.

19. Українська поезія. Середина XVII ст. – С. 310.

20. Українська література XVII ст. – С. 247.

21. Українська література XVIII ст. – С. 284.

22. Там само.

23. Пам’ятки братських шкіл. – С. 217, 218.

24. Цит. за: Лисиця В.В. Етичні мотиви східнослов’янської ораторської прози кінця XVII – початку XVIII ст. // Українська література XVI-XVIII ст. та інші слов’янські літератури. – К., 1984. – С. 70.

25. Українська поезія. – С. 79.

26. Сковорода Г.С. Сочинения. – Т. І. – С. 78.

27. Там само. – Т. ІІ. – С. 76.

28. Українська література XVIII ст. – С. 302.

29. Вдовин Г. От “личнуго” к “лъчному”. К проблеме эволюции психологической проблематики русской портретописи XVIII – начала XIX века // Вопросы искусствознания. – 1993. – №4. – С. 9.

30. Амфитеатров А.В. Дьявол. – С. 53.

31. Живов В.М. Влияние и система культуры: проблема традиций в иконоборческих спорах. – С. 68.

32. Цит за: Иваньо И. Очерк развития эстетической мысли Украины. – М., 1981. – С. 82.

33. Черная Л.А. Русская мысль второй половины XVII – начала XVIII в. о природе человека // Человек и культура. – М., 1990. – С. 192-193.

34. Белецкий А.И. Старинный театр в России. – С. 7.

35. Михайлов А.В. Из истории характера // Человек и культура . – С. 5.

36. Цит. за: Елеонская А.С. Русская ораторская проза. – М., 1990. – С. 77.

37. Черная Л.И. Проблема человека в русской культуре “переходного времени” // Русская культура в переходный период от средневековья к Новому времени. – М., 1992. – С. 34-37.

38. Плюханова М.Б. К проблеме генезиса литературной биографии // Ученые записки ТГУ. – 683. – Тарту, 1986. – С. 124. Див. також: Obłędzka-Trybesowa A. Tu i gdzie indziej. Teraz i zawsze. Przestreń i czas w malarstwie bizantyjskim // Znak. – 1994. – №3. – S. 45.

39. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. – С. 323 (рук.).

40. Успенский Б.А., Живов В.М. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации царской власти в России // Успенский Б.А. Избранные труды. – Т. I. – С. 120.

41. Тананаева Л.И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. – М., 1979. – С. 186.

42. Пам’ятки братських шкіл. – С. 233-234.

43. Українська поезія. Середина XVII ст. – С. 251.

44. Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. – С. 174.

45. Пам’ятки братських шкіл. – С. 242.

46. Чижевський Д. Історія української літератури. – С. 242.

47. Тананаева Л.И. Сарматский портрет. – С. 279.

48. Всеволодский В. (Гернгросс). История русского театра. – Л.-М., 1929. – С. 221-229; Никольский К. Пособие к изучению устава богослужения православной церкви. – СПб., 1907.

49. Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. – М., 1988. – С. 29.

50. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Театр как действование // Из истории советской науки о театре. – С. 144.

51. Гоголь Н.В. Размышления о божественной литургии // Собр. соч. – Т. 6. – М., 1994. – С. 335, 342.

52. Наумов А.Е. Св. Кирилл Туровский и Священное Писание // Philologia Slavica. – С. 115.

53. Карсавин П.Л. Символическое мышление и идея миропорядка в средние века (XII-XIII века) // Монашество в средние века. – М., 1992. – С. 58.

54. Сковорода Г.С. Сочинения. – Т. II. – С. 148.

55. Там само. – Т. I. – С. 380.

56. Черная Л.А. О понятии “чин” в русской культуре XVII века // ТОДРЛ. – Т. 47. – Л., 1993. – С. 344.

57. Modzelewski Z. Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego (cykl Wielkiego Tygodnia w Polsce) // Roczniki humanistyczne. – T. XII. – Z. 1. – S. 8.

58. Тихонравов Н.С. Жалобная комедия об Адаме и Еве. Начало русского театра // Летописи русской литературы и древностей. – Т. III. – М., 1861. – С. 20.

59. Сковорода Г.С. Сочинения. – Т. I. – С. 249.

60. Белецкий А.И. Старинный театр в России. – С. 41.

61. Никольский К. О службах русской церкви, бывших в прежних печатных и богослужебных книгах. – СПб., 1885. – С. 77, 159. Див. також: Дмитриевский А. Чин пещного действа // Византийский временник. – 1894. – №1; Його ж. Умовение ног в Великий Четверг в Иерусалиме и на ост. Патмос. – СПб., 1908; Никольский К. Пособие к изучению устава богослужения. – СПб., 1888; Понырко Н.В. Святочный и масленичный смех // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в древней Руси. – Л., 1984.

62. Понырко Н.В. Святочный и масленичный смех. – С. 160.

63. Цит. за: Всеволодский В. (Гернгросс). История русского театра. – С. 236.

64. Борисова О. Проявление негатива // Творчество. – 1989. – №4. – С. 12.

65. Тихонравов Н.С. Жалобная комедия об Адаме и Еве. – С. 18.

66. Цит. за: Иваньо И. Очерк развития эстетической мысли Украины. – С. 54.

67. Гоголь Н.В. Несколько слов о нашей церкви и духовенстве // Гоголь Н.В. Собрание сочинений. – Т. 6. – С. 34.

68. Черная Л.А. О понятии “чин” в русской культуре XVII века // ТОДРЛ. – Т. 47. – С. 345.

69. Байбурин А.К., Топорков А.Л. У истоков этикета. – Л., 1990. – С. 17.

70. Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. – С. 48.

71. Пам’ятки братських шкіл. – С. 265-270.

72. Крекотень В.І. До історії української бароккової учительно-ораторської прози // Українське літературне барокко. – К., 1987.

73. Пам'ятки братських шкіль. – С. 418-423.

74. Байбурин А.К., Топорков А.Л. У истоков этикета. – С. 23.

75. Цивьян Т.В. К некоторым вопросам построения этикета // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1965. – С. 144.

76. Елеонская А.С. Русская ораторская проза. – С. 199-214.

77. Робинсон А.Н. Борьба идей в русской литературе. – С. 104; див. також: Хромов О.Р. Подмосковные вотчины Алексея Михайловича // Герменевтика древнерусской литературы. – Вып. 4. – М., 1993.

78. Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. – С. 122-124.

79. Виноградова Л.Н. Дотеатральные формы ритуала в фольклорной культуре // Информационный бюллетень. – Вып. 27. По материалам конференции "Театральность в жизни и в искусстве". – М., 1993. – С. 71.

80. Хейзинга Й. Homo Ludens. – М., 1992. – С. 20.

81. Толстой Н.И. Vita Herbae et Vita Rei в славянской народной традиции // Славянский и балканский фольклор. – М., 1994. – С. 163-164.

82. Виноградова Л.Н. Ритуалы типа "вождения ряженого" // Philologia Slavica. – М., 1993. – С. 67.

83. Пашина О. Похороны кукушки и проводы русалки. Обряды весенне-летнего пограничья Восточной Брянщины и традиционная картина мира // Мифологические представления в народном творчестве. – М., 1993. – С. 67.

84. Пашина О. Похороны кукушки и проводы русалки. – С. 33.

85. Толстой Н.И. Vita Herbae et Vita Rei в славянской народной традиции. – С. 159-160.

86. Виноградова Л.Н. Дотеатральные формы. – С. 68.

87. Хейзинга Й. Homo Ludens. – С. 20.

88. Толстой Н.И. Элементы народного театра в южнославянской святочной обрядовости // Театральное пространство; Ивлева Л.М. Обряд. Игра. Театр (к проблеме типологии игровых явлений) // Народный театр. – 1974; Чумаченко А.А. От фольклора к литературной драме. – Херсон, 1991.

89. Виноградова Л.Н. Ритуалы типа "вождения ряженого". – С. 26.

90. Ипатова Н.А. Оборотничество как свойство сказочных персонажей // Славянский и балканский фольклор. – М., 1994. – С. 240.

91. Успенский Б.А. Антиповедение в культуре Древней Руси // Избранные труды. – Т. I. – М., 1994.

92. Афанасьев А.И. Древо жизни. – М., 1983. – С. 96-99.

93. Виноградова Л.Н. Дотеатральные формы ритуалов в фольклорной культуре. – С. 72-73.

94. Марсель Г. Театр и религия // Как всегда об авангарде. – М., 1992. – С. 80.

95. Исаев С. Поль Клодель // Как всегда об авангарде. – С. 41.

96. Арто А. Театр и жестокость // Как всегда об авангарде. – С. 65.

97. Див. про це: Театр Гротовского. – М., 1992.

98. Юнисов М. От ритуала к театру и назад // Мифологические представления в народном творчестве. – С. 206-207.

99. Рєзанов В. Драма українська. – Т. I. – С. 6.

100. Топоров В.Н. К происхождению древнегреческой драмы: вопрос об индоевропейских истоках // Симпозиум по структуре текста. – М., 1979.

101. Цит. за: Всеволодский В. (Гернгросс). История русского театра. – С. 244.

102. Modzelewski Z. Estetyka śriedniowiecznego dramatu liturgicznego (cykl Wielkiego Tygodnia w Polsce) // Roczniki humanistyczne. – T. XII. – Lublin, 1964. – S. 5.

103. Modzelewski Z. Estetyka śriedniowiecznego dramatu liturgicznego. – S. 34, 35.

104. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М., 1993. – С. 901.

105. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – С. 890-891.

106. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X-XIII вв.). – М., 1989. – С. 57.

107. Ratajczak D. Przestrzeń teatru i dramat w przestrzeni teatralnej. – Poznań, 1985. – S. 23.

108. Андреев М. Средневековая европейская драма. – С. 15.

109. Там само. – С. 73.

110. Modzelewski Z. Estetyka śriedniowiecznego dramatu liturgicznego // Roczniki humanistychne. – Lublin, 1964. – T. XII. – Z. 1. – S. 16.

111. Там само. – S. 16.

112. Там само. – S. 55.

113. Ісіченко Ю. Києво-Печерський Патерик. – С. 15.

114. Топоров В.Н. Несколько слов о книге к будущему ее читателю // Евзлин М. Космогония и ритуал. – М., 1994. – С. 18.

115. Байбурин А.К. Ритуал в системе знаковых средств культуры // Этнознаковые функции культуры. – М., 1991. – С. 40.

116. Топоров В.Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки истории естественно-научных знаний в древности. – М., 1987. – С. 18.

117. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие (рук.). – С. 162.

118. Українська поезія. Середина XVII ст. – С. 237.

119. Топоров В.Н. "Поэма без героя" в ритуальном аспекте // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Сб. тезисов. – М., 1989. – С. 17.

120. Рєзанов В. Драма українська. – Т. IV. – С. 82.

121. Рєзанов В. Драма українська. – Т. II. – С. 6.

122. Українська література XVIII ст. – С. 265.

123. Рєзанов В. Драма українська. – Т. IV. – С. 24-28.

124. Флоря Б.Н. Исповедные формулы во взаимоотношениях церкви и государства в России XVI-XVII веков // Одиссей. 1992. – М., 1994. – С. 204.

125. Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М., 1987. – С. 53.

Розділ 3

1. Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись. К проблеме иконической риторики // Театральное пространство. Материалы научной конференции (1978). – М., 1979. – С. 246.

2. Шпет Г.Г. Театр как искусство // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. – М., 1988. – С. 32.

3. Эрберг К. Цель творчества. – Пг., 1919. – С. 114.

4. Коваленко Г.Ф. Художник театра Даниил Лидер. – М., 1980. – С. 19.

5. Иванов В.В. Зал и Сцена // Театр. – 1978. – Июль. – С. 77; Hausbrandt A., Holoubek G. Teatr jest światem. – Kraków, 1986. – S. 100.

6. Гвоздев А. О смене театральных систем // О театре. Сборник статей. – Л., 1926. – С. 28.

7. Там само. – С. 33.

8. Гонзаго П. Замечания о постройке театров, составленные театральным декоратором. Цит за: Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Останкино. Театр-дворец. – М., 1994. – С. 165.

9. Локтев В.И. Театральность архитектуры и архитектура театра // Театральное пространство. – С. 178.

10. Коваленко Г.Ф. Художник театра Даниил Лидер. – С. 10.

11. Пави П. Словарь театра. – М., 1991. – С. 69.

12. Арто А. Театр жестокости // Как всегда об авангарде. – М., 1992. – С. 75.

13. Цит. за: Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Останкино. Театр-дворец. – С. 169.

14. Эткинд М.Г. О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве оформления сцены (опыт анализа творческого наследия советской театральной декорации) // Ритм, пространство и время в произведениях литературы и искусства. – Л., 1974. – С. 216.

15. Пави П. Словарь театра. – С. 105.

16. Гвоздев А.А. Итоги и задачи научной истории театра // Из истории советской науки о театре. – С. 157.

17. Коваленко Г.Ф. Художник театра Даниил Лидер. – С. 10.

18. Пави П. Словарь театра. – С. 105.

19. Уварова И.П. Сценическое пространство комедии дель'арте и опыт его воспроизведения на русской сцене // Театральное пространство. – С. 436.

20. Цит. за: Как всегда об авангарде. Антология французского театрального авангарда. – М., 1992. – С. 41.

21. Пави П. Словарь театра. – С. 264.

22. Шпет Г.Г. Театр как искусство. – С. 50.

23. Калмановский Е. Книга о тетральном актере. – Л., 1984. – С. 198.

24. Hausbrandt A., Holoubek S. Teatr jest światem. – S. 70.

25. Цилевич Л.М. Событие как пространственно-временная категория драматического сюжета // Художественное пространство и время. – Даугавпилс, 1986. – С. 6.

26. Пави П. Словарь театра. – С. 290.

27. Шпет Г.Г. Театр как искусство. – С. 48.

28. Ямпольский М.Б. Эксперименты Кулешова и новая антропология театра // Ноосфера и художественное творчество. – М., 1991.

29. Калмановский Е. Книга о театральном актере. – С. 200.

30. Локтев В.И. Театральность архитектуры и архитектура пространства. – С. 195.

31. Hausbrandt A., Holoubek G. Teatr jest światem. – S. 67.

32. Театр Гротовского. – М., 1992.

33. Степун Ф. Природа актерской души // Из истории советской науки о театре. – С. 73.

34. Шпет Г.Г. Театр как искусство. – С. 34.

35. Там само. – С. 41.

36. Там само. – С. 37.

37. Калмановский Е. Книга о театральном актере. – С. 87.

38. Шпет Г.Г. Театр как искусство. – С. 34.

39. Там само. – С. 32.

40. Мокульский С.С. Карло Гольдони (Глава из исследования театра в Венеции XVIII века) // О театре. Сборник статей. – Л., 1926. – С. 89.

41. Сапаров М.А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в произведениях литературы и искусства. – Л., 1974. – С. 101.

42. Цит. за: Ямпольский М.Б. Эксперименты Кулешова и новая антропология актера. – С. 186, 197.

43. Евреинов Н.Н. Театр как таковой. – Л., 1923. – С. 28.

44. Белецкий А.И. Старинный театр в России. – С. 6.

45. Калмановский Е. Книга о театральном актере. – С. 56.

46. Волькенштейн В.М. Судьба драматического произведения // Из истории советской науки о театре. – С. 167.

47. Фрейденберг О.М. Миф и театр. – М., 1988. – С. 37.

48. Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. – М., 1992. – С. 25.

49. Калмановский Е. Книга о театральном актере. – С. 118.

50. Шпет Г.Г. Театр как искусство. – С. 39.

51. Соловьев В.Н. Игра вещей в театре // О театре. – С. 53-54.

52. Ремизов А. Царь Максимилиан. Театр Алексея Ремизова. – Пг., 1920. – С. 112-113.

53. Мокульский С.С. Карло Гольдони // О театре. – С. 83.

54. Тарханов А. Маленькая ода театральному макету // Театр. – 1978. – Июль. – С. 13.

55. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Театр как действование // Из истории советской науки о театре. – С. 118.

56. Эрберг К. Цель творчества. – С. 123.

57. Волкова Е.В. Ритм как объект эстетического анализа (методологические проблемы) // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 84.

58. Губанова И.Н. О природе театрального знака (Семиотические концепции). Автореф. диссертации на соиск. уч. степени канд. искусствоведения. – М., 1993. – С. 13.

59. Савельева Н.Т. Сценография праздничной среды. Уроки механического театра // Театральное пространство. – С. 444.

60. Эрберг К. Цель творчества. – С. 116-117.

61. Эткинд М.Г. О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве оформления сцены (опыт анализа творческого наследия советской театральной декорации) // Ритм, пространство и время в произведениях литературы и искусства. – С. 213.

62. Эрберг К. Цель творчества. – С. 118.

63. Эткинд М.Г. О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве оформления сцены. – С. 214.

64. Барт Р. Литература и значение // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 276.

65. Гвоздев А.А. Итоги и задачи научной истории театра // Из истории советской науки о театре. – С. 121.

66. Якобсон Р.О. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 127.

67. Жигулин Е.В. Проблематика реконструкции театра св. Димитрия Ростовского. – С. 236.

68. Бусева-Давыдова И.Л. Пространственное построение в работах Симона Ушакова // Русская художественная культура XVII века. – М., 1991. – С. 22.

69. Жигулин Е.В. Проблематика реконструкции театра св. Димитрия Ростовского. – С. 236.

70. Там само. – С. 237-238.

71. Рєзанов В. Драма українська. – Вип. IV. – С. 107.

72. Сазонова Л.И. Идея пути в древнерусской литературе // Russian Literature XXIX (1991). – S. 484.

73. Бусева-Давыдова И.Л. Пространственное построение работ Симона Ушакова. – С. 27.

74. Фрейденберг О.М. Миф и театр. – М., 1988. – С. 26.

75. Федас Й.Ю. Український народний вертеп. – С. 162.

76. Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. – С. 120.

77. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 235.

78. Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. – С. 121.

79. Панченко А.М. История и вечность в системе русского барокко // ТОДРЛ. – XXXIV. – 1979. – С. 192.

80. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. – С. 241, 306.

81. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. – С. 307.

82. Сулима М. До питання про бароккові засади української шкільної драми XVII-XVIII ст. // Українське барокко. – С. 107.

83. Николаева Т.М. Категория времени и речевое общение на Балканах // Знаки Балкан. – Ч. II. – М., 1994. – С. 291.

84. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. – С. 307.

85. Сулима М. До питання про бароккові засади... – С. 107.

86. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. – С. 241.

87. Гудзий Н.К. Традиции литературы Киевской Руси в старинной украинской и белорусской литературах // Славянские литературы. V съезд славистов. – М., 1963. – С. 21.

88. Михайлов А.А. Характер и личность в немецкой литературе XVII века // Проблемы портрета. Материалы научной конференции (1972). – М., 1974. – С. 114.

89. Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. – С. 125.

90. Богатырев П.Г. Знаки в театральном искусстве. – С. 20.

91. Мельников Г.П. Я.А.Коменский и аудиовизуальные искусства XVII в. // Acta Comenciana. 10 (1993). – S. 115.

92. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. – С. 346.

93. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. – С. 347.

94. Михайлов А.В. К истории характера. – С. 9.

95. Михайлов А.В. Характер и личность в немецкой литературе XVII века. – С. 119.

96. Рєзанов В. Драма українська. – Т. IV. – С. 67.

97. Українська поезія. Середина XVII ст. – С. 41.

98. Толстая С.М. К характеристике акционального кода традиционной народной культуры // Балканские чтения. – 3. – М., 1994. – С. 68.

99. Толстая С.М. Там само. – С. 68.

100. Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. – С. 112.

101. Жинкин Н. Проблемы эстетических форм // Художественная форма. – М., 1927. – С. 16.

102. Чудаков А.П. Вещь в реальности и в литературе // Вещь в искусстве. 1984. – М., 1986. – С. 21.

103. Демин А.С. Русская литература. – С. 27.

104. Жигулин Е.В. Проблематика реконструкции театра св. Димитрия Ростовского. – С. 238.

105. Українська література XVIII ст. – С. 358, 359.

106. Цит. за: Белецкий А.И. Старинный театр в России. – С. 81.

107. Українська література XVII ст. – С. 357.

108. Там само. – С. 372.

109. Там смо. – С. 382.

110. Цит. за: ИОРЯС. – 1907. – Кн. 4. – С. 76.

111. Рєзанов В. Драма українська. – Т. IV. – С. 50.

112. Скарга нищих до Бога. – С. 76.

113. Українська поезія. Середина XVII ст. – С. 179.

114. Транквіліон-Ставровецький К. Предмова до чителника // Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. – С. 232.

115. Див. про це детально: Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. – К., 1993. – С. 20.

116. Там само. – С. 15.

117. Там само. – С. 14.

118. Скарга нищих до Бога. – С. 76.

Висновки

1. Толстой Н.И. Из “грамматики” славянских обрядов // Труды по знаковым системам. – Вып. 15. Типология культуры: Взаимное воздействие культур. – Тарту, 1982. – С. 58.

Іменний покажчик

Адріанова-Перетц В.П. 6, 223
Андрєєв М.Л. 159, 160, 167
Апраксін А. 47
Аранесович Гаврило 19
Арто А. 153
Арутюнова Н.Д. 12, 13

Баранович Лазар 20, 289
Барт Р. 217
Бахтін М.М. 11, 238, 285, 298
Беринда Памво 5, 51, 95, 236, 239, 240, 283, 297
Білецький О.І. 6, 49, 74, 78, 139, 209, 213
Біблєр В.С. 83, 84
Бідерман Я. 228
Бомарше П.-О.-К.213
Борятинський 47
Брехт Б. 205
Брук П. 153, 198, 205
Бужинський Гаврило 19
Буневський 47
Бусєва-Давидова І.Л. 72, 76

Вдовін Ґ.В. 117
Веґа де Лопе 196
Величковський Іван 61, 109, 127
Велькопольський 47
Вєснін А.А. 215
Вишенський Іван 15-17, 21, 23, 24, 79, 109, 141, 150, 157

Віноґрадова Л.Н. 149, 151
Віппер Б.Р. 34
Возняк М.С. 6
Волкович Йоаникій 5, 46, 51, 125, 250, 273, 274, 278, 284, 290, 293
Волконскій С.М. 209
Волькенштейн В.М. 207
Всєволодскій-Ґєрнґросс В.Н. 207, 216

Гаккебуш В.Г. 153
Галятовський Йоаникій 115
Гейзінґа Й. 52
Георгійович 47
Гоголь М.Ф. 142
Горка Лаврентій 66, 261, 279, 289
Горленко 47
Горленко Йоасаф 108
Гребінка Є.П. 30
Грушевський М.С. 14, 23
Гудзій М.К. 246
Гулак-Артемовський П.І. 30

Ґвоздєв А.А. 217
Ґізель Інокентій 246
Ґонзаґо П. 196, 198
Ґраччоті С.М. 18
Ґротовскі Є. 153, 205

Далькроз Ж. 204
Дамаскин Іван 180
Дашкевич 47
Дельсарт Ф.А. 204
Ділецький Микола 19
Довгалевський Митрофан 165, 177, 179, 185, 242, 275, 285-286
Дорошевич Гаврило 109
Дьомін А.С. 274

Ерберґ К.А. 194, 213, 215
Еткінд М.Ґ. 199

Єврєїнов Н.Н. 197, 209, 212
Єлєонська А.С. 77

Живов В.М. 58
Жиґулін Є.В. 224, 226
Житецький П.І. 23, 32, 73, 75

Замойський Томаш 143
Збжиський Т. 47
Зизаній Лаврентій 18
Зиновіїв Климентій 42
Златоуст Іван 109

Івлєва Л.М. 151
Ісіченко Ю.А. 18, 30, 169

Йонеско Е. 210

Калмановскій Є.С. 204, 207
Карпенко-Карий І.К. 30
Касіян Сакович 17, 144
Квітка-Основ'яненко Г.Ф. 30
Клодель П. 152, 201
Коваленко Г.Ф. 195, 197, 201
Кониський Георгій 20, 77, 135, 179, 185, 227, 254, 262
Кононович-Горбацький І. 24
Копистенський Захарія 24
Корній Л.П. 292, 293
Косів Сильвестр 19, 23
Котляревський І.П. 28, 30
Крекотень В.І. 16
Креґ Г. 209
Криса Б.С. 8

Лангин 47
Лахман Р. 143
Лащевський Варлаам 40, 53, 56, 93, 97-98, 110, 115, 130, 135, 179-180, 222, 228, 232, 243, 254
Левицький Г. 47
Лідер Д.Д. 198

Ліхачов Д.С. 53
Ломоносов М.В. 258
Лопухін 47
Лосєв А.Ф. 137, 158, 159, 216
Лотман Ю.М. 154
Ляскоронський Сильвестр 43, 46, 58, 61, 88, 96, 119, 133, 171, 177, 181, 188, 259, 282, 293

Мазепа І.С. 246, 289
Максимович Іван 75
Матхаузерова С. 12, 13, 237, 240
Меєрхольд В.Е. 152, 199-201, 209
Мицько І.З. 37
Міхайлов А.В. 62, 108, 111, 253
Міцкевич А. 189
Могила Брнавський Мирон 109
Могила Петро 25
Модзелєвскі З. 158, 160-162, 164
Мокрієвичі М. і В. 47
Мокульскій С.С. 208

Наливайко Д.С. 102
Некрашевич Іван 43, 53, 122, 188, 189, 222, 229, 247, 282
Нечуй-Левицький І.С. 30

Паві П. 209
Перетц В.М. 6, 32
Петров М.І. 6, 41, 73, 176, 181, 289
Піккіо Р. 12, 28
Полоцький Симеон 18, 151
Попова Л.С. 199
Попович-Гученський П. 50
Поссевіно А. 113
Премудрий Епіфаній 108
Прокопович Феофан 19, 24, 41, 46, 53, 77, 80, 97, 114, 182, 184, 246, 278, 290
Потій Іпатій 15
Пьотр І 206, 246

Радивиловський Антоній 141

Рєзанов В.І. 6, 40, 47, 53, 147, 154, 176, 180, 182, 183, 188, 233, 256, 261, 294
Римша Андрій 18
Робінсон А.Н. 145
Рогоза Михайло 15
св. Ростовський Дмитро 19, 39, 54-57, 59, 66, 68, 75, 84, 85, 94, 97, 108, 113-119, 124, 129, 130, 134, 165, 171, 172, 175-177, 179, 182, 185, 222-224, 227, 232-235, 240, 242, 245, 252, 259, 268, 272, 280, 284, 289, 290, 293
Руданський С.В. 30

Сазонова Л.І. 18, 62, 143, 145
Сартр Ж.-П. 210
Святополк-Четвертинський І. 143, 144
Сенютович 47
Серапіон 47
Сковорода Г.С. 32, 33, 106, 112, 115, 116, 119, 121, 125, 133, 137, 145
Скульський Андрій 51, 95, 109, 170, 176, 183, 255
Славинецький Епіфаній 121, 125
Славінський 47
Смотрицький Герасим 14
Смотрицький Мелетій 17, 18, 144
Соколов І. 209
Софроній Почаський 16, 114, 290
Софронова Л.А. 5-8
Станіславський К.С. 206, 212
Старушич Ігнатій 143, 144
Стешенко І. 39
Стрілецький Сава 41, 43, 54, 60, 228, 247, 273, 277
Сулима М.М. 6, 23, 239, 242

Таїров А.Я. 209, 216
Тананаєва Л.І. 33, 34, 107
Тарасов О.Ю. 106
Тарнавський 47
Терлецький Кирило 15
Тишлер А.Ґ. 201
Тік Л. 196
Тіхонравов Н.С. 73, 141

Толстая С.М. 262, 263
Томилов М. 47
Топоров В.Н. 189
Транквіліон (Ставровецький) Кирило 5, 17, 22, 51, 112, 115, 122, 128, 129, 290
Турівський Кирило 107
Турчиновський Ілля 28
Тяпинський Василь 21

Успєнскій Б.А. 20

Фєрдінандов Б.А. 208
Філалет Христофор 23
Флоря Б.М. 189
Франко І.Я. 6, 22, 74, 146, 156, 157
Фрейденберґ О.М. 211, 235

Ціцерон 24

Черняховський 47
Чижевський Д.С. 22
Чорная Л.А. 144

Шевченко Т.Г. 30
Шевчук М.В. 31
Шпет Ґ.Ґ. 212
Шрамченко 47

Юнісов М.В. 152, 153

Яворський Стефан 19
Якобсон Р.О. 219
Ясинський Варлаам 177

Покажчик драматичних творів

“Бенкет духовний” 52
“Боротьба церкви з дияволом” 40, 71, 79, 221, 277
“Брань честнихъ седми добродѣтелей” 108

Вірші з трагедії “Христос Пасхон” 109, 176, 183, 255
“Вірші на Воскресіння Христове” 86
“Владимир” 41, 45, 46, 77, 97, 114, 117, 182, 246
“Властотворний образ чоловіколюбія Божого” 79, 94, 96, 119, 124, 128, 133, 177, 187, 260, 285
“Вмираючій людині корисне вмовляння” 109, 134, 225, 243, 259
“Воскресіння мертвих” 77, 85, 116, 135, 179, 185, 244, 271, 281

“Declamatio de S. Catharinae genio” 47, 52, 54, 66, 68, 69, 126, 180-182, 184, 227, 228, 233, 235, 243-245, 272, 273, 281, 282, 288, 290, 292, 294, 295
“Dialogus de Passione Christi” 46, 54, 56, 90, 99, 173, 174, 177, 181, 227, 231, 241, 255, 270
“Дійство на Різдво Христове” 58, 63, 67, 165, 177, 240
“Дійство на страсті Христові списане” 53, 54, 59, 69, 84, 88, 95, 99, 100, 118, 130, 177, 183, 185, 234, 245, 257, 261, 262, 270, 276, 294

“Жахлива зрада сластолюбного життя” 39, 47, 66, 98, 130, 179, 221, 232, 234, 249, 254, 282, 286, 287, 294

Інтермедія “Батько з сином” 279, 293
“Інтермедія на три персони: Баба, Дід і Чорт” 36, 78, 81, 91, 279, 283, 290

Інтермедія “Про Максима, Рицька та Дениса” 89, 92

“Йосип Патріарх” 66, 279, 289

“Комедія уніатів із православними” 41, 43, 54, 55, 60, 71, 189, 228, 247, 258, 262, 267, 277, 280, 285, 287, 293
“Комічне дійство” 68, 165, 177, 179, 185, 242, 275, 292

“Мудрість Предвічна” 57, 61, 67, 79, 94, 96, 99, 131, 132, 173, 175, 177, 183, 248, 252, 260, 282

“Образ страстей світу сього” 40, 43, 45, 49, 79, 95-96, 130, 177, 187, 267, 280
“Олексій чоловік Божий” 49, 55, 57, 63, 125, 134, 173, 180, 185, 188, 227, 233, 243, 244, 260, 273, 276, 278, 280, 287, 293, 294

“Пасхальна драма” 132, 261, 277
“Прозба, або Супліка на попа” 55, 288

“Різдвяна драма” (Дмитро Ростовський) 55-57, 66, 68, 85, 94, 108, 114, 116-118, 129, 130, 165, 176, 177, 179, 185, 222-224, 233, 235, 240, 245, 252, 266, 272, 293
“Різдвяна драма” (“Дійство на Різдво Христове”) 53, 69, 177, 179, 185, 226, 227, 263, 278, 291, 293, 294
“Різдвяні вірші” (Памво Беринда)51, 236, 240, 283
“Розмови Душі з Тілом” 123, 222

“Свобода від віків жадана” 66, 132, 177, 183, 277, 281, 295
“Слово о збуреню пекла”69, 79, 81, 90, 96, 121, 173, 177, 225, 239, 272, 278
“Смутні трени” (“Розмышляня о муцѣ Христа Спасителя”)46, 47, 51, 58, 125, 181, 272-274, 278, 282, 284, 287, 293
“Сповідь” 43, 53, 55, 188, 189, 229, 247, 282
“Суперечка Душі й Тіла”122, 222, 282

“Торжество Єства Людського” 53, 55, 57, 58, 61, 96, 118, 128, 132, 133, 170, 175, 177, 181, 183, 187, 239, 245, 252, 254, 255, 258, 261, 273, 281, 284, 287

“Трагедокомедія” (Варлаам Лащевський) 40, 53, 56, 93, 97-98, 110, 115, 130, 135, 179, 222, 228, 232, 243, 254
“Трагедокомедія” (Сильвестр Ляскоронський) 43, 46, 58, 61, 88, 91, 96, 119, 133, 171, 177, 181, 188, 259, 282, 293

“Уривки пасхальної містерії” 88, 108, 132, 173, 225, 274
“Уривки Різдвяної містерії” 43, 85, 95, 99, 123, 175, 181, 226, 235, 242, 255
“Уривок Різдвяної драми” (“Розмова пастирів”) 88
“Успенська драма” 115, 119, 123-124, 134, 172, 175, 180, 182, 224, 227, 234, 242, 259, 267, 272, 287, 288, 292, 293

“Царство Натури Людської” 68, 79, 80, 88, 108, 118, 128, 131, 132, 173, 177, 225, 234, 253, 281, 284

ЗМІСТ

Український старовинний театр удослідженні
Людмили Софронової.....5

РОЗДіЛ І

Театр у просторі української культури XVII-XVIII ст. 9

1. Функція кордону в культурному просторі України XVII-XVIII ст. 10
Православ'я і католицизм 14
Міжслов'янські зв'язки 18
Мовна ситуація.....20
Про зовнішні та внутрішні межі 25
Сакральне та світське 26
Бароко та середньовіччя .....
Рівні бароко 30
Учена та народна культура.....32

2. Перетин історико-культурних кордонів у театрі 35
Західно- та східнослов'янські кордони 36
Католицизм і православ'я.....39
Межі світського та сакрального.....42
Кордони між наукою та мистецтвом 46
Кордони між мовами.....54
Межі бароко та середньовіччя 57
Видовищність як найважливіша риса бароко ..62
Кордони між високим і низовим бароко 67
Межі вченої та народної культур 72

Серйозний і сміховий світ.....75
Кордони між високим і низьким.....82
Картина світу.....86

РОЗДіЛ II

Генеза українського театру: подолання заборон і пошуки зразків.....101

1. Театральні та паратеатральні форми культури.....102
Перешкоди та заборони.....106
Слово.....107
Видиме / невидиме.....112
Внутрішнє / зовнішнє.....115
Людина.....118
Світ.....127
Межові ситуації.....131
Людина та світ.....133
Театральні імпульси.....136

2. Обряд і український театр.....153
Театральність у православному та католицькому світах.....157
Літургійний театр.....160
Народний релігійний театр.....166
Літургійний театр і шкільний.....170
Структура української драми в зіставленні з обрядом.....172
Містерії.....176
Вертеп.....178
Мораліте.....179
Слово обряду на сцені.....180
Елементи обряду на сцені.....182

РОЗДіЛ III

Природа українського театру: простір, час, актор, слово, річ.....191

1. Попередні міркування про театр.....193
Простір.....194

Час.....202
Актор і глядач.....205
Гра як дія та перевтілення.....207
Слово.....210
Річ.....211
Синтез мистецтв.....213
Театр і детеатралізація.....217

2. Особливості українського театру.....219
Художній простір.....219
Простір вертепа.....235
Час.....236
Актор.....247
Гра.....256
Перевтілення.....257
Зовнішність.....257
Міміка.....258
Костюм.....259
Сценічний жест.....262
Річ.....269
Рух.....274
Танець.....278
Голос.....279
Слово.....283
Музика.....289
Живопис.....293
Скульптура.....294
Театральні ефекти.....295

Висновки.....297
Примітки.....301
Іменний покажчик.....323
Покажчик драматичних творів.....329

Львівський національний університет імені Івана Франка
Кафедра театрознавства та акторської майстерності
факультету культури і мистецтв

Навчальне видання

Л. А. Софронова
Старовинний український театр

Автор ідеї видання та керівник проекту
Богдан Козак

Переклад з російської
Назара Федорака

Вступна стаття
Богдани Криси

Добір і опис ілюстрацій
А.А.Ґусєва

Редактор
Євдокія Стародинова

Дизайн та верстка
Інни Шкльоди

Підписано до друку 03.11. 2004
Формат видання 84х108/32
Друк офсетний. Папір офсетний.
Фіз.друк. арк. 10 1/2. Умовн. друк. арк. 17,64
Наклад 500. Зам. № 1098.