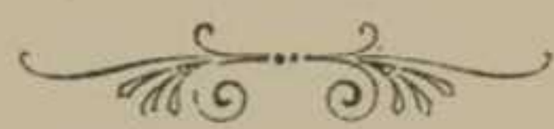
І. СТЕШЕНКО.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ.

ТОМ І.

Одбитка з журнала «Україна»



У КИЇВІ. 1908.

7378 КРАТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ +

Шифр Ш4; С 79 Инв. № 254888

Автор Стешенко І.

Название Історія української драми. – Т. 1

Место, год издания К., 1908

Кол-во стр. V, 1, 309 с

-"- отд. листов –

-"- иллюстраций –

-"- карт –

-"- схем –

Том 1 часть – вып.

Конволют

24.10.90

Примечание:

Л. Шапор

1992

22371с – 2 17 XII

24 XII – 22371с

1993 г

6.1. – 4642с

1.10 – 6808 г

1995

І. СТЕШЕНКО.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ.

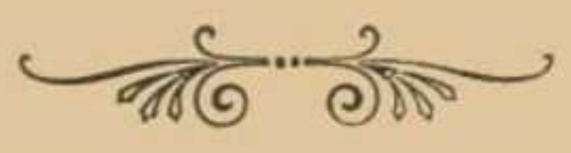
ПЕРЕОБЛІК 1961 р.

ТОМ І.

254888

Одбитка з журнала «Україна».

Фонд читальні



У КИЇВІ, 1908.

Друкарня Н. Т. Корчак-Новіцького у Київі, Мерінговська, 6.

Зміст першого тома.

РОЗДІЛ І. Драма, яко внутрішня наша діяльність, що має на меті естетичне задовольнення. Вона починається з гри, умова якої— потреба вжити надбану через спочивок енергію. Порив до руху, яко прояв енергії і початок гриця. Наслідування чомусь, яко мета гриця. Рух, яко реакція внішнім стімулам і початок драматичної штуки. Засоби естетичного впливу на людину: міміка, танець, музика. Спільне їх істнування на перших ступнях розвою штуки. Повільне їх відокремлення: епос, ліріка, драма. Діалог, яко внішня форма драми і її елементарний тіп. Обертання діалога в широку драму. Нуд, яко причина цього, по Шлегелю. Релігія та бажання наочного її представлення, яко стімул до створіння широкої драми. Драма египетська і грецька драма на честь Персефони. Страждання божества — основа трагедії: його воскресення — основа комедії.

РОЗДІЛ II. Народні романо-германські обряди з елементом драматичности і звязок останньої з иншими штуками. Такіж славянські обряди. Свідоцтва про присутність останніх в українців давнього часу. Зміст старовинних обрядів. Весільна драма у славян і в українців з-осібна. Виконавці народньої обрядовости— скоморохи і т. и., їх вага й росповсюженість.

РОЗДІЛ III. Поганські драматичні розривки і ворожі відносини до них католицького духовенства. Користування любовою народа до драматизма в цілях пропагування християнства. Драматичний елемент в церковній одправі, — прояв його у церковних обря-

дах. Зародження літургичної драми і відокремлення церковної драми у самостійну драму-містерію. Її ріжноманітна демократізація через участь народа у виконанні пьес у церкві. Повільний її вихід через це з церкви на церковну огорожу і переслідування демократизованої церковної драми вищим духовенством; порвання її звязку з церковною терріторією і віддання до рук народа; поява драм-міраклів і драм-мораліте, драмованих хронік і т. п. Приряди до їх вистав: помости, вбрання і т. и. порядок вистави і виконавці пьес — окремі товариства і поява драми схоластичної.

РОЗДІЛ IV. Розвій духовної драми в різних славян; історія польської драми, — прийдешнього зразка української; драматичні обряди в православній руській церкві: пещне дійство, наслідування вьїзду Спасителя в Єрусалим і т. п. Слабкий розвій православних церковних обрядів. Причини його—візантійсько-православний аскетизм, московська відчуженість і близькість до народа мови церковної одправи. Одміна історії українського народа, яко причина переймання польскими і західно-европейськими розумовими напрямами. Питання про подібність розвою нашої драми до розвою західно-европейської. Згодна з цим думка проф. Петрова і вказівка на церковні пассії; думки про це инших вчених— П. Житецького і Франка. Поданий нами хід розвиту драми в XVII в. не є цілком хронологичний. Обстанова наших вистав; внішня причина їх походження. Найстаріші шкільні драми. «Дѣйствіе на страсти Христовы списанное». Dialogus de passione Christi; історія розвою пасхальної драми; «Слово о буреню пекла». Відносини драми до віршів, і думки про це—Драгоманова, Франка, Житецького. Різдвяні драми; «Комедія на Рождество Христово» Дм. Ростовського. Інтермедії: Гаваттовича; уміщені при пьесі про Бориса та Гліба.

РОЗДІЛ V. Твори переходного типа. Банкетъ духовный; «Розмова во кратцѣ о душѣ грѣшной», драма «Алексѣй человѣкъ Божій». Перехід до нового періода драми і умови, що спріяли цьому: становище тогочасного московського театра. Пьеси другого періода: «Свобода», «Мудрость предвѣчная»; твори Ф. Прокоповича; драма «Владимир»; нові її риси. Другі твори Ф. Прокоповича. Поділ д. Петровим нашої дальшої драматичної творчости

на періоди і його хиби. Драми 18-го віку, що не підлягли впливу теорії Ф. Прокоповича: Дѣйствіе на Рождество Христово; друга різдвяна драма; пасхальна драма; «Торжество естества человѣческаго». Драми, що носять сліди впливу теорії Прокоповича: Іосиф Патріарха. Причина браку в нас соціально-політичних мотівів у драмі до появи пьеси «Милость Божія». Аналіз останньої. Трагедокомедія Ляскоронського.

„Просвіта"

„Просвіта"

Історія української драми.

I.

Історична наука, що має на меті встановити звязокъ межи різними світовими зьявищами, показати їх походження від якогось природничого, чи культурно-історичного осередку, та вплив на зьявища наступні, має значіння не тільки теоретичне. Її остання мета послужити людському життю і зробити його повною гармонією духовного і матеріального розвитку людини. Це досягається тим, що предмету досліду визначається відомий ступінь впливу на життьові обставини і доводиться, що той вплив або взагалі той самий наслідок повториться при тих-же обставинах. Так, напр., дуже велику вагу має знаття походження і прикмет електричества для потреб сучасної техніки, знаття впливу соціально-економічного стану на походження злочинств і т. д.

Но найясніше значіння історії тих зьявищ, що мають цілком практичне призначення, як нпр.—штука, і тим самим однієї з них—дра́ми. Ця остання, належними їй засобами, мусить справляти естетичне вдоволення; тому історія драми є власне історія одного з тих матеріялів, од яких люде одержували естетичну втіху. Розгляд тих матеріялів, власне драми, має часто велике практичне значіння, і навіть розвязання чисто теоретичних питань дає цілком практичні виводи, що так чи інакше можуть спричинитися до зміни характеру естетичного впливу. Таке, нпр., питання про ідеалізм чи реалізм в драмі, яке виплива в ріжні

епохи з світогляду суспільства, а через те й драматургів; таке питання про зміст штуки взагалі: чи повинна штука, а значить і драма, малювати самі соціальні óбрази, чи все, що належить до матеріального і духовного змісту людини? Таке, нпр., питання про техніку драми: чи ця техника є істотою драми, чи вся річ в доброму, з якого-небудь погляду, змісті; чи техніка драми залежить від розуміння драми і може з часами мінятись, чи вона є суммою непохитних правил, як думали колись псевдо-классіки? Всі ці питання безперечно мають і смисл практичний. Той чи инший погляд на завдання драми неодмінно мусить одбитися на самій драмі, а через те й на естетичному впливі на публичність. Той чи инший погляд може або погубити, або скрилити великий талан, показуючи своє розуміння драми. Той чи инший погляд на неї може врешті дати одповідь і самому актьору, чи може він мати поспіх у якійсь драмі, чи весь його талан марно потратиться на недраматичні і умовні сітуації в пьесі автора. Історична наука веде таким чином до наукової критики, смисл якої міститься не в її учености і цітатах, а в заснованню на засадах спостережень і виводів, узятих з історичної науки і взагалі науки. Такою рисою відзначається ця критика від тії, з дозволу сказати, «критики», що свої присуди закладає на власному індівідуальному смаку та ще й скерованому дуже часто побічними міркуваннями. Наукова критика має для драми, як і взагали для штуки, велику вагу,—вона повинна показати, яким мусить бути нормальний театр чи драма, але цю вказівку вона може зробити не інакше, як покликаючись на історичну науку,—от через що остання набуває першорядної ваги.

Але коли вона важлива для театру зміцнілих націй, де драма давно вже стала на ноги і може розвиватися вільно, то тим потрібніша вона для націи з культурою відсталою по різним причинам,—звичайно і для нас, українців.

Довги роки переслідування або обмеження нашого театру зробили те, що навіть зовсім посередня річ, що яким-сь чудом проскочила через цензуру, набуває собі в очах публічности більшу, ніж треба, ціну. Переслідування загального характеру теж до-

помогли бідності нашої драми, не даючи простору відповідної кількості і вдачі драматичних творів, самих авторів і актьорів,—одно слово, всього того, що складає зміст нормального театру. З огляду на це, не дивно, що оцінка діяльности нашого театру буває часом підвисшена, що присуд про неї обважається всякими побічними обставинами, що в нашій, сливе відсутній критиці, далеко більше ліріки, ніж рефлексії. Все це не може не шкодити і нашим авторам, і нашим актьорам, які мало мають матерьялу—перші для естетичного впливу на суспільство, другі—для розвитку свого хисту.

Незалежно від загальних соціально-політичных умовин, а також чисто спеціфічних, від яких залежить істнування драми, розвит її може йти нормальним ходом тільки з запомогою широкої критики, опертої на більш менш точних наукових засадах і позбавленої субектівних примішок. Я думаю, що для такої критики української драми давно вже наспів час в різних смислах. З одного боку і західня наука дає досить багато знаряддя для такої справи, як критика, а з другого боку і наша драма, особливо XIX віку, дає для цього досить матерьялу і давно вже чекає на дослідників. Але, як я сказав, ранійш критики мусить стати історія, оперта на порівнюючих данних,—спробу цієї історії, сполученої далі з посильною критикою, я й подаю тепер на вашу увагу.

Великий французький письменник ще більшого письменника Шекспіра називав за його драматичні заходи, як звісно, дикарем. Висловлюючись так гостро, Вольтер, певно, не думав, що він говорить велику істину не тільки про Шекспіра, але й про себе ще в більшій мірі. І це по простій причині: межи драматичною творчостю Шекспіра, а тим паче псевдо-классичного Вольтера, і творчостю дикарів є ріжниця тільки в ступні, а не істоті драматичности. І Шекспір, і дикарь,—як це, може, й не прикро,—стоять, хоч і на ріжних кінцях, але одній дошки—драматичної творчости. Яким-же чином? На це відповіда анализ і розвит змісту поняття «драма». Що таке це слово «драма»? Походить воно від грецького δράω, δρᾶν,—що значить діяти або ділати, і

тим самим належить до категорії діяльности, чи руху, основи всесвітнього істнування [1]). Зветься «драма» так через те, що вона удає дійство. Але на-що вона його удає, для кого воно потрібно і як зароджується цей потяг до драматичности, до змалювання дійства? Діяльність, або рух, ця засада драми, складають разом з тим і засаду нашого життя. Діяльність є саме життя, як висловився німецький історик драми, Августъ Вильгельмовичъ Шлегель [2]). В нашому житті, як і у всій природі, вона є протилежностю статиці, спокою,—але будучи йому протилежностю, вона про-те ним самим і викликається. Як це робиться? Відповідь, що до світу зоологичного, дає фізіологія. „В нервовій сістемі, що слугує підбурювачем для сістеми мускулів, безпосередних органів руху, завжди мається деякий запас схованої або потенціальної енергії. В період діяльности він витрачається на інервацію мускулів або на підбурення належної їм енергії, в період спочинку цей запас знову наростає. Тепер уявимо собі, що період недіяльности довжився значний час. Нервна сістема, цілком поновлена, так сказати, заряжена в цей час найбільшим запасом енергії: ми чуємо найбільшу снагу до діяльности, відчуваємо навіть потребу виявити свою силу в ряді тих чи других рухів. Коли ці рухи вчиняються з метою користи, для задовольнення яких небудь щоденних потреб, тоді вони складають деяку роботу, що в даннім випадку може супроводитись легким почуттям приємности. Але захований запас енергії може виявитися в дійствах цілком безцільних, знаходити для себе вихід в рухах, що не мають прямих відносин до придбання тих чи других користних річей і засобів до життя,— рухах, в усякому разі, приємних, бо вони слугують нормальним проявам цілком відбудованої в своїх силах нервової сістеми... Коли вдовольнення, що виника тільки від вправи нервово-мускульної сістеми, стає більш чи менш сьвідомим мотівом дійству, то ці останні і скла-

---

[1]) Klein. Geschichte des Dramas. т. I, стр. 60.

[2]) Schlegel. Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. Leipzig, 1846, т. I, стр 22.

дають те, що зветься *грой* [1]). Ця гра і становить перший ступінь в розвиті драми, вона є першим зарідком і драми, яко змісту дійства, або драматичного твору, зарідком і драматичної чи актьорської штуки, що слугує формой, тілом для того дійства. Дозвілля, лишок нервової енергії є головною принукою такої гри, і тільки через цей лишок і можливо її істнування.

Порив до діяльности, руху, являється в такому разі невдержним; запас схованої енергії пориває виявити себе на першому ліпшому предметі, аби він давав привід до показання цієї діяльности. Щоб у цьому пересвідчитись, досить звернути увагу на молодих звірят, що бігають, стрибають, вертяться без усякої очевидної цілі, грають першим ліпшим предметом, — досить поглянути на хлопьят, що вертаються з школи, або згадати своє дитинство» [2]). На потребі в такому русі чи діяльности засновані і наші гриця.

Порив до руху — засада всякого гриця; звязане з ним вдовольнення — є стімул до гриця; але гриці мусить мати ще й якийсь зміст, бо інакше самий рух, яко прояв монотонности, може людину втомити і знов повернути заздалегідь до спокою. Одже не просто грають, цеб-то тратять енергію без мети, але грають у що небудь. Що-ж є змістом наших гриц, чим, мимо самого процессу руху, можемо ми себе втішати? Для вияснення цього ми спитаємо, — що, крім руху, є другою основною і звязаною з ним прикметою людського чи взагалі зоологичного життя? Цим є наслідування, імітація. Без наслідування наше життя було-б неможливо; в людській культурі скоїлась-би перерва і обокремлені індівідуальности, віддані самим собі, мусили-б погинути і духово і фізічно.

Тим-же самим є наслідування і для гри або гриця. [3]) В останньому ми не просто діем, але наслідуєм чиєсь друге дійство.

---

[1]) Эстетика — проф. А. И. Смирнова. Казань, 1894, стор. 38—39.
[2]) Ibid. стор. 39.
[3]) Поэтика Аристотеля — В. И. Захарова. Варш. 1885, стор. 58.

що являється для нас зразковим. Наслідування тим самим підвисшує нас до того зразка, дає нам якесь придбання, знаття, а все це звичайно справля нам задовольнення і принукує до наслідування. Предметом його, звісно, стає все варте бути зразком, все важливе, або приємне, або близьке та нам рідне. «Розглядаючи гриця дітей та дорослих, каже Тейлор [1]), з точки етнологичних виводів, що можуть бути витягнені з них, перш за все нас вражає в тих іграх, що багато з них є тільки жартовливими наслідуваннями поважній життьовій справі», а з-осібна «гриця хлопьят зьявляються представниками старовинної культури».

Що наслідування є основа гриця, видно навіть у звірів. «Гра в звірів міститься в наслідуванні актам, звичайно користним для їх істнування і життя рода... Кішка і лев підстерегають кульку, стрибають і катають її своїми пазурями: це комічне представлення нападу. Собака переслідує уявну здобич або представляється в бійці з другими собаками: вона в мислях дратується, скалить зуби, ледве торкаючись поверху тіла зубами» [2]). Те само трапляється і з дітьми, що дуже люблять наслідувати дорослим [3]). «Гриця дітей з ляльками та в війну зьявляються тільки комичною пародією людських робот» [4]). Те-ж саме і з дорослими. «Сливе у всіх грицах узяти гору над супротивником справляє найбільшу втіху,—мовляв, поривання до звитяги, як і сама перемога, є умова істнування мало не для всіх живих видів: через те ми вічно рвемось задовольнити цій умові. Через брак більш трудної, дійсної звитяги, та чи инша гра спритности задовольняє нас. Якийсь сумирний грач у шахи, не сьвідомий того, кориться і в цьому занятті войовничому духу своїх предків. В усіх нас є потреба битися: в вітальнях вона виявляється в ущіпливостях і дотепах, а в других місцях—в рухах рук, на взір того, як у звірів

---

[1]) Тейлор—Первобытная культура—Спб. 1897, стор. 65, 66.
[2]) М. Гюйо—Задачи современной эстетики—Спб. 1899, стр. 12.
[3]) Schlegel. Vorlesungen. стр. 24.
[4]) М. Гюйо. стр. 13.

вона виявляється въ легких рухах зубів та пазурів, з якими вони один на одного нападають без гніва» [1]).

Таким чином можна ствердити, що гра, або грище, цей перший зарідок драми, виникають в часи нашого дозвілля, складаються з пориву до виявлення нашої енергії і суть рухом, що наслідує другому руху або діяльності. Тут відзначається поривання добровільної вдачи, від лишка енергії, поривання внутрішнього стати внішним. Але цей рух, це внішнє, може викликатися і протилежним шляхом—через вплив чужого внішнього на наше внутрішнє, як, наприклад, при почутті страха. Ми бачимо щось страшне (чуже внішнє), чуємо страх (наше внутрішнє) і виявляємо в своїх рухах (наше внішнє) це почуття страха. Весь цей процесс також засновано на законі фізіології.

«У людини, та й у всякої свідомої звірини, сильне внішнє роздражнення завжди поривае впливати на всю нервову сістему. У звірини, в дитини, в первітної людини і т. д. по сильному внішньому роздражненню здебільша слідкують безпосередно ріжні рухи тіла, в залежности від того, який орган тіла підлягав йому. Звичайно, в істоти, розумова діяльність якої мало розвинена, нервове зворушення виявляється, головно, в мускульних скороченнях, в рухах тіла, жестами й криком; останній представля не що инше, як скорочення звьязок гортані. Але за відомою межею ці зьяви цілком міняються. Коли якесь внішнє роздражнення виклика звичайно певний жест чи крик, то досить зробити самому, або побачити жест другого, счинити, або почути крик, щоб зазнати те нервове збудження, що їм відповіда. Таким чином, людина може по своєму бажанню відтворяти, викликати в кліточках своєї або чужої свідомости відоме число вражінь та почувань. Це й складає основу естетіки,—замикає свій виклад звісний соціолог Ш. Летурно“ [3]). Це, додам я, складає й основу

---

[1]) М. Гюйо.

[2]) Klein-Gaschchte des Dramas—Leipz. 1865, т. I. стор. 8.

[3]) Ш. Летурно. Соціологія, Спб. 1895, 104.

штуки і вносить новий додаток до елементарного зарідку драми— цеб-то гри або грища.

В грі ми справляємо втіху тільки собі чи тим, хто грає. Хто не грає, теж може од нашої гри одержати приємність, але справлення її не ставиться нами, яко завдання, і, по істоті грища яко самовдовольнення, нас не обходить. Зовсім не те виходить при зрозумінні людиною значіння вніщних ознак, яко прояву внутрішнього. Коли вона завважа, що ті чи инші рухи тіла неодмінно звязані з відповідними рухами душі, і своє спостереження перевіря на власному досвіді, то в руках людини одержується нове знаряддя для нової діяльності і впливу. Людина, беручи різні вніщні вигляди, може штучно викликати в других потрібні йому почуття,—таким чином зароджується нова фаза естетичної діяльности, те, що зветься штукою,—і між иншим драматична штука.

На цім ступні естетичного розвою людина бере на себе завдання виливати на других. Мета цього впливу натхнути їм бажаний настрій, або просто передати відповідним способом якусь подію. Очевидно, тут ходить перш за все о те, щоб роздвинути естетичні засоби цій передачи. Які-ж є ті засоби? Органом тій передачи відомого змісту зьявляється тіло, яким перші грачі-штукарі користуються в повній цілості. Таким побитом перш за все створюється міміка, заснована на рухах тіла; нею пробують передати якийсь духовний зміст, і відповідна йому пантоміма есть першим і росповсюдненим виглядом цій передачи. Продовженням міміки є танець: істота його—рітмічні рухи тіла. Ця рітмічність, що лежить в основі всього світового руху, надить людину і сама по собі, але ріжні відміни рітмічности дають змогу застосовувати її, яко засоб до передачи внутрішнього світу. «Засада танців,—каже Летурно [1]), скільки небудь щирих, що ми їх знаходимо у первітного дикаря чи в простого народу наших европейських громад, міститься в тому, щоб передавати цікаві сцени, споруджуючи ніби живі картини».

---

[1]) Ш. Летурно—стор. 108—9.

Для тієї-ж мети людина користується голосом і створює вокальну музику, що таким чином «виявля тільки штуку віддавати або викликати умислові представлення, більш чи менш грубі або піднесені, тілесні чи аффективні» [1]). Для тії ж мети слугувала музика і інструментальна. Такі, головно, були ті естетичні засоби, якими користувалися для цілі вираження свого внутрішнього світу первісні люде. Звісно, що на початку розвою людськости всі ці засоби були дуже примітивної вдачі, і як не був нескладний духовний світ дикаря, про те ні один з цих засобів з-окрема не міг досить повно задовольнити потребі передачи свого внутрішнього. Пройшло раніш дуже багато часу, поки кожна з паростів штуки здолала стати на високостях такого завдання і обходитись без запомоги другої. З цього ясно, що всі вони мусили бути в неподільній спілці, слугуючи одночасно одній і тій-же меті.

Так воно було і в дійсності. Ми маємо точні данні, що як у первітних народностів, дикарів, так і на низшому ступні розвою народів культурних, всі ті засоби естетичного виливу — міміка, танець і музика—злиті були воєдино. «Обертаючися до найдавнійших часів, каже Г. Спенсер, ми знаходимо, що дійства богонарів уславлялись і удавались в пантомімах, що супроводились танком біля вівтаря». [2])

«В еврейських книгах ми читаємо, що побідний гімн, зложений Моісеєм на честь одоління Єгиптян, виспивувся при супроводі танців і кимвалів. Ізраеліти співали й танцювали при свяченню золотого тельця. Думають, що культ золотого тельця був наслідуванням Апісу та його таїнствам, що танці перед золотим тельцем були повторенням египетських танців, що виникали з такого-ж приводу». Що року справлявся танець під час релігійного святкування на Сілое—і Давид танцював перед ковчегом. Те саме скрізь бачимо ми і в Греції». [3]) «В Спарті танці супро-

---

[1]) ibid—стор. 110.

[2]) Спенсер. Основныя начала. Кіев 1886 стор. 205.

[3]) ibid. стор. 201, 2.

водились гімнами і піснями, і взагалі у всіх греків не було релігійних святкувань чи зібрань, які не супроводились-би співами і танцями». [1]) Теж саме було і в Римлян і те саме було і в часи християнські, коли «ті, що молились, співали і танцювали в честь святого». «Історія пізніших часів і народів дає нам факти такого ж значіння; так напр., середневічні мінестрелі, що співали під супровод арфи героїчні оповідання, ними ж самими зложені чи переложені на музику, сполучали, таким чином, в одній особі цілком різні функції поета, композітора, співця і музики». [2])

Теж саме зьявище стрічаєм ми і в житті сучасних народів Азії, Африки та Америки. По свідоцтву Клейна, заснованному на відчитах вандрівців, у арабів ми знаходимо «музику, танці, перевдягання, все, що характеризує некультурні народи, не виключаючи й диких». [3]) Є вказівки на істнування у китайців народних пєс, схожих з балетом, які теж супроводились танцями і були схожі з такими ж хоро-танечними пєсами грека Тесціса». Такі ж танечні пєси стрічаємо ми і в старих Мексіканців,—і в цих вони були тільки танцями з характером пантоміми». Те саме знаходим ми і в Перуанців; теж саме, додає Клейн, стрічаєм ми і у всіх диких народів [4]). Таким чином, не може бути сумніву, що танці, поезія і музика були колись вкупі, і що вони навіть, як каже Спенсер, «вийшли з одного спільного коріня» [5]).

Але всі ті елементи естетичного впливу, і разом і поодиноко, були не чим иншим, як рухом, рітмічним рухом тіла, і мали також на меті вдати тільки рух, тільки дійство, тільки якусь подію, цеб-то те, що зветься драмою, драмою одначе вельми прімітивного тіпу, і до того переплутаною другими, також прімітівними, штуками.

---

[1]) ibid.
[2]) ibid.
[3]) Geschichte des Dramas стор. 91.
[4]) ibid.
[5]) Основныя начала. стор. 203.

Тому, на останок, ми не можемо не згодитись із характеристикою, данною цьому періоду драматичної штуки відомим французьким істориком штуки Карьєром. «Коли дикарь, каже він [1]), виспівуючи слова, супроводить їх танцем і другими рухами свого розмальованого тіла, то ми бачимо, що й на цьому чисто природному ступні побута для виразу внутрішнього почуття спершу разом зьявляються мова, співочий тон і наочний рух тіла, що значить—в спільному зарідку лежать тут, лише нерозгорненими, початки поезії, музики і пластичної штуки. Першим завжди являється ціле, але ще замкнене в собі самому; органічний дальший хід є вже розвит, цеб то самостійне розвинення одиночних членів, які й зложуть потім знов організм.

Супроводжена музикою драматична вистава віщує собою останній цей період, як вищу точку та повний розцвіт культури в лагідній згоді розвинених уже незалежно штук».

Але ця пора наступа, як звісно, в житті народів нешвидко. і, як ми побачимо далі, для деяких з них, по різним причинам, не наступа зовсім.

Таким чином розвит чистої драми і драматичної штуки виявляється в відокремленню її від инших паростів штуки—музики і танцю чи взагалі міміки. Це повстає тоді, коли орган драми—слово стає гідним виражати відповідні деталі драматичного руху. Що спонукає драму до такого відокремлення? Звичайно, потреба суспільна: бажання бачити розширений сюжет з одного боку і найбільша відповідність для цього тільки слова, з яким можна перепроводити перед очима слухача і виразити самі широкі і самі тонкі картини душевних рухів. Відділяючись від звязку з другими штуками, штука словесна, а зосібна драматична, не стає через те цілком діфференціроваою; навпаки, вона й тоді видає з себе складне ціле, але тільки обмежене гранью одного слова. Але це слово, що виража собою духові рухи, має ріжні відміни відповідно вдачі тих рухів і тому призначенню, для якого

---

[1]) Карьер—Искусство с общим развитіем культуры. М. 1876 т. II стор. 182.

воно вживається. Слово може виражати почуття людини, слово може оповідати про ряд чиїхсь чужих подій, слово, нарешті, може виявляти діяльність, або дійство духове. Відсіля отримуються різні парости поезії—лірична, епічна, драматична,—і всі ці парости, навіть після відділу їх від несловесних штук, живуть іще вкупі: драма остільки ще тісно звязана з недраматичними елементами, що може назватися своїм імьям тільки з великим застереженням. І треба, щоб пройшло досить часу і драматичний елемент в поезії розвинувся досить високо, щоб почулась потреба відокремлення драматичного слова від близьких його словесних родичів. Тим то, коли ми заглянемо в до-гомеровську поезію, то побачимо скрізь мішанину, напр., ліричних і епічних елементів, похожу на індійські Веди; тим то навіть в драматичному по своїй вдачі дельфійскому культі Аполлона ми бачимо, поруч з епічними елементами, «зарідки ліричної та драматичної поезії» [1]). Тому то Карьер мав право сказати, що «драма виникла із хорової пісні і епічного оповідання» [2]), тому грецький діфірамб, біля якого й розгорнулася грецька драма, він цілком уважає «кінцем ліріки і початком драми» [3]). Але таке одокремлення драматичного елементу і утворення цілком драматичних творів могло статися тільки при такій умові, при якій одбулося оддїлення поезії від штук других. З одного боку мусила нарости потреба бачити якусь подію в дійстві, а не в оповіданні про неї, а з другого,—що власне ми й хочемо підкреслити,—обидві другі парості поезії—лірика та епос, мусили досягти належитого ступня розвою. Вони мусили стати цілком гідними того, щоб послужити матерьялом для драми і щоб, при окремому її істнуванні, ніхто не пожалкував, що драма загубила багато через відокремлення від епосу та ліріки. При виконанні такої умови, попереднього розвиту епоса та ліріки, жалкувати про це людскості не довелось: навпаки, тепер приходиться скаржитись на друге, що дуже багато

---

[1]) Карьер—Искусство—стр. 79.
[2]) ibid.—стор. 187.
[3]) ibid.—стор. 183

драматичних творів являються ніби драматичними, що твір, який мусить бути дійсною драмою, являється швидче лірікою чи епосом, а в багатьох випадках не є ні тим, ні другим. Відокремившись від епосу та лірики, драматичність в слові не порвала одначе звязку з ними зовсім, так само, як не порвала вона цілком з рідними їй штуками, музикою і танцем, а тим паче з мімікою. Ілюстрацією цього може особливо служити сучасна українська драма, що так багата на ці різні естетичні знаряддя, і зовсім не на мінус собі, як думає де-хто із українських і неукраїнських рігорістів, що дивлються на штуку тільки як на засоб для инших соціально-політичних мет, а не як на самостійне ціле, гармонію змісту і форми, а то й перевагу форми, або техніки над змістом, як цього вимагає естетіка.

Але про це мова буде окремо.

Не порвавши зовсім з иншими штуками, драма тим паче не могла порвати і з найблизшими до неї епосом та лірікою.

Останні складають головну частину матерьялів драми, і без них не могла б вона навіть істнувати. Та й справді, з чого складається вніший, формальний бік драми? Або з такого словесного матерьялу, що висловлює різні почуття дієвих особ, або з такого, що трактує про якісь події, ідеї, питання і т. п. Але ж перше, відносне до почуття, є ліріка, а друге, відносне до різних обектів, або й субектів, есть епос; хоча, звичайно, і та й другий входять в драму, хоч і в массі, але з легким колорітом, і не закривають дійсної спеціальної форми драматичного утвору. Ця спеціальна форма яскраво вирізується межи других словесних матерьялів і навіть, коли остання не має внутрішнього драматизму, зьявляється характерною її відзнакою. Що ж це за спеціальна форма і як вона розвивається, або, иншими словами, як в формальному, незалежному од зміста драми, смислі відокремлюється остання від других форм поетичної творчости?

Коли ми обернемося до ліпшого драматичного твору, то спеціальну його форму побачимо на-віч. Ця форма є тим, що зветься діалогом, або розмовою. Скоро поезія вдається до цієї форми, зараз вона одержує повну можливість стати формально

драматичною. Діалогична форма творчости є одною з основних форм людського життя взагалі. Ця форма є наслідком соціальних відносин, вона є сімволом зносин людей межи собою і питання з одповідью на нього є найпростіша її засада. Все життя людей збудовано на вживанні цієї форми, і народня поезія, цей відбиток життя людського, звичайно, користується нею на перших порах свого розвиту.

Елементарним тіпом діалога в народній поезії єсть, як звісно, загадка, що й складається тільки з питання про якусь річ та одповіді [1]) на нього. Найцікавішим поясненням цього може стати скандинавська Едда, що має в собі цілий великий діалогічний уривок, зложений власне з загадок. Істота цього тіпу діалога міститься в тому, що він ведеться лише межи двома особами і таким чином далекий ще від справжнього вигляду широкої по діалогам драми. Крім того, як очевидно, діалог загадки має в змісті чисто епічний характер і в цьому смислі гостро протилежний діалогу дійсної драми. Значить, формальний розвит діалога в драму провадиться, з одного боку, поширенням його сфери, а з другого—набуттям собі внутрішньої драматичної вдачи. Нас поки що займає не друга, чисто псіхологічна риса драми, а перша, чисто літературна. Як-же вона розвивається? Найкращою ілюстраціею цього слугує грецька драма, де ми бачимо повільне розширення діалога через додавання до дії нових дієвих особ. Ми бачимо спершу, як в діфірамбі в честь Діоніза бере участь тільки хор, як потім додаються Теспісом, Фрініхом, Софоклом і т. и. окремі дієві особи, а сам хор, відходить на задній план і, нпр. в Євріпіда, гра ролю тільки якогось останку старовини. Тільки мимоходом скажемо, що з цим занепадом ролі хора ішов занепад і ліро-епічного елементу в драмі, бо раніш про відповідну подію виспівував і висловлював свої почуття хор, а нині сама подія малюється перед нами в діалогах дієвих особ драми.

---

[1]) Лѣтописи русской литературы и древностей издав. Н. Тихонравовымъ 1861, т. III стор. 7.

Але, звичайно, від однії зьяви в творі багатьох особ і їх діалогів, він ще не робиться драматичним в дійснім смислі цього слова, цеб то псіхологічнім. Таким він стає тільки тоді, коли виведені в ньому тіпи показують справжне драматичне, а не епічне дійство, показують ту духову боротьбу, що й складає власне істоту драми і про що ми говоритимем потім.

Нині лиш хочу зазначити, що драмі, яко діалогу, знов надходить час великої роботи, щоб стати не тільки самим діалогом в драмі, але дійсною драмою в діалозі. І ми побачимо далі, як довго драматична творчість мусить працювати сама над собою, щоб досягти того високого ступня, який ми бачимо особливо у Шекспіра; і як трудно їй буде держатися на тому становищі і не спадати до того рівня, з якого вона так недавно вийшла,— власне з рівня творчости епічної.

Але не спиняючись тепер на тих дальших фазах розвою драми, ми задовольнимось поки ствердженням факту, що з давен-давен драма, яко форма штуки, оддїлилася не тільки від других штук, але і від рідних своїх паростів — ліріки та епоса. Важливо при цьому підкреслити, що ми мали весь час на увазі тільки формальний розвит драми, як спеціфічного вигляду людської творчости. Нині мусимо спогадати питання,—що ж власне привело ту форму до такого розвиту і через що перший невеликий діалог повернувся на широку драму? Ми вже сказали, що приводом до цього було бажання подати більш простору картину чійогось поступування, ніж це можна було зробити при первітних, хоч би й сполучених, знаряддях штук — музики, танцю і т. и.

Висловлюючись таким чином, ми приходимо тим самим до питання про зміст драми і про значіння останнього для її розвиту. Ми сказали, що драма відзначається відносною шириною картини чійогось життя... Але цікаво знати, нащо-ж і кому потрібні ті картини, чому людина не вдовольняється першими проявами своєї творчости, або інакше—для якої мети слугує розвинена драма? На це пробує дати розьяснення в поіменованій уже праці Шлегель. Більшість людей, каже він, замкнена в круг незначної діяльности. х дні повторяються по снотворному закону

звички, життя їх точиться непримітно... і обертається в болото. Щоб вийти з такого поганого становища, вони шукають рятунку в грищах, з яких драма найцікавіша. Коли ми самі не можемо вчинити чогось значного, то хоч бачимо його на сцені» [1]). Це пояснення занадто просте і... невірне. Пояснення любови до драми нудом та бажанням його розважити, справді, має значіння і може бути влучним для першого ступня розвою естетічної діяльности, що виявляється в звичайних грищах, але не більше. Ми граємо, або граємось, справді, від нуду, але коли грища можуть його розважати, то зовсім нема тоді потреби в вищій естетичній формі, якою є драма.

Та й крім того, в грищі ми задовольняємо себе сами, а в драмі для такого задовольнення потрібні другі особи, що ускладняє діло, бо вимагає нового інституту актьорів. І коли навіть в простому грищі, де ми втішаємось не власною грою, а виставою грачів других, ми потрібуємо чогось особливого, як це було в Олімпійських грищах,—то тим паче треба це сказати про драму. Люде первітні і взагалі люде старовинної культури, коли боротьба за істнування відограє значну ролю, не так-то лехко і не по мотівах нуду, вдаються до заснування і підтримання нових інституцій. Треба, щоб остання займала видатне місце в його житті, треба щоб вона варта була тії ріжноманітної уваги, що на неї народом тратиться. Таким чином поява і розвит драми мусять умовлюватись важливими причинами, і їх то власне й треба шукати в змісті драми. Той зміст мусить бути найважливіший для народу, бо тільки на це важливіше він захоче потратити свою увагу. Щож при появі драми було в житті первітних народів найважливішим? Колиб ми сказали, що боротьба за істнування, то, звичайно, не помилились би, хоча разом з тим завважилиб, що боротьба за істнування лишається найважливішою й доси, але зміст драми тепер инший, як в часи старовинні. Значить, річ не в самій отій боротьбі, але в силах, що їй або

---

[1]) Vorlesungen. стор. 22.

шкодили, або помогали, і коли ми спитаємо про ці сили, то, звичайно, мусимо обернутися до світогляду первітних народів. В чім істота цього світогляду? В уклоненні природі. В перші часи свого розвиту, людскість од неї залежить цілком і мається під її кормигою. Але в чому міститься людська залежність? В тім, що природа, на думку людей, втручається в їх життя і ними керує. Про те природу первітна людина не уявля собі єдиною,—навпаки, її видима ріжноманітність цілком задурює людскість і примушує її думати, що кожна річ в природі має над людьми владу, може робити й дійсно робить добро і зло,—відсіля виходить фетішізм та боготворення всіх предметів природи.

«Уяві низших рас здається, — говорить Тейлор,—що всю природу оживлено, заселено і наповнено духовими істотами» [1]; небо, земля, дощ, грім, вода й море, вогонь, сонце, місяць ... обожуються самі по собі або як оживлені їх спеціальними божествами» [2]. При цьому «могутні божества утворено на зразок людської душі: їх почуття і сімпатії, їх вдача й звички, їх воля й вчинки, навіть самий вигляд і матерьяльний склад їх, не вважаючи на всі украси, побільшення та перекручування, подають ознаки, в значній мірі позичені в людської душі» [3]. Таким чином створюється епос—так звана мітологія, що, своїм чередом, дає початок ліріці, а потім драмі. Другим кроком словесної творчости взагалі є ліріка. Людина, особливо первітна, вражена всіми величезними зьявищами природи, часом для неї вельми шкодливими, шукає засобу до їх вблагання. Відтіля походить молитва, гімн і т. и., що виявля почуття душі людської. І тільки згодом вироста з цього драма. Щож її покликає до істнування? В епосі людина має на увазі росповісти про чіїсь події; на першім ступні розвиту, релігійному, в епічно-мітологічних оповіданнях розсказуються пригоди богів для навчення всіх вірних.

[1]) Первобытная культура—стор. 275.
[2]) ibid.—стор. 298.
[3]) ibid.—стор. 292.

Державна обласна
254888

Але, крім викладу різних подій з життя божеств, автори оповідань, чи взагалі всяких засобів до вдавання чогось релігійного, мали на увазі більший вплив, а для цього прямували до більшої наочности. Для релігійних мет вживались, як ми знаємо, танці, музики і т. и. Але всі ці засоби були нічим в порівнянні з епосом, що росказував у подробицях про ті чи инші події і здіймав цілі їх картини в уяві слухачевій. Це бажання наочности повело словесну творчість і далі. Замісць того, щоб розсказувати події богів, найкраще ті події показати навіч: таким чином створюється драма, цей кристал вчинків, ці самі вчинки, про які не росказується кимсь, а які самі відбуваються на сцені.

Ясно, що зміст первітньої драми мусив бути й був перш за все релігійно-мітологічний. Релігія була основною рисою в світогляді первітньої людини; релігія була найважливішою річью для тії людини, і коли остання вдавалась до творчости, коли вона вживала всі можливі засоби до утворення і виконання драми, то річ природня, що ті засоби і потрачена на них енергія мусили вжитись на щось найважливіше в житті,—а тим самим, звичайно, на релігію. Факти историчні, факти тії доби, де ми тільки й стріваємо вперше драму, не лишають в цьому смислі ніякого сумніву.

Обожуючи сили і зьявища природи і виявляючи їх собі в вигляді людському, шануючи навіть неживі речі,[1])—первітня людина тим паче, звичайно, мусила туж саму шану віддавати і звірам, тіж самі людські риси наддавати і їм. Дикі звіри і тепер можуть робити людім багато шкоди,—відтіля їх обожування; звірі взагалі найближче стоять до людини,—відсіля легкість їх уподоблювання людям.

«І коли рослини поділяють з звірями зьявища життя і смерти, здоровля і хвороби, то досить природно було накинути їм також рід душі», каже Тейлор[2]). Тим паче мусило це статись

---

[1]) ibid – стор. 51., Тейлор.—стор. 89.
[2]) Первоб. культура—стор. 50.

відносно звірів. «Поняття про абсолютну ріжницю межи людиною та звірем, так росповсюджене в світі цівілізованому, навряд чи може знайтися у низчих рас. Люде, яким крики звірів та птиць здаються схожими на людську мову, а їх вчинки також скермованими думкою, як і в людини, цілком логічно припускають істнування души у звірів, птиць і плазуватих, зарівно з людьми» [1]). Таке представлення утворюється тим легче, що «в різних пород звірів, як завважає Карер,—відомі духові одзнаки втілюються як навмисне поодиноко» [2]). Такий нахил людської уяви до наділювання звірів своїми рисами привів ту уяву до створіння так званого звіриного епосу, де росповідається про різні вчинки звірів. Порив же до обожування звірів веде людськість до створювання цілих культів звірів, як ми це бачимо у різних навіть культурних народів в поганський період їх розвиту, нпр.: у Єгиптян з їх биком Анісом, у Євреєв з золотим тельцем і т. д.

Відтіля й звичай перебирання в звірів. Мати людині звірячий вигляд, очевидно, було великою шаною; бо тоді людина приймала «образ і подобенство боже». Таким чином, шанування звірів знаходило собі місце в епосі і мало значіння релігійне. А «раз звірина байка,—говорить Тіхонравов,—утрімувала в собі народні вірування поганського періоду, то й свята, сполучені з перебиранням у звірів, теж мали колись смисл релігійний» [3]). Таким чином, поставивши попереду питання, що було змістом первітньої псіхіки людскости, ми дійшли до цих взагалі виводів: тим змістом було обожування всіх сил природи і видимих її річей; невидимим божествам—силам природи—давався вигляд і істота людські; з видимих живих предметів найбільшу шану мали звіри. Цей зміст первітньої псіхіки був змістом і первітньої драми, найкращим доказом чого слугує драма єгипетська. Про неї ми дізнаємося з так званої «Книги мертвих», частина якої

---

[1]) ibid—стор. 45.
[2]) Карьеръ—Искусство, т. I стор. 52.
[3]) Лѣтописи русской литературы—т III, стор. 8.

клалася в труну останніх. Зміст драматичної її фабули складається з пригод душі мерця в її мандруванні по світах підземних.

В цій драмі головним діячем є сам мертвий, а другими різні боги. С початку говорить царь вічности Тот, обертаючись до Озіріса, потім бере участь хор, далі вступає в дію сам мрець з похвалою Озірісу, потім він сіда в байдак, і починається його мандрівка в країну сонця з заходу на схід. В цей час він виносить цілий ряд обертань, щоб врешті, як каже Клейн [1]), вийти «в вигляді кібця з людською головою,—сімволом ясної, очищеної души», і дійти до «праджерела всякого матерьяльного і духового життя». В цій драмі, що має характер цілком релігійний, легко побачити всі ознаки первітної релігійної псіхіки людини. Тут і обожування сили природи сонця—в Озирисі, тут і змалювання подій божеств, тут і вшанування звірів в прикладі кібця.— Взагалі, релігійна основа драми виявляється тут навіч. Перші драми другого культурного народу старовини, еллінів, доводять нам теж саме. Досить, нпр, згадати дельфійське святкування в честь Аполлона за його перемогу над потворою-драконом. Герць бога з потворою вдавався навіч, в трьох актах, і «обраний юнак виображав навіть особисто саме божество, як вбиває воно дракона, і потім чинив над собою очищення за гріх пролитої при тому крові, щоб вдати людім на зразок власний наочний приклад» [2]). Опис цього святкування мається в Плутарха [3]). Тут бачимо теж уривок з мітології, який має змістом один з вчинків ції уособленої сили природи—Аполлона. Але найвиразніше доводить про релігійний зміст драми, цей чинник до її створіння, факт елевзинських містерій, де вдавались уособлені сили і зьявища природи: Деметра—земля, Персефона—засівок, Плутон—мертвість природи і т. д.

Драматичне святкування спогаду про мітичне захоплення Персефони богом смерти належало до одного з видатних в Греції по своєму урядженню і впливу на публичність.

---

[1]) Geschichte des Dramas—т. I стор. 35.
[2]) Карьер—Искусство т II стор. 79.
[3]) Klein—Geschichte т I, стор. 56.

В тій грецькій первітній драмі наочно вдавалось захоплення Персефони чи Прозерпіни, і сам нарід приймав участь у її відшуканні, блукаючи з лихтарнями по тих місцях, де ходила колись Деметра. Потім всі вертались до храму, де жрець показував їм трупу і кошик з овочами,—сімвол смерти й життя. Потім ішли в льох—пекло, де матір знаходила свою дочку, і коли знов повертались до світла, жрець давав їм колос і вінок, яко ознаку перемоги і стиглости. Потім з Аѳін приносили образ Діоніса, ставили поруч з богинями і танцювали, при світлі лихтарень, в честь Деметри цілу ніч, святкуючи тим самим перемогу життя над смертю. І вся ця драма призначена була для одного: вилинуть на душу і «розгорнути перед нею картину блаженного буття, яку вона мусила непорушно хоронити в схованці релігійної віри» [1]).

Таким чином релігійна мітологія і кебета наслідування утворили собою релігійну драму. Але утворюючи, вони її собою й умовили; вони стали тією засадою, без якої означена драма була б неможливою. Тому то в тих народів, що або не мали відповідної релігійно-мітологічної сістеми, або не могли розвинути наслідування різним мітологічним типам, первітня релігійна драма не могла й зьявитись. І це навіть трапилось з народами культурними, що вже показали естетичну свою кебету в створіння різних примітівних штук, як, нпр., з евреями. В святих їх писаннях ми стрічаємо сливе всі форми творчости, крім драматичної... Обидві істотні моменти драми—наслідування та дію—забороняє їхня віра,—бог бо не мав, по їх представленню, жадного образа [2]). Єврейську віру «засновано було на самому чистому понятті про божество» [3]), що виключало всякі мітології. Таким же робом не було тії релігійної драми і в семитських родичів євреїв—Арабів; таким-же чином не було її і в Персів, бо

---

[1]) Карер.—т. II стор. 85.

[2]) Klein. Geschihte. т. I, 88.

[3]) Исторія поэзіи. Ст. Шевырева. т. Спб. 1887 стор. 184.

їх релігійна сістема не виносила «жадного драматичного виображення» [1]).

Установивши, що перша драма мала релігійну вдачу, ми цим самим показали, що, тільки дякуючи цьому змісту, і могла зьявитися і взагалі істнувати людська драма.

Говорючи про релігійну її рису і весь час маючи розмову про зміст драми, ми одначе розглядали той зміст лише поверхово, лише натяком на те, чим власне був зміст тії драми або її релігійности. Мало сказати, що тут росповідалося в дії про вчинки богів,—важливо підкреслити, про які власне вчинки і в чім містився зміст знов таки релігійного виливу, що мав тією драмою робитися на слухачів. Розгляд цих пунктів змісту знов приводить нас до уважнішого аналізу псіхіки первітньої людини.

Придивляючись до сил природи, людина бачить, що шкода від них діється не тільки їй, людині, але що й сама природа теж стражда від когось. Така зьява, як умирання природи в осени та в зімку, не може не здатися первітній людині за справжнє її страждання; ці зміни в природі, ці її страждання, відбуваються з постійностю і ретельностю, і ці спостереження людини доводють її до важливих виводів. Людина чує страх до сили, що примушує страждати природу, і спочуття до самої страдниці-природи,—з цього випливають засадничі почування для впливу від самої драми: ці почуття мусять нею будитися. Далі, ретельність повторювання страждань природи будить переконання в їх необхідності і, значить, потребі для якоїсь мети. Ця ретельність мусить, очевидячки, бути зразком для людини, щоб коли не самими стражданнями, то хоч виглядом її очиститись від своєї гріховности. І нарешті, відживання природи дає привід до прояву веселощів.

Весь цей хід первітної психіки має важливий вплив на істоту й розвит старовинної драми, вказуючи дійсні її пружини. Яко відбиток цієї складної мішанини построїв старовинного су-

---

[1]) Klein. стор. 91.

спільства, перш за все утворюється і росповсюджується драма про людське страждання—так звана трагедія.

Героями її стають різні частини природи, яко уособлені божества. Такими трагедіями являються перш за все египетські містерії про Озіріса, розідраного Тіфоном, де показувалися в мімічно-драматичній формі страждання Озіріса [1]).

Трагічний культ Озіріса дав початок таким-же культам Загрея на Криті і Діониза у орфіків-фракійців, що вславляли Загрея-Діониза, розідраного Тітанами [2]). Одправа Діонизу перейшла потім і в Грецію, знайшовши драматичне виображення в малих Елевзинських містеріях, але перейнятий з Фрігії бурхливий, оргіастичний колоріт культа Вакху було випрацьовано прилученим сюди культом Аполлона.

Той-же самий елемент страждання божества знаходимо в середнє-вічних містеріях, що говорили про муки Христові. Одно слово, цей елемент проходить червоною ниткою через історію всії первітньої, а в той же час релігійної драми народів культурних. Скрізь проводилась ота ідея спокутування. Що всі ці містерії, ці сказать би, таємности, мали на увазі власне очищення слухача, доводиться дослідом всіх наведенних літературних прикладів. Розуміння «очищення» є орфічного або египецького походження [3]), і його ідея стрівається перш за все в египецьких похоронних сценах, смисл яких і є власно очищення для життя нового. Перейнятий у орфіків культ Діониза мав прямі відносини до очищення души [4]) і розвинене в елевзінських містеріях «виображення страждань божества підвисшувало душу над всяким спочуванням і страхом перед людськими напастями» [5]). Уложене спершу в форму звичайно-фізичного очищення від бруду, як це є в Аполлоновій драмі, зрозуміле потім в формі духово-релігійного очищення, це

---

[1]) Klein. т. I. стор. 43.
[2]) ib.—і Карер т. II. стор. 81—3.
[3]) Klein, т. I, стор. 18.
[4]) ibid. стор. 141.
[5]) Карер, т. II стор. 86.

останнє, в вигляді Арістотелевого катарзіса, перенесено було і на всяку іншу, а не тільки релігійну драму. І данний факт, освічений історичними ствердженнями, важливо запамятати для того часу, коли взагалі нам прийдеться говорити про психологічний вплив кожного драматичного твору. Але перш за все, і при тому в смислі релігійному, воно мало значіння для колишньої трагедії-містерії. Як звісно, протилежности в світі стикаються,—через те трагичне мусить бути завжди в звязку з комічним, і здасться, цього психологічного пояснення досить було б для зрозуміння комедії. Але в лагоді з релігійним взагалі джерелом походження драми може бути зьясовано й істнування цього другого її вигляду—комедії. В релігійних трагедіях за смертю божеств слідкувало й їх воскресення,—тим самим виникали з цього й радощі. В елевзинських містеріях святкування закінчалось веселощами; в святкуванні Вакха без вину раділи всі участники свята; тому й потім, ніби по інерції, до грецьких художних трагедій додавались сатировські комедії. Тому, як ми побачимо, і в містеріях, могли зьявитися і потім обокремитися в цілі комедії так звані інтермедії. Але й крім того, релігійне походження комедії, яко протилежности трагедії, доводится дослідом над різними, власне грецькими культами, з огляду на характери їх катарзісу, цеб-то очищення. В трагедії воно досягається страхом та спочуттям, — створінням Діониза: в комедії він досягається веселою ясностю, яка виходить від світлого бога — Аполлона. Одже релігійне походження обох паростів драми, як в смислі змісту, мети і форми, не підляга жадному сумніву. Середневічна містеріальна драма особливо це стверджує і показує навіч, оскільки всевладним та живущим був отой релігійний фактор для драми; оскільки він, і тільки він, міг довести її до високого ступня розвиту і постановити перед великою і широкою дорогою.

Але створивши драму, релігія, звичайно, не могла завжди лишатися її охоронницею та навчителькою. Релігія є тільки одним з чинників та ступнів людського розвою; але в житті людському надходить час, коли первітня релігія-мітологія руйнується, коли гору беруть инші ідейні та побутові стімули, і релігія одсо-

вується з колишнього першого плану. Для драми це своїм чередом має велику важливість. За довгий час служення релігії драматична творчість досяга великого формально-техничного розвиту і після трощіння релігії ніби мусить лишитися без змісту. Але цього, як ми знаємо, не трапляється. Поривання до драматичності, хоч і засноване на природній людській кебеті—наслідування, має і штучне призначення: служити якійсь ідеї. По знищенню релігійної ідеї лишається досить важливих ідей других — политичних, соціальних і т. д. І драма стає служити новому призначенню, стає служити новим ідеям, — а для цього вона повинна воображати все окольне життя, повинна малювати не якісь небесні сили в вигляді людськім, а саму дійсну людину.

II.

Виясняючи зміст драми і її похождення, ми прийшли до пересвідчення, що її піднесла первітня релігія і що цій останній вона завжди й мала слугувати. І ця увага про цей сливе закон драматичної творчости має своє значіння для тих народів, світогляд яких характеризується перевагою релігійного елементу, не вважаючи на те, чи ця релігійність так званого поганського, чи християнського типу.

Це зьявище ми бачили у народів східних, його-ж стрівали ми і в народів античної культури, його-ж мусим ми побачити і в народів культури християнської—і перш за все в світі романо-германському. Германці та романці, що розвивали в себе культуру християнства, перейшли, звичайно, ту добу розвою, що зветься поганською і що ми бачили вже в народів старовинних. Відповідно цьому повинні були уложитися і їх обряди і зміст тих штук, що мали завданням служити при тих обрядах цілям релігійним. І коли ми звернемося до обрядів, що мали відносини до стародавньої релігії і що заховалися в романо-германському світі аж досі, то ми ясно побачимо зародок в них повної драми.

«Народні обряди, що здержались від сивої старовини, що звязані з уклоненням стіхійним божествам — говорить Олексій Веселовський, [1])—скрізь відзначались перевагою живого драматичного початку. Вигнання зіми та привітання літа виображались та й тепер виображаються в Швеції та Баварії в особах».

«Зворіт сонця до весни святкувався в Германії особливим походом, що виображав скваппний поїзд Водана з його дикою ватагою». [2]) В старій Англії відбувався поїзд аналогічний. Крім того: «в північній Германії, Швеції і навіть Ліфляндії, настання весни святкувалось так званим майським торжеством». Італьянські «Maggi або Giostre, що вціліли в народньому італьянському житті, напів-пісенні, напів-драматичні твори,... ховають часто за легкою християнською поволокою грунтівний поганський привіт весні».

«З багатьох свідоцтв про масничні грища, вкажемо—говорить Веселовський—на невеличкі народні комичні сцени, що виконуються й доси в південному, італьянському Тіролі, на урочисте спалювання уособлення масниці (il carnevale), виображене вязкою соломи». [3]) «Відгомін січневих календ старовинного світу жив багато віків під виглядом різдвяних пісень чи ноелів, здебільшого виложених в формі діалогичній і супровождених сімволічними обрядами пошення звізди, перебирання і т. п.» «Завивання вінків та вороження про них взімку, перед початком року, скрізь розповсюджені колись в Германії, булі звязани з хороводним співом, танками, змаганням загадками». [4]) Навіть «тризна,—підвисшене віддання шани вмерлому,—оберталась в бенкет, де співи й сцени перебірання на перехрестях, танці й грища гістріонів та скоморохів зміняли одні других». «Діячами всіх головніших

[1]) Старинный театръ въ Европѣ. – Историч. очерки Алекс. Веселовскаго М. 1870 стр. 21.

[2]) ibid. стор. 22—3.

[3]) ibid. стор. 24.

[4]) ibid. стор. 25.

обрядів були назліченні та ріжноманітні типи гульливих співців та музиків, на ранню появу яких вказують літописі, духовні і свіцкі свідоцтва; scarrae, mimi, histriones joculatores — звуть їх латинські памьятники; spilman і навіть spilwip,—вказівка на скоморохів-жінок,—гучить їх германське наймення. Не дивно, що всі «подібні прояви драматичного початку в народних піснях та обрядах подавали готовий сирий матерьял для сценичної обробки». Але крім цього, «один з любиміших виглядів представлень скоморохів на заході... були маріонетки»..; «перші маріонетки німців носили назвисько кобольдів, доводючи ніби свій звязок з первітнім віруванням народа». [1]) Всі наведені факти не лишають ніякого сумніва про те, що перший зарідок драми в нових европейських народів був у спільці з другими штуками і що вся та спілка, як і частина її—драма, мала тісні відносини до релігійних поглядів народу. Те саме зьявище можемо ми спостерегти і у наших найблизших родичів, народів славянських.

«Світ драматичних народних обрядів, звязаних з ушануванням сил природи, одкрива нам і в славян ряд могутних зарідків драми, якім бракувало тільки прихильних умовин для успішного виробу». [2])

«Зустріч весни і звязані з нею грища, пісні та обряди більш за все уміщали в собі готових мотивів для драматичної оживленої дії. Боротьба смертоносної зіми з світлим всегріючим сонцем, торжество весни, радісні почування, викликані в людині, що тісно зблизилась з природою, її пробудженням, грища й свята, сполучені з різними хліборобськими роботами і вчинаннями, всі ці ріжноманітні фактори сходились тут. Весна веде слідком за собою ряд плодоносних туч,—і старовинний славянин, шануючи богиню гроз, взиваючи до неї про послання на землю дощу, уособляв її в вигляді молодої дівчини, прибраної у рослини та квіти, як сімвол підбурювання всіх рослинних сил землі;

---

[1]) Старинный театръ.—стор. 26.

[2]) ibid.—стор. 195.

як при настанні весни, так і при всякому бездожжі, він водив за собою в особливій процессії цю обраницю, що одержувала назву *додоли* або *пеперучи*, навколо своїх осель; кругом ішли жінки, що виконували ряд пісень, обернених до божества в цілі його вблагання». Коли не коли процессія спинялась і живе дійство обрядового моління, супроводженого співом і танцями, ніби само переходило в драматичну сцену» [1]).

«Західні славяне з особливою любовью розвинули святкування мая, схоронивши й доси в народних піснях і трохи одмінених уже грищах відгоміи колишніх обрядів. Вони розпадались на два виділа: зустріч весни властиво і торжество перемоги її над зімою. Перший виділ містить в собі майські грища, що нагадують в багатьох расах італьянські народні maggi та німецькі майські походи (Mairitte). З 1-го мая молодь в Чехії вируба в лісі цівки для майських дерев, що, окрашені корогвами, встромлюються на важливіших місцях, не кажучи вже про ті майки, які кожен закоханий мусить поставити перед домом своєї милої. Коли декоративну частину цього свята споруджено, по селу споряжається похід молоді в убраннях, з піснями і музикою попереду. Він спиняється перед кожною майкою і викликає особливою піснею ту, на честь якої вона поставлена; межи викликаною та хором починається жартівная розмова, при чому перша мусить подарувати чим небудь прибулих. Вони дякують новою піснею, потім іде танок; ті-ж сцени повторюються при кожнім майськім дереві» [2]).

Також по весні «у сербів сходиться декілька дівчат в одягних сукнях, окрашених квітками, вибирають найвродливішу кралицею, другу королем, третю барьяктаром (хорунжим) і четверту королівською ключницею»... Похід, спиняючись, уміщається колом (хороводом) біля кралиці. Король, розмахуючи мечем і супровожденний хорунжим, пильнує досягти в середину кола, що їх не пуска, одвічаючи на виклики піснями, приспів яких Лельо

---

[1]) Старинный театръ—стор. 196.

[2]) ibid. 197

(у словаків Донда, руське Дідо) свідчить про звязок цього обряду з первітним віруванням народа і, по ясуванню Гануша, вдає нам все грище виображенням шлюбної спілки весняної богині Діви, цариці небес, з молодим Дівом». [1]) «Боротьба межи добром та злом (життям та смертю, зімовим одубінням і весняною теплинь) малюється в росповсюдженому в Чехії та Моравії грищі на Hźimbabu. Міфічній цій особі протиставленна Яга-баба (ježi-baba), представниця зла. В пізнішій пів-християнській формулі старого обряда слугами обох богинь являються янголи та демони. Янгола (душу), цеб-то молоду дівчину, веде Яга-баба з завязаними очима, вимагаючи од неї утримання од сміху, щоб смішного їй не довелося чути. Вона веде цього янгола в рай, в той час, як супротивниця її пильнує не допустити його туди і примусити зламати обіцянку, підбурюючи в дівчині сміх; коли їй це вдається, вона тягне за собою душу в пекло. Сцена кінчається боротьбою товпищ світлих та похмурих духів за владу. Очевидячки, не дивлючись на пізніщу переробку, ми маєм тут діло з стародавнім символічним обрядом, що виявляється й тепер в загальному туманному і загадковому характері юнацького грища». [2])

«Спільний всім славьянським племенам обряд похорону зіми чи смерти, виображеної в вигляді Морани, Моржани (від «мор», умирати) і. т. д., давав також привід до походу, повного драматичного життя і навіть непозбавленного в де-якій дозі еффектних переходів. Опудало смерти чи Моржани клалось у труну, яку з плачем несли до річки, кидали в воду і, ніби на ознаку відшукання весни, вертались відтіля в протилежному настрої, повному радощів. Одна польська пісня наочно малює нам цю наївну пісенну антітезу» [3]).

«Пора, присвячена святкуванню русалок, вія і других стіхійних духів, все істнування яких звязано з добою блиску і роз-

---

[1]) Стар. театр.—стор. 197.

[2]) ibid. стор. 199.

[3]) ibid. стор. 200.

цвіту природи, ознаймовувалось рядом веселих обрядів. Заборона, наложена на них в Чехії духовенством, осужує істнуючий здавна звичай під час русальних свят обирати королів, водити таньці, одягатися в стару одіж (перебирання) і иншим чином казитись і т. д. Один сербський обряд дає де яке розуміння про те, якого роду були ці русальні грища. Три особи вбірались в фантастичні вбрання: одна людина надягала на себе волохату одіж, обвішану звірячими хвостами, а лице ховала під маскою; другий вдавав собою вілу, вдягався в білу сукню, повиту квітками; білий намет теж увесь був у квітках. Третій вдавав собою потворну звірину з копячою головою і птичими ногами. Всі вкупі ці перебрані обходили навколо сел при гуках бубен, сімволічно вдаючи собою бажаний народові прихід весняних туч, багатих дощем, що по увазі білих дів, то в вигляді істот, одягнених у звірячі шкури, то в формі звірів, коров, коней» [1]).

«Моравське масничне грище виявля де яку схожість з доніру описаним сербським походом; в ній бере участь ведмідь, весь обмотаний листям гороху, парубок, одягнений в жіночу одіж, і врешті (очевидячки, нове обертання), гусарин, що вдає, ніби їде верхи, при чому в нього спереду прироблена коняча голова. В одній руці в нього шабля, в другій батіг. В такому вигляді вони ходять по домах, виконують комічні сцени та діалоги й танцюють» [2]).

«Зімові святошні грища та обряди відзначаються меншою жвавостю та драматичною вдачою. Сполучені часто з перебиранням, вони про те досягають більшого розвитку лише у східних, православних славян. Переддень Різдва (Божича) самий день свята і потім 31 грудня—суть головні моменти обрядової святошної програми Сербів та Болгар...

Всі трапези супроводжуються набожними розмовами, зиченням счастя дому; вечори проводяться молодью в хороводних спі-

---

[1]) Старинный театр.—стор. 201.

[2]) ibid. стор. 201.

вах. Ніч на Різдво гається в цілому ряді обрядів: коло вогню довго сидять всі домівники; молодь співа пісні, дівчата звичайно виконують при цьому дуети під супровід хора; врешті надходить пора складання огнища...

Останнє складання багаття виклика радісні вигуки; огнище запалюють, а під цей час присутні знов оддаються пісням, грищу на гуслях і т. д. Вдосвіта розговини обертаються знов у ряд молитов, промов і умовлених обрядових формул. В найбільш шанований Болгарами будні-вечер 31-го грудня дівчата й парубки збираються, виносють таз з водою, де плавають квітки, одсікають сучок з грушового дерева, кладуть його в таз, потім ділються на два боки і починають співати почерзі пісню, що складається з питань і одповідів» [1]).

«В дитячих грищах, як і в дитячих піснях, заховуються часто відгомони дитячих грищ, пісень та обрядів, що випадково стали дитячою забавкою» [2]).

«Такі були в загальних рисах прояви драматичного початка в обрядній та пісенній стихії старовинного побуту славян. В самій вдачі славянина ніби лежить успособлення до драми: він скрізь любить наддавати драматичну форму своєму оповіданню, пісні і т. д.; чешські духові пісні мають доси драматичну відтінь і по цю пору в руській роскольничій литературі виразно виявляється таке-ж поривання; не кажемо вже про південних славян, жива, огнена природа яких, зогріта благодаттю південного клімата, розвинула і в пісні і в розмові живий схвильований й сливе драматичний рух» [3]).

Український народ, звичайно, не був з цього винятком. Його перший ступінь в дрматичному розвою мусив носити вдачу, спільну в основних рисах з другими світовими народами і перш за все славянськими. Перши драматичні зарідки мусили в нього пере-

---

[1]) Старинный театръ стор. 202.
[2]) ibid. стор. 203.
[3]) ibid. стор. 213.

плітатися з другими штуками і при цьому мати релігіозні відзнаки. А як первітною релігією українців було поганство, сполучене з антропоморфізацією сил природи, то ця драматичність повинна була відзначатися рисами поганства.

І дійсно «в широкім крузі, — каже Ол. Веселовський, — народних обрядів старої Руси, звязаних із давнійшими віруваннями народа, хоронились багаті зарідки розвою драматичного початку.

Чи хороводна пісня, танець, чи обряд вшанування тої або іншої доби року, чи нарешті весільний обхід,—все приймало драматичні форми; всюди виника поділ ролів, більш-менше жвавий обмін промов окремих особ, солистів та хора,—скрізь з загального фона співу виділяється жива й метка дія, на якій збираються усі сили хорової масси. Первітний вигляд людської забави—передражнювання звірів та перебирання в їх шкури, вигляд, може бути, належний добі появи звіриного епосу, — це перебирання, примішуючись до де яких пісенних обрядів, наддавало їм важливу підвалину костюміровки і закінчало їх драматичну вдачу».[1]) Так малюється в загальних рисах первітний стан нашої драми.

Історичні свідоцтва впевняють нас у цьому також. Ще в «Початковій літописі» ми читаємо про наших предків, що вони: «схожахуся на игрища, на плясанье и на вся бѣсовская игрища». З других джерел ми довідуємося, що «яко труба сбираеть вої, молитва же творима сбираеть ангелы, такоже сопѣли и гусли събѣрають около себе безстудные бѣсы». [2])

Із листування вел. князя Ізяслава з печерськими чеицями, бачимо, як він просить їх: «а ты храмлющая о вѣрѣ научи и ноги текущихъ на игры къ церкви обрати» [3]).

---

[1]) Старинный театръ стор. 213.

[2]) П. В. Владиміровъ. Древняя русская литература кіевск. періода XI—XIII в.в. К. 1900. стор. 108.

[3]) ibid. 148.

Інок зарубський XI віку Георгій теж «повстає проти свіцьких потіх того часу скоморохів, пісень та гуслів» [1]).

Побічні вказання на такі гриця є також в навченнях новгородських епископів XI—XII вв., де один каже, що „москолудство вамъ братіе не лѣпо имѣти“ [2]), а в другого теж стріваємо „вирази про гриця з перебиранням і грубими обертаннями сміхунів, жартунів: „и о турѣхъ и о лодыгахъ... и о колядницахъ, и про беззаконный бой“ [3]).

Про такі „веселі обичаї“ „при княжих дворицах в старій Русі говорить життя преп. Ѳеодосія, написане Нестором, і ще красномовніше говорять фрески на сходах Київо-Софійського собору“ „В Ізборнику XIII в. мається відоме навчення, відносне до старїшого часу, де не радиться виходити на вулицю, коли „играють русалья или скомороси или пьяницы кличуть“ [4]). Всі ці данні, разом з аналізом народних обрядів сучасних, дали підставу новішому історіку літератури сказати, що „руська старовина схоронила тільки уривочні вказівки на руську народню поезію... Але безперечно народні гриця, обряди та пісні старіше XII віку [5]).

Що ж припукало наш народ держатися всіх отих гриц і віддаватися їм, не вважаючи на всякі заборони?

Звичайно, перш за все їх естетична краса, яко основа для задовольнення, але, найголовніше, принадним був їх зміст, цілком релігійний. Наші предки в релігійному смислі були родичами всіх инших народів, як і в других смислах, і перейшли тіж самі стадії розвиту. Як і другі народи, вони обожували сили природи і їх уособляли. Таким чином ми стріваємося з назвиськами богів Даждь-бога (нім. tag), Хорса, Перуна, Велеса і др., що мають

---

[1]) П. Владиміровъ. — Древняя русская литература. стр. 151.

[2]) ibid. стор. 135.

[3]) ibid.—стор. 135

[4]) П. Владиміровъ. — Введеніе въ исторію рус. слов.—Ж. Мин-Нар. Просв 1895, I. стор. 53.

[5]) ibid.—стор. 51.

безпосередні відносини до обожування природи. Правда, ми не маємо в себе такої розвиненої мітольогії, як в греків, або вона до нас не дійшла, але в усякому разі природнича вдача нашої первітньої релігії цілком очевидна. „Пробудження природи від одубіння при першому проміні весняного сонця, сповняючи радощами серце первітнього народа, пробуджувало йому бажання гаряче вітати живуще настання весни і в той же час виразити всю міру жаха до зімового холоду, що сковував усі сили природы і ніби гвалтовно мертвив, морив життя. Два незмінних сонячних зворота, пророкуючи то розцвіт, то летаргій природи, одбивались і в настрої природи і на обрядах, в яких цей настрій виявився. Боротьба весни з зімою, що наочно уявлялась фантазії народа, дала привід до цілого ряда втілювання її в народних грищах“ [1]). І доказом цього слугує сучасна творчість народа, що заховала в собі силу останків старої культури. „Сучасні обряди, грища та пісні,—як каже П. Владиміров,—зьявляють в собі пережиток старовини, і не вважаючи на всі зміни, одбивають міфи природничі або старовинні побутові зьяви“ [2]). „Два рівнодення, два сонцестояння (зімове і літнє) і два зворота сонця—на зіму та на літо—стали підвалиною світових міфів про вмирання та оживання сонця; відсіля зьявились і два головних паганських свята, звісних у руських під назвами «коляди» та «купала». В «колядських весняних обрядах відбились представлення обожування сонця та природи; відсіля й дійства закликання весни, дощу, розцвітання дерев і трав, чекання врожаю хлібів і приховку товару, а разом з тим і всякого другого гаразду,—шлюбів у роді, сімьї, народження дітей, талану на війні і т. и. Навпаки, в «купальских осінніх обрядах одбились представлення про вмирання сонця та природи; звідси — дійства похорону, потоплення, спалювання уособлень сонця та природи, оклички мертвих, чекання несчастья та смерти» [3]). Всі ці «обряди,

---

[1]) Веселовскій. Старинний театръ. стор. 286.

[2]) Введеніе в истор. рус. слов. — стор. 321.

[3]) Ibid. стор. 322.

звязані з шануванням сил природи і з впливом хліборобства, подають ряд драматичних сцен, більш-менше жвавих»[1]), але ця драматичність свята є тільки однією його частиною, до якої примішувалися і другі штуки, яко спільні його частини. «Спочатку, в старовину, межи цими необхідними частками поганського свята був самий тісний звязок. Пісня ясувала обряд, входила, як конечна частина, в обряд, наддавала йому сили, як моління чи замова. Також і грище в діях мімічно ясувало і пісню, і обряд. З грищами тісно звязані були танці, хороводи, що, певно, доходять до «игрищ между селы» Початкової літописі... Грища сполучувались з перебиранням (туром, биком, козою, конем і т. д.). Хороводи справляли весною і літом: в зімку їх заміняли грища в домах зьєднані з ворожінням, загадками, що ми побачим широко-розвиненим в святошних грищах та піснях»[2]). Нині, одначе, ми бачимо і в нашій народній творчості ту діфференціацію штук, що осягла і всі другі народи. «Коли ми звернемо увагу на взаємини сучасних обрядів, грищ та пісень, то побачимо, що тільки небагато обрядів тісно звязано відповідними піснями та грищами, а більшість їх значно вже відокремилась. Досить згадати, що пісні, які співаються на масниці, не мають відносин до свята,— зразок цього свята сливе зовсім зник: весільні пісні, найбільш сполучені з відповідними обрядами, змішалися з весняними хороводними піснями; в виділ дитячих пісень та грищ увійшло багато обрядових і т. д.»[3]).

Але, мимо всії тії вніщньої діфференціації, лишились головні риси первітних наших обрядів: їх релігійна підвалина поганської вдачи і разом з тим їх колоріт драматичний. Огляд цих народно-поганських свят слугує для цього яскравим доказом.

„З давніх часів у всіх европейських народів колядки-свята супроводились веселими грищами, що відзначались сценічною

[1]) Старинный театръ. – стор. 289.
[2]) Владиміровъ.—Введеніе, стор. 325.
[3]) ibid. стор. 325, 6.

вигадливостю, з перебиранням—переважно в звірячі образи, ворожінням про долю, врожай, шлюб і т. и., спостереженням багатьох прикмет, загадками, обрядами, направленими до приклика сил природи в їх уособленню, і звичайно, з офіруваннями“ [1]).

Все це, як звісно, мається і в нас.

„Сучасні народні грища та пісні з козою приводять нас до різдвяних перебирань і до обрядів аграрних, звязаних з чарами на врожай хліба, з ворожінням про нього“ [2]).

„Аграрні обряди на святках і ворожба, відносні до хліборобства та скотарства, відзначаються стародавностю та повсюдностю... Колядки славлять плуг, соху, оранку, сійбу і пророкують урожай; „плугові“ та іграшні пісні супроводяться мімікою, при чому вдаються різні хліборобські роботи“. Ще, як описує Саксон Грамматик, поганські Славяне в Арконі одбували обряд, що й доси справляють в Малій та Білій Россії (а також в Сібіру): господарь ховається за купу пирогів і инше їстовне, так що домівники не бачуть його, і одержавши на питання „чи бачите мене?» одповідь «не бачимо», висловлює бажання, щоб «не видко було світла за стогами, за копами, за возами, за снопами» [3]).

«Святки-Коляда єднались і з обрядами та піснями стародавними—військового, чабанського побуту—і з неодмінними товаришами всіх народних свят—піснями та обрядами, що відносяться то сватання та шлюбу» [4]).

Свій дослід про цей цікл обрядів, що мають на меті вихвалювання сонця, Владиміров закінча таким виводом: «риси стародавнього побуту і старовинні поетичні образи в колядках, у відповідних підблюдних та іграшних піснях—несумнівні» [5]), і додає потім: «визначно, що й час дії в колядках є не зіма, яка

---

[1]) Владиміровъ.—Введеніе, стор. 332.
[2]) ibid—стор. 334.
[3]) ibid—стор. 335.
[4]) ibid—стор. 335.
[5]) ibid—стор. 342.

взагалі в колядських мотивах не лишила сливе ніяких слідів, а початок весни, і не ніч, а світання. Ось, може буть, де вказівка на стародавнє значіння і час святкування до-християнської Коляди-Свята». До цього ж ціклу колядських обрядів треба, звичайно, застосувати і наші щедрівки.

Такими ж рисами давнини, релігійности і образової форми перейняті й дальші по календарю свята—масничні.

Зводючи до купи всі відносні до цього ціклу обряди, Владиміров говорить: «не можемо не віднести до глибокої давнини таких масничних обрядів, як виображення масниці в вигляді дерева, обвішаного биндами, або в образі ляльки, часто з соломи, яку потім спалюють, ...малороссійського обряда «Колодія чи Колодки» [1]) і т. д. «В деяких місцях «Колодка-Колодій» являється в уособленні, в вигляді ляльки нарожденьця: цей Колодій, що родився в понеділок на масниці, в суботу він умира, і жинки з плачем його ховають». З цими святами звязані бійки навкулачки, «що йдуть з старовини і дотикаються до такої уваги в Правилі митрополита Кирила XII віку: позоры бѣсовьскыя съ свистаниемь и съ кличем и въплем, съзывающе нѣкы скаредныя пьяницы, и бьющеся дрѣколѣемь до самыя смерти, и взимающе отъ убываемыхъ порты» [2]).

Але найбільше данних про стародавні свята лишилося в нас у тому народно-словесному матерьялі, що відноситься спеціально до зустрічі весни, при чому «весняні обряди, хороводи та свята обіймають собою час від марця до червня». З старих обрядів треба визначити запалювання багаття. «По Кормчій 1282 року обряд запалювання огнищ відноситься до вечера перед Благовіщенням: «передъ храмами своими или враты домовъ своихъ, пожаръ запаливше, прескакають по древнему нѣкоему обычаю» [3]). «Весняні хороводи, сполучені з знаменитими грищами, з яких де

---

[1]) Владиміровъ—Введеніе, стор. 339.
[2]) ibid—стор. 340.
[3]) ibid—стор. 342.

котрі доходять до глибокої давнини, починаються звичайно з Великоднього тижня» [1]) і тягнуться далі, групуючись біля різних свят, наприклад—красної горки, радуниці і т. д. «Назви красної горки і радуниці (неділя й понеділок провідного тижня) доходять до глибокої давнини»; «багацько місцевостів у Великій, Малій та Білій Россії носять назву красної горки»; «радуницю» Миклошич виводить од «рад» і поясня відсіля веселу вдачу поминок: ті, що поминають мертвих, пориваються розважити небіжчиків».

«Але чи не стародавніше всього назва «навьего дня»? навій день — день мертвих (вівторок провідного тижня)» [2])

Біля цих точок і обертаються народні веснянки з їх грищами. «Трохи чи не готовий зміст веснянок складають радощі та турботи про перехід од весни життя до шлюба. Звідси веснянковий антагонізм дівчат і парубків, що виявляється в широко росповсюджених і давних грищах — «просо сіяти», «вибір молодої боярами серед княгинь і т. д. Сійба проса — одно з самих стародавних руських грищ»[3]).

Новим осередком, біля якого збіраються народні весняні обряди, стає далі русальский тиждень, так званий у нас клечальний. «Згадки про русалії в староруських памятниках ідуть з XI віку і часто сполучаються з споминами про грища скоморохів». [4]) «Назва русального тижня стрівається в давних літописях. В народі істнує назва «русальних заговін». Це народне свято єднається з шануванням дерев, квіток, з перебиранням, з представленням про русалок». Иноді «ляльку носять в хороводах, співають пісні, а нарешті діляться на два ворожих табори і пильнують вирвати ляльку-русалку з ворожого табору» [5])

В старовину це свято єдналось із споминками про небіжчиків. Стоглав так описує обряд поминок у троїцьку суботу: «по

---

[1]) Владиміровъ—Введеніе, стор. 342.
[2]) ibid—стор. 343.
[3]) ibid—стор. 344.
[4]) ibid—стор. 345.
[5]) ibid—стор. 346.

селамъ и по погостомъ сходятся мужи и жены на жальникахъ и плачутся по гробамъ съ великимъ кричаніемъ, и егда начнуть играти скоморохи, гудцы и предгудницы, они же отъ плача представше начнутъ скакати и плясати и въ долони бити и пѣсни сотонинскія пѣти: на тѣхъ же жальникахъ—обманщики и мошенники» [1]).

Дальшими і надто цікавими святами являються так звані купальські, де «сполучення християнського свята з поганським святкуванням виразилося в давньому назвиську «Івана Купала», що сягає в старовину» [2]). Про купалу ми маємо звістки уже в літописях XIII віку. В Густинський літописі ми маємо пізнійший опис того святкування: «с вечера собираються простая чадь обоего пола и соплетають себѣ вѣнцы изъ ядомаго зелія или коренія и препоясавшеся быліемъ возгнѣтають огнь; индѣ-же поставляють зеленую вѣтвь, и емшеся за руцѣ около, обращаются охрестъ огня, поюще свои пѣсни, преплетающе Купаломъ, потомъ чрезъ оный огонь прескакують» [3]).

Відповідні-ж свідоцтва стріваємо ми в псковського ігумена Памфила і в Стоглаві, що дають докладний і цікавий опис таких купальских обрядів у Великій Россії, які в теперешній час сливе зовсім зникли, схоронившись добре в Малій та Білій Россії» [4]). На Україні ж ті купальскі обряди складаються: «з стрибання через огнище, обрядового купання, кидання вінків у воду, обряда кумівства, з представленням уособлення купала в вигляді дівчини, називаної в деяких місцях деревом (тополею, кущем), або в вигляді соломяної ляльки, яку палють або топлять, або хоронють, зариваючи в землю. ... Иноді, поруч з лялькою, що представля жіночу істоту (Купалу, Марину-Марену), являється і чоловіча лялька Кострубонько» [5]). Ці «купальскі обряди подають більше рис глибокої давнини, ніж купальскі пісні». «Обряди Іванов-

---

[1]) Владиміровъ.—Введеніе, стор. 347.
[2]) ibid—стор. 348.
[3]) ibid—стор. 349.
[4]) ibid—стор. 350.
[5]) ibid—стор. 353.

ського кумання — це відгуки давніх форм фіктівного приняття в рід, при замиранні родової помсти, з другого боку — це відгук гетеризму. Стародавньою рисою «Івановської обрядности являються купальскі огнища, перестрибування через які, як і перегін товару, дає здоровля, збавляє від хороб» [1]). «Третьою рисою Івановської обрядности у всіх европейських народів являється двоїстість святошних уособлень (Купала та Марена-Марина) і навіть двоїстість у вдачі обрядів—з одного боку веселих, гульливих, з другого—сумних обрядів, і обплакування потоплених чи хоронених уособлень святкувань—колись поганських богів. ...Це ніби єднання весняних представлень про могутнього світлого Бога і про осінне-зімове його обмирання» [2]).

«В теперешній час сливе всі пісні про Ярила, Кострому і Кострубонька перейшли в число іграшно-хороводних, або навіть у виділ дитячих. Ось як грається «Кострубонько на Україні: дівчина в середині кола тужить за Кострубонька, ніби чекаючи на нього, і пита про нього в подруг, які всі одмовляють їй, що Кострубонько лежить у недузі,—і вона, при цьому беручись за голову, співа плачучи. Врешті їй кажуть, що Кострубонько помер уже і що його поховано, після чого дівчата приймають веселий вигляд, ляскають в долоні і тупотять ногами. В другому гриці Кострубонько ще й ожива» [3]). «Поруч з обрядовими деревами стріваємо вноображення дерев, прибраних дівчатами. Така нпр., «тополя» в українців.

Літошні святкування й обряди замикаються обжиночними. «Початок і кінець жнивних робот з глибокої давнини були оточені деякими обрядами, святкуваннями». «Жнивні обряди виявляються: в завиванні вінків з колосків жита, пшениці, які несуть з піснями з поля в село і хоронять до сійби, або в дожиночному «снопі-діді», який з подібними ж піснями приносять у доми з поля і ставлять у покуті» [4]).

---

[1]) Владиміровъ—Введеніе, стор. 353.
[2]) ibid—стор. 354.
[3]) ibid—стор. 355.
[4]) ibid—стор. 358.

До цих обрядів треба ще додати важливий і давній обряд «завивання бороди Волосу, Ільї чи Цапу». «Потебня, в згоді з Мангартом, поясня обряд завивання бороди і звязок його з цапом тим, що, по загальному віруванню сливе всіх европейських народів, «душа ниви є цапо-чи козо-подібна істота, (як Фавн, Сільван), переслідувана женцями і схована в останньому невижатому жмуті колосків або останньому снопі» [1]).

Похороні «обряд тризни» «супроводився в старовину грищами, також відзначеними вдачею драматизма. З людською істотою по смерті відбувається ніби обертання, заміна однії форми другою,—і народ одзначив свідомість про це обертання в широкім вжитку перебирання в похоронних обрядах» ...тризна уявляється нам ніби вояцьким грищем, спорудженим на спомин упалого соратника» [2]). Крім того «грища иншої, без порівняння більш мирної вдачі, хоч і вразливі широкою гульнею, супроводили похоронний обхід». Тут то й траплялося, по опису духовних писателів, «женамъ и дѣвамъ плесканіе и плясаніе, устамъ ихъ непріязненъ кличь и вопль и хребтамъ ихъ вихляніе, и ногамъ ихъ скаканіе и топтаніе» [3]). На Україні, по увазі Владимірова, в глухих місцях і доси «заховався старовинний руський звичай ...веселитись над умерлими, співати пісні та грати на жоломійці, як в старовину на тризні» [4]). Одно слово, в усіх народних святкуваннях, сполучених з обрядами релігійної вдачи, ми завважаємо зарідки драматизму. «Хороводні грища, звязані в ранньою добою повстання хліборобського побуту, містять у собі ще більш життя та дії», а особливо, як «одступаючи від первітнього типа діалогів», вони «поволі одкривали все ширше й ширше простір їх розвою» [5]). Дитячі грища, доповнюють отой комплект народньої драматичности, але весільна

---

[1]) Владиміровъ—Введеніе, стор. 358—9.
[2]) Веселовскій—Стариный театръ, стор. 296.
[3]) ibid—стор. 297.
[4]) Владиміровъ—Введеніе, Журн. Мин. Нар. Пр., іюнь, ст. 338.
[5]) Веселовскій—Старин. театр., стор. 291.

драма, що істнує аж до наших часів, переходить всі зразки тієї драматичности і досягає надзвичайного її ступня.

Українське весілля не стоїть окремо в ряді різних розділів творчости инших славянських народностів і не тільки в нашому народі досяга найвищого ступня драматичного, звичайно, прімітівного розвою. Таке-ж значіння і ту-ж форму набуває весілля і по всій Славянщині. «Не вважаючи на більшу чи меншу примішку драматичного елементу до описаних народних обрядів, гриц і хороводних пісень (игроводам—як їх влучно зовуть у Болгарії), найголовнійше значіння в ряді їх безперечно належить весільному обряду з усіма його ріжноманітними обходами, особливий розвій якого склада характерну відзнаку славянського народнього побуту. Поділ ролів, участь хора, зміна одних драматичних еффектів другими, журного настрою—веселим і голосіння — комичною приказкою складають великий матерьял для сливе-сценичної постанови: теми розставання, горя молодої, утішання її подруг, втручання дружки, як найвищого доглядача за порядком і незайманністю обряду, поділ прибічників обох, що приймають шлюб, і часті сперечання проміж себе, врешті останки давнійших форм шлюбу, повних драматичного життя, — захоплення молодої чи купілі її та посагу, — така загальна канва весільного обряду. Головним діячем, без якого не могла-б утрімати ся послідовність обрядового чина, являється, як сказано, особа, що відповіда руському дружбі. В Чехії він звісний під назвами plampač, družba mládenec, при чому йому парою стає дружка чи дружичка. Останні гості звуться сватами чи свахами, а старша жінка, піклуванню якої доручається молода, одержує назву starosvatbi. В дружби вибирається найбільше красномовний селянин з околодка; в Чехів, як і в Галичан, він не стільки має на меті (як в Россії) своїми комічними вибриками і веселими прислівьями оживити загальний сумний тон обряду, але навпаки визначається своїми просторими квітчастими розмовами, що повні цітат з св. письма і відзначаються строгим захованням всіх умовних форм родинної звичайности і тонкої чемности». [1])

[1]) Веселовскій. Старинный театр.—стор. 208.

«Обряд запросин (просидьби) нареченої у її отця-матері бува в деяких місцях сполучений з иншими формальностями. Так в Далмації брать нареченої виводить її і пита прибулих, хто з них хоче її прийняти». [1])

«В Понеділок перед весіллям у Чехів є звичай приходити молодому й дружбі під вікна дома молодої і приводити з собою двох музик; під супровід їх гри дружба співа де-що на зразок серенади, а наречена, сидючи в своїй кімнаті, плаче, одмовляючи жалібними піснями.—Поїзд, що виправляється по молоду і складається часто-густо з цілого ряду озброєних гаківницями людей-вершників і хора дівчат, що їх супроводять, наблизившись до господи молодої, бачить двері її замкненими. Тут всюди виникає жвава сцена. Прибулі вимагають оддачі нареченої, її подруги з-середини одмовляють чи одказом чи радісною згодою; у Словаків же двічі оманою виводять замість молодої другу дівчину..... В Болгарії, навпаки, вимагають пояснення, на-що прийшли свати. [2]) В день весілля, як попередні церемонії, так і наступний за нею бенькет, подають велику ріжноманітність у подробицях. В болгарському весіллі відзначається сцена купілі молодої чи точніш її посагу; його купує один з родичів нареченого» [3]). «Подібний торг проводиться в Лужиці, закінчуючись питтям обох з чаші та подарунком з боку молодої тому, що купив її вінець, — вітки розмарина і рушника. ..... Коли поїзжане рушать в дорогу до церкви, з дружком—вершником на чолі..., всю дорогу провадиться почережно співання дружок із парубками і свах з дівочим хором. По воріттю, коли підьїзжають до господи молодої, в Болгарії є звичай, щоб молода спинялась на коню перед хатою; їй приносють двох хлопців, яких вона обніма, голубить, цілує, примовляючи різні слова ласкаві. З новими сімволічними обрядами зводють її з коня».[4]) «Слідкує далі шлюбний бенкет, і вказаний уже

---

[1]) Веселовскій.—стар. театр.—стор. 209.
[2]) ibid—стор. 210.
[3]) ibid—стор. 210—11.
[4]) ibid—стор. 212—211.

мотив оборони молодої її братом від намагань молодого повторюється, тільки не куплею розвязується змагання, а справжним герцем, спочатку словами, дотепами, глузами, потім зіткненням чоловічої й жіночої партії, що нагадує в де-яких рисах давне умикання невіст.

«У Словаків, під-час бенкету, дружба, підносючи миси, виголошує вірші, а зараз-же по скінченню обіда, починаються танці: дружба танцює з молодою, по чому зніма з неї вінець, бинди й квітки з голови; цим танцем і закінчується вся шлюбна церемонія». [1])

У руських Славян, і з-осібна в українців, повторюється тойже тіп весільного обхода з деякими подробицями і варьяціями. «Ми дозволимо собі, каже Веселовський [2]), — називати весь обряд цей весільною драмою». І сам нарід дивиться на цей обряд, хоч і для нього й надто важливий, як на грище.

«Простонародне руське весілля,—каже Владиміров, — доси обставлено багатьма обрядами, і звязаними з ними піснями, що складають весільне «грище» на протязі кількох день. Народ доси вживає вираз «грати весілля». Лемки в Галичині, по свідоцтву Головацького, не мають уже других гриц, крім весільних» [3]). «Обряди ці, говорить Ящуржинскій [4]), — коріняться в глибокій давнині і мають здебільша міфічне значіння, чим і ясується та глибока шана, яку нарід ховає доси до своїх весільних обрядів. В давнішній час їм наддавалось ще більше значіння. Ми маємо свідоцтво XI віку, що нарід вважав для себе цілком достатним шлюб по своєму славянському обходу; церковний же шлюб визнавав якимсь зайвим додатком, призначеним тільки для князів та бояр. В епоху первого руського літописця шлюб в

---

[1]) Веселовскій, стор. 212.

[2]) ibid—стор. 293.

[3]) Владиміровъ. Журн. Мин. Нар. Пр.—95 г. Іюнь—стор. 324.

[4]) Х. Ящуржинскій. Лирич. мал. пѣсни—Варш. 1880, стор. 25.

смислі християнському зовсім не вживався межи руськими племенами. Навіть Поляне, до яких літописець відноситься прихильніше і силкується приписати їм вищу цівілізацію, виконували шлюб по установам поганським».

«Порівняння сучасних руських простолюдних обрядів та пісень—там же говорить Владиміров, — з давними письмовними свідоцтвами вказує на пережиток в перших колись живих форм шлюбу. Давність багатьох весільних мотивів у піснях стверджується також знаменитою схожостю їх у різних славянських народностів і навіть у деяких родичів—аріо-европейських народностів». «Простолюдні сільскі весілля граються в-осени і в-зімку, по скінченню хліборобських праць. Через те весняні і літні обрядові грища та пісні містять багато натяків на шлюб. І навсправжки, в хороводах, грищах завязуються перші відносини женихів та невіст». [1])

«Треба завважити, що й тепер першими засобами до вибору нареченої слугують ігрища чи так звані хороводи, — каже і Ящуржинський [2]) В старовину з ними зливалась ідея початку кохання весняного сонця до заплодненої ним землі. «Хоровод (коло), говорить Афанасьєв, — в якому пісня зливається з драматичним представленням, безперечно взято від глибокої давнини. Хороводи одкриваються з весною, коли небо вступа в шлюбну злуку з землею, і небо кличе до такої-ж свяченої спілки й людину: власне, ця ідея любови й наступного за нею шлюбу є головний мотів, розвинений в хороводних представленнях і піснях». Ще в давній час хороводи мали значіння супроводити зародження любови межи обома полами, любови, що знаходила своє здійснення в шлюбі. Яким чином хороводи слугували попереднім ступнем до шлюбу, вказує Переяславльський літописець..... На вибирання молодої під час хороводів і тепер — вказують сучасні хороводні пісні. І тепер такого роду грища, а зарівно й вечірни схо-

---

[1]) Владиміровъ—стор. 325.

[2]) Лирич. малор. пѣсни—стор. 27—28.

дини, ніби на працю—для різних веселощів та забавок, звісно в Україні під назвою вечерниць та досвіток. Вони зближують молодь обох полів, і тут парубок має змогу вибирати собі подругу. Найкраще свідоцтво на користь його свободи представля саме умикання, що коїлось по вільній згоді з того й другого боку». Коли будущі молоді нагледіли один одного та покохались, коли справа йде вже до шлюбу, тоді власне й починається весільна драма. «Дієвими особами в ній являються дружко, сват, свахи, дисяцький, мати, брат і тітка молодої; з боку молодого участників без порівняння менше» [1]).

Прологом, так скажемо, до весільної драми являються сватання та заручини. В змовинах «головними посередниками суть: свати, старший сват, старости, бояре, посли, дівоснуби. Ввійшовши до господи молодої, і помолившись на святі ікони, уклоняються батькам її і на питання цих, для якої, мовляв, справи завітали, сливе у всіх місцях одмовляють натяком». [2]) З боку сватів іде оповідання, що вони ловці, натрапили на лисицю чи куницю, князь їх забажав, щоб її було піймано, а вона забігла до них, батьків молодої. От ловці й просять, щоб ту куницю було віддано. Коли акт сватання дійшов до доброго скутку, тоді починається другий—заручини.

Виносються рушники та хустки і ними «перевьязують, як молодого, так і його сватів або старост». [3]) «Дарування рушників... на Україні є сімволом заручин, і просватана молода каже, що вона рушники подавала». [4]) І через те «заручини складають рішучий момент в долі молодої: пісні, звязані з цим обрядом вдають молоду «запорученою», ніби проданою в чужий рід» [5]). По цьому слідкує новий акт благословення молодих, що в укра-

---

[1]) Веселовскій. Старинный театръ—стор. 293—4, Владиміровъ. Ж. М. Нар. Пр Іюнь, 326.

[2]) Ящуржинскій—стор. 29.

[3]) ibid - стор. 31.

[4]) ibid—стор. 32.

[5]) Владиміровъ—стор. 328.

інських весіллях одбувається не на заручинах, а відноситься до одного з доплюбних обрядів, що входили безперечно в склад стародавнього поганського шлюбу». [1]) «Отець-мати благословляють молодих хлібом, зложеним з двох зліплених разом, та пучком жита, чотирі пучки якого приносють з клуні і ставлють по кутках хати... По цьому молоді сідають в передньому кутку, чи на покуті, і це сідання зветься посадом, що в українських весіллях має велике значіння». [2]) «В Україні цілується молода з молодим на ознаку своєї згоди на шлюб з ним, після рукобиття» [3]). «Тако ж на заручинах молодий підносить дарунки молодій: чоботи, шитун, сорочку, пряники, яблука і т. д.». «Тут одбивається та купля й продаж молодої, слідів чого так багато в весільних обрядах та піснях». [4]) «По заручинах на Україні одбуваються ще на другий чи третій день розглядини, коли батьки молодої роздивляться господарство жениха і умовляються що-до подарунків на весіллі та посага. Тут також відгомін тих звичаїв, коли молода набувалась куплею і посаг, про який є натяк і в літописі». [5])

По цих попередних діях, що суть ніби вступом до весільної драми, починаються й обряди останньої.

«Перед весіллям, що справляється, звичайно, в неділю, на Україні бувають торочини. В пятницю під вечір молодий ходить і запрошує до себе декілька однолітків у дружби, а молода запрошує дружок. Запрошені з хлібом одправляються—чоловіки до жениха, а подруги до невісти, що дає їм *торочити рушники*, цеб-то кожній дівчині дає в руки голку й нитку, по два-три рушники і по шматку *тороків*, які вона мусить пришити до країв рушника... До цього торочення підступають після триразового

---

[1]) Ящуржинскій—стор. 34.
[2]) ibid—стор. 34.
[3]) ibid—стор. 35.
[4]) ibid—стор. 36.
[5]) ibid—стор. 36—7.

благословення у старости, на яке він одповіда: «хай Бог благословить».

«Головна сумма весільних обрядів пада тепер на вечір суботи і на неділю. В суботу бува так званий дівичник, дівичвечор— по українському. Але ще до дівичника на Україні вьють вильце і вінки та печуть коровай» [1]).

«Обряд з «вильцем» міститься в цьому: «перш, ніж молода з дружками йде просити гостей на свій дівишник, в суботу ввечері починають вити вильце (гильце, ильце). «Вильце — це невеличке деревце, або вірніше, велика вітка, в-зімку завжди смолова, а в-літку—з яблуні, груши, вишні, черімхи. Вітку цю встромлюють у хліб (в деяких місцях в коровай) і кожну гилочку—«погон»— прибирають невеличкими букетами «з калини, овса, барвінку, чорнобривців», жоржин і других квіток: перевязують їх барвистими нитками, шовком, чи навіть биндами. До віток приліплюють також невеличкі запалені воскові свічки. Між гильок «вильця» кладуть жменю жита. Иноді вильце бува так прибрано, що й листу навіть не видко—одні квітки: воно вміщається сливе завжди в кінці столу, протилежнім покутю, і стоїть на протязі всього весілля... Значіння «вильця» і основну думку, що лежить в цьому обряді, можна вивести з порівняння зміста пісень, що співаються при цьому обряді: вильце вдає собою коровгу, під якою збиралась дружина на чолі з своїм молодим привідцею для захоплення йому подружжа життя. Таким чином вильце, що замінило собою корогов, показує на той далекий час, коли істнували ще захоплення невісти... З другого боку окрашене вильце слугує сімволом розвиненої дівочої вроди.. Новіше-ж значіння те, по якому дія—вити вильце-дає натяк на те, що молода збирається звити собі нове кубло — нову сімью»). За цим іде обряд звивання вінка. «Вінок вьють також у-вечері в суботу, після прибору вильця. Цей обряд одбувається таким чином: молода укло-

---

[1]) Ящуржинскій—стор. 37.

[2]) ibid—стор. 38—9.

ниться тричи дружкам, а старша дружка їй: потім вона схиляється над столом, а старша дружка бере з голови її вінок і ріже на-двоє, а потім звивають по два вінки і окрашають їм як голову, так і привязують до правого боку. Перед початком цього обряду відбувається звичайне прохання благословення, спочатку в бога, потім у батьків...

Вінок, як і вильце, сімвол дівчини, дівочої вроди; от через що, коли він крається на-двоє, чим сімволічно вказується на те, що жити вона буде з цього часу вдвох і доведеться проститись з усіма вабами дівочого життя, — молода гірко плаче» [1]). Потім іде обряд з короваєм. «На українських весіллях важливе місце займає обряд печіння *коровая.* Справляється він у суботу, або взагалі за день, за два до вінчання. Печуть коровай, звичайно, молоді жінки, що й приносють для цього матерьял, а власне: борошно, яйця, сало, масло. По звичайному триразовому благословенню, переходять до печіння короваю. «Вийнявши тісто з діжи, роблють з нього коровай: потім до діжи приліплюють пять зліплених до-купи свічок і одну велику до ножа, що лежить на дні діжи. Коли вже зовсім вимісять коровай, ставлять посеред хати ослон, на ньому діжу, на діжи кладуть до-гори рубцями «віко» і на нього навхрест два невеличкі пучки соломи, посипають борошном, замішують і роблють корж, що зветься «підошвою» короваю». По окольному вигляду своєму коровай видається або звичайним великим хлібом, або його готують трошки инакше: «беруть корж, посипають його вівсом, на-горі кладуть копійку або й більше. На цей корж накладають одну на другу «7 паляниць» і на горішній роблють виображення місяця, шишки і кайма—все це робиться з того-ж самого тіста. В велику, що посередині, шишку встромляють пять зліплених свічок або навколо обтикають ними коровай, запалюють їх і разом з короваєм садовлять у піч. Крім короваю, роблють «веръ» (дуже схожий з короваєм): шишки пшонишні, булочки, знизу обведені каймою з тіста, а з-гори до низу дві такі-ж кайми, перехрещені

---

[1]) Ящуржинскій—стор. 40.

посередині, де приробляється шматок тіста на зразок смолової шишки. Склад короваю має для народа сімволічне значіння: «з середини,—говориться в пісні, — сповнюють його сиром-маслом, около — добрим счастям“ [1]). Про походження та значіння коровая ми маємо дуже стародавнє свідоцтво з XIII віку, це власне „Слово деякого Христолюбця“. Тут видко, що коровай належав до числа офір, що приносили ідолам.....

Значіння коровая, як жертівного дару, більш всього й тепер просвічується в весільних піснях. Він посилається з неба. Потім, в піснях, хоч і христіанізованих, видко відносини його до божеських істот“ [2]).

Дальшою весільною дією є обряди на дівич-вечорі. «На передодні весілля в суботу буває дівишник. Це—можна сказати—прощання молодої з своїм дівоцтвом і істнує як в українських, так і в великоруських весіллях. Головна істота обрядів, що складають дівишник, та ж сама, але суть і додатки, властиві кожній з них. На своєму дівочому бенькеті, що в деяких місцях зветься дівочими запоїнами, молода сідає на самім почеснім місці, на покуті, перед богами. Це зветься посадом і виспівується у багатьох піснях. Це місце вкривається рядном або вивернутим кожухом» [3]). «Иноді молода, перш чим сісти за стіл на посад, ходить з дружками коло столу. Цей обряд чиниться таким робом: «староста бере хустку, дає кінець його молодій; вона, тримаючись лівицею за хустку старости, в правую бере свою хустку та кінець її передає старшій дружці, що, своїм чередом, передає таким же чином свою хустку молодшій дружці. Так вони обходють стіл, навмисне поставлений по-середині кімнати» [4]). «На дівишнику чиниться обдарювання женихом невісти і навпаки.

---

[1]) Ящуржинскій—стор. 43—4.

[2]) Ящуржинскій—стор. 46.—Владиміровъ Журн. Мин. Нар. Пр. іюнь, стор. 329.

[3]) ibid—стор. 47.

[4]) ibid—стор. 49.

Тут особливої заслугує уваги той український звичай, по якому невіста посила своєму жениху передшлюбну сорочку»[1]).

«В неділю, перед тим як молодій їхати до вінця, чиниться розплітання коси. На Україні цей обовязок лежить на браті молодої. Коли останього нема, то місце його займа якийсь молодий парубок»[2]). «При росплітанню коси на Україні... одбувається, хоч і не скрізь однаково, такий обряд:[3]) «дружки розчісують косу своєї подруги, мажуть маслом чи медом і вплітають кілька копійок та шматок хліба і т. д. Коса заплітається вінком уже в останнє». «На старих весіллях переділяли волосся стрілою, а також піднімали стрілою намет молодої на другий день по шлюбі»[4]).

Врешті одбувається саме вінчання. «До вінця звичайно, молодий та молода виправляються з усім своїм поїздом. При цьому молодий з боярами иноді їде верхи, а молода з дружками на возах. В усьому цьому поїзді, як і в деяких обрядах по вінчанню, відбувається стародавний побутовий звичай войовничого здобуття молодої. Це вказується самими чинами поїзда. Перший такий чин, звісно, є сам князь. Цей чин вказує, що колись йому належало головне отаманування в поїздах чи наїздах, що мали на меті захоплення невісти. Назви других весильних чинів свідчать, що останні були колись чинами вояцької ієрархії. Такі назви підкнязя, бояра, тисяцький, староста, дружки, що нагадують собою дружинників. Перед рушенням поїзду до церкви для вінчання діється обсипання молодого й молодої хмелем, хлібними зернами, сіллю». «На Україні поперед поїзду їдуть дівчата, — так звані світилки, що несуть шлюбні свічі і предківський меч, перевитий рутою, барвінком, ласковицями, васильками, калиновим цвітом і другою зеленню. А иноді попереду несуть корогву, зроб-

[1]) Ящуржинскій—стор. 51.
[2]) ibid—стор. 52.
[3]) ibid—стор. 53.
[4]) ibid—стор. 54.

лену з хустки, привязаної до шіпка. Як меч, так і корогва, суть свідоцтва вояцького поїзду» [1]).

По вінчанню, що відбувається цілком в християнському стілі, ми знов переходимо до цілого ряда нових обрядів драматичного типу, що ведуть свій початок від далекої старовини. Перший із них це—«обводити жениха і невісту коло діжи, коли вони повернуться од вінця. Обряд цей відбувається таким чином: [2]) «дружко бере рушник за один кінець, другий подає молодому, що своїм чередом подає кінець своєї хустки молодій, і таким чином дружко, йдучи попереду, обводить тричі коло діжи, поставленій навмисне для цього коло двору. Потім тесть, обертаючись до зятя, каже: «був ти нареченний, а тепер суженний». По цьому батьки молодої здіймають в гору на руки кришку (віко од діжи), а молоді проходють в ці, так сказати, ворота, що зложились з одного боку з підняття руки батька, а з другого—матері, що підтрімують віко».

В неділю ж, по вінчанню, одбуваються обряди, що мають натяк на колишні форми народнього шлюбу, нпр., на «умикання дівчат, про яке свідчить літопись, і захоплення молодої гвалтом, сліди чого ми знаходимо в весільних обрядах та піснях».

«Так в Україні, коли жених по вінчанню в неділю виправляється з своїм поїздом до молодої, то перед ним замикають ворота, споружають зразковий бій і лише по бійці пускають його до господи молодої» [3]). «З обрядами, що вказують на захоплення молодої, істнують сливе вкупі обряди, що показують на куплю молодої. Останні, не вважаючи на свою сумісність, відстоять на цілі віки од епохи, що характеризується гвалтовним захопленням молодої. Обовязок продавати молоду в українських весільних обрядах лежить на браті останньої. Купля молодої в первітні часи відбувалась тим способом, яким огулом провадилась тоді торговля, цеб то міновим способом. На це вказує звичай українського весілля, через який брат молодої захоплює коня в жениха, коли

---

[1]) Ящуржинскій—стор. 55.
[2]) ibid—стор. 57.
[3]) ibid—стор. 59.

останній приїзджа по молоду, щоб вести її до вінця, і віддає його тільки по викупу» [1]).

«Від куплі молодої вчинився перехід у протилежний бік. Таким переходом я вважаю звичай давати за молодою придане, що по українському зветься посагом». Одвозювання посагу до молодого звязано знов з церемонією: для цього призначаються і спеціально дівчата, що «називаються дівками приданками».

«По викупу молодої чи по викупу її коси, починається розплітання коси в останнє, по якому зараз надходить вкривання її жіночим головним убранням. В деяких місцях передпокриттям голови істнує одрізування коси» [2]).

Далі, по вінчанню, молодим «подається вечеря, що має сімволічне значіння. На Україні в цьому випадку подають півня або курку. Иноді самим приготуванням цього півня вказується на його особливе значіння; так, в Підляссі виходять за село на яку небудь гору, привязують півня живцем до драбини і роскладають під ним вогонь, потім варють і подають молодим» [3]). Часом теж «жених і невіста разривають межи собою півня чи курку».

По різних обрядах, що мають дотик до фізіологічного змісту шлюбу, «шлюбне торжество закінчується вакхичними веселощами, що довжаться ще кілька день по весіллю. Ця гульня по українському зветься перезвою. Власне кажучи, тут не стріваємо ніяких особливих обрядів» [4]).

Тут власне і є край весільній справі, що названо було попереду весільною драмою. Звісно, драми в сучасному смислі тут нема, тут нема якоїсь «інтриги», або послідовно запровадженої псіхологичної боротьби. Весільна драма швидче нагадує сучасні драматичні картини, але тим часом для давнього періоду культури, до якого цей цікл весільних обрядів відноситься, він справді

---

[1]) Ящуржинскій — стор. 61.
[2]) ibid — стор. 63.
[3]) ibid — стор. 65.
[4]) ibid — стор. 69.

має вигляд і значіння широкої драматичної картини з єдиною ідеєю—віддання молодої в чужу сімью і картини її почувань та відносин до цієї неминучої перспективи. Представляючи з вніш-нього боку безперечну діалого-драматичну форму, весільна драма разом з тим виявля себе на тому ступні, на якому взагалі стоїть первітня драма. Драма, яко дія в слові та міміці, переплутана тут з музикою, особливо з співами і врешті з танцями,—це-б то вона видається нам в формі первітній відповідно, звичайно, тому ступню культури, до якого вона відноситься.

В цьому смислі наша весільня драма з осібна, і славянська взагалі, цілком відповідає тій загально европейській драмі, що ми бачимо в похоронних сценах єгиптян, або грецьких елевзиніях. Але й по внутрішньому своєму характеру наша весільна драма має аналогічний зміст і напрям з драмою первітньої загально-людської культури. Вона має зміст цілком релігійний, звичайно, міфічно-поганський, що видко в кожному з перелічених обрядів, актів тії драми.

«Культ сонця, каже один з дослідників нашого весілля—переймає весь весільний рітуал славянських народів.

В весільних обрядах заховались риси деревового анімізма і навіть обожування предметів рослинного царства» [1]).

«Головні релігійно-міфічні риси українського весілля виявились в високо-рочистім і обрядовім приготуванні та вжитку коровая»; «величезна роля... в українському світі короваю умовлена тим, що коровай замінив собою головну жертовну скотину арійців—корову». «Корову кололи в офіру богам і на шкурі вбитої для офірурування скотини садовили жениха та невісту». «Біднота загадала замінити корову образом її з тіста. Спочатку коровай вдавав собою подобу корови. Не дурно й тепер на весіллях — зверху короваю наліплюють ріжки і в пісні співають: а рогат я і богат, в піч не влізу». Болгарська боговиця, що виявля заміну

---

[1]) Сумцовъ. Религіозно-миѳическое значеніе малорусской свадьбы. „Кіевская Старина“ 1885, мартъ, 425—6.

коровая, має форму довгастої булки — вителки з ріжками на кінці. На Україні рочисте приготування короваю зветься «бгати коровай», при чому слово «бгати»... мається в найблизшому спорідженню з болгарською назвою обрядового різдвяного хліба боговицею». [1]) В «полтавській губернії печуть ще на весіллях в доповнення до короваю, рідко також на заміну його, особливий хліб: дивень—в формі великого бублика. Що дивень відноситься до сояшного культу, видно, між иншим, не тільки з його круглої форми, але й з того, що молода дивиться кріз нього на схід». Ту саму релігійну основу бачимо ми і в обряді з вильцем. «Ходия коло зеленистого дерева входило в старо-славянський весільний рітуал, і весільне вильце слугувало заміною цього звичаю в зімовий час, і ходня коло дерева, що малась у звязку з ушанованням дерев, ні трохи не виключала обрядів сояшного культа» [2]). «Ходня коло столу, коло діжи відноситься до старої форми шлюбного обряду. Вона має схожість з хороводами на честь доброчинного впливу сонця на землю, що є овочом любосних відносин першого до останньої і взагалі має звязок з представленням сонця, як божества, що заплодняє землю,—під образом колеса. Бог сонця єсть бог любови та плідности» [3]). «Від часу дівишника жениху та невісті засвоюються особливі назви, власне — жених одержує имья князя, а невіста — княгині». Афанасьєв бачить у цьому відбиток вірувань про шлюб небесних світил, вважаючи, що князь, польське хіężус, означає «місяць» [4]). Ящуржинський-же в княгині бачить небесну зірку. І Сумцов стверджує, що «стародавнє представлення про шлюбний связок місяця та вечірньої зорі на Україні заховались виразно, через поетичність цього представлення. «Обрядовим проявам стародавнього релігійно-міфічного представлення місяця та вечірньої зорі, яко пари по-

---

[1]) Сумцовъ—стор. 428—9.
[2]) ibid—стор. 430.
[3]) Ящуржинскій—стор. 50.
[4]) ibid—стор. 52.

друж, являється схоронений на Україні звичай виправляти молоду в господу чоловіка до схода зорі»[1]).

«Діжа, з якої печеться хліб, є сімвол багацтва, счастя, а разом з тим своєю круглою формою вона нагадує сонце, під яким у міфічну добу розумівся бог, що заплодняв землю і разом з тим опікувався любовью та шлюбом» [2]).

Таким чином релігійно-поганська основа нашої весільної драми цілком очевидна. На думку Сумцова, «особливість українського весілля міститься в тому, що в ній зустріваються в більшій чи меншій мірі всі прояви релігійно-міфічного світогляду, при чому прояви найбільш рочисті та поетичні заховались у знаменитій чистоті та виразності» [3]).

Весільною драмою закінчується загальний розгляд зарідків нашої драматичної творчости, оскільки вони виявляються в сучасній народній поезії і виражають первітний стан всії взагалі нашої виображаючої штуки.

Коли ми до цих драматичних обходів додамо ще такі речі, як різні дитячі игрища, з відбитком в них колишніх поглядів старовини, [4]) то ми вичерпаємо головний матерьял, в якому містився зарідок нашої драми.

По розгляді її зміста і головних чинників її істнування, ми мусимо вияснити нове питання: хто був виконавцем всієї отієї широкої обрядовості, що й доси відбувається нашим народом на протязі цілого року? Розглядаючи драматичну творчість різних народів, поки в спільці з иншими штуками, а потім і в широко розвиненій властиво драматичній формі, як в елевзініях, ми не могли не побачити, що участь в виконанню обрядовості бере весь народ. Кожен з участників якогось хоровода або драми перш за все тішиться тим, що він своєю участю віддає відповідну шану

---

[1]) Сумцовъ—стор. 438.

[2]) Ящуржинскій—стор. 58.

[3]) Сумцовъ—стор. 434.

[4]) Moczyńska—Zbiór wiadomości—Komisyi antropologicznéj akademii umiejętności w Krakowie. T. V.

своєму божеству. Але цей користливий інтерес не може заслонити зовсім того основного грунту, естетичного, на якому тільки й можливо це ушанування богів ззапомогою штуки. Участник не тільки вдовольняється одним фактом участи, і до того тільки своєї,—важливо, щоб ця участь одбувалась мистецьки, як тим самим, так і його, так сказати, співробітниками. Добре виконання останніх чи в співі, чи в танці, чи в музиці підбадьорює і його самого; він мимоволі робиться й глядачем, або слухачем, і тут уже закладається початок двом естетичним контрагентам—глядачам і публічності. Перш злиті до купи, ці два елемента театру поволі відокремлюються і набувають самостійне значіння. В первітньому навіть обряді не всі його участники відзначались однаковим хистом у всіх штуках; одні з них являлися більш відповідними для своєї ролі, і роль виконавця помалу стала переходити до них, яко спеціалістів. І це сталось неминучим, особливо тоді, коли кожна з штук виросла до великого ступня технічного розвою.

Тоді народжується цілий стан людей, обовьязком якого стає потішання народу виконуванням різних частин його обрядовості і взагалі справляння йому задовольнення. Мали вони, як ми сказали, різні назвиська, але відзначались однією спільною для всіх народів рисою—слугування народній естетиці. Коли ми, для розгляду їх функцій і становища в соціальному устрої, звернемось до пізніших одночасних з нами доб життя західно-европейських народів, то побачимо яскраві свідоцтва про них різних західних письменників. «З слів Алкуїного листа видко, що і в його час уже досить міцний був нахил в суспільстві до цього стану, проти якого потім так дуже повставало вище духовенство» [5]); «в IX-X вв. жадна, хоч трохи важлива подія, як в громадському, так і в особистому життю, не обходилась без ігор, співу й музики» [5]);... у співців-ремесників «рецітування епічних пісень,

---

[1]) Полевой. Изторическіе очерки средневѣковой драмы. Спб. 1865, стор. 23.

[2]) ibid—стор. 24.

супроводжене і сповнене жестами і мімікою, складало важливіший бік їх ремества" [1]). Коло XI в. співці, розважателі народа, поділились на заході на народніх співців-скоморохів (joculator) і співців придворних чи домових (ministeriales). Народні співці-скоморохи «були вельми улюблені та вшановані в народі, через цю шану користувались, порівнюючи, вельми значними привілеями» [2]).

У західніх славян ми також цих „старовинних розважателів народа-скоморохів" [3]), бачимо їх то яко співців — музик, то яко „перебраних» у різних звірів [4]).

Те саме бачимо ми і в українців на самих перших ступнях їх естетичного розвиту, насамперед, звичайно, в обрядах. „Участниками всіх важливих народніх обрядів або, вірніше, справжніми організаторами їх ми стріваємо приємних народові у всі віки скоморохів; через те і в сфері зарідків народньої драми їх діяльність виступає виразливими рисами»). „Відчуваючи природному пориванню народніх масс знайти змогу до забуття дрібних турбот життя, переважити її рівну течію ве селощами, що переходили міру, скоморохи завжди являються милими народу, що мав до них потайний потяг навіть і тоді, коли, при зміненій під впливом християнства вдачи народнього життя, скоморошества оффіціально набувало значіння відступницької поганської ваби; народні пісні, казки й прислівья часто виявляють цей сильний потяг народу до скоморохів. Веселе життя на-осліп, вічне тренкання гудка або трель сопілки, що мимоволі посіпувала плечі слухача й примушувала ноги його йти в танець, здаються народові предметом справедливої заздрости[6]). „Навіть у прислівьях, що ніби іронічно відносяться до скоморохів,

---

[1]) Полевой—стор. 27.
[2]) ibid—стор. 32.
[3]) Веселовскій. Старинный театръ—стор. 214.
[4]) ibid—стор. 201.
[5]) ibid—стор. 301.
[6]) ibid—стор. 303.

чути прихилля до них". „Доходючи до старших письменних і мовних памяток рідного слова, ми з ранніх часів стріваємо вказівки на особливий розвит скоморошества. Обертаючись, нпр., до творів Феодосія Печерського, в казанні його про казні божі, стріваємо згадку, в числі других спокус роду людського, і про скоморохів з гуслями, сопілками та всякими играми і «дѣлесы неподобными». В житії Феодосія, писаному Нестором, малюється ціла картина бенькета при дворі київського князя. Прийшовши раз до князя, Феодосій застав його оточеним силою співців та скоморохів; одні грали на гуслях, другі на органах, инші на голосах співали пісні. Феодосій збентежив князя на хвилину питанням, чи так буде і на тому світі, і веселощі на час спинились, щоб поновитись по відході святого, бо «таковъ былъ обычай у князя». Неперервний ряд доган, якими духовенство завжди картало любьязних народу скоморохів, доган, що не спиняються сливе вщерть до XVIII віку, свідчить про повсюдність їх і живучість скоморошества, і при цьому побічно переказує найбільше число відомостів про нього. Пересвіди ці малюють нам скоморохів головними участниками народніх обрядів; в весільній драмі вони грають одну з перших ролів і завжди йдуть з піснями, танцями й імпровізованими жартівлими сценами на чолі весільного поїзду. Чи повстає тризна по вмерлому і на гробовище зійдеться юрмами народ, мимоволі настроєний на журний лад, являються скоморохи, і настрій життя міняється, печаль поступається місцем для невтріманих веселощів, і «мужи и жены отъ плача преставше начнуть скакати и плясати и въ долони бити и пѣсна сатанинскія пѣти». Купальскі й колядні обряди теж не обходились без участі скоморохів. Гра на музичних струментах, замрах чи зурнах, домрах, гудках, трубах, гуслях, жартівні пісні, раз утворені і схоронені народньою памятью, цілі сцени з поправним поділом ролів між скоморошої артілі, зодягненної в рябі вбрання, обвішанної балабончиками, перебирання в звірячі шкури чи людські убори і врешті надягання масок (харі, скурати), що здавалось через щось в очіх пуристів найбільшим і найтяжчим згрішенням «глумотворців»,—такі були заняття, такий ре-

пертуар або, вживаючи правдивий вираз, промисел скоромохів. Беручи участь у народніх обядах, вони входили у внутрішній побут народа, досягали в сімейне життя і, славлючись дотепом та спритностью, часами ставали посередниками у розвязані важливих сімейних питань» [1]).

Таким чином, як в західній Європі та Славянстві, так і в нас були всі прикмети, всі зарідки дійсного народнього театру. Була драма чи її зарідки, були й актьори з дуже широко розвиненими кебетами,—народня драматична творчість ніби накреслила вже собі шлях; їй зоставалось тільки розвиватись і йти цим шляхом виображення народних почувань та вірувань, бути реальним одбитком життя і естетичною його окрасою. Але вніші обставини судили инакше: вони не спомагали розвиту народньої штуки в такім стані, в якім вона була, вони перечили її впливу на народ і таким чином надовго примусили її зостатись тільки зарідком.

III.

Новим фактом, що мав величезний вплив на розвит драми, був знов релігійний, а власне—християнство. Коли воно росповсюдилось в Західній Європі, то зараз же стало до боротьби з релігією старою, поганською, і, звичайно, з усіма тими формами, в яких та мітологічна релігія проявлялась. Але ця боротьба на перших кроках мусила бути надзвичайно трудною; народові не так легко було розстатись з душею своєї старої релігії і з усіма формами, що втілювали ту душу. Романо-германський світ підлягав впливу римської культури і через те мусив і в сфері штуки перейматись тими вражіннями, що йому подавав Рим періоду занепаду. І ця штука мусила робити багато неприємностів отцям церкви уже і на грунті чисто римському, тим більше могла вона робити подібний же вплив, сполучившись з поганською творчостю „варварів“. Римська драма інтеллігентного тіпу занепала,

---

[1]) Веселовскій. Старинный театръ—стор. 302—3.

і натомісць „чисто народня основа скоморошества, —зложення цілої касти служебників стародавних релігійних обрядів народа, стіхійних свят, торжеств шлюбної спілки, тризни, що з занепадом первітно-чистої і пурітансько-строгої обрядности обертаються тільки в розважателів народа, — ця основа одержала перевагу над літературною стіхією і підбурила проти неї боротьбу всіх споконвічних, захованих в цівілізованому суспільстві, засад стародавнього первітно-мітологічного побуту» [1]). А ті роспусні форми, в яких виявлялись ці римські релігійно-артистичні забавки, особливо мусили обурювати проти себе христіянських письмовців. «Аполлінарій Сідоній і сучасні йому письменники з призирством згадують про театр їх часу, на якому панувало жартування гістріонів, спокусливі пісні жінок, супроводжені гуками тімпанів і гусель, игрища, які обертали кін в арену цірка чи акробатських вистав, де нарешті, на потіху пожадливої до видовищ юрми, виображались невтрімані, хижі пристрасті чи солодка, явна роспуста» [2]).

«Пристрасть до такого театру, невтрімно поривала за собою юрму, примушувала її забувати навіть видатнішні події горожанського її життя, громадські скорботи та бідування».

В чім же конкретно виявились всі оті вистави, що так потішали й захоплювали почуття західних народів в ранні доби їх нової, христіянської культури? Про це ми можемо догадуватися і про це нам ясно свідчать гнобителі всього поганського тогочасні духовні письменники.

«Святкування на честь настання весни й прокидання природи від зімового сна, веселий цікл обрядових грищ на честь Вакха під час збирання винограда, календи, перебирання чоловіків у жіночі вбрання, жінок у чоловічі, і вдягання звірячих шкур, як напр. перебирання оленями і биками в пору январських календ, зганене Оксеррським собором, весільні обряди, що їх Мартин Браганцський просто зве весільними виставами, похо-

---

[1]) Веселовскій. Старинний театръ. стор. 1.

[2]) Ibid. стор. 2.

ронні обряди, бенькети й грища і врешті уламки ранішої римської трагедії та комедії норовів, що перейшла з колонізацією в найдальші краї сучасного історічного світа, пієси Лентула, і Гостілія, проти яких повстає Тертуліан у своїй Апологетиці, трагедії та комедії, що виображають, по його словах, розгнуздані пристрасті та переступи, твори кріваві, любашні й безбожні, врешті широкий розвит цірків та боїв гладіаторів,—така була різноманітність родів видовищ і одмін драматичного початку в погаслому старовинному життю в той час, коли його застає християнська проповідь» [1]).

«Поволі всилене зближення з ріжноманітними племенами варварів і потім гвалтовно покинені ними Риму нові початки сімйового та народнього життя дали нову страву народно-драматичному елементу. Побутові святкування та обряди неминучо мусили підтрімувати і розвивати ті-ж явища і в пристарілому римському життю» [2]).

Може бути, з надходом варварів прибули на південний схід Європи ті первітні представники скоморошества, ті scamari або scamatores, про яких каже Іорнанд і другі стародавні літописці, особливий погаслий потім нарід, мандрівний носитель і охоронець народних пісенних початків, подібний загадковому племені циганському, що вимира в нас на очіх».

З такого становища штуки, а з-осібна драматичної, з такого становища поганської релігії, яко підвалини драми, не трудно гадати про відносини, що мусили встановитися межи останньою і християнством, особливо перших віків, з їх гострим аскетізмом.

Засади братерства, всеобіймаючої любови до людскості, ідея поневірянь та суворого втрімання за-для вгамування плоті, повне перебудовання сімйового та громадського життя, не могло знайти зразу великого числа цілих адептів; юрба, жадібна бувало

---

[1]) Веселовскій, стор. 4.

[2]) ibid—стор. 5.

тільки до хліба та видовищ, не могла цілком і раптово спекатись од своїх засадничих нахилів: старі основи мимоволі пробивались через нову поволоку, і християнську спілку, що виростала з кожним днем, осягало неминуче для кожного новооберненого народа двоевірство. З перших віків, побіч із відомостями про страждання мучеників, являються пересвіди і протести отців церкви проти пристрасті до поганських видовищ, проти явної охорони багатьох обрядів колишньої релігії, проти запровадження чужого народно-побутового початку в нові, прості й строгі звичаї. Тихі трапези любови, первітні християнські агапи, набувають поволі вдачу гульливих, вакхичних учтів припускаючи запровадження игрищ та інтермедій» [1]). Те саме примічаємо ми і в відносинах християнської церкви до представників тії поганської штуки і народних вірувань,—до всякого рода гістріонів. «Мандрівні гістріони, після повільного занепаду постійного театру, набувають ще більше значіння в житті народньому, і твори отців церкви та правила перших соборів не знаходять досить сильних мір для складання їм опіру; відлучення від церкви, позбавлення причастя нагрожувало їм; вступаючи до християнської спілки, вони мусили цілком одрікатися від своеї профессії; духовні особи, що випадково ставали у зносини з ними, підлягали тяжким карам. Але привязання народу не легко було зламати, а скоморошество, переживши запровадження нової віри, знайшло навіть собі патрона в Святому Генезії, що, як оголошувало його життя, пародіруючи на сцені християнський обряд хрещення, чудесно увірував у нього і потім постраждав за прихилля до християнства» [2]). Таким чином боротьба проти драматично-поганського елементу в житті народньому мусила бути в великій мірі трудною, в багатьох випадках навіть безнадійною. Цей драматичний елемент був, як ми бачили, одною з основних прикмет людської псіхіки навіть у найдавніші часи, і через те християнським віровчителям треба було з ним серьозно рахуватить. Не ухвалюючи, звичайно, поганської осно-

---

[1]) Веселовскій — Старин. театр., стор. 4.

[2]) ibid — стор. 5.

ви народньої драми, провидливі отці церкви мусили скористуватись принаймні формальним, внішним боком останньої: тільки при таких умовинах могло йти більш-менше успішно росповсюдження нової християнської віри. Католицька церква пішла власне цією дорогою. Вона завважила: «драматичний елемент, до якого так лежало серце римлянина, що знаходив його в великій мірі і в своїй релігії, в її містеріях і рочистих процессіях, був такий міцний, що його не могла обійти байдужо християнська обрядовість. Для народа, що звик до тілесного представлення абстрактних засад, до виображення важливіших, головних подій його мітології чи історії, що виконуються на його очіх, треба було протиставити такого рода видовищам инші і в первітно-простих та наочних образах виясняти народові догмати християнства, або уособляти важливіші події евангельські. Цій засаді обовязана своїм драматизмом первітня католицька літургія, що розвивалась і поволі збагачувалась різноманітними обрядами та сценами, спочатку німими, групами маріонеток, процессіями, а потім все ширше і ширше розросшими до розмовних сцен і духовних піес» [1]).

«Сама месса, кажучи словами Газе, була з часів Григорія Великого сливе цілком драматичним виображенням всесвітнього Голгофського видовища, цілим строєм релігійних почувань од повного смутку miserere до радісного gloria in excelsis, і через те то вона завжди так зручно слугувала текстом для величних симфоній». Молитва пресвітера та диякона, антифонне співання хора, що заміщав собою уже в III стол. співи ad libitum самих прочан,—все це склало вже драматичну, оживлену однією ідеєю і струнко розвинену дію. Але на цьому не спинилась католицька обрядність; до святовідправи спричиняються масси рочистих видовищ, процессій і драматичних обрядів» [2]). Пристосовані первітно до важливійших свят церковного року, до Різдва Христового, Великодня, ці нові видовища поволі прикладаються до инших рочи-

---

[1]) Веселовскій—Стариный театръ, стор. 6.
[2]) ibid—стор. 7.

стих випадків, памяткових роковщин і т. д. По містах і селах проходять юрми перебраних біблейських та евангельских масок, що представляють собою свячені особи. С початку недоторканість святощів не дозволяла людям маскуватись у святі, і їх ролі в процессіях виконували ляльки та маріонетки, і тільки потім, по ослабленню первітнього пурізма, поволі злились ті різнохарактерні юрми рябих масок, що фигурували при кожнім народнім святі. На думку Маньєна, вже в V чи VI віці почались процессії на спомин вступу в Іерусалім, при чому Христа виображав один з попів, що сидів на ослі. Тако-ж рано, безперечно, виник звичай, споружати процессії на протязі страстного тижня, звичай, непорушно захований у багатьох місцевостях Франції та Італії до нашого часу: знемогаючи під тягарем важкого хреста, повагом ішов Спаситель, підпадаючи зневазі та лайці перебраної в ніби еврейські убрання юрби, сторожа в римських убраннях, первосвященники верхи на роскішно прибраних конях, Іосиф Аріматейський, одно слово, вся обстанова евангельського оповідання, часто вибачливо змінена і фантастично доповнена, віджившлялась і уособлювалась для народа в цій процессії. Але найбільше значіння в відносинах до розвою духовної драми мали обряди, що виконувались в самій середині церкви. Читання самого евангелія в страсний тиждень поділялось драматично межи кількома священо-служителями: в старих виданнях страстного вжитку, по свідоцтву Леруа, вірші ще відділяються один від другого значками + C.S., при чому слова, означені хрестом, ясували мову Спасителя, відзнака C—означала слова, промовлені співцем (chantre) або читцем, врешті S — промови в сінагозі. Газе теж указує на захований доси звичай римських церков виконувати у ранній одправі, в страсну пятницю, відповідне читання з евангелія, в вигляді ораторії, де слова Спасителя виконує тенор, Пілата бас, первосвященників, сторожі і народа—хор, слова-ж самого евангелиста гучать в вигляді речітатіва. На Різдво серед церкви ставився зразок ясел, оточений спочатку мальованими виображеннями, а потім статуетками чи рухомими ляльками (маріонетками), що представляли Богородицю, пастухів, осла та бика; ймовірно,

що й младенець виображався у вигляді статуетки. Наочне виображення подій, що обставили Різдво, доповнювалось промовами кліріків з-за вівтаря та співанням духовних кантів. Ніч на Великдень теж ознаймовувалась ріжними обрядами: з співанням і відповідними промовами витягався з труни, спорудженої під вівтарем, хрест, положений туди у велику пятницю.

В других епархіях Воскресення Христа віщувалось промовою попа, вдягненого янголом, у білому хитоні, з золотим осяпням над головою, до двох жінок, що виображали Богородицю та Марію Іаковлю (їх вдавали два молодих попа, закутані в свої плащі ad similitudinem mulierum, як це вказано у церковному вжитку [1]); по словах Герберта, останні ввіходили у храм, виголошуючи у пів голоса і на виспів «quis revolvet obis lapidum»; тоді диякон, що виображав янголя, стрівав їх біля труни, що пропускалась в одному з побічних вівтарів, питанням (яке він теж співав): quem queritis? Жінки одповідають: Jesum Nazareum. Тоді диякон (промовляючи: «non est hic»), додавав «ite, nuntiate» і потім, обернувшись до хору, починав гімн «Surrexit Dominus de sepulchri», по якому слідкували «Тебе Бога хвалимо», інтоноване абатом, при супроводі всіх дзвонів». Не обмежуючись спорудою подібних обрядів у найбільш важливі церковні свята, духовенство поволі росповсюджувало цей звичай і на инші рочисті дні; в свято трьох царів (Epiphania) в одправу вводилась їх розмова з Богородицею (по вказівці Еберта, одни з самих ранніх драмованих епізодів, бо чудо появи звізди було першим, що ознаймувало земне життя Спасителя); в день вибивання немовлят чулися скарги несчасних матерів, і являвся Ірод, що віддавав свій жорстокий наказ (цей епізод розвинувся потім до значного обсягу в духовних маріонетних пієсах); в день св Духа в церквах Італії істнував звичай наочно вдавати схід святого Духа на апостолів; вогненні язики дійсно спускались з церковної бані на юрму зібраних і костюмованих кліриків, — цей звичай істнував

---

[1]) Старинный театр.—стор. 8—9.

до другої половини 15 віку. Врешті на протязі страсного тижня виконувались часом так звані «жалі Марії» (Marienklage, planctus Mariae), що викладались спочатку в вигляді діалога Марії з Іоанном, — жалі, що послугували своїм чередом основою задля цілої низки творів містеріальної вдачі». В таких ще неясних образах заложено було підвалини дальшому розвиту духовної драми, всі її головні роди та відміни було вже накреслено; зоставалось зьеднанням в них духовного початку з народним довершити роспочате, перетворити уривочні сцени в цілі драматичні твори і поволі підвисити їх від служебної ролі до цілком самостійного істнування» [1]). Це одначе зробилось не хутко.

Духовна драма, «по часу рукописи, не доходить далі XI в., про те драматичні вистави духовного змісту мусили явитися в церквах південної і західної Європи далеко раніше XI в.» [2]). Але «через те що сама драма ще була занадто тісно зьеднана з церковною одправою, то й ці невеликі церковні драми вважалися всіма за невідніману частину церковних служб (officia), віднесених до церковних свят» [3]). І тільки по вияві в них чогось окремого від одправ, їх зовуть «ludi sacri, mysteria». В рукописі ця духовна драма могла й не бути, бо її знав напамять увесь причт. «От через що давніші зразки церковної драми знаходються частіш за все в служебниках XI — XIII в.в. під назвою одправ» [4]). Амаларій Мецкій, що описав коло 830 р. святочні одправи, не говорить про драми «власне через те, що такі обряди в його добу, певно, ще не досить гостро визначились і відокремились від церковної одправи». [5]) Але цей процесс відокремлення драми поволі настигає, драма поволі від церковного обряду відступа, хоч і носить іще назву, що вказує на близькість драми

---

[1]) Веселовскій.—стар. театр.—стор. 10—11.
[2]) Полевой—стор. 53.
[3]) ibid—стор. 53—4.
[4]) ibid—стор. 54.
[5]) ibid—стор. 54.

до того обряда (ministerium, а відтіля й «містерія» — що значить служба, одправа).

І «природний розвит містерії з церковного обряду твориться непомітно, завжди ускладняючись, побільшуючи число дієвих особ, спочатку обмежоване тільки присутним церковним персоналом, поширюючи коло виображених свячених подій і доповнюючи речення Нового Завіту належними до них ветхо-завітними пророкуваннями, прообразуваннями, і в решті з огляду на більше та наочне навчення масси, представляючи короткий переказ чільніших моментів біблейського та евангельського оповідання, починаючи від створіння світа» [1]).

«Біля показаних головних церковно-драматичних обрядів починають складатись цілі групи нових церковних драм, з кантік та промов, що виголошувались з вівтаря, ніби від лиця Богородиці, Йосипа, пастухів,—в той час, коли в церкві стояли мінятюрні ясла та ляльки чи писані зображення названих осіб. З цього первітнього різдвяного обряду поволі складається різдвяна драма; неодушевлені предмети заміняються дієвими особами в убраннях, промови кліріків, захованих за вівтарем, природними розмовами актьорів по за нього, на очіх побожного народа; врешті, один лиш момент уклонення пастухів, що доси виображався, споряжається переказом евангельського оповідання, і починаючи з Благовіщення, вводить всі аксесуарні подробиці, винищення немовлят, розмову Ірода з волхвами, втеки до Єгипту і т. д. Так само і з короткої сцени янгола з жінками, що шукають Христа по його воскресенню, витворюється найпросторіший і повніший з усіх виглядів духовної драми, — драма пасхальна, що обнімає собою потім виображення страстей Господніх, воскресення, появи апостолам.

Найкраще можна простежити цей процес на порівнянні опису пасхальних обрядів з officia'ми X—XI вв. Тоді ми побачимо, що пасхальний обряд, «спочатку поширений прозаїчними

---

[1]) Старинный театръ—стор. 202.

вставками та описами, потім зовсім перемінився і одержав цілком правильну віршовану форму, в якій самий обряд містився вже, як тільки складова частина, хоч у ньому все ще не можна не бачити основи, з якої розвинувся весь твір». [1])

Розвиту пасхалії багато спричинились виникшії в перші віки християнства рочисті процессії в костюмах, що вдавали хід на Голгофу і представляли, по перенесенню їх у сценічну обстанову, готову підвалину для драматичного твору. В самому способі передавання свячених подій твориться поволі переворіт і всі важливіші речення виголошуються на виспів і потім навіть співаються відповідно обраним церковним мелодіям, поки натови нових засад не рішає духовної драми її первітної вдачі і не зрівнює її з звичайною розмовною мовою.

Але це все потім; поки ж що духовна драма XI віку тісно звязана з церковною одправою, і дослід її в тих памьятниках, що до нас дійшли, дає такі виводи про неї: «не відокремлена від церковної одправи, вона ще стояла в тіснішій залежності од тих умов, серед яких зародилась. Залежність ця виражалась перш за все в тому, що вистави церковних драм відбувались в мові латинській, як і вся церковна одправа, і ці драми починались, кінчались, а в багатьох місцях перетинались по-середині молитвами чи покликами «amen», «alleluja», що складали неодійману частину церковної одправи» [2]). Крім того вони співались, засновувались на св. письмі і виконувались духовенством. В XII віці, навіть в кінці XI-го, ця драма значно посунулась наперед, і це з причин, що містились у ній самій.

Виходючи з церковно-обрядової формули, первовзір драми мусив засвоїти собі і її мову, орган всії одправи, мову латинську; таким чином головна мета драмування християнського вчення, наочність і легка зрозумілість для масси досягалась тільки вніш-ним засобом: нарід бачив перед собою уособлені зображення свячених осіб, але не розумів розмов їх. Таке розладдя, що

---

[1]) Полевой. стор. 70.
[2]) ibid—стор. 95.

могло пошкодити пропаганді, не могло трівати довго; з раннього часу духовенство силкується заповнити хибу зрозумілости латинської одправи і літургічної драми» [1]). Відповідну гармонію встановлено було зближенням в XII віці церковної драми з народним елементом. «Подібне поривання до зближення з народним елементом і з-осіона з говором народним, не могли довго лишатись чужим духовній драмі, в латинській мові якої починають проскокувати спершу окремі вирази і врешті широкі, ніби вводні сцени. Зближення з народною мовою умовлювалось, крім осягнення зрозумілости для народа, і неминучостю притягти до виконання бистро-розвиненої драми мирян, участь яких могла надати більш оживлення сценічній її обстанові, для якої ставало бракувати одного персонала духовенства. Таким чином склалось непомітно злучення церковного й свіцького елементу в світі драматичної обрядовости, що з віками одержало важливі історічні скутки» [2]). Першим таким скутком сталось те, що «в кінці XII в. бачим у Франції цілу драму на народній мові (Ordo representationis Ade» [3]).

Але «участь мирян не могла одбитися на одному тільки внішньому складі мови містерії; це неминучо внесло з собою риси чисто-народні, що часто перечили вдачі останніх виділів драми, і звикшії до складу своїх пісенних обрядів та імпровізації гістріонів свіцькі виконавці ледве трімались меж побожної творчости, що гальмували вільне натхнення; вони переступали їх непомітно і вабили за собою духовних актьорів, ще близьких до народнього осередку, до забуття гідности і суворої знеслости вистави; живий початок переважав гнітучі форми; святість виображенних осіб паралізувалась вибачливо введеними в духовні пієси характерами виключно забавними» [4]).

І всі ці відносини народа до сюжетів церковних цілком умовлювались його світоглядом і старо-поганськими звичаями. Як

---

[1]) Веселовскій. Старинный театр.—стор. 29.

[2]) ibid—стор. 30.

[3]) Полевой—стор. 100.

[4]) Веселовскій. Старинный театръ—стор. 33.

не дивитись на церковну драму, що в очіх духовенства мала вигляд святощів, в усякому разі треба завважити, що вона мала метою забаву, що вона призначалась для веселощів, хоча б останні й мали вдачу веселощів «духовних». Народ веселощі розумів по своєму, і наслідки цього розуміння виявлялись у самій церкві. «В самий короткий час церкви,—трудно повірити, каже історія драми [1]),—сповнились проявами свіцьких веселощів: шумливими оргіями, піснями, танцями, що супроводились і музикою і жартівними перебираннями; «свіцькі пісні дуже рано вриваються в церкву»; «в VII—IX вв. духовенство і нарід за-одно складали церковні гімни»; «а як круг церковних пісень і сама вдача церковного співання встановились на Заході тільки геть пізніше (в кінці XII в), то й розуміння про те, що здавалось для церковного вжитку, було саме темне і неозначене. На цій підставі пісні, цілком свіцькі і по змісту, і по виспіву, співались під час одправи в церквах і духовенством і мирянами, а з другого боку, духовні пісні... підлягати в різних місцевостях ріжним переробкам... робились народними» [2]).

Народ тим охвітніше співав у церкві, що «не одрізняв своїх свят, по значінню, од свят церковних» [3]). «От через віщо в дні деяких святих, жінки й заводили в церквах формальні хороводи з піснями й танцями; навіть і далеко пізніше, в XII віці, під час рочистих процессій, жінки... тако-ж співали веселі пісні» [4]). Але, як ми знаємо, «пісня в народі бува, звичайно, тісно сполучена з музикою і танцями. І в церквах також ці відносини межи піснями й танками не одмінились ні трохи» [5]). «Од кінця 13-го віку заховалась навіть така звістка, що вказує, як танці в церквах були сливе повсюдною зьявою»; «вони подекуди тягли своє істнування і по XII віці, але вже були пристосовані тільки до

---

[1]) Полевой—стор. 42.
[2]) ibid—стор. 43.
[3]) ibid—стор. 44.
[4]) ibid—стор. 45.
[5]) ibid—стор. 45.

небагатьох великих свят, як неминуча частина їх пріватного святкування» [1]).

Подібні прóяви дикої гульні мусять вразити всякого, хто порівня це поводження правовірних у церкві з поводженням людей такого-ж тіпа, сучасних. Але залишаючи на-бік всякі дивування, ми повинні запитати, де ж причина такого дивовижного зьявища і як дозволяли його в церквах ті, хто мусив дивитись за порядком у церкві,—власне духовенство? Коли говорити про вище духовенство, то йому не можна закинути в цьому смислі нічого,—ми маємо ряд свідоцтв, як подібні виступи в церкві суворо забороняються. Але не так стояла справа з низчим духовенством, з його загалом. Воно перш за все не було здатне стояти на сторожі церковно-християнських інтересів і виступати супроти народних видовищ з їх ріжноманітними забавами. З одного боку на духовну карьеру ступали особи тільки за-для самої карьери і для її привабностів. Вступивши з такою метою до кліру, попи-неофіти не могли спекатись свого ранішого світогляду і своїх раніших звичок. А через те молодь, «вступаючи у церковний стан, завжди більше дбала про веселощі, забави й пустоти, ніж про захования чистоти і недоторканости обрядового боку християнства» [2]).

З другого боку, до того кліру вступали часто люде неосвічені, цілком народнього світогляду. Звісно, що вони мало чому могли навчити своїх парафіян, але за-те, стоючи близько до народнього осередку, мусили спочувати і всім проявам «духовних» веселощів, як вони виявлялися в церкві.

Мало того, вони сами приймали участь у тих веселощах і освячували їх своїм авторітетом. От через що «під час святочних веселощів, побіч з піснями й танцями, в церквах дійсно не лише миряне, але часто навіть і скоморохи, надягали на себе одіж духовних, а ті передягались у свіцьку одіж і скомороше вбран-

---

[1]) Полевой—стор. 46.
[2]) ibid. стор. 37.

ня» [1]). Крім того, різні народні обряди в церкві свідомо «ховались низчим напівсвіцьким персоналом духовенства і одбились на розвиті їх в цілий органичний рітуал наївного шанування осла, що тричі став у великій послузі, по переказу Нового Завіту, в найбільш важливі хвилини життя Христа й Богоматері» [2]).

«Шанування осла й було самою ранньою формулою святкування дурнів, біля якої під виросли́м впливом народньої стіхії поволі розвинулись ріжноманітні жартівні обряди середневічнього духовенства» [3]). Наслідком цього сталось те, «що під час самої одправи... дияконн і піддиякони в масках, перебрані у жіночу одіж і в скоморошу «скруту», танцюють у храмі, співають на хорах соромицькі пісні, їдять ковбаси, сидючи на самому престолі, поруч зо священиком, що править одправу, тут-же грають у кістки і наповняють церкву смердючим димом кадил, в яких спалюють шматки старих підошов, всюди з криком бігають, танцюють і стрибають» [4]).

Разом з тим і самі кліріки тікають до мандрівних труп і потім, вертаючись до церков, як це звісно з данних XII—XIII вв., «будучи присутними при одправі, вони дозволяли собі співати ріжні пісні, зложені на голос найбільш відомих пісень церковних, чим, звичайно, збивали з пуття священослужителів, перебаранчали поправному ходу церковної одправи і каламутили парафіян» [5]). При таких умовинах не дивно, що народний елемент мусить увійти у церковну драму, і її історія в цей період власне й є історією переймання драми народними впливами та надбання форм і істоти, цілком відповідних ріжноманітним народним потребам.

Ставши по мові народньою і таким чином зробивши крок вперед в смислі соціального значіння, в смислі приступности для

---

[1]) Полевой—стор. 47.

[2]) Старинный театръ. – стор. 35.

[3]) ibid. – стор. 35.

[4]) Полевой—стор. 50.

[5]) ibid. стор. 48.

народу, драма XII віку зробила крок і в смислі естетичному. «В містерії XII віку ми бачимо чисто драматичний інтерес: вона зьявляється вже цілком сценічною виставою, в якій помітні досить ясно визначені відносини дієвих особ і публичности, в якій бачимо й більш складну обстанову, чим у містерії XI віку, в якій і самий персонал не стіснено більш вузькою межою тільки того, що було потрібно для виконання всім відомого обряда» [1]).

Духовна драма очевидячки розросталась; і хоч, з одного боку, вона ніби освячувалась авторітетом церкви, за-те з другого— їй ставало все тісніше й тісніше в царині церкви.

В цей період західної драми сценічна обставина уже розвинена. «Вся середина церкви од хора й цвінтаря до вівтаря слугувала місцем дії для містерії, що не мала ще жадної сцени і відбувалась, значить, не перед народом, а серед народу» [2]); і одначе при таких умовинах «дії стає ніяково й тісно в церкві, де западто багато доводилось пропускати і тільки quasi виконувати; от через що дія містерій починає також поволі виділятися з тісного місця в середині храма» [3]).

«Вівтарь, приділи і нефи церков були занадто невиробленими сценічними приладдями: зміцнення життевої основи вело до визволення від церковної ферули, до виходу на простір, за церковну огорожу. Імпульс в цьому випадку було дано самою церквою. Ганьбу й прокльони, якими стовпи її громили раніш поганські театральні вистави, цірки, народні свята, перенесено було на драматичні вистави в церквах, що ухилились від первітньої вдачи і принижували в очіх вищих духовних сфер привабність церковної основи» [4]). Духовна драма XII віку мусила через те потроху виходити з меж церкви,—і вона переходить в церковну огорожу. Проте в XII віці вона ще відбувається «в середині і з-окола церкви» [5]).

---

[1]) Полевой—стор. 101
[2]) ibid—стор. 146.
[3]) ibid—стор. 147.
[4]) Стар. театр.—стор. 37.
[5]) Полевой —стор. 148.

Навіть більше: «умови обрядности» тіснили містерію і в 12 в., навіть після того, як вона покинула стіни церкви й переселилась у церковну огорожу; її ще силкуються звязати з церковною одправою; починають виставу містерії молитвами або читанням того місця св. Письма, яке стало підвалиною драматичного сюжета: замикають його співанням звичайного «Амен». „Тебе бога хвалим“, а також і другими молитвами» [1]).

«Але цей звязок з церковною одправою в XII віці уже видимо слабшає і стає чисто вніпнім». Це особливо завважається при переході драми у вік XIII-й. Тепер «латинські містерії більше й більше виходять з ужитку, бо вже не притягають уваги юрми» [2]). Потім зьявляється «більше свободи в поводжінню з текстом св. Письма, більше штуки у росположенню сцен, нарешті і в самих характерах більш означенности, більш істини»; в драмі вже «не згадується про участь хора, не наводиться жадна молитва, жадне евангельське речення» [3]). Разом з тим виставлення містерій у цей час цілком перейшло до рук співців скоморохів, що й до того часу безперечно брали участь у духовних виставах, навіть і тоді, коли вони ще не переходили за поріг церкви» [4]). Але разом з усим оцим поступом, драма все більше мусила підлягати уганянню з боку вищих урядовців духовних.

І справді, «уже на початку XIII віку папа Іннокентій III 1210 року повставав у своїх посланнях до епіскопів проти вистав, даваних у церквах; собори у Зальцбурзі, Трірі, Коньяці, та Буржі (у другій половині XIII-го) цілком забороняють святкування, танці й драматичні обряди в церквах; збільшена в них участь жонглерів та повільна перевага народної стихії, очевидячки, кидають в мотивуванні цих заборон більш за все тіні на вистави містеріального типу. Зарівно з жартовими святами і різними одмінами свята дурнів, підлягали переслідуванню й містерії.

---

[1]) Полевой—стор. 102.
[2]) ibid—стор. 162.
[3]) ibid—стор. 165.
[4]) ibid—стор. 198.

Вигнані з стін церковних, вони не зараз поступились перед силою: просторінь в середині церковної огорожи, гробовища з їх памьятниками, склепами і яскинями стали першим притулком для угоненої духовно-народної драми. Про те звязок з церковною обстановою не поривався, і церква слугувала для воображення святіших місць і подій; дія відбувається в огорожі, але рай міститься в церкві, і відтіля чується голос Бога-отця, відтіля, певно, виходють і янголи» [1]).

Новий період історії духовної драми, що починається з упровадження її на гробовищі, тягся вельми довго: заборони театральних вистав на гробовищах, виникаючи з самим початком їх, повторюються до другої половини 16-го століття, і як Утрехтський епархіальний сінод забороняв у 1293 р. ludos theatrales in ecclesiis et cimiteriis, так і ліонські statuts synodaux 1566 і 1567 років забороняють фарси й трагедії і т. д. в церквах і на гробовищах.

Стиснена відусюди, духовна драма виходить нарешті за церковну огорожу, скида з себе пута умовних клерікальних вимагань і йде на зустріч запитам народного життя; перехрестя, майдан, вільне місце під голим небом, нашвидку збита сцена—заміняють собою вівтарь, нефи, цвінтарь і ріжноманітні приналежності гробовища. Драма ложила до свого визволення» [2]).

«Містерія була первітним виглядом духовної драми і послугувала загальним назвиськом для ріжноманітних виглядів її. В латинських списках вона носить назвисько ludus, в Італії—rappresentazione, mistero, festa, storia, в Германії Spiel, Geschichte, у Франції—jeu, mystère і т. д. Сама назва містерії, походючи від латинського ministerium—обряд, цим самим показує на ранній звязок її з церковним обрядом. Різдвяні містерії, що мали прототіпом вертепний обряд, і пасхальні, що вийшли з відомого уже рітуального діалога, склали перші й основні групи, біля

---

[1]) Старинный театръ.—стор. 37, 8.

[2]) ibid.—стор. 38.

яких відбувався розвит нових. До виображення подій, що супроводили Різдво Спасителя або його Воскресення, прилучались всі події Ветхого Завіту, що мали до нього відносини доходючи навіть до створіння всесвіта, і весь ряд епізодичних сцен приймав образ оригинального цілого, що носило в Англії вдатну назву коллективних містерій. Більший розмір захопленого драмою періода священої історії умовлював і більше число виконавців і значну довжину вистав: коллективні містерії, що виконувались в Англії на страсному тижні, розложено було на три дні, починаючи з великого четверга: одна коллективна містерія,знайдена в Іорку, містила в собі більш тридцяти окремих пієс, а D'ontreman, історік Валансьєна, каже про містерії страстей в 25 днях. Часто розтягненість пієси принукала на час перервати виставу: так в одному селі кантона Унтервальден почали виконання містерії страстей з семи годин ранку, в пять о полудень ще багато зоставалось до кінця, і актьори мимоволі мусили вдатись до своїх звичайних занять: один з них, вийшовши на сцену, прохав глядачів почекати, бо всі дванадцять апостолів пішли доїти корів» [1]). Але містерія, навіть коллективна, не могла бути прихильним грунтом до розвиту духовної драми. Всі умовини її складання сковували цей розвит: сюжетом їх головно був Спаситель, і оповідання про нього мусило проводитись в межах відомого евангельського тексту. Крок поступу зробила драма тоді, коли вона від зображення Христа перейшла до різних святих, апокріфічне життя яких часто давало повний простір для поетової фантазії. «Вшанування святих, що приймало поволі широкі розміри в католицькому світі, одбилось на дальшому розвиті духовної драми складанням особливого вигляду містерій, присвячених уславленню життя, діянь і чудес святих, найбільш популярних у народі: містерії чудес або міраклі (Miracle-plays) слугували часто навіть головнішим і переважним типом драми взагалі; довгий час під словом Miracle-play англійський народ розумів усю сущність духовно-драматичних творів.

[1]) Старинный театръ стор. 39, 40.

Розвит міраклів доходить до апогея в XV столітті, коли зьявляється у Франції гігантське зібрання міраклів «Діяння апостольські», що складаються з девяти книг або 4 день [1]).

Розвит матеріалу і сюжетів для драми посунули останню далі. «Стикаючись з любимими мотівами народного життя, містерії давали часто місце уособленню абстрактних засад поруч з оживленними людськими тіпами; честність, правда, милосердя одержують рішуче значіння в кругу лиць, що діють в старійших містеріях. Розвит в творах народного життя аллегорічного початку рано одбивається на духовній драмі, впроваджує його і в неї і швидко приводить до переваги його над иншими елементами і до торжества вчення моралі,—звідки й назва нового вигляду народно-духовної драми—moralité: цей вигляд веде за собою потім пристосування її до мет освітних, в руках досвідних моралістів, і зближує її з дідактичними вправами духовних шкіл» [2]).

«В подібних уособленнях не слід про те бачити одно поривання до морального навчення; мети дідактичні дійсно не були чужі й старішим містеріям, але перевага моральної основи завершується лише в пізніший період; вказаний же захід стрівається і в народній поезії, а в ранніх піснях трубадурів ми стріваємо змагання церкви з сінагогою» [3]).

«Драматична переробка евангельских причт складає вже собою крок вперед до повного виділу моралів, яко окремої частини» [4]). «Але з зміцненням духовного театру, з усиленням впливу на нього ріжноманітних брацтв, що часто містили в собі в значній мірі інтеллігенцію країни, окремі моральні вставки в великих містеріях, де-не-де заведяні в них аллегоричні особи, нарешті й драматичний переказ причт поступається місцем струнким тво-

---

[1]) Старинный театръ—стор. 40.
[2]) ibid—стор. 44.
[3]) ibid—стор. 45.
[4]) ibid—стор. 45.

рам, цілком закінченим і перейнятим лише вдачою наочного навчення у вірі» [1]).

«Твори такого роду, перейняті в сильній мірі містіцізмом освічених церковних сфер, цілком придатні були для духовно-освітної мети, через те, при вкоріненню духовної драми в школах, академіях і коллегіях,—гніздах проповідництва і побожної пропаганди, моралі займають одно з видатних місць у шкільній драматургії» [2]).

Такі були головні тіпи середневічньої драми: кожен з них мав спеціальний круг сюжетів: кожен з них мав тим самим і грунт для окремого розвиту. Винятком тільки були згадані коллективні містерії, що по своїй внутрішній будові мали всі данні для того, щоб загубити свій первітний вигляд. «Коллективні містерії при всій грандіозності плана не представляють ще значного поступу в розвиті духовної драми: переходючи від зображення поодинокої події до змалювання низки головніших подій священної історії, вони рідко сполучають їх внутрішнім звязком, за те в окремих, складових частинах безборонно докінчується обробка епізодів, обмалювання характерів, розвит сценічних засобів і постанови. Пієси ці подібні до просторих свячено-історичних хронік, так слабко сполучених внутрішними ланками, що окремі їх частини легко можут виділитися і скласти окремі самостійні твори. Так з коллективних різдвяних містерій Англії виділились окремі пієси, що слугували розвитом лише однії сцени первітньої пієси—уклонення пастухів. Це пасторальні містерії, коли можна так висловитись,—paginae pastorum (від pageant—назва містерії взагалі), як їх звали в старовину в Англії, що оживляли епізодичними вставками мальовничу і завжди близьку народному серцю сцену» [3]).

«Від драмованих хронік недалекий перехід до хронік історичних, між якими сполучуючим кільцем слугує або втручання божественної сили в діла людей, або чудесне обертання невір-

[1]) Веселовскій—стор. 45.
[2]) ibid—стор. 48.
[3]) ibid—стор. 48.

них чи «поган» в християнство, або звитяга над ворогами хреста» [1]). «Перехід від містерії власне до історичної хроніки відбувається непомітно: вченість духовних писателів або поривання до самостійної творчости писателів мирян, трубадурів, поетів примушує їх шукати засобів за межами вичерпаних багатьма головніших моментів Ветхого й Нового Завіта» [2]).

Правда, світський характер цієї нової форми драми виділяється і запановує не зразу: регігійні відносини і взагалі теологічні риси проскокують і тут цілком очевидно,—але нову течію видко уже в великій мірі: «історичні подробиці, змішані з легендарними вставками, заслонюють релігійний колоріт, а численні народні—надають твору характер світський» [3]).

Вступ світського елементу в містерію дає вже грунт для реформування духовної драми в'цілком світську і стає новим кроком в її органічному поступі до визволення з під кормиги теологічних впливів. Такий крок представляють «містерії, виникшії з народних легенд, повірьів та казок; вони відступили від певного оповідання історії, щоб наблизитись до почасту апокріфічного оповідання історії, або ходячої новелли чи повісті. Подібні твори, що від часу зьявляються у різних письменствах Західної Європи, складають собою ланку, що сполучує старий духовний театр з світським: лише при істнуванні цього попереднього періода з легендарним змістом, що розроблювали любимі народні теми, стало можливе потім повільне складання нової европейської, переважно англійської, драми,—драми Форда, Грина, Марло і врешті Шекспіра» [4]).

Але цей світський характер драми, звичайно, міг розвинутися лише тоді, коли вона зовсім вийшла з церковної огорожі і стала мати самостійне призначення — одного з родів суспільної

---

[1]) Старинный театръ—стор. 50.
[2]) ibid—стор. 51.
[3]) ibid—стор. 51.
[4]) ibid—стор. 56.

естетичної розваги. «Вийшовши з церковної огорожі, містерія була стрінута народом з одчиненими обіймами: свобода від умовних стиснень, свобода від узької і незмінної обстанови—надавали їй сили і нові завдатки розвиту. Першим наслідком пережитого перевертання було створіння своєї самостійної сцени» [1]). А для цього насамперед «треба було знайти засоб сполучити на невеличкій просторіні зображення троїстого місця дії передаваних подій: землі, раю й пекла», маючи на увазі конечність наочного представлення взаємин сил неба й тьми до земнородних. Цій потребі задовольняло трьох-поверхова споруда містеріальної сцени: земля, що хиталась межи добром та злом, містилась в середньому поверсі, над яким підносився рай, а знизу невитворений як слід механізм рушав двоє величезних щелепів, що виображали пащу пекла і приймали в своє надро одкинених грішників. Вся будова будовалась над рубленим помостом, що перший час по вигнанню містерії з церкви слугував єдиною для неї сценою. Кожний поверх ділився двома стінками знов на три виділи; в спідньому поверсі, що представляє житло сатани, власне пекло, в середньому виділі його, що лучився через двері з другими, йшли дві бічні драбини в середній поверх, що виображав землю; будова його була далеко складнішою від других через велику ріжноманітність в представлених місцевосях і значного числа вставочних сценічних подробиць; тільки одна драбина лучила цей поверх з горішнім, що будовався над самою глибиною сцени і відзначався взагалі невеликими розмірами. Це росположення багато спричинялося до оживлення дії, бо иноді траплялось грати в той самий час у декількох виділах; крім того для навчаючих апотеоз, що почасту закінчали містерію, воно було вельми зручно: на очіх всіх грішна душа скидалась у пекло, де гемони приймали її з лихою втіхою, тоді як праведник займав уготоване для нього місце в раю межи святими та сповідниками Христа. Описаний устрій сцени не був спільним для всіх місцевостей; иноді

---

[1]) Старинный театръ—стор. 61.

не було зовсім поверхового поділу, і рай і пекло роскладались на одній площині з землею. По боках її сцена значно роздавалась у ширину при незначній глибині, а пеклом иноді слугувала величезна діжка, в якій мав своє пробування царь пітьми. Навпаки тому, при виконанні англійських коллективних містерій, не задовольнялись розставленням ріжних місцевих подробиць на одному помості, але роздроблювали її виконання межи кількома деревяними будовами, при чому актьори, скінчивши один акт, переходили на другий приміст і там уже продовжували роспочату дію.

При постанові французкої містерії де l'incarnation et de la nativité de notre s. Jèsus Crist 1474 р., ринок в Руані було застановлено ешафотами чи примостами, з яких крайній східний виображав рай, а спідній його поверх—Назарет: біля нього містились примости, що виображали Єрусалим і Віфлеєм і врешті Рим, що замикали собою всю просторонь сцени.

Окремі примости, що слугували для виконання цілого акта пієси, або самостійно закінченого, але не великого твору, почасту наділялись колесами, і через те могли бути пересовувані з місця на місце, зближатись межи собою і віддалятися, і крім того давали змогу швидко переносити виконання тої-ж самої містерії в різні пункти. При подібному устрої поділеної сцени виник звичай визначати над окремими примостами надлане їм сценічне значіння через дошки з написами... Для розьяснення трудно зрозумілої зразу місцевости актьор почасту, попереду поручивши себе публіці, називав місце, де він діятиме.

В просторонї межи балаганами рушав народ; процессії, що входили в склад пієси, одержували разом з тим простір і еффектність. Сцену позбавлено було сливе всякої помоги декоративної штуки: вельми рідко мальовані зображення звірин розставлялись біля колиски святого младенця—звичай, що заховався від маріонетних різдвяних вистав у церквах... Перемін, що творяться машинами, не було також [1]). «Декорації і куліси являються

---

[1]) Веселовскій стор. 62, 64.

вельми пізно на сцені старого театру: появу їх в Англії відносять до часу царювання Якова І-го... Про те дрібні сценічні причандали... очевидячки відзначались ріжноманітностю і вірностю» [1])

«Перші костюми в містерії, що ще свято хоронила духовну вдачу, склались під виключним впливом іконописі й церковної скульптури. Спочатку вбраннями слугували священницькі ризи та инші церковні убори, що брались на часовий вжиток» [2]) «Убрання другорядних особ, народа, вояків, первосвященників, продавця омаст, якими умащається тіло Христа, трьох Марій, вбрання історичних особ у пізніших містеріях, були з такою-же лехкостю, яка почасту вражає спостерегача навіть в картинах найбільших італьянських художників вщерть до XVII віку, цілком взято з власного життя народу і, не вважаючи на етнографичні й історичні сперечности, прикладались до найрізніших типів. В зображенні поган, їх жерців або властителів варварських народів, вдавались до отожсамлення їх з племенами, в зносини з якими поставили Европейця хрестові походи, з Сарацинами». «Доповненням до вбрання, в початковім становищі театральної гріміровки, слугували почасту маски... й парики... У Франції вжиток масок при містеріях було заборонено декретом парламента 20 травня 1536 року [3]).

«Вистава починалась раннім ранком, коли пієса мала широкий обсяг, взагалі відбувалася в день і спинялась коли починало темніти: задовго до початку, зодягнені в свої різнохарактерні вбрання, виконавці містерій, без ріжниці стану й гідности виображаних характерів,—янголи разом з демонами, мученики за віру з жорстокими їх мучителями, Христос і апостоли з Пілатом і первосвященниками,—сідали на лавах, за відсутностю лаштунків, на авансцені головного примосту, чекаючи на початок вистави. Глядачі розташовувались по місцях, подібних до трибун, що

---

[1]) Веселовскій – стор. 62, 64.
[2]) ibid—стор. 66.
[3]) ibid—стор. 68.

споружаются в наші часи при ріжних процессіях, це-б то складались з ряду лавок, які підвисшались послідовно одна над другою і роскладались по прямій лінії, або рідче—амфітеатром».

«Вистава йшла під голим небом» [1]).

«Окличник, вістник, le meneur du jeu чи praecursor, — як він зветься часом у латинських текстах, віщував зібраним про початок вистави, прохав їх заховувати порядок і тишу і давав декілька загальних пояснень відносно наступної пієси. Цей звичай викликався необхідною конечностю пояснень трудно зрозумілого латинського текста перших містерій; в цьому пролозі, виголошуваному завжди на місцевому наріччю, духовенство для більшого поспіху своєї пропаганди, переказувало в простих виразах складні й почасто перейняті сімволічним змислом промови й дії свячених осіб драми. І в цьому пролозі раніш всього починають виявлятися народні вставки й свіцькі, навіть комічні, звороти». «При повільному визволенню містерії від клерікального впливу, і серьозний пролог обернувся в широкомовні відозви, що пророкували юрмі чудеса і дрібніше від усякого оголошення перелічували дієвих осіб та події, в яких вони братимуть участь. Такі так звані Crys, передпосилані французьким містеріям і особливо розвинені у базошських клерків». Praecursor не обмежовувався одним лиш попереднім обертанням до глядачів: йому належав і навчаючий епілог, де він пильнував вивести у всій наочності практичну мораль всього виображеного, крім того йому дозволялось в найважливіших випадках обертатись до публічності і серед пієси з порадою звернути особливу увагу на вказані місця; або він просто вказував додержувати мовчазливість: Silete,—казав він,—Silentium habete» [2]).

«В виконанні містерії брали участь особи всіх станів без ріжниці іменування: мета, що здавалась угодною Богові, приваблювала до себе всіх, вносючи життя й одушевлення в народний по-

---

[1]) Веселовскій—стор. 71.

[2]) ibid. 72

бут [1]). «Початок середнє-вічної ассоціації, цехи, артілі, брацтва, натурально сприяли зміцненню засобів постанови містерій і давали зграбний вигляд виконанню: архиви повні вказівок на матеріяльну підпору, зроблену їми (першими) постанові, на живий рух, збурений в них поділом ролів, спорудою сцени і розвитом дії» [1])

Але «коли весь народ любив приймати участь в виставленню містерій, то в його осередку були люде, що спеціально присвятили себе, в числі инших поетичних вправ, і слугуванню цілям духовного театра. Раніш усіх наділені цим значінням трубадури й трувери старої Франції, вплив яких на виконання містерій і на розвит духовної драматургії набував тим більше ваги, що, виходючи з джерела свіцького, оживляючись під впливом поетичного елементу і стикаючись в ціклі пісень трубадурів з багатим матерьялом народних легенд, вірувань, оповідань,—він вносив і в драму нові й живущі зарідки» [2]). В виконуванні містерій брали участь цілі літературні брацтва, так звані в Бельгії реторичні. [3])

«Не менче брацтв, цехів і труверів мали вплив на розвит стародавнього театру судові ассоціації середневічної Франції, знакомите Базошське королівство та імперія Галілейська» [4])—власне клерки рахункової палати». «Але стародавня драма, стріваючи всюди таке сильне спочуття, не могла обмежуватися кругом дії ріжних ассоціацій та брацтв, для яких вона складала тільки приватне часове заняття або любиму розривку: в побожному та щиро шануючому свої релігійні ідеали середневічньому осередку не могли не заложитися особливі громади, що поставили собі *виключною* та всепоглинаючою метою клопотатися підтріманням та розвитом духовного театру, спричинятись до всилення творчої діяльности в цій царині і врешті брати участь у виконанню містерій. Італія в цьому смислі представля декілька зразків подібних громад; в Римі істнувала з 1264 р. compagnia del'Gonfalone, що

---

[1]) Веселовскій—стор. 73.
[2]) ibid—стор. 75.
[3]) ibid—стор. 77.
[4]) ibid—стор. 81.

виконувала в Колізеї... містерію страстей Господних. Сливе одночасно споружено було в Тревізо товариство бичованих (de Battuti), що взяло собі за спеціальність виконання містерій Благовіщення» [1]). «Але безмірно більш од усіх ціх товариств мало вплив на розвит драматичної штуки в Європі знамените парижське брацтво страстей Господних (Confrèrie de la Passion кінця 14-го віку. Брацтвом знайдено було для своїх мет помешкання в шпиталі св. Тройці, біля Porte st. Denis, де споружено було колись двома німецькими дворянами заховок для мандрівників, запущений та покинутий по смерті заснувателів»[2]). Потім королем Карлом VI було дано дозвіл на вистави 4 грудня 1402 року, і таким чином було положено основу першому постійному театру в Європі».

Але за той час драма перетерпіла досить істотні зміни. Попадаючи з рук народних виконавців до рук часом учених виконавців, як це мусило мати місце в реторічних брацтвах, духовна драма неминучо повинна була перейнятися всіма одзнаками, належними тодішній схоластичній вченості. Тому, розглядаючи пізніші духовно-драматичні твори, ми бачимо, що «вплив схоластичної науки одбивався вельми вадливо на цих творах: вказівки рутіни, строго виконувані вченими цінителями, накладали на суборців гнітучі вмовини, підганяли їх твори в умовні оправи. Як містерія під руками схоластичних учених обернулась в поетичну вправу, так в придворних сферах вона часто підлягала умовам церемоніальности і окольного блиску та оберталась в причандал рочистих зустріч, тріумфальних ходів і огулом святкувань першої ваги». [3])

Конкретно всі ці впливи одбились на поставі означеним парижським товариством 14—15 вв. містерії про страсті Господні. Остання «представля значний поступ стілістічної обробки і са-

---

[1]) Веселовскій—стор. 85.

[2]) ibid. стор. 86.

[3]) ibid. стор. 77.

мостійної творчої діяльности. Слог часто зраджує первітно-наївному складу і припускає літературну виборність, образність, часто реторичність. Велика просторінь одділяє цей твір од ранніх творів трубадурів і духовних письмовців первітнього ще не зложеного середневічнього суспільства, ніби з осіданням та зміцненням народного та державного життя, що відбилось і на заснуванні постійного театра, і в сучасній драматургії повстає неминучий зворіт, і все випадкове у натхненні, підтрімуване й годоване переказами народа й священними текстами, зміняється обміркованностю, органічностю плана, порівнюючою свободою вимисла і віршовою обробкою стіля. Осягнений таким шляхом наслідок мігби бути плідніщим, коли-б вкорінений напрям більш скористувався багатьма коштовними гідностями ранішого містеріального цікляу; тоді він став-би на міцному грунті й був-би здатен і до дальшого вдосконалення; але «нелукаві відносини до легендарного боку предмета одсуваються ниньки на другий план і образи, належні народній творчості, зміняються штучними, робленими. Таким чином, коли з ліберального, гарожанського погляду, mystère de la Passion є плід опозіції, поступу громадської свідомости, то відносно розвиту драми, яко вигляду поезії, вона зьявляється в значній мірі позбавленою жвавости й натуральности, надійних зарідків досконалення всього складу драми» [1]).

Те саме можно сказать й огулом про духовний театр данного періоду: не маючи в собі основи життя поетичности, і зійшовши до схоластичної мертвечини, західно-европейський театр звичайно сам під собою підрізував коріння і присуджував себе принаймні на занепад. Для його відновлення повинен був увійти новий живущий елемент, і тільки дякуючи цьому новому, духовна драма могла рахувати на дальший розвит. Чи явились-же ці нові елементи? Приглядаючись до божественних сюжетів духовної драми цього періоду, ми дійсно завважаємо, «як починають вчуватися

---

[1]) Веселовскій—стор. 90—1.

инші гуки, поволі впроваджується инший настрій, безмірно живіший та близчий до народу: сміх, жарти, дотепи й уціпливості невтрімним потоком вриваються на сцену, доти присвячену одним релігіозним представленням: живий і задиркуватий сатиричний зарідок, покидаючи вузький завід сімйового кружка і вжитку мандрівних співців, захоплює собі коштовне право говорити з театральних примостів незакриту нічим правду і веселити цілі тисячі глядачів» [1]). Таким чином в духовну драму входила нова стіхія,—при тому така, що не тільки наддавала життя застарілій і засушеній врешті схоластами духовній драмі, але й зовсім міняла внутрішнє її обличчя. Яке-ж було її обличчя раніше? Оскільки ми могли бачити,—духовна драма, особливо першого періоду, була то трагедією, що малювала страсті Христові, то в усякому разі драмою поважною, настрою божественного. Це зовсім логічно виникало з мети створіння драми,—остання мала на увазі наочно представити ріжні евангельські події, що звичайно мали вдачу поважну.

Але можучи зайняти увагу глядачів на декілька годин, чи навіть днів, поважна драма не могла заповнити собою всю їх увагу взагалі, і трагічне доповнюється в житті комічним, і цей закон мусив також одбитись і на змісті й напрямі драми. І ми, справді, бачимо, як росте живий рух до всього веселого, комічного, як в сфері драми зароджується нова її форма — комедія. Цей «живий рух захоплював за собою одного за другим, вірні доти органи духовного театра: Базошські клерки поволі одбивались від виключного слугування містерії і засвоїли своєму репертуару напрям сатиричний... представлення сорьозних містерій перервались жартливими комедіями; слова брацтва страстей Господних, репутація їх грандіозних вистав блідне перед розумними, гострими, хоч і сливе завжди цінічними піесами виображеного побіч з строгою конфрерією брацтва, що обрало собі одзначним іменням

---

[1]) Веселовскій—стор. 92.

пряму вказівку на його вдачу, — брацтво безтурботних (Enfans sans sousi» [1]). Такий зворіт в настрію суспільства, актьорів і драматургів, звичайно, потрібує пояснення, і тим самим ми повинні вдатись до розгляду розвою комічного елементу в тогочасній драмі, — иншими словами, до історії західно-европейської комедії.

III.

Початок комічного елементу драми ми, звичайно, мусимо шукати насамперед в життю народньому і у перших актьорів народних — скоморохів. «Діяльність скоморохів в народнім крузі була переважно присвячена потішанню масси, бавленню її через забавні та жартівні грища й сцени; засоби до утворення бажаного еффекта не могли бути ріжноманітні та митецькі: перебирання спочатку в звірячі шкури, потім у витворну одіж чортів, або навіть у деякі народні вбрання, що найбільш підбурювали веселість глядачів, дотепи, недотепности, часто цінічні викидки, що зневажали громадську моральність, — от усе, що могли дати народові мандрівні скоморохи. Але вкорінена пристрасть до цих грубих потіх, звичка бачити скоморохів участниками всіх важливіших подій його життя, притягала народ на їх вистави» [2]).

«Крім обрядних игрищ, що поволі видворялись цівілізацією, вистави гістріонів пристосовувались до важливіших доб народнього життя; так веселий, несамовито-гульливий німецький карнавал з його перебираннями, жартівними процесіями, герцями, притягав до себе скоморохів, якім одкривалось роздолля для їх сатиричних імпровізацій: сцени, що складались серед масничного гомону та веселощів, які одбивали схоплені просто з натури тіпи, зміцнили за собою назви масничних вистав (Fastnachtspiele). Цим положено було початок цілому виділу народнього театра, що, виховуючи в суспільстві нахил до сатири, розвинувся шляхом переробки під руками Ганса Сакса й мейстерзінгерів до нової німець-

[1]) Веселовскій—стор. 92—3.
[2]) Веселовскій - стор. 94, 5.

кої комедії». [1]) «Італьянські буффони, що найблизче стояли до останків живого світа римських народних комедій та мімів, позичили традиції сміливої та трохи грубоватої народної сатири своїх классічних предків,—живіш од усіх, енергічніш та саморідніш дали хід розвиту змисленої комедії од випадкових сцен» [2]). Про естетичну вагу цих народних італьянских пієс свідчить цілий ряд живих і доси народніх типів.

«Німецьке скоморошество виробило, подібно італьянському, національний тип буффона, Hanswurst'a, що схоронився в деяких місцях південної Германії й доси і вперше був згаданий Лютером в його звісній полемічній статті проти герцога Брауншвейгського».

Але «коли початок скоморошества підтрімував і розвивав у массі смак і пристрасть до комізма, до легкого, але гострого глуму, то широка корпорація придворних і панських жартунів, що також належала до числа найбільш характерних рис середневічних народів, з свого бокА чимамо спомагала осягненню тієї-ж мети» [3]). «Судові ассоціації, Базошські Товариства, Імперія Галілейська і др. також багато спричинялись до розвою народно-комічної основи, крім містерій та moralités, так мало згодних з пориванням до веселого проводження часу молодих писців та адвокатських помічників; у них, з першої пори істнування їх товариств, виник, як сказано було, звичай відгравати межи собою пробні сцени з судового побуту, що виображали допит свідків, раду суддів, оборону адвокатів. Ці сцени давали простір дотепам молоді над своїми патронами і підтрімували в ній дух незалежної та сміливої крітіки сучасних обставин. Через те з імпровізованих народів базошських братчиків розвинулась потім самостійна комедія з юридичного побуту, кращим виразником чого слугує вічно свіжий та блескучий наївним юмором первітньої сатири адвокат Пателен» [4]). „Одже відусюди нарід бачив живі ознаки зарідку нової комедії... Під таким одночасним і одностайним впливом.

---

[1]) Веселовскій—стор. 96.
[2]) ibid—стор. 97.
[3]) ibid—стор. 99.
[4]) ibid—стор. 105

смаки народа не могли не підлягти з ранньої пори грунтівній зміні; народ не міг заховати платонічного погляду на єдиний законний доси вигляд театра, на драму духовну, на містерію, коли біля нього, ледве одірваного од видовища мордувань праведників, розлягав дзенькіт побрязкачів дурникової шапки, з під якої виглядала сміховинна маска, або чувся сміх, підбурений «скоромним ділом» базошських клерків. Природня слабість запанувала, і миряне, покликані (для наддання більшої урочистости містерії побільшенням числа виконавців) до участі в виставленню духовних пієс, непомітно ні для себе, ні для других, звикли надточувати справжній текст пієси, її сценічний розпорядок своїми вставками, розмовами од себе, що мало личили навчаючому тону пієс, але вдовольняли публику. А як свіцьким людім доручалось спочатку виконання другорядних ролів, то перші сліди впадання комічного елементу завважаються у тих сценах, де діють ці другорядні особи» [1]).

«Проте повстання сцен свіцького змісту, як і впровадження непідхожих для пієси характерів завважається, порівнюючи, в пізній період духовної драми; давніші твори ще перейнято духом чистої, непідробної побожности й передають настрій, що їх породив у найменчих подробицях» [2]). «В усякому-ж разі «утілізовання всіх вводних (по вимозі самого ходу пієси) осіб з народу, вояків, гонців, вістників, катів і т. д., з огляду на достачання спочивку і розривку глядачам і для комічних вставочних сцен, склада характерний захід містерій усіх країн та шкіл, від коллективних англійських містерій до комедій Сімеона Полоцького» [3]).

Але різні тіни містерій, що стали носителями комічного елементу, ввійшли в неї тільки повагом, тільки з часом. В ній одначе був завжди грунт для повстання всього комічного, в образі дьявола і взагалі мешканців пекла.

---

[1]) Веселовскій – стор. 107.
[2]) ibid—стор. 109.
[3]) ibid—стор. 110.

«Спідній поверх містеріальної сцени хоч і призначено було спершу для страхання лякливого глядача малюнками пекельних мук, швидко обернувся в джерело втіхи для сміпливої юрми, що бачила, як всі підходці демоничного лукавства розбивались вчинками янголів та праведників і як невдачі завжди утворюють злобливе хвилювання в пекельних гуртках, хвилювання, що почасту доходить до сварок та бійки» [1]).

Але самих комічних сцен для задовольнення потреб суспільства, що до комічного, ставало не досить. Часове комічне мусило стати постійним. Звідси—поява в пьесі дурника, «що, не відносючись до жадного з боків пьеси, вставляє своє слово всюди, де хтів, не вважаючи, що його скоки й дотепи перечили часто настрою глядачів. Як видко, і цю новину натхнуто було звичкою, звичаєм; дурник, що грав таку важливу ролю в народньому житті, одержав непомітно приступ і в світі сучасного театру. Як в житті, так і на сцені, йому не можно було вказати визначеної ролі та обмежувати його декламації писаним текстом; здебільша йому лишали повну свободу мови, і поява його на сцені серед дії одмічалась в режиссерській рукописі словами: тут говорить жартун. Через те він і не варувався ні в тоні, ні в виборі виразів і то одверто глузував над слабостю Ірода, то жартував над Іудою, то передражнював дії та рухи святих. Потім безособова фігура жартуна (клоуна) поволі поступалась місцем більш витріманому комічному тіпу, позиченому і в цьому разі із звичайних народних розривків: на сцену вдирається Hans Wurst німецьких масничних жартів, в іспанських духовних драмах веселить глядачів незмінний gracioso, ріжноманітні тіпи фарсів та маріонетних вистав італьянських мімів і скоморохів одержують права горожанства в сфері містерій» [2]).

Зовсім очевидно, що для комедії і комічних тіпів складався поволі великий матерьял. Він поки-що був уривковий, він мав

---

[1]) Веселовскій—стор. 111.

[2]) ibid. стор. 113.

більше вдачу винятку в серьозному крузі духовно-містеріальних сюжетів, про-те цей матерьял мусив розвит нового тіпу драматичної творчости посунути далі. І ми, справді, бачимо, «що випадкові комічні сцени в містерії, чи промови примусових розважателів масси, жартунів, продавців омаст, демонів, не могли слугувати остатним, закінченим фазісом розвою комічної засади; втручання свіцького елементу в духовну драму згодом стає таким сильним, що приводить до відокремлення всіх названих зьявищ з порізненого стану в одно ціле, до складання з окремих сцен невеличких комічних пьєс; виконувані межи актами драми, вони на час одтягали увагу глядача від поважного і підвисшеного її настрою і освіжали розум веселими сценами з щоденного життя. Ці пьєски, «межи-вкинуті, забавні гралища», як вони звались на Русі, носили почасто характерну назву інтерлюдій (entremeses в Іспанії)». [1])

«Зложені первітно з сцен та промов свіцьких дієвих особ у містеріях, інтерлюдії заховали від свого первовзору прикмету частих ухилян од сюжета головної пьєси, ухилянь, нічим не оправданих, крім поривання розважити слухача. Як вояки, що ділили ризи Христові, починали, бувало, в містерії сперечатись і дорікати один одного різними сімйовими справами, так і інтерлюдії, хоронючи спочатку в деякій мірі звязок з духовною драмою, поволі визволялись од цього звязку і лише механічно рівноставились з актами побожної пьєси. В старих коллектівних містеріях звязок інтерлюдій з основним текстом ще помітний; од такого, хоч уже поверхового підлягання головній пьєсі, інтерлюдія переходить до повної незалежности, від такого розьеднання один крок до виділення з спільного звязку. Самостійне істнування виділеної і лише часово рівноставленої з драмою інтерлюдії поширює і межі її джерел, прояснює її світогляд і дозволя перейнятися серьозними цілями» [2]).

---

[1]) Старинный театръ. — стор. 115.

[2]) ibid.—стор. 115—6.

«Незалежно від процесса відокремлення комічного елементу від містерій і складання інтерлюдій, закладалась підвалина самостійній народній творчости в цій сфері тими-ж мандрованими співцями-поетами, труверами й мейстерзінгерами, що зробили чимало послуг і строго духовній містерії»...

Таким чином «ми стріваємся з ціклом веселих комедій-опереток, що виникли в жвавому колі північно-французського мійського життя, продуктом уяви і спритности місцевих труверів» [1]. Особливо в цьому смислі треба відзначити Арраського трувера Адама de la Hale 13-го віку, праотця опери.

«Йдучи вперед по шляху, проложеному як комічними вставками, так і самостійними творами в стілі пьєс Адама de la Hale, нова комедія поволі поширювала свою царину; сливе одночасно, в усіх пунктах нового руху, в осередку жартівних брацтв. Базошів, на вільних суспільних театрах впроваджується нова літературна особина — фарс, жарт, sottie. Звязок, що сполучує первітню комедію з духовною драмою, довго лишається чутливим, вельми ймовірно, що спочатку новий вигляд драми склався під впливом тієї-ж строго-моральної мети, що кермувала авторами богобоязних містерій і moralités: глум над вадами мусив безпосередно вести до поправи норовів; навчення не тьмарилось дією, а мусило бути очевидним для кожного. Не вдовольняючись поодинокими тіпами для мораленавчительного глузування з них і навіть, може бути, вважаючи, що подібне індівідуалізовання загальних вад не досягло-б мети, — автор раннього фарсу вжива заход, що з користю прикладався Moralités, і вводить на сцену уособлення самих вад, потіша свою публичність безпосередно ними. Така переважно вдача так званої sottie, що виявля переходний ступінь межи старим напрямом і новою школою... Пристрасть до надмірного обважання пієси аллегорічними особами надто зривала-б враження глуму, коли-б цей хибний заход не викупався гострим сатиричним напрямом, що показував прямі відноси-

---

[1] Стар. театр.—стор. 117.

ни промовленої ганьби до політичних та громадських відносин данної країни й народу. В sotties, як і в фарсах, почасту стріваються подібні гострі натяки на сучасність, що підвисшують ці твори високо над рівнем простої забави». [1])

«Фарс (в більш обмеженому смислі цього слова) був розділом природньої жадоби веселощів і сливе всюди чужий навчительним цілям, представля ряд веселих сцен, або схоплених просто з натури, або придуманих дозвільною уявою автора; створений духом народнього юмору, він одкрива широке займище для впровадження на потіху сучасної публичности любимих її сатиричних тінів, тих осіб і характерів, над якими любить сміятися народ». «Глум і в цьому випадку коле очі своєю гостростю, але вільний од морального прикладання, він досяга своєї мети сам по собі». [2]) Відповідно норовам того часу, ці фарси повні дуже часто цінічного і «незвичайного» змісту, але та незвичайність була звичайною для того часу,—одже й недивна та пристрасть, той спільний потяг, що робив фарс, жарт, любимою народньою розривкою, на шкоду великій численності містерій, міраклів та мораліте, що мусили в-щерть потішати массу. Це недивно вже й через те, що духовна драма, з ослабленням щирого релігійного почуття, що гріло її в перші віки, поволі тратила головну свою силу і притягала до себе більш вводними світськими сценами, жартівними викидками, інтермедіями, чим головним своїм змістом, тоді як любязне народові безмежне роздолля сміху, жартів, веселощів, що одкривалось фарсами й sotties, обітувало й попереду невтрімний поступовий рух, вічно підтрімуваний невичерпними джерелами матеріялів сатири. Світ фарса є світ дійсного громадянського життя, що прокинулось до самосвідомости, яка жадала поновлення; світ містерій є сфера невдалих спроб зробити агіографію предметом драми, світ боротьби межи наївною побожностю та свободною вірою, межи вузькими обмеженнями освяченої моралі та народньої стіхії, що рвалась до свободи.

---

[1]) Веселовскій—стор. 123—4.

[2]) ibid. 127.

Тому-то за містеріальним письменством лишається в наших очіх лише право на пошану, належне всякому археологично-важливому памьятнику». [1])

Вистава французьких фарсів стала спеціальностю згаданого вже нами брацтва безтурботних, що зложилось під впливом Базоші і тягло свою естетично-громадську роботу аж до 1612 року, роблючи велику послугу суспільству своєю нещадною сатирою. В своїх заходах безтурботні користувались теж італьянською комедією,—відкіля йде «тісне зближення французського фарса з італьянською комедією, що вплинула потім з такою силою на зложення талану Мольєра». [2])

«Повна життьового вогню і прирожденного італьянському народові дотепу, народня комедія, вся заснована на імпровізації виконавців, яких сполучувала і стрімувала в відомих межах тільки одна бігучо написана программа пьєси,—ця комедія, що носила тіпічну назву commedia dell'arte на одличку від стріманої комедії (commedia sostenuta), цеб-то комедії писаної цілком, скомпонованої, штучної, — не могла не привабити до себе французьку юрму, до такого ступня квапливу до меткого глузування, до сатиричної викидки, в якій-би формі вона не виявлялась. Тепер-же перед нею повстала ціла фаланга забавних масок, тіпи яких виробив уже в своєму розвиті народний італьянський фарс» [3]).

«Крім комедії dell'arte, трупа Die gelosi і поступна за нею gli Fedeli, славна своїм Скарамушем, знайомила французьке суспільство з штучною, писаною комедією Італії і переходила від комедії Аріоста до цінічно веселих жартів Аретина, від їдкої сатири знаменитого Джордана Бруно до тонкого глузування і прекрасного вірша Маккіавелі... Цей наплив нових засад, це рівноставлення сирого матерьяла, що представляли собою народні

---

[1]) Веселовскій—стор. 128—9.
[2]) ibid—стор. 139.
[3]) ibid—стор. 140.

фарси, чи пів-учені драми, що хитались між ідеалом містерії та классічної трагедії, і стрункого, драматичного стіля, що вже виробив свої характерні риси, що був літературно-оброблений і часто-густо досягав митецтва—все це не могло лишитися без впливу на дальший розвит французького театру». [1]) «Старий народний фарс, що вигонився з кону новою комедією, яка складалась і виробляла собі стіль та напрям, повагом затушковувався; едікти парламента, деспотичні міри уряду не дозволяли більше в столицях веселощів і глузувань одверто, — і фарс віддалився з кону та притулився у незрадних коханців народу—маріонеток». [2]) «В такому двоїстому напрямі йшов дальший розвит французької комедії. Долі народнього комічного театру в других народів Західної Європи в загальних рисах представляють повторіння головніших фазісів цього розвитку». [3])

«Так в Іспанії, рано розвиваються з пантомімних сцен, комічних пісень і танків цілі твори в стілі французького народнього фарса: сучасники звали їх глузливими іграми (jucyos de escarnios), дякуючи їх задиркуватому, часто не зовсім гречному глуму над норовами» [4]). «Під руками вчених... засвоювали вони характер sottie, приймали аллегорічний напрям... Ці вистави в звязку з балетом та співом рано приймають не зовсім прикладне до них назвисько Entremeses. Істнуючи окремо, вони не швидко досяглиб самостійного розвиту, колиб вкоєне звичайним шляхом втручання світської, комічної засади в містерії, не впровадилоб у них ряда забавних типів, а потім не зробилоб звичайною частиною кожної містерії веселі сцени в перервах межи актами, – одно слово, рід інтерлюдій: цими інтерлюдіями стали названі Entremeses... Народня вдача первітного іспанського театра явилася тут спасенним чинником реформи; з її власного оточення вийшли люде, що зуміли зі-

---

[1]) Веселовскій—стор. 141.
[2]) ibid—стор. 142.
[3]) ibid – стор. 143.
[4]) ibid—стор. 143.

брати в одно розрізнені сили народньої комедії і дати вперше зразок комедії штучної, літературної, але взятої просто з сучасних норовів, з живого народнього життя». [1]) «Народня основа готувала і в Італії змогу розвою самостійного комічного театру. Фарси й імпровізації гістріонів від роду були провістниками пізнішої commedia dell'arte»:... «З цих двох джерел, сільскої народньої комедії та скоморошного фарсу, мусивби остаточно скластись самостійний комічний театр Італії». [2]) Але commedia dell'arte, сама по собі, не дала для цього відповідного грунту: «відсутність міцного грунту у цієї цілком імпровізованої комедії, що залежала від випадкового хвильового натхнення актьора, виключала змогу серьозного впливу її на розвит комедії взагалі; прозорість форм та бистроплинність натхнення не могли стати зразком для пізнішої літературної обробки, — вони тішили собою та підбурювали живі захвати лише в сучасну їм добу» [3]); «головним опором розвою національної драматичної штуки лишалась quasi-вчена комедія та драма; рання знайомість чи, вірніше, відновлення смаку до літературних классічних драм вплинула на перші-ж поважні спроби створіння італьянської комедії»... «Під впливом такого безпосереднього ознайомлення з старовиною, розвинулось те рабство, з яким італьянські комедії копіюють классічні зразки» [4]); і наслідком цього «починається довгий, тяжкий по своїй безрезультатності період безбарвних, безособових творів, то рабськи наслідуваних, то низьких по рівню завдань, облесливих та вадливих, як і сам знижений народний характер». [5]) «Переходючи до середневічньої Германії, ми стріваємо більшу відповідність органічному ходу розвою народньої комедії. Імпровізації скоморохів німецьких, ріжноманітні їх вистави, супроводжені мімікою, танцями та іграми маріонеток, рано вже привели до відокремлення масничних ви-

---

[1]) Старинный театръ—стор. 144.
[2]) ibid—стор. 147.
[3]) ibid—стор. 148.
[4]) ibid—стор. 150.
[5]) ibid—стор. 154.

став, як генерічного типа народньої комедії». [1]) Ця первітня комедія довго лишається в вигляді імпровізованої commedia dell'arte. «Справжний же хід перетворіння лепету народньої комедії в стрункі форми змисленого твору дано було тільки з XV-го століття, і виходив він із одного з головніших осередків німецького мейстерзенгерства, веселого й охочого до поетичних вправ Нюренберга»; [2]) але в «починателів цього руху, як і природно було чекати, заходи були надто нештучні: форма змагання, словесного герцю, була такоюж любимою формою і масничних пієс.... Як авторські заходи, так і зміст пієс огулом овсі невибачливі... Додавши до цього повну відокремленість фарса від духовної драми і відносно окольної обстанови сцени, що сливе перебувалась первітними махінаціями гістріонів, при їх переносних виставах, — ми матимем приближно-вірне поняття про справжню вдачу описаної доби. Поява високоталановитої особи Ганса Сакса на полі драматургії утворює цілковитий зворіт в несміливому стілі народньої комедії»; [3]) «він ослобонив як народню комедію, так і драму від хаоса ріжноманітних понять, мішанини часів та осіб, він визволив драму і від хаотичного стану техничного її устрою, завів поділи на акти, яви,—одно слово, підставив більш стрункі форми ростягненому, незвязному будуванню старої містерії чи ембріоничному стану фарса»; крім того «він добродійно вплинув на поширення виднокруга для пізніщої творчости; одвертаючись все більше від звичайного джерела натхнення, духовної історії, духовної легенди, він обертається до заповідних доси країн, приступних лише схоластичним авторам учених драм, до старої мітології, проводючи перед глядачем в образах міфи про Венеру, Палладу і т. д. .. .обертається до новелли, повісти, світської апокріфічної легенди». [4])

Такий був природний розвит західно-европейської драми,— що виявляла з себе двоїстий напрям руху творчости, боротьбу

---

[1]) Старинный театръ—стор. 154.
[2]) ibid—стор. 155.
[3]) ibid—стор. 157.
[4]) ibid—стор. 160.

світського елементу драми з духовним і повільне ухиляння містерії від її ранішого шляху, — слугування чисто клерікальним метам. Світський елемент очевидячки перемагав; містеріальна драма одсувалась на бік, але ще боролась: але особливий удар наносить їй нова велика хвиля світського руху, що носить назву реформації 16-го віку.

«Реформаційний рух, що поволі охоплював Європу, глибоко одбився на долі старілого духовного театра. Назалежна народня сатира, ганьба громадських і державних неладів одержали міцну піддержку в сміливім дусі одкидання, що запанував широким світом пануючої церкви. В боротьбі народньої комедії з старою драматургією явився новий фактор, що хутко нахилив поспіх на бік світської життевої штуки; розбрат, що виник в осередку духовному, вніс боротьбу і в духовну драму, поділивши її діячів на два ворожих табори, ослабивши її сили і цілком рішивши її дальшого розвиту» [1]).

«Наплив реформаційних засад складає крізу в істнуванні містерії, з якої вона виходить далеко не звитяжною, далеко не обновленою». Сатиричні напади на розворотне і олживе духовенство в драмі й комедії окселентують істотним мотивам народнього переказу, легенди, сатиричного памфлета, новелли» [2]).. «Англійські фарси рано віддають на глум роспусту духовенства: вони повстають при цьому переважно проти зловживань служебників автора, рідко торкаючись чисто догматичного боку питання... В німецьких Fasstnachtspiele глум над вадами духовенства являється також одним з любимих мотивів». [3])

Правда, «в той лиховістний час, коли на Констанцскому соборі зьїзд вищих церковних ієрархів виголошував присуд над Яном Гусом і, здавалось, торжествував над гідрою реформації, містерія ще являється сильним знаряддям католицької пропаганди»; але «швидко тому-ж зручно спрямованому знаряддю суди-

---

[1]) Старинный театръ стор. 161.
[2]) ibid—стор. 161
[3]) ibid—стор. 162.

лось обернутись проти непохитної доси оффіціальної святощі. При найменчій змозі «в кожному кутку, що одверто став за реформацію, споружались вистави тенденційної вдачи, що просто вражали католицтво і всі його нелади: так уже під 1524 роком стріваємо (в збірці Готшеда) масничну виставу в Берні, в панську масницю (трохи пізніше селянської), виконану синами горожан, де істина виображена в ганьбі на пану і його священство».

То була пієса Миколи Мануеля, талановитого вояка—художника, щирого прихильника реформації. Обдарений великим запасом бадьорого юмору, що викупав часто-густо відсутність драматизма і живого розвою його пієс, Мануель одкрива у своїх масничних фарсах жорстоку боротьбу проти панської влади і загальних зловжитків духовенства» [1]). Теж і «память про мучеників за свободу совісти представляла готовий матеріал для оппозіційної драматургії; така виконана в Віттенберзі в 1537 році містерія про Іоанна Гуса» [2]). Привідці нового руху просто висловлювались за театр. не тільки духовний, але й світський, яко за засоб боротися з марновірством, пануючими вадами, роспустою», і врешті «Федір Без (Bèze), один з кращих і вченіших представників реформації у Швейцарії, заложив міцні підвалини протестантській містерії»; «коли це пристосування театра до протестантських цілів підбурило незадовольнення деяких пурістів, знайшлись люде, що зуміли встояти за права обновленої драми», і один з них, прагнучи поладнати обидві крайності, пропонував одкинути від протестанських пієс назву драм чи комедій і лишити при них скромне назвисько діалогів, що більше вказує на їх навчительне призначення» [3]). «Загальні мотиви власне-полемичних протестанських пієс мають сильне й природне споріднення з основними темами богословської полеміки протестантизма. Тон нападів, хоч і гострий та енергичний, але втрімується в межах людської гідности; замісць грубої лайки вибирається тонкіша та влучніша зброя,—покли-

---

[1]) Старинный театръ—стор. 163.
[2]) ibid. стор. 164.
[3]) ibid. стор. 165.

кається до помочи ділектика, впроваджується ряд сімволичних образів; боротьба виображається почасту в аллегорічному образі невтрімно палаючого багаття і т. д. Ясно, що перевага строго-логічного боку мусила значно гнітити свободу уяви і зміняти сміливі пориви народнього юмору чи дотепової спостережливости полемічними заходами, одягненими лише в драматичну форму. Подібні твори, хоч і принесли своєю появою велику користь поширенню народнього світогляду і в драматичній сфері, проте самою мимоволі-схоластичною формою своєю заздалегідь присудили себе на призначення лише обраному оточенню протестантських вчених, богословів, педагогів, одно слово осіб, одірваних своїм розвитом і ладом думок від народньої масси; нарід сторонився уже через те, що рідко збагнув-би тонкий смисл і влучні натяки, сховані у цих творах Через те то, поволі поступаючись духу часу, протестанська драма замовкла і вимерла, а до наших день, дивно мирючись із живим рухом обновленої цівілізації, де-не-де вціліла драма католицька бо вона була народня, бо вона сходила до рівня розуміння низчих сфер усякого суспільства, давала приступ виразу наївної віри самого нерозвиненого классу.

Протест реформації не міг не викликати закиду з боку старої церкви і на побічній ниві духовної драми. В одповідь на полемичні протестантські драми виник цілий ряд сценічних творів, перейнятих ультра-католицьким духом, що одбивають напади противника. Мимоволі пізнаючи неминучість гибелі свого авторітета, католіцізм був нерозбірний в засобах помсти і зневажанню ворохобно повсталій проти нього школи. Так і в контр-реформаційних драмах переважає тон жовчний, повний лайки, погроз та прокльонів, як всяке заступництво за неправе, звідома гибнуче діло». [1]) «Боротьбу открито було по всій лінії, повсюди виступали нові бойці за недоторканість католицького догмата і духовних привилеїв; в католицьких академіях і коллегіях стало звичаєм, з огляду на затвердження учневої молоді в справжній вірі, скла-

---

[1]) Старинный театръ.—стор. 168.

дати драми, що підносили її та разило одступників і еретиків всіма можливими карами; як в протестантському таборі, так і тут, драматична форма, як найбільш наочна, обиралась лише для надання вніше-принадної повлоки богословському діспуту». [1])

Але не вважаючи на всі усилля оборонців католіцізма, «наївна віра тратилась і в рядах тих, що зостались вірними католицизму, прибічників його; повільне переродження всього ладу життя, широкий розвій народнього комічного театру, торжество сатири над догматичною пропагандою в драматичній сфері, врешті одкидний елемент,—внесений в духовний театр реформаторськими пієсами,—всі ці ріжноманітні причини вели стару містерію до неминучого занепаду. Де-не-де, засвоєна сільским людом, що зжився з нею на протязі віків, вона притулилась в різних ультракатолицьких закутках Європи, увійшовши в круг що-річного вжитку народних обрядів; гільдії та цехи Англії зрідка тягли вистави своїх велетенських коллективних містерій. Але це все були тільки слабкі відгуки колишньої слави; громадське значіння містерії було втрачено. В цьому становищі їй одчинено було притулок, що на довгий час схоронив її істнування, хоч при ненормальних умовинах, що виключали всякий розвит, і в оточенню, що нечулостю і холодною байдужостю до драми власне лише затамувала, одтягла її остаточну загибель. Цим осередком стались численні католицькі та протестантські академії, семинарії, духовні школи, що прийняли містерію в круг педагогічних запомог на тій підставі, що вона зміцняла в учнях засадничі догмати віри, підтрімувала в них головніші відомости з церковної історії і мартірології і врешті, мимоволі привчаючи виконавців до жвавости, хуткости вчинків і міркувань, спритности,—розвивала в молодих людях всі якости гарного проповідника, керманича пропаганди чи навіть простого служебника вівтаря. Такий останний період істнування містерії, останний вигляд її, де вона одержує назву *шкільної* чи учебної драми. (Schuldrama)» [2]) Замісць мішаної народньої

---

[1]) Веселовскій—стор. 169.

[2]) ibid.—стор. 170—1.

юрми, що вносила свої пристрасті й сімпатії в склад духовної драми, й підтрімували її своїм спочуттям, являється недосвідна юрма школярів, що відогравали під вказівку вчителя пієсу, написану по всім правилам латинської складні і піїтики. Латинська мова являється переважною в подібних пієсах, даючи змогу прилучити до вправи здібностей учнів і завченню фактів свяченої історії користну філологічну вправу. Духовній драмі одводиться належне їй місце в загальній програмі учебного курсу; вона прилічена до курсу вчителя поезії, якому ставилося в обовязок від часу складати духовні пієси у відповідному стілі і давати їх вчити своїм учням; часом представлення пієс зливались із реторічними та проповідницькими вправами; шкільна драма й пробна проповідь зливались в єдино і Готшед вимагав од гарного проповідника совісного виконання ролів у шкільних драмах. Форма, вибрана для шкільної драми, поволі оддалялась од свого прототіпа і, під впливом усиленого гуманістичного руху та відродження смаку до классічних зразків, стала наслідуванням формам і віршу старої трагедії; морале-вчительні-ж пієси, moralités, що виходили за межі цього стіля, в душній шкільній обстанові втратили ті неодіймані гідности простоти, щирости релігійного почуття, та наївности аллегорій, що робили цей вигляд драми одним з любиміших в народі. Уособлення абстрактних понять відгонять схоластичним мудруванням або віють туманним містіцізмом. Не задовольняючись потрібними по ходу пієс уособленнями головніших кардінальних гідностів і вад, автори шкільних драм почасту уособлювали католицизм і протестантство, догмати віри, тончіші зміни пристрастів людських та ріжноманітні аттрібути божества. Іспанські autos sacramentales, що виникли під сильним впливом духовенства й школи, довели до крайніх меж ці чудні аллегорії. Єзуїти були одними з перших керманичів шкіл, що скористувались можливостю вжити духовну драму, як підпору пропаганді і допомогу грунтовної лінгвістичної та проповідницької освіти. Досвідні в штуці еффектно впливати на людську природу, вони оточали свої вистави всім блиском і пихою свіцьких торжеств, вдаючись до запомоги музики і сценичних еффектів. При такому

вмінню штучно притягати й молодий персонал виконавців і сторонню публічність, присутність якої часто була потрібна для таємних планів брацтва, не дивно, що єзуїцькі пієси зуміли заховатись трохи чи не до наших часів і стрівати спочуття вельможности і суспільства в минуле (18) століття, не вважаючи на видиме торжество в массі европейської публичности ідей енциклопедістів. Мішанина понять, стілів, подій, сумішок християнського настрою з мітологичними картинами, що підлагожувався під смаки суспільства й літератури (засоб, що виправдувався метою), всього наочніш представляються у єзуїцькій драмі про Аврама, програму якої по рукописі віденьскої бібліотеки видано Деврієнтом». [1])

«Крім сюжетів з священої історії драматурги єзуїти позичили їх з історії світської, оскільки вибирані події могли слугувати на славу істиної віри; з таким заміром пражські єзуїти сорокових років минулого віку (18-го) переложили в драму історію Марії Стюарт, в якій бажали вихвалити особливо її привязання католицизма і оборону його від каверз боговідступної Єлізавети.

Стара форма навіч віджила свій вік, не вдовольняючи новим вимогам суспільства, що шукало вихід з тяжкого застою драматургії. Відродження занять классічними літературами, початок світлої доби гуманистичного руху, рано вказало цей шуканий викрут в наслідуванню стародавнім зразкам; ще в кінці 15-го століття зьявляються переклади грецьких та латинських трагедій і комедій. Вплив класичних зразків драми, природно, не спинився на перекладах і окремих виданнях; по своїй освітній моці, з легкого та зручного приводу вивчити на практиці стародавні мови, классічні пієси хутко ввійшли, яко важливіша й конечна підмога при навченні, у всі школи, без ріжниці їх віросповідного характеру та напряму. В стінах шкіл виникає борня пристарілої містерії з античною комедією та крівавою трагедією Сенеки; боротьба нерівними силами, бо рутінному наладу містерії, її гру-

---

[1]) Веселовскій—стор. 173—172.

боватому віршу і дебелим формам протистояла нова стіхія, що дихала своїм цілком своєрідним життям, але життям гарячим, одареним прекрасними формами віршу, що сяла сміливими та підвисшеними думками, яких не припускала строга чемність духовної драми і які сміливо втрутились тепер в дбайливо охоронені заклади, лише вкриваючись ореолом классічних зразкових творів, що стрівались усюди з одкритими обіймами. Дякуючи цій нерівності сил, классічна драма повсюди впроваджується в школі та житті, прагнучи до необмеженного панування, даючи тон і напрям місцевій літературній діяльності. Приступна спочатку лиш ученим людям, в строгому смислі цього слова, вона в окруженню їх знаходить вілгомін, наслідування; користуючись увагою і прихиллям незлічних дрібних германських дворів, німецькі вчені вносять звичай виконувати классічні пієси в придворному житті, обставляючи їх роскішною постановою, дорогими вбраннями й декораціями, чи рабським чином наслідують стародавним і пристосовують почасту старий міф до вимог нового окруження, даючи його розвою аллегорічну відтінь, що приємно лоскоче тонкі нерви вельможної публічности». [1]) «Єзуїти прикладали не мало силкувань для велелінної споруди подібних вистав; представлення, вдостоєні одвідин імператора і названі через те ludi caesarei, доводили до крайніх меж блиск і пишноту постанови.

По провінціальних містах, но дрібних резіденціях архиепископів, владичних князів і т. д. відбувалось теж саме, хоч в менших розмірах. Наслідування зразкам, що здобули собі спочуття, не могли не розвинутися в широких розмірах. Ці наслідування, спочатку забобонно близькі, потім повагом одокремлені, завойовують собі самостійне істнування і дають спочатку неномітний, але багатий великими наслідками хід розвою нової національної драми. Перші спроби, природно, здаються тепер блідими копіями з зразків, але ця хиба при данних умовинах була цілком неминуча.

---

[1]) Веселовскій—стор. 175.

Зразкові твори занадто притягали до себе драматургів правдо-шукателів; форми їх здавались одвічними прототипами, до яких наближатись, яким наслідувати навіть в другорядних, дрібних окремішностях, було головною метою всякого авторства. Фальшивий классіцізм потроху впроваджувався в обновлених при його запомозі літературах; але коли швидко судилось великим французьким трагікам встромити і на цій основі прапор самостійної творчости, то в Германії ще довго тягнеться період блукання драматичного стілю по вказівці классічних зразків, що мимоволі переймали тим шлях розвою нової драматичної штуки; цей період є тяжка, задушна доба в історії німецької драми; за драмою цією, що підпала під владу вчених, схоластиків, в Германії вміцнилась назва ученої схоластичної, в одличку від драми шкільної, учебної, що підлягала педагогічним потребам. Від цієї нової особини не можна ждати нового слова: не заснований на влучній характеристиці та драматизмі дії, твір являється розділом цього руху, але в дійсності лиш стілистична, більш-менш влучна вправа в драматичному роді. В учених драмах, за подіями та особами новіщої історії, як рівно за біблейськими евангельськими характерами, ледве ховаються риси, позичені з античної трагедії: християнська вдача піес не являється наслідком щирого вірування, що колись викликало появу містерії, але є тільки гожий приклін для драматичних вправ, що наслідували классікам» [1]).

«Але за болем слідкувало й сцілення; застій не може бути хронічним у літературі, бо й вона не може відбитись від поволі зміцнілої внутрішньої переробки в свідомості самого суспільства; темне поривання помацки дійти до ідеала народности, своєрідности в поезії та штуці непомітно підкопувалось під ерудідію вчених пурістів. Приклади визволення з під классічної вказівки, що зявлялись все частіш в письменствах середньої та південної Европи, знаходили живе спочуття й відгомін у найбільше пассівних, як здавалось доти, сферах: цими спробами йшла обопільна міна межи

---

[1]) Веселовскій— стор. 177.

літературами французькою, італьянською, німецькою; в чужих поспіхах кожна з них знаходила піддержку початому нею обновленню; круг сюжетів для драми поволі поширювався, одриваючись од виключности драмування классічних міфів та житій; легенда народня, двоєвірний переказ, рідна історія, події просто з окольного життя ставали ближче, приступніш талану драматичного письмовця. Монополія драми, якій протиставився лише фарс у всій гострості своїх форм, поступається місцем подвійному складанню нових особин; той же Опиц, що ми бачили одним із борців ученої драми, створює де-що на зразок опери чи принаймні пієси з усиленим супроводом слів співами і музикою» [1]). Теж завважається в смислі оживлення драми і в других місцях. «Так повсюди заворушився, пішов новим ходом розвіт нової драматичної штуки. Передбачалась в близькому прийдешньому благотворча катастрофа, що зложить межу невизначеним шуканням та покаже на справжні непохитні основи нової европейської драми. Цей мент справді наближувався, і на цей раз рух виходив з цілком непередабченого джерела, з тії сфери, з якої, як з Назарета, ніхто не чекав на рятунок; його дано було світові старою веселою Англією». [2])

«По довгому пануванню придворної облесливої та побільшено манерної драми і вчених творів, що копіювали классічні зразки, серед високознеслих, надгарногучних пієс Ліллі та його послідовців, в Англії починалась спасенна революція в драмі во імя романтизма, народности, волі творчости. Перши твори Марло піднесли прапор ції революції, великої і знаменитої уже через те, що вона дарувала світові Шекспира. Палкий, гарячий, поривчастий характер Марло не давав йому задовольнитись тісними рямами умовних сюжетів, академичностью поз і вчинків героїв; його тягло на простір, на зустріч живому світові народних переказів, фантастичних середневічних описів, великих історичних

---

[1]) Веселовскій--стор. 178.

[2]) ibid—стор. 178—9.

подій. Зрушений невтріманностю своїх поривань, що відзначала все його життя, він, може бути, часто переступа в межі дозволеного на сцені виконання жахливіших, одворотних подій життя дійсного; може бути, він знаходив ніби втіху в зображенню цього жахливого, але ця крайність цілком вибачається тією шляхетною пристрастю до драматичної істини, що незмінно кермувала автором. Марло разом з тим поширив стілістичні засоби драми і, знявши з неї кайдани важенної прози чи рифмованого віршу, що сковував своєю мірностю природність у промовах дієвих особ, перший впровадив білий вірш, що віддалив драму від убогих засобів прози, але й охоронив її від не менше гнітучих пут сучасного віршоскладання. Вибір сюжетів для пієси його вже вказує, який сміливий крок було зроблено для визволення драми і створіння новішої драматичної штуки на народних засадах» [1]).

«За Марло, мимоволі захоплені поспіхом його трагедій, пішли слідком численні наслідувателі, що почасту зраджували засвоєну ними рутінну школу Ліллі, щоб перейти до пристрастно-романтичного поривання молодого новатора; Грін, Лодж і Піль подають в цьому смислі найбільш вразливий приклад: неймовірність і навіть призирство до новин швидко заміняються в них горливим наслідуванням чи самостійними спробами, натхнутими стілем Марло. Таж любова до порушуючого і разом з тим еффектного і теж поривання до істини та природності в драмі, теж поширення поетичного обрія, той же простір у виборі сюжетів: історію й легенду всіх країн одчинено перед англійськими драматургами, роскішна природа й палкі пристрасті півдня, рівно ж як і північ з його суворими картинами, замкнутими характерами, гострими пристрастями,—все приступно їм: поетичне чуття підказує їм багато невідомого про життя далеких країн, про людей иншого, чужого їм окруження [2]).

---

[1]) Веселовскій—стор. 179—80.
[2]) ibid.—стор. 183.

Таким чином працями талановитої фаланги послідовців Марло одкрито було нову добу в історії англійської драми: треба було змягчити шаршаві нерівности в гострих контурах нової драми, з зайво- аффектованого основного тона звести її до форм, що прямо промовляли до людського серця, треба було натхнути в неструнке ще створіння іскру поетичного генія, перейняти його високими загально-людськими ідеями, щоб драма ця, створивши англійському народові національний театр, якого не мало ще жадне европейське племя, стала предметом вічнього дивування всіх будущих поколінь і зразком для творчости всіх країн. В шумливому та численному ряді драматургів, якими так багата друга половина XVI віку, явився врешті цей жаданий збавитель, цей великий заснуватель нової европейської драми, щирого створіння нового світу й нової цівілізації, драми, визволеної від солодкого ярма классицизма; він явився і з перших же творів вступив у ряди послідовців Марло, щоб бистрим поривом уперед остаточно визволитись од крайностів засвоєного ним напрямку і, торжествуючи над замерзлими силами классицизма в особі Джонсона, піти назустріч невмирущій славі. Чи треба називати цього великого реформатора». [1])

Ним був, як звісно, великий Шекспир.

«Раніш од усіх і дужче усіх підпала впливу нової англійської драматургії Германія. В числі переїздних спілок актьорів, що від часу стали складатись по різних містах її і переїзжати з місця на місце, популярізовати новий світський театр, що ще не вийшов з під опіки классіцізма, в останній четверті XVI століття починають зьявлятися особі трупи, яким наголос засвоїв назву англійських комедіантів. Неймовірно, щоб ці актьори (коли, справді, вони були Англичане) виконували свої пієси по англійському серед юрми, для якої англійська мова була цілком незрозуміла: певніш допустити, що вони брали на себе труд вчити німецьку мову і виконували свої пієси в перекладах. Час появи цих бро-

---

[1]) Веселовскій —стор. 184.

дячих, soit disant. англійських комедіантів також трудно визначити. Тік відносив її до 1600 року, другі ж дослідники цій доби справедливо відносять час появи Англичан за декілька літ перед початком 17-го століття, сливе до 1590 року. Історичні ж данні, що свідчать про діяльність їх, являються далеко пізніше й показують на значно вкорінену уже в массі звичку до їх репертуара, на шану й прихилля, яким вони користуються з боку світських і духовних урядів та дуків. Репертуар англійських актьорів того часу складався з творів попередників Шекспіра і знайомив з піднятою ними реформою в драматургії. Як всюди, так і в данному випадку це ознайомлення мало великий поспіх і серьйозні наслідки; в прокиданні дрімлючої німецької творчости до нового життя, в збавленню його від панування безформенности і чемности в пієсах старого порядку чулась нагла потреба: англійські зразки драми зьявились до речі» [1]).

В цьому репертуарі «бурхливі героїчні трагедії нової англійської школи змішувались у ньому з комедіями, фарсами та інтерлюдіями на пів-англійського, на пів-голандського походження; не вважаючи на живе спочуття, з яким стрінуто було в Германії нові чужоземні комедії, вони не справили такого сильного впливу на розвит німецької драматургії, як драми й трагедії Марло та його послідовців; подібно звичаю англійського театру, фарси вставлялись в перерви межи діями серьйозної пієси, і клоун, чи пікельгерінг, мав безборонний приступ на сцену в важливіші менти трагедії. В протилежність цьому другорядному значінню занесеної комедії, нова англійська трагедія зразу стала на показне, першорядне місце в Германії. Величностю та фантастичностю своїх образів і вдач вона захопила собою молоде літературне покоління, що не вдовольнялось дебелими творами Опіца і його школи; все живе й талановите порвалось назустріч нової стіхії і з жадобою вдихало в себе освіжений живущий творчий дух, що осміхався їм у творах англійських трагиків» [2]).

---

[1]) Веселовскій—стор. 186.

[2]) ibid—стор. 187—861.

«На цей раз наслідування привело до найсчасливших наслідків і дало Германії одного з талановитіших письмовців її старого театру в особі Якова Айрера»...[1])

«В першу пору діяльности його внутрішню роботу над собою обтяжено було відсутностю піддержки і недостатною енергією з його боку; одночасно з легендарними своїми драмами він ще не відстає від старинних містеріальних традицій і склада комедію про блудного сина чи про багатого й Лазаря, наївно виставляючи в заголовку останьої пієси, що її взято з 16-го розділу Євангелії від Луки. Ознайомлення ж з Англічанами поширює раптово його світогляд: він ще сміливіше й одважніше втручається в країни, доти заповідні для німецького драматурга, обертається до історії та переказів инших народів, давних і нових, і в них знаходить багате джерело сюжетів для дальших творів» [2]).

Айрером, від «наївного перекладання в сценичні форми історичної події чи народньої легенди з захованням лише віршеськладання і вірности основному тексту, зроблено було важливий крок до обдуманої та видержаної характеристики, загальности плана та стрункости його розвою. Комедії, та масничні фарси Айрера значно слабкіші, хоча виявляють багацько розуму та ознаки безперечного хисту. І на цей драматичний рід англійський театр мав сильний вплив: поява клоуна та Пікельгерінга по трагедії стала необхідностю, і сполучення високого з смішним було взаконено і в цей новий період німецької драми. «Інтерлюдії та фарси місцевого походження, зміцнені напливом споріднених творів чужоземного письменства, одержують новий розвит: в тихому доти світі німецького театру здіймається спочатку ледве чутний, потім все збільшений і зміцнений рух, який несила було спинити і остаточно перетяти всім жаховиськам 30-літньої війни»[3]).

---

[1]) Веселовскій—стор. 187.
[2]) ibid.—стор. 188.
[3]) ibid—стор. 189.

Впливу англійського театру не уникло сливе жадне письменство Європи, тільки хронологічно вплив цей був ріжночасний; при ріжних умовинах один нарід відчував його раніше, другий цілими десятилітями пізніше. В той час, коли англійські трагики стали давно вже зразками для німецьких драматургів, у Франції царювала псевдо-классічна трагедія, так вразливо протилежна відродженій драматичній штуці Англії. Але і при цих обставинах заложено вже було початок тому зближенню театра обох сусідніх народів, що в дні Вольтера уже було зміцнено, щоб у першій чверті сучасного (19-го) століття утворити корінний переворот у французькій драмі»[1]).

«Панування англійського драматичного стіля у світі німецького театра привело з роками до виділення окремого роду творів, зміст яких обірався переважно з числа важливіших епізодів давньої та нової історії, обертаючись коло героїчних, гостро видатних особ; по важливому і підвисшеному загальному тону цих творів, за ними зміцнилось трохи дивне назвисько Haupt- und Staatsactionen».

Але не треба думати, що ці драми мали сюжетом тільки гідних видатних людей. «Всяка видатна особа вже мала приступ у новий вигляд драми; великий привідця, великий король та великий шахрай сходились тут трохи не на рівних правах»; «по своєму загальному типу ці Haupt- und Staatsactionen слугують антіподами постійно забутливій що до себе вченій драмі. Слідкуючи вказівкам засвоєного Германією чужоземного репертуара, вони йдуть ще далі і перейняті заходи й звичаї розвивають в найбільш приступних народному розумінню формах» [2]); «з часом розвит і цих орігінальних пієс стає все ширше; з повільним впровадженням мандрівних труп на осілі місця, з пристосуванням їх діяльности до окремих міст та владарських столиць, усилення сталости, горожанства у вдачі цих труп одбивається і

---

[1]) Веселовскій—стор. 190.

[2]) ibid —стор. 191.

на вшляхетненні їх репертуара; він збувається багатьох окрас, що наросли на ньому через особливе бажання догодити ярмарковій чи взагалі провінціальній публічності та більше клопочеться правдивостю й природностю промов, характерів і становищ»[1]).

Між иншим «Страницький, сам автор багатьох Staatsactionen, покликав знов до життя любимого народові Ганса Вурста, вигнав з драм та трагедій комічні межи-дії стороннього змісту і тим чимало спріяв стрункому та законному відокремленню комедії, як цілком закінченого та самостійного літературного роду, вислобонивши в той-же час і поважну драму від задержуючих в ній розвит дії вставок. При таких умовинах посувалась наперед театральна справа в Германії; кидаючи погляд наперед, ми бачимо повільне умноження драматичних ассоціацій, скупчення влади в руках досвідних та освічених людей, завершення технічного боку,— виконання, постанови, декоративної штуки та трудної справи костюміровки, — одно слово, приходимо до тії межи, де просвіти, прообразування стають фактами, скарбом нової штуки, де кінець оджилої стіхії зливається з початком нової, де встановлюється міцний початок новому театру, тому суто-горожанському закладу оживаючої та борячоїся за свободу Європи, що по своєму освітньому та вшляхетнюючому значінню складає предмет справедливих гордощів сучасної цівілізації». [2])

«На цьому важливому моменті ми й перериваємо наш огляд долі старовинного театра на Заході» [3]) Незалежно від зрозуміння розвиту західної духовної драми, що полегчить нам зрозуміння такої-ж драми на Україні, ми з цього огляду ще маємо такі наслідки: «англійські комедіянти дали нам ключ до зрозуміння орігінального зьявища бродячих актьорських товариств, що розносили по білому світові, навіть в далеку варварську Польщу та Русь, классічні пієси свого репертуара, як рівно зьясували по-

---

[1]) Веселовскій—стор. 193.

[2]) ibid. стор. 193—4.

[3]) ibid. стор. 194.

ходження та значіння кохання наших предків жартуна-клоуна;... Це наступство наслідків західного літературного руху, одідичених та засвоєних через славянський театр нашою ледве зложеною драмою, цей живущий імпульс, що так часто ворушив дрімлючий світ нашої словесности,—послугує нам природним переходом до вивчення власне-руської театральної старовини» [1]).

IV.

Історія драми й театру західних славян переходить ті самі стадії розвиту, що й Західної Європи. Як і в романо-германців, християнській релігії довелось стрінутись із драматичними проявами поганської релігії,—перш за все в сфері народних обрядів. «Католицьке духовенство оцінило все значіння цих останків старовини для новооберненого народа, побачило себе примушеним до якогось компроміссу з пристрастю масси до видовищ і так-же хутко зважилось протипоставити півпоганським видовищам инші, освячені всіма вабами церковної величности. В пору зімових калед воно встановило храмову церемонію вертепу; зустріч весни воно сливе припустило в новій обстанові; численні процессії, пристосовані до того чи иншого свята, притягаючи юрми народу, почасту бачили в числі своїх участників і старовинних розважателів народу—скоморохів. Впроваджений сливе скрізь у славян-католиків різдвяний обряд ніде не одержав такого широкого розвиту, як в Польщі. З передодня Різдва і до нового року ставились у церквах невеличкі ясла, в яких лежала невеличка статуетка, що виображала Спасителя; побіля мались виображення вола та бика, почасту навіть поставлені за особливі загороди й стійла; врешті розміщались виображення Богородиці, пастухів і трьох царів. В церквах Литви і до пізнійшого часу заховався цей обряд, звісно в одміненому вигляді: на голодну кутю в цер-

---

[1]) Веселовскій—стор. 194.

квах вішають на биндах колиски з вощаним немовлям, біля яких стоять вощані ж виображення Богородиці, Йосипа та трьох царів. Ті, що підходять до колиски, спочатку гойдають її тричи, а потім моляться. Сценічні виображення Різдва і звязаних з ним подій доповнювалось та поширювалось або духовними піснями, що виходили з вівтаря, або промовлянням молодими церкво-служебниками, захованими там-же, окремих тірад з евангелія, з строгим поділом ролів та розмов. З цих діалогів, сполучених з декоративною сценою, склався той любимий у Польщі, що став у ній народним, діалог, звісний під назвою szopka або jasielki. Дякуючи своїй загально-зрозумілій вдачі і особливо участі в ньому осіб з народу (чабанів), різдвяний обряд хутко перенісся до народу, перейшов у нього і з одного боку одбився у складанні цілого ряда духовних віршів, а з другого—в розвиті чисто народних представлень Різдва Христового, але дуже слабко вплинув на складання різдвяної містерії.

Драматичне виображення Воскресення Христового, у всьому схоже з принятою на Заході формулою, було без порівняння важливіше по своєму впливу на пасхальну містерію; по випадковості, не зовсім виясненій, більшість відомих доси чеських містерій присвячено виображенню Воскресення Христового, появі Спасителя Хомі, подорожним у Еммаусі і т. д. В понеділок святого тижня в Празі з давніх-давен був звичай виконувати в особах в стародавньому Еммауському манастирі появу подорожним у Еммаусі». Врешті з процессією тіла Господнього, що всюди відзначалась ріжноманітностю постанови, блиском убрань та драматичними ментами, виконувались якісь духовно-театральні вистави»[1]).

З тих церковних обрядів розвинулись і літургичні містерії, а з них і містерії звичайні. «Звичайним шляхом пішов розвій літургичної містерії з церковних обрядів у католицького славянства. Спочатку зьявились короткі пьеси, без сценічних еффектів з захованням в цілості багатьох місць та речень Святого Письма,—

---

[1]) Веселовскій — стор. 215.

пьеси, що входять у склад одправи по найважливійшим святам і особливо рочистим дням. В відомий момент літургії одправа переривалась, виконувалось декілька яв пьеси, що представляла у особах подію, шановану в той день; по чому поновнялась літургія, щоб через декільки часу бути ще раз знов перерваною такою-ж вставкою. Деякі чеські містерії ще носять сліди сливе втраченого звязку з літургією» [1]). «Являючись продовженням та розвоєм латинської літургії, містерії складаються в ранній період виключно на латинській мові, виконуються молодшими клірікамн, послушниками, співаками та иншим служебним людом. Старше духовенство не зрікається про те взяти участь у їх виконанню, але пильнує ніби освятити, піднести його своєю грою».

І от ми бачимо, як «з ледве захованою радістю вони надягали на себе ті чи инші убрання, що належали по пьесі; вони закривали свої обличчя масками, як в колишні роки молодощів робили те на народних грищах; вони забували всю мирну та чемну плавність церковної латини і зрідка, ніби ненароком, вставляли од себе слова на рідній мові, виправдуючи себе в своїх очіх тим, що подібні вставки без прирівняння більше будуть спричинятись до розьяснення засад віри в массі, чим різні незрозумілі їй латинські гімни. Непомітно вирівнювався первітний тон і напрям літургичних містерій і разом з тим росло і недоймання до них вищої католицької ієрархії та римської курії.

В урядових сферах, що сильно вже віддалились від народного окруження, театральні вистави в церквах, сполучені з ужитком сценичних аксессуарів, убрань, масок і т. д., являлись чимсь у всіх відносинах осудним, поганським і підлежним неминучому знищенню» [2]). Коли ж до осіб духовних, що брали участь у виставах, прилучились також миряне, то з західно-славянською містерією відбувається те, що і з західно-европейською: вона онародовлюється і поволі виганяється з церковної огорожі.

---

[1]) Веселовскій—стор. 216.

[2]) ibid.—стор. 217.

«З цим рухом, що складає спільну рису в історії театра у всіх народів, природно звязується й боротьба первітнього літургичного тексту містерій з народньою мовою, боротьба, сліди якої завважаються вже з раннього часу і в найменших народних вставках, що прокрадались межи латинськими стрічками» [1]).

«Чехо-латинські драми первітнього періода живо свідчать про ту незавершену ще боротьбу двох діалектичних стихій, якій вони обовязані своїм істнуванням. Склад їх нерівний; латинський текст ще переслідує у визволенні народню мову, пристосовуючись до чешських зворотів в вигляді переклада, пояснень, а режиссерські уваги та сценічні вказівки все ще зостаються латинськими». [2])

«З перевагою народньої стихії в складі містерій звязано й повільне усилення свіцьких і, головно, комічних вставок, що розвиваються нарешті до перетворення в цілі вводні сцени чи інтерлюдії. Ці вставки одзначаються таким-же нерозбірним цінізмом, як і інтерлюдії західних містерій» [3]). Поява цих комічних вставок дає підставу для міркування про час складання чеських містерій. «Звісно, що первообраз містерії всюди одзначається поважною, сливе суворо строгою вдачою, неприступною свіцькому впливу, складаючи неподільне ціле з літургією, і тільки поволі, а зовсім не раптом, підпада під цей вплив, все більше і більше визволяючись від літургичного звязку. Стало бути, коли до кінця XIII віку встигла вже скластися така самостійна та округлена інтерлюдія як Mastičkař, то чи не маєм ми права припустити, що хоч деякі з пьєс, що до нас дійшли без забавних та свіцьких промов, мусять бути віднесені принаймні до XII століття?» [4]).

Взагалі ж кажучи, «у чехів були у вжитку всі роди містеріальної літератури, що зарівно з головними подіями священної історії, одержували драматичну форму житія святих, обертаючись

---

[1]) Старинный театръ—стор. 219.
[2]) ibid—стор. 220.
[3]) ibid—стор. 223.
[4]) ibid—стор. 227.

у справжні міраклі; пізнійший період шкільної драми засвоює собою й тіп moralités». Відносно місця виконання відомих нам пьєс, їх постанови, сценічної споруди і т. д., заховалось вельми мало данних. Частинно виконувались вони ще в церквах, бо в одній пьєсі мається вказівка, що апостоли мусили з співанням священного гімна вийти з приділу (капелли). Споруда сцени безперечно слідкувала загальному типу сцени містерій; рай, пекло і земля представлялись окремо, ймовірно особливими поверхами, один над другим». [1])

Перемін декорацій не було, а про переміну місцевости глядачам проголошував окличник; музика містерій наближувалась до богослужебних. Коли чеська містерія перейшла до народу з церкви, то він «похопився наложити на нього свою руку і перетворити його по своєму смаку. Останки старого латинського театру він зовсім одкинув, вніс в пьєси нових дієвих осіб з свого осередку і поширив все більше та більше розміри чисто світських, комічних сцен, приступнійших його розумінню» [2]). Під впливом різних народно-християнських обрядів та духовних стихів, «виникли цілі пьєси, що нагадують собою англійські paginae pastorum» [3]).

Але, «як на Заході духовний театр, вийшовши на волю, стрінув сильну піддержку в ріжноманітних середневічних брацтвах, так і в Чехії він одержав міцну підставу в так званих літератних товариствах, що покрили країну з XV століття і слугували осередками освітности та надійнійшими керманичами в дальшому розвиті штуки. В гуртах літератів, що представляли собою одно з характернійших явищ чеського життя, притулилась, таким чином, духовно-народня містерія; може бути, ними виконані були деякі з відомих нам чеських пьєс» [4]).

---

[1]) Веселовскій—стор. 233.
[2]) ibid—стор. 236.
[3]) ibid—стор. 239.
[4]) ibid—стор. 245.

«Не тільки в народі, але і в школах, знайшла собі притулок містерія по виході з церкви. Ставши классною вправою, вона підлягла педагогічним вимогам, часто зраджувала початковому чеському тексту для користнійшого латинського, все більше та більше визволяючись від переважання національного елемента, засвоювала чисто штучні заходи та клерікальний напрям. Що шкільній драмі не були чужими і в Чехії спільні заходи, що відзначали її на Заході, підтрімується різними свідоцтвами. Так зручно прикладаний до справи навчення заход аллегорії, іноречення, в звязку з уособленням людських чеснот і вад, що склада підставу moralité, був огулом у великому вжитку в сучасному чеському письменстві» [1]).

В вигляді шкільної драми, містерія переходила до занепаду: в ній не було ні події, ні такого змісту, що міг-би приваблювати виросту в инших умовинах публічність.

Але й в цей «новий період церковної драми, коли сила обставин вела її до занепаду, знаходились одначе люде, що вірили в змогу її відродження, писателі з народу, що поривались натхнути в старіючу драму нове життя, новий релігійний настрій, поновляючи в той же час її стілістичні форми». Одним з таких реформаторів духовного театра являється поет Сімон Жебрак, на призвіще Ломницький, що жив на переході від XVI до XVII віку» [2]); «він силкується розвинути в драмі ті боки, що можуть найбільше стрінути сочуття в массі і, вірний цьому пориванню, одкриває в своїх пьесах, супроти панувавшого тоді в містерії ріторичного напряму, повний простір народній комічній засаді» [3]).

Але, звичайно, ці поривання відродити завмерле, невідповідне вимогам життя сталося річью цілком марною: «в світі театра, як і в соціальному життю та письменстві, впроваджується трівожний рух, неясна перехідна доба. На руїнах старого ні-

---

[1]) Веселовскій—стор. 248.
[2]) ibid—стор. 249.
[3]) ibid—стор. 250.

мецького театру створюються поволі нові форми драми; при поволі всиленій германізації, цей рух охоплює собою Чехію, і чужі смаки надовго беруть у ній панування. В XVII віці чеська пьеса була рідкостю» [1]); і тільки «в другій половині XVIII віку починаються серьозні спроби відродити чеський національний театр, спроби, що лише на час замовкли, щоб на початку текучого (19-го) віку поновитися та швидко поставити на ноги національну сцену» [2]).

Але то буде далі; тим же часом чеський театр у розвиті духовної драми перейшов ті-ж стадії, що й західно-европейський. «Про початкову літургичну драму в полудневих славян сливе не істнує ніяких відомостів; історичні свідоцтва зостають її вже значно розвиненою літературно. Але деякі обряди, що заховались у народі, дають звісне розуміння про її вдачу, склад, внутрішній роспорядок; ці обряди вціліли, очевидячки, з тії переходної доби, містерія покинула церкву і знайшла собі притулок в народі. Старий дух ще живий у ній, і лише на потіху нового окруження припущено часткові зміни, пристосовані до рівня масси. В Славонії доси заховався до вельми недавнього часу драматичний обряд, що ясно свідчить про звязок свій з давньою містерією про створіння світу» [3]) Незалежно від цього, ми маємо навіть «останок старої коллективної містерії, що становить рідке зьявище в славянстві».

В XV віці містерія на хорватській мові ввійшла остаточно в норови; вжиток її росповсюдився по всьому побережжю Адріатичного моря, в головнійших місцях старої Далмації, де приклад Італії був однією з підбурюючих причин до поширення сфери духовного театру. Духовні вистави, що одержують особисту назву наказів (prikazanja), швидко вкорінились в народі» [4]).

---

[1]) Старинный театръ. – стор. 245.
[2]) ibid—стор. 248.
[3]) ibid—стор. 255.
[4]) ibid—стор. 256.

«Першим письменником, що положив початок літературній обробці церковної містерії і заміни її складу хорватським, був високо шанований своїми сучасниками поет, історик і богослов Марк Маруліч (1450—1524) з Силіта. Але перші-ж спроби на цій ниві було тісно звязано з підлеглостю зразкам італьянським» [1]). Напрям його пьєс строго-навчительний», але крім того, «вони хоріють на безживність і реторичність» [2]) і через те не дивно, що «в народі вони були завжди менш популярні, ніж драматичні твори других поетів, наслідувателів Маруліча, що більше поривались віддалитись од слугування італьянським зразкам і наблизити драму до світа народньої творчості». [3])

«Проте духовна драма не вдержала за собою самостійного напряму»; зразки її віддаляються «од наївної релігійності перших містерій», і врешті перед классічними та італьянськими пьєсами цей духовний театр цілком одходить на другий план, переживаючи еволюцію, подібно західно-европейській драмі.

Такий розвит має західна й славянська драма, але з сфери останньої жадна не має для нашої драми такого значіння, як польська, і через те на ній ми мусимо спинитися уважніше.

Польська драма переходила ті-ж стадії розвиту, що й західно-европейська, яка власне й була для неї зразком. Вона почалась з драмованих церковних обрядів, перейшла до літургічної драми та духовної і містерії, а ця остання стала переносити всі зміни, що відбувалися і в західній і в чеській драмі.

Коли власне зародилась польська містерія, сказати трудно, особливо через те, що, як ми бачили і на Заході, містерія дуже довго зостається в неподільному звязку з драмою літургичною; у всякому разі ми маємо відомости, що духовна драма, в тому чи иншому вигляді, була в Польші ще в 12-му віці.

«Ще на початку XII віку папа Іннокентій IV писав до Генриха, архиепископа Гнізненського, пропонуючи йому звернути

---

[1]) Веселовскій — стор. 257.
[2]) ibid—стор. 258.
[3]) ibid—стор. 260.

особливу увагу на театральні вистави, що давались у Польщі по церквах».

Яка ж причина тій забороні? Та-ж, що й на Заході.

Участь миряп, що поволі досягли містерії, яко виконавці, внесли в неї з собою риси народних веселощів, істоту яких на заході ми вже бачили. Одже недивно, «що папа особливо вказує на те, що в ці вистави часто вводяться на сцену ріжні особи в масках, що в числі грачів маються і духовні особи—«диякони, пресвітери й субдіякони», які забувають всю гідність їх статі і виступають на позір перед свіцькими глядачами» [1]).

Ми ще менше здивуємося тій забороні, коли дізнаємося, що в 13-му і навіть 14-му віках «в костьолах архиепископії Гнізненської, справлялись по одправі танці» та що «під час самої одправи відбувалися спокусливі процессії» [2]).

«Пізнійші заборони подібної-ж вдачи свідчать про те, що містерії ще довго виконувались у церквах; в Польщі стріваємо в XIV в. постанову архиепископа Гнізненського, що забороня й клірікам, і мирянам передягатися в ріжні вбрання і давати вистави в церквах і на гробовищах, особливо, коли на їх іде божеська одправа, бо всі вистави цього роду ображають її величність» [3]).

Чомуж духовні особи, не вважаючи на ті заборони, держалися вистав, що погрожували їм ріжними неприємностями?

Власне через те життя та жвавість, що вносилися в драму новою стіхією—свіцькими виконавцями. «З новою стіхією в особливому складі вносився й новий дух, новий напрям у самі пьеси». «В мирянах, що приносили з собою свої стародавні звички та звичаї, живу народню мову з її влучними зворотами та примівками, що дуже ставали в суперечку з важливою течією латинського віршу,—в мирянах духовні особи знаходили підтримання своїм пориванням оживити драму, наддати їй хист до швидкого зросту і вільного розвиту, і врешті, віддавшись своєму

---

[1]) Старинный театръ стор. 218.

[2]) Nasza literatura dramatyczna—Piotra Chmielowskiego t. I 1898.

[3]) Старинный театръ.—стор. 218.

пориву, що став однині спільним, здіймали потребу корінного перевороту. З цим рухом, що склада спільну рису в історії театра, природно звязується й боротьба первітнього літургичного текста містерій з народньою мовою, боротьба, сліди якої завважаються вже з раннього часу і в найменчих народних вставках, що прокрадаються межи латинськими стрічками».

Уступання народності почасту зьявлялись у духовенства через бажання досягти більшої зрозумілості виложених ним в тій чи иншій формі думок. [1]) «Поляки до початку 15-го століття мають уже багато польських молитов та побожних пісень», і ці твори, разом з легендами, що перекладались на місцеві мови, «чимало полегшували повільне втручання народного складу і в драму»[2]). Таким чином в XV віці ми вже маємо цілком польську духовну драму. «До зміцнення впливу єзуїтів на польський театр переважним його родом була власне містерія, що мала назву діалога чи історії; лише потім почався розвит мираклів та пьєс, що мали на меті абстрактні ідеї, коли єзуїти, внісши і в цю справу всю палку енергію рахунку, діяльно почали розробляти літературу житій, утілізовати уклонення святим, размальовуючи його почасту ріжноманітними та чудними політичними тенденціями». Не тільки приходські церкви, але й манастирі в значній мірі спричинялись до росповсюдження духовної драми; від краковських Домініканців пішла не одна містерія, а коллективні їх хроніки завжди відзначались пишнотою, надзвичайними розмірами программи, багатістю дієвих особ і літературною обробкою стіля. Корючись неминучому потягу до більшого простору, волі та зближенню з народним життям, від якого аскетична мораль і кастовий дух одділяли духовний стан, перші виконавці містерій, вносючи в них од себе чужі елементи, поволі визволювали її од виключно духовного напряму. Шлях цього втручання світської засади був звичайний: дьявол, вояки, Іуда, замісць німих, служебних особ, стають розважателями народа, вони починають балакати все сміливіше,

---

[1]) Старинный театръ—стор. 219.
[2]) ibid.—стор. 220.

не варуються богобійними чемностями, і з їх розмов починають складатися вставочні сцени та інтерлюдії» [1]) «Нема сумніву, що в подібні інтерлюдії входили і зовсім не відносні до пьеси особи, взяті з чисто-народних сцен, здавна укоханих народом, що одержали початок певно в окруженню скоморошества і потім досягли високого значіння та розвою. Повагом на духовній сцені являються в комічному вигляді особи з духовного ж світа; глядач потішається над забавною особою парафіяльного дячка, уставщика півчих (кантора), в вояках римських бачить своїх жовнірів, і таким чином залюднює сцену найбільш забавними та через щось цікавими для нього типами. Але тут драму окриває сувора заборона уряду: її признано за знижуючу святощі релігійні, вона виходить за огорожу і стоїть на межі нового істнування» [2]). Така заборона містерій трапилась у XV віці. Щож сталося із польською духовною драмою, коли вона вийшла за церковну огорожу? «Не раз здіймалось питання про причину слабкого розвою драми в Польщі: драма не подала, при всьому спочуттю масси до театру, і десятої частини тих видатних яв і знакомитих талантів, з якими ми зустріваємось в літературах Заходу. На одну з цих причин влучно вказав Сирокомля, знаходючи її в кволому розвою мійського життя в старій Польщі. Театр, каже він, є створіння міста; а наши горожане жили по селах; памятки предків було роскидано по віддальних замках. Міста не були виразом народнього духа; в них жила людність торгова, частіш усього чужоземна. Тоді як римлянин чи афинянин постійно жили в містах, поляк приїздив тільки в місто на сейм та вибори». І «дійсно, каже Веселовський, що цітує Сирокомлю, кволий розвит мійського життя, що підтрімував всюди розвит театру участю значних масс, тратою великих грошових засобів на постанову, ріжноманітностю типів, що просились в драму, ця постійна хиба польського побуту зробила свій вплив і на духовний театр в найбільш критичну для нього пору. Коли

---

[1]) Старинный театръ—стор. 266—7.
[2]) ibid. стор. 267.

пурізм духовенства виганяв її з церков, її не стрінула, як у Франції, охоча до видовищ юрма горожан, їй не спорудили просторих переносних театрів, народ не товпився, хапаючись на-взаводи брати участь у високо-шанованих сим видовищах. Замісць цій юрми горожан, що одержували поволі все більше самостійності, було тільки пихате шляхетство, що кублилось у своїх дідівських замках, і одділена від нього цілою прірвою, безправна масса темного селянства. Придворні та лицарські забави підлягали пануючій моді та швидко перейшли від містерії та історичної драми до італьянських опер чи мифологичних пьєс чужоземного походження. В шляхетському колі і в тому tiers-état, що неминучо складається в кожному розвиненому суспільстві з представників ріжних сфер людности, починають одокремлюватись світські діалоги, що початок одержали від інтерлюдій та перейнялись сатиричним напрямом. Містерія власне знайшла собі надійний притулок лише в школах та небагатьох манастирях; вона швидко рішилась тут свого первітного щиро-побожного і нехитрого характеру та стала знаряддям або педагогичних мет, або пропаганди, особливо з тих часів, коли нею цілком завладали єзуїти. Така була відокремленість впливів народу на його театр,— не дивно, що при кастовому дробленню ріжних родів драматичної штуки, загальний рух уперед був слабкий і довго не підвисшувався над звичайним рівнем. Містерія, сказали ми, стала скарбом шкільної дісціпліни; при всій невигідности такого закріпощення вільної штуки на рабське слугування шкільним цілям, цей мент в історії польського духовного театру заслугує на особливу увагу, бо, дякуючи засвоєнню його школами та академіями старої Польщі, звичай виконувати духовні пьєси семинаристами та учнями академій перенесено було, в вигляді наслідування, в південну Русь, і містерію було таким чином впроваджено в Росію». [1]) «Зразком для більшости польських шкіл, їх alma mater, була краківська академія, заснована 1537 року; од неї, як від

---

[1]) Веселовскій—стор. 266—9.

живущого осередку, поволі росповсюднювались по всій країні другорядні й підвладні їй школи, семинарії чи бурси, засновані здебільша на офірування заможних особ. Познанська, Хельменська й другі коллегії, не пориваючи звязків з центральним закладом, одержували од нього весь персонал учителів, доповнюючи його вченими, запрошеними з-за кордону, що своїм чередом приносили з собою методи й порядки европейської педагогії. В усіх рідних по духу закладах панували в загальних рисах однакові заходи й план викладання. В філософському виділі Краковської академії вивчення словесности і особливо поезії знайомило слухачів з засадами старо-классичної драми, що лічилась свяченим зразком, розвивало наслідування їй, що гнобилось, звісно, в деякій мірі особливими умовами спеціяльно-богословського виділу всього закладу; молоді слухачі богословського виділу під кермою своїх профессорів, почасту також лишали педантичні словозмагання про різні догмати чи спірки з богословами инших сповідань, для складання духовно-драматичних пьєс, в утвореню та виконанню яких сучасна шкільна практика бачила важливу підтримку грунтовному релігійному вихованню. В низчих школах, де на просвіту молоді було одпайовано вбоге число обраних наук по сістемі trivium чи quadrivium, духовна драма знайшла собі також прихильне вітання, хоч тут при більшій близькості до народнього осередку зароджені драматичні твори далеко не відзначались сістематичним одокремленням од усього свіцького, а навпаки, подібно творам, що виникали в пізнійших південно-руських бурсах, коли хорували на що небудь, то швидче перевагою свіцького, життьового елемента. Єзуїти, що досягли через декілька десятиліттів в Польщу й хутко овладали народньою освітою, покрили з свого боку польське королівство, Литву та Західну Русь цілою сіткою своїх коллегій, що ширились од Вільни й Полоцка до Львова та Любліна. Всюди одзначаючись однодушшям та енергією в своїх вчинках, вони і в польські школи свої внесли тіж заходи, засновані на тонкому знаттю людського серця та влучному рахунку. Незабаром польські дуки та заможня шляхта юрмами зїздились на велелінні вистави єзуїтів, де латинсь-

літературами французькою, італьянською, німецькою; в чужих посціхах кожна з них знаходила піддержку початому нею обновленню; круг сюжетів для драми поволі поширювався, одриваючись од виключности драмування классічних міфів та житій; легенда народня, двоєвірний переказ, рідна історія, події просто з окольного життя ставали ближче, приступніш талану драматичного письмовця. Монополія драми, якій протиставився лише фарс у всій гострості своїх форм, поступається місцем подвійному складанню нових особин; той же Опиц, що ми бачили одним із борців ученої драми, створює де-що на зразок опери чи принаймні пієси з усиленим супроводом слів співами і музикою» [1]). Теж завважається в смислі оживлення драми і в других місцях. «Так повсюди заворушився, пішов новим ходом розвіт нової драматичної штуки. Передбачалась в близькому прийдешньому благотворча катастрофа, що зложить межу невизначеним шуканням та покаже на справжні непохитні основи нової европейської драми. Цей мент справді наближувався, і на цей раз рух виходив з цілком непередабченого джерела, з тії сфери, з якої, як з Назарета, ніхто не чекав на рятунок; його дано було світові старою веселою Англією». [2])

«По довгому пануванню придворної облесливої та побільшено манерної драми і вчених творів, що копіювали классічні зразки, серед високознеслих, надгарногучних пієс Ліллі та його послідовців, в Англії починалась спасенна революція в драмі во імя романтизма, народности, волі творчости. Перши твори Марло піднесли прапор ції революції, великої і знаменитої уже через те, що вона дарувала світові Шекспира. Палкий, гарячий, поривчастий характер Марло не давав йому задовольнитись тісними рямами умовних сюжетів, академичностью поз і вчинків героїв; його тягло на простір, на зустріч живому світові народних переказів, фантастичних середневічних описів, великих історичних

---

[1]) Веселовскій--стор. 178.

[2]) ibid—стор. 178—9.

подій. Зрушений невтріманностю своїх поривань, що відзначала все його життя, він, може бути, часто переступа в межі дозволеного на сцені виконання жахливіших, одворотних подій життя дійсного; може бути, він знаходив ніби втіху в зображенню цього жахливого, але ця крайність цілком вибачається тією шляхетною пристрастю до драматичної істини, що незмінно кермувала автором. Марло разом з тим поширив стілістичні засоби драми і, знявши з неї кайдани важенної прози чи рифмованого віршу, що сковував своєю мірностю природність у промовах дієвих особ, перший впровадив білий вірш, що віддалив драму від убогих засобів прози, але й охоронив її від не менше гнітучих пут сучасного віршоскладання. Вибір сюжетів для пієси його вже вказує, який сміливий крок було зроблено для визволення драми і створіння новішої драматичної штуки на народних засадах» [1]).

«За Марло, мимоволі захоплені поспіхом його трагедій, пішли слідком численні наслідувателі, що почасту зраджували засвоєну ними рутінну школу Ліллі, щоб перейти до пристрастно-романтичного поривання молодого новатора; Грін, Лодж і Піль подають в цьому смислі найбільш вразливий приклад: неймовірність і навіть призирство до новин швидко заміняються в них горливим наслідуванням чи самостійними спробами, натхнутими стілем Марло. Таж любова до порушуючого і разом з тим еффектного і теж поривання до істини та природності в драмі, теж поширення поетичного обрія, той же простір у виборі сюжетів: історію й легенду всіх країн одчинено перед англійськими драматургами, роскішна природа й палкі пристрасті півдня, рівно ж як і північ з його суворими картинами, замкнутими характерами, гострими пристрастями,—все приступно їм: поетичне чуття підказує їм багато невідомого про життя далеких країн, про людей иншого, чужого їм окруження [2]).

---

[1]) Веселовскій—стор. 179—80.
[2]) ibid.—стор. 183.

Таким чином працями талановитої фаланги послідовців Марло одкрито було нову добу в історії англійської драми: треба було змягчити шаршаві нерівности в гострих контурах нової драми, з зайво- аффектованого основного тона звести її до форм, що прямо промовляли до людського серця, треба було натхнути в нструнке ще створіння іскру поетичного генія, перейняти його високими загально-людськими ідеями, щоб драма ця, створивши англійському народові національний театр, якого не мало ще жадне европейське племя, стала предметом вічнього дивування всіх будущих поколінь і зразком для творчости всіх країн. В шумливому та численному ряді драматургів, якими так багата друга половина XVI віку, явився врешті цей жаданий збавитель, цей великий заснуватель нової европейської драми, щирого створіння нового світу й нової цівілізації, драми, визволеної від солодкого ярма классицизма; він явився і з перших же творів вступив у ряди послідовців Марло, щоб бистрим поривом уперед остаточно визволитись од крайностів засвоєного ним напрямку і, торжествуючи над замерзлими силами классицизма в особі Джонсона, піти назустріч невмирущій славі. Чи треба називати цього великого реформатора». [1])

Ним був, як звісно, великий Шекспир.

«Раніш од усіх і дужче усіх підпала впливу нової англійської драматургії Германія. В числі переїздних спілок актьорів, що від часу стали складатись по різних містах її і переїзжати з місця на місце, популярізовати новий свіцький театр, шо ще не вийшов з під опіки классіцізма, в останній четверті XVI століття починають зьявлятися особі трупи, яким наголос засвоїв назву англійських комедіантів. Неймовірно, щоб ці актьори (коли, справді, вони були Англичане) виконували свої пієси по англійському серед юрми, для якої англійська мова була цілком незрозуміла; певніш допустити, що вони брали на себе труд вчити німецьку мову і виконували свої пієси в перекладах. Час появи цих бро-

---

[1]) Веселовскій —стор. 184.

дячих, soit disant. англійських комедіантів також трудно визначити. Тік відносив її до 1600 року, другі ж дослідники цій доби справедливо відносять час появи Англичан за декілька літ перед початком 17-го століття, сливе до 1590 року. Історичні ж данні, що свідчать про діяльність їх, являються далеко пізніше й показують на значно вкорінену уже в массі звичку до їх репертуара, на шану й прихилля, яким вони користуються з боку свіцьких і духовних урядів та дуків. Репертуар англійських актьорів того часу складався з творів попередників Шекспіра і знайомив з піднятою ними реформою в драматургії. Як всюди, так і в данному випадку це ознайомлення мало великий посціх і серьйозні наслідки; в прокиданні дрімлючої німецької творчости до нового життя, в збавленню його від панування безформенности і чемности в пієсах старого порядку чулась нагла потреба: англійські зразки драми зьявились до речі» [1]).

В цьому репертуарі «бурхливі героїчні трагедії нової англійської школи змішувались у ньому з комедіями, фарсами та інтерлюдіями на пів-англійського, на пів-голандського походження: не вважаючи на живе спочуття, з яким стрінуто було в Германії нові чужоземні комедії, вони не справили такого сильного впливу на розвит німецької драматургії, як драми й трагедії Марло та його послідовців; подібно звичаю англійського театру, фарси вставлялись в перерви межи діями серьйозної пієси, і клоун, чи пікельгерінг, мав безборонний приступ на сцену в важливіші менти трагедії. В протилежність цьому другорядному значінню занесеної комедії, нова англійська трагедія зразу стала на показне, першорядне місце в Германії. Величностю та фантастичностю своїх образів і вдач вона захопила собою молоде літературне покоління, що не вдовольнялось дебелими творами Опіца і його школи; все живе й талановите порвалось назустріч нової стіхії і з жадобою вдихало в себе освіжений живущий творчий дух, що осміхався їм у творах англійських трагиків» [2]).

---

[1]) Веселовскій—стор. 186.

[2]) ibid—стор. 187—861.

«На цей раз наслідування привело до найсчасливших наслідків і дало Германії одного з талановитіших письмовців її старого театру в особі Якова Айрера»...[1])

«В першу пору діяльности його внутрішню роботу над собою обтяжено було відсутностю піддержки і недостатною енергією з його боку; одночасно з легендарними своїми драмами він ще не відстає від старинних містеріальних традицій і склада комедію про блудного сина чи про багатого й Лазаря, наївно виставляючи в заголовку останьої пієси, що її взято з 16-го розділу Євангелії від Луки. Ознайомлення ж з Англічанами поширює раптово його світогляд: він ще сміливіше й одважніше втручається в країни, доти заповідні для німецького драматурга, обертається до історії та переказів инших народів, давних і нових, і в них знаходить багате джерело сюжетів для дальших творів» [2]).

Айрером, від «наївного перекладання в сценичні форми історичної події чи народньої легенди з захованням лише віршескладання і вірности основному тексту, зроблено було важливий крок до обдуманої та видержаної характеристики, загальности плана та стрункости його розвою. Комедії, та масничні фарси Айрера значно слабкіші, хоча виявляють багацько розуму та ознаки безперечного хисту. І на цей драматичний рід англійський театр мав сильний вплив: поява клоуна та Пікельгерінга по трагедії стала необхідностю, і сполучення високого з смішним було взаконено і в цей новий період німецької драми. «Інтерлюдії та фарси місцевого походження, зміцнені напливом споріднених творів чужоземного письменства, одержують новий розвит: в тихому доти світі німецького театру здіймається спочатку ледве чутний, потім все збільшений і зміцнений рух, який несила було спинити і остаточно перетяти всім жаховиськам 30-літньої війни»[3]).

---

[1]) Веселовскій—стор. 187.
[2]) ibid.—стор. 188.
[3]) ibid—стор. 189.

Впливу англійського театру не уникло сливе жадне письменство Європи, тільки хронологічно вплив цей був ріжночасний; при ріжних умовинах один нарід відчував його раніше, другий цілими десятилітями пізніше. В той час, коли англійські трагики стали давно вже зразками для німецьких драматургів, у Франції царювала псевдо-классічна трагедія, так вразливо протилежна відродженій драматичній штуці Англії. Але і при цих обставинах заложено вже було початок тому зближенню театра обох сусідніх народів, що в дні Вольтера уже було зміцнено, щоб у першій чверті сучасного (19-го) століття утворити корінний переворот у французькій драмі»[1]).

«Панування англійського драматичного стіля у світі німецького театра привело з роками до виділення окремого роду творів, зміст яких обірався переважно з числа важливіших епізодів давньої та нової історії, обертаючись коло героїчних, гостро видатних особ; по важливому і підвисшеному загальному тону цих творів, за ними зміцнилось трохи дивне назвисько Haupt- und Staatsactionen».

Але не треба думати, що ці драми мали сюжетом тільки гідних видатних людей. «Всяка видатна особа вже мала приступ у новий вигляд драми; великий привідця, великий король та великий шахрай сходились тут трохи не на рівних правах»; «по своєму загальному типу ці Haupt- und Staatsactionen слугують антіподами постійно забутливій що до себе вченій драмі. Слідкуючи вказівкам засвоєного Германією чужоземного репертуара, вони йдуть ще далі і перейняті заходи й звичаї розвивають в найбільш приступних народному розумінню формах» [2]); «з часом розвит і цих орігінальних пієс стає все ширше; з повільним впровадженням мандрівних труп на осілі місця, з пристосуванням їх діяльности до окремих міст та владарських столиць, усилення сталости, горожанства у вдачі цих труп одбивається і

---

[1]) Веселовскій—стор. 190.

[2]) ibid —стор. 191.

на вшляхетненні їх репертуара; він збувається багатьох окрас, що наросли на ньому через особливе бажання догодити ярмарковій чи взагалі провінціальній публічності та більше клопочеться правдивостю й природностю промов, характерів і становищ»[1]).

Між иншим «Страницький, сам автор багатьох Staatsactionen, покликав знов до життя любимого народові Ганса Вурста, вигнав з драм та трагедій комічні межи-дії сторонього змісту і тим чимало спріяв стрункому та законному відокремленню комедії, як цілком закінченого та самостійного літературного роду, вислобонивши в той-же час і поважну драму від задержуючих в ній розвит дії вставок. При таких умовинах посувалась наперед театральна справа в Германії; кидаючи погляд наперед, ми бачимо повільне умноження драматичних ассоціацій, скупчення влади в руках досвідних та освічених людей, завершення технічного боку,— виконання, постанови, декоративної штуки та трудної справи костюміровки, — одно слово, приходимо до тії межи, де просвіти, прообразування стають фактами, скарбом нової штуки, де кінець оджилої стіхії зливається з початком нової, де встановлюється міцний початок новому театру, тому суто-горожанському закладу оживаючої та борячоїся за свободу Європи, що по своєму освітньому та вшляхетнюючому значінню складає предмет справедливих гордощів сучасної цівілізації». [2])

«На цьому важливому моменті ми й перериваємо наш огляд долі старовинного театра на Заході» [3]) Незалежно від зрозуміння розвиту західної духовної драми, що полегчить нам зрозуміння такої-ж драми на Україні, ми з цього огляду ще маємо такі наслідки: «англійські комедіянти дали нам ключ до зрозуміння орігінального зьявища бродячих актьорських товариств, що розносили по білому світові, навіть в далеку варварську Польщу та Русь, классічні пієси свого репертуара, як рівно зьясували по-

---

[1]) Веселовскій—стор. 193.

[2]) ibid. стор. 193—4.

[3]) ibid. стор. 194.

ходження та значіння кохання наших предків жартуна-клоуна;... Це наступство наслідків західного літературного руху, одідичених та засвоєних через славянський театр нашою ледве зложеною драмою, цей живущий імпульс, що так часто ворушив дрімлючий світ нашої словесности,—послугує нам природним переходом до вивчення власне-руської театральної старовини» [1]).

IV.

Історія драми й театру західних славян переходить ті самі стадії розвиту, що й Західної Європи. Як і в романо-германців, християнській релігії довелось стрінутись із драматичними проявами поганської релігії,—перш за все в сфері народних обрядів. «Католицьке духовенство оцінило все значіння цих останків старовини для новооберненого народа, побачило себе примушеним до якогось компроміссу з пристрастю масси до видовищ і так-же хутко зважилось протипоставити півпоганським видовищам инші, освячені всіма вабами церковної величности. В пору зімових календ воно встановило храмову церемонію вертепу; зустріч весни воно сливе припустило в новій обстанові; численні процессії, пристосовані до того чи иншого свята, притягаючи юрми народу, почасту бачили в числі своїх участників і старовинних розважателів народу—скоморохів. Впроваджений сливе скрізь у славян-католиків різдвяний обряд ніде не одержав такого широкого розвиту, як в Польщі. З передодня Різдва і до нового року ставились у церквах невеличкі ясла, в яких лежала невеличка статуетка, що виображала Спасителя; побіля мались виображення вола та бика, почасту навіть поставлені за особливі загороди й стійла; врешті розміщались виображення Богородиці, пастухів і трьох царів. В церквах Литви і до пізнійшого часу заховався цей обряд, звісно в одміненому вигляді: на голодну кутю в цер-

---

[1]) Веселовскій—стор. 194.

квах вішають на биндах колиски з вощаним немовлям, біля яких стоять вощані ж виображення Богородиці, Йосипа та трьох царів. Ті, що підходять до колиски, спочатку гойдають її тричи, а потім моляться. Сценічні виображення Різдва і звязаних з ним подій доповнювалось та поширювалось або духовними піснями, що виходили з вівтаря, або промовлянням молодими церкво-служебниками, захованими там-же, окремих тірад з евангелія, з строгим поділом ролів та розмов. З цих діалогів, сполучених з декоративною сценою, склався той любимий у Польщі, що став у ній народним, діалог, звісний під назвою szopka або jasielki. Дякуючи своїй загально-зрозумілій вдачі і особливо участі в ньому осіб з народу (чабанів), різдвяний обряд хутко перенісся до народу, перейшов у нього і з одного боку одбився у складанні цілого ряда духовних віршів, а з другого—в розвиті чисто народних представлень Різдва Христового, але дуже слабко вплинув на складання різдвяної містерії.

Драматичне виображення Воскресення Христового, у всьому схоже з принятою на Заході формулою, було без порівняння важливіше по своєму впливу на пасхальну містерію; по випадковості, не зовсім виясненій, більшість відомих доси чеських містерій присвячено виображенню Воскресення Христового, появі Спасителя Хомі, подорожним у Еммаусі і т. д. В понеділок святого тижня в Празі з давніх-давен був звичай виконувати в особах в стародавньому Еммауському манастирі появу подорожним у Еммаусі». Врешті з процессією тіла Господнього, що всюди відзначалась ріжноманітностю постанови, блиском убрань та драматичними ментами, виконувались якісь духовно-театральні вистави»[1]).

З тих церковних обрядів розвинулись і літургичні містерії, а з них і містерії звичайні. «Звичайним шляхом пішов розвій літургичної містерії з церковних обрядів у католицького славянства. Спочатку зьявились короткі пьеси, без сценічних еффектів з захованням в цілості багатьох місць та речень Святого Письма,—

---

[1]) Веселовскій – стор. 215.

пьеси, що входять у склад одправи по найважливійшим святам і особливо рочистим дням. В відомий момент літургії одправа переривалась, виконувалось декілька яв пьеси, що представляла у особах подію, шановану в той день; по чому поновнялась літургія, щоб через декільки часу бути ще раз знов перерваною такою-ж вставкою. Деякі чеські містерії ще носять сліди сливе втраченого звязку з літургією» [1]). «Являючись продовженням та розвоєм латинської літургії, містерії складаються в ранній період виключно на латинській мові, виконуються молодшими клірікамн, послушниками, співаками та иншим служебним людом. Старше духовенство не зрікається про те взяти участь у їх виконанню, але пильнує ніби освятити, піднести його своєю грою».

І от ми бачимо, як «з ледве захованою радістю вони надягали на себе ті чи инші убраня, що належали по пьесі; вони закривали свої обличчя масками, як в колишні роки молодощів робили те на народних грищах; вони забували всю мирну та чемну плавність церковної латини і зрідка, ніби ненароком, вставляли од себе слова на рідній мові, виправдуючи себе в своїх очіх тим, що подібні вставки без прирівняння більше будуть спричинятись до розьяснення засад віри в массі, чим різні незрозумілі їй латинські гімни. Непомітно вирівнювався первітний тон і напрям літургичних містерій і разом з тим росло і недоймання до них вищої католицької ієрархії та римської курії.

В урядових сферах, що сильно вже віддалились від народного окруження, театральні вистави в церквах, сполучені з ужитком сценичних аксессуарів, убрань, масок і т. д., являлись чимсь у всіх відносинах осудним, поганським і підлежним неминучому знищенню» [2]). Коли ж до осіб духовних, що брали участь у виставах, прилучились також миряне, то з західно-славянською містерією відбувається те, що і з західно-европейською: вона онародовлюється і поволі виганяється з церковної огорожі.

---

[1]) Веселовскій—стор. 216.

[2]) ibid.—стор. 217.

«З цим рухом, що складає спільну рису в історії театра у всіх народів, природно звязується й боротьба первітнього літургичного тексту містерій з народньою мовою, боротьба, сліди якої завважаються вже з раннього часу і в найменших народних вставках, що прокрадались межи латинськими стрічками» [1]).

«Чехо-латинські драми первітнього періода живо свідчать про ту незавершену ще боротьбу двох діалектичних стихій, якій вони обовязані своїм істнуванням. Склад їх нерівний; латинський текст ще переслідує у визволенні народню мову, пристосовуючись до чешських зворотів в вигляді переклада, пояснень, а режиссерські уваги та сценічні вказівки все ще зостаються латинськими». [2])

«З перевагою народньої стихії в складі містерій звязано й повільне усилення свіцьких і, головно, комічних вставок, що розвиваються нарешті до перетворення в цілі вводні сцени чи інтерлюдії. Ці вставки одзначаються таким-же нерозбірним цінізмом, як і інтерлюдії західних містерій» [3]). Поява цих комічних вставок дає підставу для міркування про час складання чеських містерій. «Звісно, що первообраз містерії всюди одзначається поважною, сливе суворо строгою вдачою, неприступною свіцькому впливу, складаючи неподільне ціле з літургією, і тільки поволі, а зовсім не раптом, підпада під цей вплив, все більше і більше визволяючись від літургичного звязку. Стало бути, коли до кінця XIII віку встигла вже скластися така самостійна та округлена інтерлюдія як Mastičkař, то чи не маєм ми права припустити, що хоч деякі з пьєс, що до нас дійшли без забавних та свіцьких промов, мусять бути віднесені принаймні до XII століття?» [4]).

Взагалі ж кажучи, «у чехів були у вжитку всі роди містеріальної літератури, що зарівно з головними подіями священної історії, одержували драматичну форму житія святих, обертаючись

---

[1]) Старинный театръ—стор. 219.
[2]) ibid—стор. 220.
[3]) ibid—стор. 223.
[4]) ibid—стор. 227.

у справжні міраклі; пізнійший період шкільної драми засвоює собою й тіп moralités». Відносно місця виконання відомих нам пьєс, їх постанови, сценічної споруди і т. д., заховалось вельми мало даних. Частинно виконувались вони ще в церквах, бо в одній пьєсі мається вказівка, що апостоли мусили з співанням священного гімна вийти з приділу (капелли). Споруда сцени безперечно слідкувала загальному типу сцени містерій; рай, пекло і земля представлялись окремо, ймовірно особливими поверхами, один над другим». [1])

Перемін декорацій не було, а про переміну місцевости глядачам проголошував окличник; музика містерій наближувалась до богослужебних. Коли чеська містерія перейшла до народу з церкви, то він «похопився наложити на нього свою руку і перетворити його по своєму смаку. Останки старого латинського театру він зовсім одкинув, вніс в пьєси нових дієвих осіб з свого осередку і поширив все більше та більше розміри чисто свіцьких, комічних сцен, приступнійших його розумінню» [2]). Під впливом різних народно-християнських обрядів та духовних стихів, «виникли цілі пьєси, що нагадують собою англійські pagina pastorum» [3]).

Але, «як на Заході духовний театр, вийшовши на волю, стрінув сильну піддержку в ріжноманітних середневічних брацтвах, так і в Чехії він одержав міцну підставу в так званих літератних товариствах, що покрили країну з XV століття і слугували осередками освітности та надійнійшими керманичами в дальшому розвиті штуки. В гуртах літератів, що представляли собою одно з характернійших явищ чеського життя, притулилась, таким чином, духовно-народня містерія; може бути, ними виконані були деякі з відомих нам чеських пьєс» [4]).

---

[1]) Веселовскій—стор. 233.
[2]) ibid—стор. 236.
[3]) ibid—стор. 239.
[4]) ibid—стор. 245.

«Не тільки в народі, але і в школах, знайшла собі притулок містерія по виході з церкви. Ставши классною вправою, вона підлягла педагогічним вимогам, часто зраджувала початковому чеському тексту для користнійшого латинського, все більше та більше визволяючись від переважання національного елемента, засвоювала чисто штучні заходи та клерікальний напрям. Що шкільній драмі не були чужими і в Чехії спільні заходи, що відзначали її на Заході, підтрімується різними свідоцтвами. Так зручно прикладаний до справи навчення заход аллегорії, іноречення, в звязку з уособленням людських чеснот і вад, що склада підставу moralité, був огулом у великому вжитку в сучасному чеському письменстві» [1]).

В вигляді шкільної драми, містерія переходила до занепаду: в ній не було ні події, ні такого змісту, що міг-би приваблювати виросту в инших умовинах публічність.

Але й в цей «новий період церковної драми, коли сила обставин вела її до занепаду, знаходились одначе люде, що вірили в змогу її відродження, писателі з народу, що поривались натхнути в старіючу драму нове життя, новий релігійний настрій, поновляючи в той же час її стілістичні форми». Одним з таких реформаторів духовного театра являється поет Сімон Жебрак, на призвіще Ломницький, що жив на переході від XVI до XVII віку» [2]); «він силкується розвинути в драмі ті боки, що можуть найбільше стрінути сочуття в массі і, вірний цьому пориванню, одкриває в своїх пьєсах, супроти панувавшого тоді в містерії ріторичного напряму, повний простір народній комічній засаді» [3]).

Але, звичайно, ці поривання відродити завмерле, невідповідне вимогам життя сталося річью цілком марною: «в світі театра, як і в соціальному життю та письменстві, впроваджується трівожний рух, неясна перехідна доба. На руїнах старого ні-

---

[1]) Веселовскій—стор. 248.
[2]) ibid—стор. 249.
[3]) ibid—стор. 250.

мецького театру створюються поволі нові форми драми; при поволі всиленій германізації, цей рух охоплює собою Чехію, і чужі смаки надовго беруть у ній панування. В XVII віці чеська пьєса була рідкостю» [1]); і тільки «в другій половині XVIII віку починаються серьозні спроби відродити чеський національний театр, спроби, що лише на час замовкли, щоб на початку текучого (19-го) віку поновитися та швидко поставити на ноги національну сцену» [2]).

Але то буде далі; тим же часом чеський театр у розвиті духовної драми перейшов ті-ж стадії, що й західно-европейський. «Про початкову літургичну драму в полудневих славян сливе не істнує ніяких відомостів; історичні свідоцтва зостають її вже значно розвиненою літературно. Але деякі обряди, що заховались у народі, дають звісне розуміння про її вдачу, склад, внутрішній роспорядок; ці обряди вціліли, очевидячки, з тії переходної доби, містерія покинула церкву і знайшла собі притулок в народі. Старий дух ще живий у ній, і лише на потіху нового окруження припущено часткові зміни, пристосовані до рівня масси. В Славонії доси заховався до вельми недавнього часу драматичний обряд, що ясно свідчить про звязок свій з давньою містерією про створіння світу» [3]) Незалежно від цього, ми маємо навіть «останок старої коллективної містерії, що становить рідке зьявище в славянстві».

В XV віці містерія на хорватській мові ввійшла остаточно в норови; вжиток її росповсюдився по всьому побережжю Адріатичного моря, в головнійших місцях старої Далмації, де приклад Італії був однією з підбурюючих причин до поширення сфери духовного театру. Духовні вистави, що одержують особисту назву наказів (prikazanja), швидко вкорінились в народі» [4]).

---

[1]) Старинный театръ. – стор. 245.
[2]) ibid—стор. 248.
[3]) ibid—стор. 255.
[4]) ibid—стор. 256.

«Першим письменником, що положив початок літературній обробці церковної містерії і заміни її складу хорватським, був високо шанований своїми сучасниками поет, історик і богослов Марк Маруліч (1450—1524) з Силіта. Але перші-ж спроби на цій ниві було тісно звязано з підлеглостю зразкам італьянським» [1]). Напрям його пьєс строго-навчительний», але крім того, «вони хоріють на безживність і реторичність» [2]) і через те не дивно, що «в народі вони були завжди менш популярні, ніж драматичні твори других поетів, наслідувателів Маруліча, що більше поривались віддалитись од слугування італьянським зразкам і наблизити драму до світа народньої творчості». [3])

«Проте духовна драма не вдержала за собою самостійного напряму»; зразки її віддаляються «од наївної релігійності перших містерій», і врешті перед классічними та італьянськими пьєсами цей духовний театр цілком одходить на другий план, переживаючи еволюцію, подібно західно-европейській драмі.

Такий розвит має західна й славянська драма, але з сфери останньої жадна не має для нашої драми такого значіння, як польська, і через те на ній ми мусимо спинитися уважніше.

Польська драма переходила ті-ж стадії розвиту, що й західно-европейська, яка власне й була для неї зразком. Вона почалась з драмованих церковних обрядів, перейшла до літургічної драми та духовної і містерії, а ця остання стала переносити всі зміни, що відбувалися і в західній і в чеській драмі.

Коли власне зародилась польська містерія, сказати трудно, особливо через те, що, як ми бачили і на Заході, містерія дуже довго зостається в неподільному звязку з драмою літургичною; у всякому разі ми маємо відомости, що духовна драма, в тому чи иншому вигляді, була в Польші ще в 12-му віці.

«Ще на початку XII віку папа Іннокентій IV писав до Генриха, архиепископа Гнізненського, пропонуючи йому звернути

---

[1]) Веселовскій — стор. 257.
[2]) ibid—стор. 258.
[3]) ibid—стор. 260.

особливу увагу на театральні вистави, що давались у Польщі по церквах».

Яка ж причина тій забороні? Та-ж, що й на Заході.

Участь миряп, що поволі досягли містерії, яко виконавці, внесли в неї з собою риси народних веселощів, істоту яких на заході ми вже бачили. Одже недивно, «що папа особливо вказує на те, що в ці вистави часто вводяться на сцену ріжні особи в масках, що в числі грачів маються і духовні особи—«диякони, пресвітери й субдіякони», які забувають всю гідність їх статі і виступають на позір перед свіцькими глядачами» [1]).

Ми ще менше здивуємося тій забороні, коли дізнаємося, що в 13-му і навіть 14-му віках «в костьолах архиепископії Гнізненської, справлялись по одправі танці» та що «під час самої одправи відбувалися спокусливі процессії» [2]).

«Пізнійші заборони подібної-ж вдачи свідчать про те, що містерії ще довго виконувались у церквах; в Польщі стріваємо в XIV в. постанову архиепископа Гнізненського, що забороня й клірікам, і мирянам передягатися в ріжні вбрання і давати вистави в церквах і на гробовищах, особливо, коли на їх іде божеська одправа, бо всі вистави цього роду ображають її величність» [3]).

Чомуж духовні особи, не вважаючи на ті заборони, держалися вистав, що погрожували їм ріжними неприємностями?

Власне через те життя та жвавість, що вносилися в драму новою стіхією—свіцькими виконавцями. «З новою стіхією в особливому складі вносився й новий дух, новий напрям у самі пьеси». «В мирянах, що приносили з собою свої стародавні звички та звичаї, живу народню мову з її влучними зворотами та примівками, що дуже ставали в суперечку з важливою течією латинського віршу,—в мирянах духовні особи знаходили підтримання своїм пориваннням оживити драму, наддати їй хист до швидкого зросту і вільного розвиту, і врешті, віддавшись своєму

---

[1]) Старинный театръ стор. 218.

[2]) Nasza literatura dramatyczna—Piotra Chmielowskiego t. I 1898.

[3]) Старинный театръ.—стор. 218.

пориву, що став однині спільним, здіймали потребу корінного перевороту. З цим рухом, що склада спільну рису в історії театра, природно звязується й боротьба первітнього літургичного текста містерій з народньою мовою, боротьба, сліди якої завважаються вже з раннього часу і в найменчих народних вставках, що прокрадаються межи латинськими стрічками».

Уступання народності почасту зьявлялись у духовенства через бажання досягти більшої зрозумілості виложених ним в тій чи иншій формі думок. [1]) «Поляки до початку 15-го століття мають уже багато польських молитов та побожних пісень», і ці твори, разом з легендами, що перекладались на місцеві мови, «чимало полегшували повільне втручання народного складу і в драму»[2]). Таким чином в XV віці ми вже маємо цілком польську духовну драму. «До зміцнення впливу єзуїтів на польський театр переважним його родом була власне містерія, що мала назву діалога чи історії; лише потім почався розвит мираклів та пьєс, що мали на меті абстрактні ідеї, коли єзуїти, вносши і в цю справу всю палку енергію рахунку, діяльно почали розробляти літературу житій, утілізовати уклонення святим, размальовуючи його почасту ріжноманітними та чудними політичними тенденціями». Не тільки приходські церкви, але й манастирі в значній мірі спричинялись до росповсюдження духовної драми; від краковських Домініканців пішла не одна містерія, а коллективні їх хроніки завжди відзначались пишнотою, надзвичайними розмірами программи, багатістю дієвих особ і літературною обробкою стіля. Корючись неминучому потягу до більшого простору, волі та зближенню з народним життям, від якого аскетична мораль і кастовий дух оділяли духовний стан, перші виконавці містерій, вносючи в них од себе чужі елементи, поволі визволювали її од виключно духовного напряму. Шлях цього втручання світської засади був звичайний: дьявол, вояки, Іуда, замісць німих, служебних особ, стають розважателями народа, вони починають балакати все сміливіше,

---

[1]) Старинный театръ—стор. 219.

[2]) ibid.—стор. 220.

не варуються богобійними чемностями, і з їх розмов починають складатися вставочні сцени та інтерлюдії» [1]) «Нема сумніву, що в подібні інтерлюдії входили і зовсім не відносні до пьеси особи, взяті з чисто-народних сцен, здавна укоханих народом, що одержали початок певно в окруженню скоморошества і потім досягли високого значіння та розвою. Повагом на духовній сцені являються в комічному вигляді особи з духовного ж світа; глядач потішається над забавною особою парафіяльного дячка, уставщика півчих (кантора), в вояках римських бачить своїх жовнірів, і таким чином залюднює сцену найбільш забавними та через щось цікавими для нього типами. Але тут драму окриває сувора заборона уряду: її признано за знижуючу святощі релігійні, вона виходить за огорожу і стоїть на межі нового істнування» [2]). Така заборона містерій трапилась у XV віці. Щож сталося із польською духовною драмою, коли вона вийшла за церковну огорожу? «Не раз здіймалось питання про причину слабкого розвою драми в Польщі: драма не подала, при всьому спочуттю масси до театру, і десятої частини тих видатних яв і знакомитих талантів, з якими ми зустріваємось в літературах Заходу. На одну з цих причин влучно вказав Сирокомля, знаходючи її в кволому розвою мійського життя в старій Польщі. Театр, каже він, є створіння міста; а наши горожане жили по селах; памятки предків було роскидано по віддальних замках. Міста не були виразом народнього духа; в них жила людність торгова, частіш усього чужоземна. Тоді як римлянин чи афинянин постійно жили в містах, поляк приїздив тільки в місто на сейм та вибори». І «дійсно, каже Веселовський, що цітує Сирокомлю, кволий розвит мійського життя, що підтрімував всюди розвит театру участю значних масс, тратою великих грошових засобів на постанову, ріжноманітностю типів, що просились в драму, ця постійна хиба польського побуту зробила свій вплив і на духовний театр в найбільш критичну для нього пору. Коли

---

[1]) Старинный театръ—стор. 266—7.
[2]) ibid. стор. 267.

пурізм духовенства виганяв її з церков, її не стрінула, як у Франції, охоча до видовищ юрма горожан, їй не спорудили просторих переносних театрів, народ не товпився, хапаючись на-взаводи брати участь у високо-шанованих ним видовищах. Замісць цієї юрми горожан, що одержували поволі все більше самостійності, було тільки пихате шляхетство, що кублилось у своїх дідівських замках, і оддїлена від нього цілою прірвою, безправна масса темного селянства. Придворні та лицарські забави підлягали пануючій моді та швидко перейшли від містерії та історичної драми до італьянських опер чи мифологичних пьєс чужоземного походження. В шляхетському колі і в тому tiers-état, що неминучо складається в кожному розвиненому суспільстві з представників ріжних сфер людности, починають одокремлюватись свіцькі діалоги, що початок одержали від інтерлюдій та перейнялись сатиричним напрямом. Містерія власне знайшла собі надійний притулок лише в школах та небагатьох манастирях; вона швидко рішилась тут свого первітного щиро-побожного і нехитрого характеру та стала знаряддям або педагогичних мет, або пропаганди, особливо з тих часів, коли нею цілком завладали єзуїти. Така була відокремленість впливів народу на його театр,— не дивно, що при кастовому дробленню ріжних родів драматичної штуки, загальний рух уперед був слабкий і довго не підвисшувався над звичайним рівнем. Містерія, сказали ми, стала скарбом шкільної дісціпліни; при всій невигідности такого закріпощення вільної штуки на рабське слугування шкільним цілям, цей мент в історії польського духовного театру заслугує на особливу увагу, бо, дякуючи засвоєнню його школами та академіями старої Польщі, звичай виконувати духовні пьєси семинаристами та учнями академій перенесено було, в вигляді наслідування, в південну Русь, і містерію було таким чином впроваджено в Росію». [1]) «Зразком для більшости польських шкіл, їх alma mater, була краківська академія, заснована 1537 року; од неї, як від

---

[1]) Веселовскій—стор. 266—9.

живущого осередку, поволі росповсюднювались по всій країні другорядні й підвладні їй школи, семинарії чи бурси, засновані здебільша на офірування заможних особ. Познанська, Хельменська й другі коллегії, не пориваючи звязків з центральним закладом, одержували од нього весь персонал учителів, доповнюючи його вченими, запрошеними з-за кордону, що своїм чередом приносили з собою методи й порядки европейської педагогії. В усіх рідних по духу закладах панували в загальних рисах однакові заходи й план викладання. В філософському виділі Краковської академії вивчення словесности і особливо поезії знайомило слухачів з засадами старо-классичної драми, що лічилась свяченим зразком, розвивало наслідування їй, що гнобилось, звісно, в деякій мірі особливими умовами спеціяльно-богословського виділу всього закладу; молоді слухачі богословського виділу під кермою своїх профессорів, почасту також лишали педантичні словозмагання про різні догмати чи спірки з богословами инших сповідань, для складання духовно-драматичних пьєс, в утворенню та виконанню яких сучасна шкільна практика бачила важливу піддержку грунтовному релігійному вихованню. В низчих школах, де на просвіту молоді було одпайовано вбоге число обраних наук по сістемі trivium чи quadrivium, духовна драма знайшла собі також прихильне вітання, хоч тут при більшій близькості до народнього осередку зароджені драматичні твори далеко не відзначались сістематичним одокремленням од усього свіцького, а навпаки, подібно творам, що виникали в пізнійших південно-руських бурсах, коли хорували на що небудь, то швидче перевагою свіцького, життьового елемента. Єзуїти, що досягли через декілька десятиліттів в Польщу й хутко овладали народньою освітою, покрили з свого боку польське королівство, Литву та Західну Русь цілою сіткою своїх коллегій, що ширились од Вільни й Полоцка до Львова та Любліна. Всюди одзначаючись однодушшям та енергією в своїх вчинках, вони і в польські школи свої внесли тіж заходи, засновані на тонкому знаттю людського серця та влучному рахунку. Незабаром польські дуки та заможня шляхта юрмами зьїздились на велелінні вистави єзуїтів, де латинсь-

кі віршовані пьеси чергувались із польськими, сюжети духовні з переказами классічної міфології і де житія святих, рідна історія, політичні теорії, любовні вчинки поганських богів або легенди свіцького змісту подавали невичерпане джерело натхнення досвідних драматургів «Ісусового товариства». Ваба, повина й багатобічність єзуїцьких вистав, як і перейнята тимже утілітарним духом вся сістема викладання в єзуїцьких школах, притягаючи до себе легковажну массу, одтягали молодь від старих шкіл та краковської академії; представники чистої науки не вгавали в своїх протестах проти вкоріненого на шкоду їй шарлатанства, але слабкість людського духа і горливість його до всякої нової, вабливої та блискучої принади не раз брали гору, і руча єзуїцька агітація, навіть в світі духовного, вченого театра, переважила й давала тон та напрям всій літературній творчості.

Таке було обличчя окруження, в яке втягло містерію її невикрутне становище. Декілька протилежних впливів, як бачимо, не могло не одбитись на перейнятому літературному роді; з одного боку традіції старої містерії знаходили ще собі ратаїв межи духовними педагогами, з другого—над нею тяжила обовязковість латинського текста, користного в школі; врешті пишні вистави, що споружались єзуїтами та деякими другими чернечими орденами, пробували перевернути духовний театр у щось середнє межи придворним пантомімним балетом та новомодною тоді в Германії Staatsaction. Очевидячки, що перевага псевдо-классіцізма та єзуїцьких пародів мала більш усього певностів на поспіх. Зразки старої польської містерії сливе втратились, тоді як навпаки багато пьес, як виданих, так і захоронених у рукописах, відносяться до числа шкільних чи вчених драм (Gelehrten-Drama)» [1]).

Весь цей хід польської духовної драми ішов, звичайно, під впливом західно-европейської, але,—каже Хмельовський,—«хто перший і коли прищепив у нас західно-европейські вистави містерій, чи брали ми її просто від німців, чи через посередництво

---

[1]) Веселовскій—стор. 270—272.

чехів, невідомо й доси... Певно, істнували вони й на протязі 15-го віку, бо поняття й вирази, що маються в діалогах з XVI і дальших століть, мають цілком виразну вдачу середневічну. З природи тих вистав виникало, що постать і жести грали в них головну ролю, слова-ж слугували тільки за пояснення того, на що дивились очі глядачів. Слова ті, оскільки вони відносились до головної засади, передавались звичайно по традиції від покоління до покоління; зміні вони підлягали дуже поволі, а роблені до основи додатки пристосовувались до окольних подій» [1]).

Найважливійшим твором цього періоду являється «діалог, що має характер чисто-коллективної містерії, виконаний 1533 року в Краковськім манастирі Доминиканців, обіймаючи собою всі останні дні життя Спасителя, починаючи з вступу в Єрусалим: ця пьєса відзначалась велетенськими розмірами, великим числом дієвих особ і вже носить ознаки moralité» [2]). «Її вистава дляла днів чотирі, а готувались до неї сливе цілий рік... Діалог ділився на сцени, яких було 108» [3]). Незалежно від побожного елементу, в ці пьєси вводився комичний в вигляді інтерлюдій, або «в самому тексті пьєс комичними типами слугували ті-ж незмінні вояки, юрма, судді, Юда і т. д. Всі вказівки постанови робились по латині: пьєсі завжди придавався просторий пролог, а кожному акту евангельский текст, якому сама вистава слугувала поясненням. Вбрання, слабкий натяк на декорації, гриміровка цілком відповідали дитячому стану театра; часто автор наказує надягати, певно для більшої правдоподібности, льняні парики, проказуючи, що біля вогню з ними треба обходитись обережно; бараняче хутро навиворіт слугувало одежою актьору, що виображав Предтечу, а шолом і меч одзначали янголів» [4]).

«Панування шкільної латини та середневічних педагогічних заходів поволі стало замінятись новою течією, що викликано

---

[1]) Chmielowskiego N. liter. dramat.--стор. 8.
[2]) Веселовскій—стор. 272.
[3]) Chmielowskiego N. liter. dramat. - стор. 10.
[4]) ibid.—стор. 11 і Веселовскій—стор. 272—3.

було переймапням нового европейського літературного руху: смак до классічних літератур та поривання наслідувати давнім зразкам в сфері події зайняли місце схоластичних мудрувань» [1]). «Гуманистичний вплив виявився перш за все в дрюкуванню грецьких та римських утворів, або стараннім наслідуванню штук стародавньої цівілізації» [2]). Під цим впливом оживилась наслідовна латино-польська поезія. Зроблено було крок до переходу її з наслідовної в самостійну та національну... І от розвит її приводить врешті до двох видатних яв, двох полюсів, від яких виходить дальше життя польської поезії, яких історики звуть її щирими батьками. Це власне Микола Рей з Нагловиць та Ян Кохановський. Ці дві людини можуть слугувати представниками двох напрямів у сучасній літературі. Перший—збутий вченого приготування, не досить перейнятий духом пануючої піїтіки і не приймаючий на віру її авторітет; він пильнує бути своєрідним та, обдарований світлим розумом, створює розумні, хоч і нештучні по формі, твори. Він тверезо відноситься до польського життя і нещадно виставля на ганьбище її темні боки» [3]), і те життя знаходить в його творах «вірний, а разом з тим виразний одбиток» [4]). Всі ті риси простоти і тверезості особливо відзначаються в драмі Рея про Іосифа.

«Кохановський, навпаки, являється представником нового, тендітного напряму; одержавши за кордоном широку освіту і придивившись до псевдо-классіцізму, він переносить його заходи на рідний грунт: він в протилежність Рею, зручно владає віршом, обирає самий сюжет своєї трагедії з давнього світу і пильнує наддати їй ніби античний лиск, але не уникає деякої реторичності, відсутності життя, і нарешті лишається чужим, що до інтересів польського народу, в той час, коли Рею тяжко відірватись од них. В драматичних творах обох авторів, що слугували

---

[1]) Веселовскій - стор. 94, 5.
[2]) Chmielowskiego—стор. 15.
[3]) Веселовскій—стор. 274.
[4]) Chmielowskiego—стор. 22.

потім зразками для багатьох наслідувателів, яскраво проглядає цей розбрат...

Кохановський сміливо вводить на місце переважного доти духовного репертуару свіцький напрям, не спиняється перед поганським характером сюжета й привчає польських дуків до тих пишних міфологічних представлень, що згодом зложили любимійший вигляд придворних вистав у Польщі» [1]). Головні риси його талану найвиразніше відбилися в кращому його творі «Odprawa posłów», що в порівнянні з твором Рея «життя Іосифа» виявля «великий поступ в смислі артистичному» [2]) і «за свої гідності може зайняти видатне місце поруч з італьянськими та французськими спробами в томуж самому напрямку» [3]).

«Обидва напрями, накреслені трагедіями Рея та Кохановського, продовжують розвиватися в наступний період. Містерії, відтепер уже з деякою літературною обробкою, слідкують за Іосифом; трагедії, що наслідують, як уміють, грецьким зразкам, переходють од свіцьких зразків почасту й до духовних, як напр.— влучна для свого часу пьеса Яна Завицького Іефтес, і часто пристосовані до придворних вистав, ідуть слідком за творами Кохановського. В той же час в стінах духовних шкіл живе міцним, хоч і оффіціальним життям учебна драма, а вчені латинисти, на зразок Симона Симоновича, нагострюють свої кебети на творі латинських драм і трагедій» [4]), хоча твори навіть цього найвидатнійшого письмовця «не зробили ніякого впливу» [5]).

При таких данних, очевидячки, «театр засуджено було відтепер стати властивостю одних вищих сфер, двора, дук вченого й духовного стану. Але в цю-то пору звороту його до виключності та відокремлення від масси, твердий розум народний висуває наперед цілком своєрідний елемент, пильнує створити свою коме-

---

[1]) Веселовскій--стор. 275.
[2]) Chmielowskiego—стор. 58.
[3]) Chmielowskiego—стор. 61.
[4]) Веселовскій--стор. 275—6.
[5]) Chmielowskiego—стор. 79.

дію і тим закладає початок періоду, що склада одну з знакомитійших яв у історії польського театра. Комичний елемент здавна знайшов собі приступ на сцену в Польші; вихований на скомороших та обрядних грищах, народ швидко вложив у ранню літургичну драму сцени від себе; тіж духовні особи, що попирали містерію, осміювались у вводних її сценах; плебан, кантор, Клеха являються готовими комичними типами. Вигнання духовних пьєс з церков іще більше дає ходу цьому руху; без гноблення, інтерлюдії одержують широкий розвит і приводять до створіння комедії в повному смислі слова; любимий народом вертеп, що всього ближче підійшов до масси, швидко створює свій широкий комичний репертуар, підтріманий імпровізаціями. Круг осміваних особ стає все ширшим і від церковної сфери переходить до вояцького побуту, шляхти, і хоч рідко, до дук; глум обертається врешті в політичну сатиру і виводить на сцену уособлення грунтовних недугувань польської держави» [1]).

«В інтерлюдіях, що вкрались у великі пьєси і в окремих комичних сценах, що почасті просто виникли на народньому грунті, а почасті відокремилися від містерій та moralités, стріваємо тіж грунтовні типи народньої сатири. Чекаючи тільки досвідної руки для переробки їх у стрункійші організми народних комедій та фарсів, вони представляють для них готовий матерьял. Часами зьявляються такі часткові переробки, і захоронені в досить значній кількості свіцькі діалоги чи rozmowy становлять зразки невеличких комедій. Такі, напр., Rozmowy polskie, написані 1553 року Витом Корчевським; вони, при всій своїй наївній формі, жваво і влучно схоплені з дійсности». [2])

Діалоги Корчевського, що вносили «теологічні змагання» в драму і тим самим новий елемент в історії її розвиту, в смислі артистичному не були вище пьєс Рея, [3]) але комичним своїм боком вносили дійсно нові данні в історію польської драми. В них

---

[1]) Веселовскій—стор. 276.
[2]) ibid.—стор. 279.
[3]) Chmielowskiego—стор. 40.

видно вже було в деякій мірі «форми фарса», а відсіля «недалекий перехід власне до комедії. То глузлива без задньої думки, то без ховання мораленавчительної мети, нова комедія, що вдавалась для того до заходів старо-французської sottie, грішить рідко проти природності та вірності виображення норовів» [1]).

Така, напр, пьеса про Сцілуруса, де «збір аллегорічних сцен перемішано дрібними та короткими інтермедіями, уже просто життевої вдачи» [2]). А вже «зразок справжніх масничних жартів уявля собою одна з любимійших у старій Польші пьес Mięsopust abo Tragicomoedia na dni mięsopustne, початку 17-го віку.

Вся ця пьеса є незвязана мішанина забавних сцен усякого роду, де польські народні сцени зміняються процессією Вакха, появою Сілена і т. д.» [3]) і де більше матерьялу для комедії, чим його літературної обробки» [4]).

Із других творів у тімже роді треба одмітити комедії Петра Барики, Рибалтовської й другі, теж, як і Мясопуст, віку 17-го. В тих творах, на думку історика, «були початки комедії рідної популярної, але ті зарідки змарніли, не подавши ніякого твору, що заслугував би назви твору штуки» [5]).

А найголовніше, що «дні народного театру, який все ще вимагав підтрімання з боку двора і був кволий для самостійного істнування, було пораховано. Иншим духом повіяло при дворі—і смак до західних літератур, до нового европейського театру уже потроху витискав національний елемент. Владислав IV вперше виписав до Варшави труппу італьянських співців, що не переводилися з того часу на польській сцені.

---

[1]) Веселовскій--стор. 280.
[2]) ibid—стор. 281.
[3]) ibid--ст. 281, 2.
[4]) Chmielowskiego—стор. 41.
[5]) ibid—стор. 81.

На перший план виступають придворні італьянські поети та композітори, що завжди ладні скомпонувати яку завгодно piéce de circonstance зо співами, танцями та велелінною виставою.

Таким чином являються ріжні солодкі мелодрами, що не мали нічого спільного з народним життям. Поряд з цими творами досягають на польську сцену поволі й французькі трагедії псевдо-классичного типу, що придбали хутко панування над иншими родами театру, коли при Яні-Казимирі Італьянців замінили придворні французькі актьори. Старий театр поволі одсувається на другий план; містерії довго тягнуть істнування в стінах езуїцьких коллегій, все більше визволяючись од слугування стародавним традиціям і переймаючись цілями політичними, влучним рахунком користі ордена і т. д.; завдаючись подібними метами, містерія одступала від своєї вдачі, обертаючись у де-що назразок пишного пантомимного балету; незабаром од текста містерій лишається один голий сценаріум з вказівкою головнійших моментів пьеси, коли жива картина, хор чи процессія мусять наочно виобразити ту чи иншу передузяту думку... При повільному зістарінню містерії, і друга форма старого театру, народний фарс і згодована ним народня комедія, через натовп чужоземних елементів, починають бліднути, губитись і поступаються нарешті місцем новому театру, що вийшов з чужих засад і засуджений своїм чередом через бурхливі політичні хвилювання, що шматували країну, на протязі довгого періоду на полохливе та безпорадне становище» [1]).

Такий був розвій старого польського театру; з ним, в його середневічному періоді, був у тісному звязку наш український театр, до дальшого розвиту якого нині й обертаємось.

Розглядаючи кроки поступу українського театра, ми спинились на характеристиці тих його драматичних зарідків, що, особливо у весільній драмі, досягли апогею народно-обрядової дра-

---

[1]) Веселовскій—стор. 283—5.

матичности. По весільній драмі в цьому напрямі мусив одбутись один крок до дійсно-художних творів, перейнятих цілком яскравою єдиною ідеєю і звязаних одним планом у струнке органічне ціле. Але народня творчість, не окрилена знаттям инших літератур, не могла самотужки посуватись далі: вона мусила стрінутись із різними факторами, що повинні були так чи инакше вплинути на хід її розвиту, і від цих впливів залежала форма істнування української національної драми і навіть саме її істнування. Які ж були ці впливи?

Перший із них—ворожі відносини духовної інтелігенції до народної творчости, що вважалася їми за поганську. Тут ми бачимо ту саму зьяву, що і на заході, що і в решті Славянщини. При таких умовинах, народній творчости доводилось погано: хоч вона, мимо гонитви на неї, і тягла своє істнування з звичайною в таких випадках упертістю, але правильного розвиту, звісно, провадити но здолала. Вона істнувала тільки якимсь дивом і в усякому разі без ухвали, чи взагалі піддержки, яка могла б їй помогти в органічному розвою. Таким чином з народною драмою справа стояла кепсько: вищими сферами суспільства, власне духовенством, її засуджено було на повільне вимирання,—факт, що мав місце і в Західній Європі, хоч і в меншій мірі, і на меншу просторінь часу. Але і на Заході середневічну драму духовну також створила не народно-поганська творчість: її утворено, як ми бачили, церквою. Духовна Західна драма виникла з церковно-драматичних обрядів,—чи не з того ж джерела вийшла й українська мистерія? Щоб на це одповісти, треба згадати, що викликало духовну західну драму, що насамперед викликало церковно-драматичні обряди?

Їх творцями було поривання духовенства західного до драмування—перш за все, та бажання наочно представити народові евангельські події — вдруге. Чи були ж ті стімули в давні часи для українського духовенства? Перша риса, порив до драмування, хоч і в прімітівних розмірах, була в нього безперечно, і це навіть виявляється в деякому прихиллі до самих форм погансь-

кої народно-драматичної обрядовости. Річ в тому, що це духовенство само «не могло цілком рішитись елементів народньої драматургії і почасти прийняло їх під свій захист. Ми тут маємо переважно на увазі одвічні народні обряди на честь одродіння сонця, що припадали на Різдвяні святки та Пасху. Ці обряди перш за все й підлягли впливу церковному і склали з себе де-що на зразок західно-европейських містерій, пристосованих коли не завжди до отправи, то неодмінно до святкування християнських свят». [1])

Таким чином наші колядники та білоруські волочебники, «яко представники релігійної драми, пристосованої до свят Різдва та Пасхи, односються до глибокої старовини. До різдвяних же свят, власне до другого дня свята, пристосовувалось святкування полога Богородиці, що почасти задержалось і до нині. До останнього часу жінки на Волині, на другий день Різдва Христового, приносили в церкву хліби, пироги і т. и., що на місцевому наріччі звалось «ходити на родини до Богородиці». Всі ці приносини, по одправі над ними молитвослівья оберталися на дохід причту». Цей звичай ходити на другий день Різдва Христового «на родини до Богородиці» в слові христолюбця пристосовувся до стародавнього уклоненія роду и рожаницям».

В уніятській церкві це свято істнувало за весь час істнування унії і мало особливі одправи, цеб то—одправу одвідинам Пресв. Богородиці, пресвятій Богородиці рожанцовій і т. и» [2]).

Але потяг духовенства до драмування виявлявся не тільки в спочутті та охороні різних народних звичаїв, що звязувалися з церковною одправою. Є данні, що народ своєю участю поривався внести в церкву елемент драмування, а духовенство підтримувало його в цьому і потім навіть само запровадило деякі церков-

---

[1]) Петров. Старин. южно-русск. театръ. К. Ст. 82 г., ст. 454.
[2]) Петровъ. Ю.-р. театръ. стор. 455.

но-драматичні обряди. «В народі,—каже Тихонравов, [1])—являлось бажання бачити драматизм і в християнській одправі». Правило руського митрополита Зосими завважає між иншим: «а еже безумніи попы печатаютъ съ народомъ двери царскіе въ вечерю суботы великія, уже позде суще подобяся жидомъ, сего не подобаетъ творити». Цікаво, що «правило» виставля народ головним винуватцем такого обряда, а за ним і «безумних попів».

Але важливіші і тіпічніші в смислі церковно-православної драматичности були инші обряди і перш за все так зване *пещне дійство*. «По зібраним відомостям [2]) пещне дійство відбувалось у Москві, Новгороді та Вологді; безперечно воно ж мало місце і в других великих містах. Дійство виконувалось за тиждень перед Різдвом, в неділю, під час ранньої одправи. Посеред церкви ставилась піч. В церкву входили молоді люде, що мусили виображати трьох хлопьят, набраних певно з співаків чи манастирських служок; їх було вдягнено в стихарі і в шапки, обшиті заячим хутром і згори позолочені та пофарбовані, як це бувало у Вологді, чи в вінці—в Москві. Особи, що вдавали халдеїв, було вдягнено в довгі вбрання з червоної суконни; як каже Олеарій, халдеї носили деревяні пофарбовані капелюхи і обмазували бороди свої медом, щоб не підпалити їх вогнем. Халдеям постачали білі обруси, якими в призначений час мусили вони звязати руку хлопятам і потім вести їх до печі. В руках у халдеїв були якісь особливі дудки, вжиток яких нам невідомий. Крім хлопят і халдеїв, у дійстві брала участь особа, що дивилась за його ходом; це був так званий «вчитель хлопьячий».

Любов до наочності та природності мальованого не захоплювала тогочасне духовенство до справжнього вкидання хлопят у піч; про те черговий дзвонарь (пономарь) обовязаний був ухо-

---

[1]) Лѣтописи русской литературы. т. III, 1861 г. стор. 17.
[2]) Веселовскій— стор. 327—29.

дити під піч і ставити там горен з гарячим вугіллям. У Вологді вживались при печі до 50 лихтарів. Самий обряд тісно було звязано з церковною одправою; в перервах межи вигаданими промовами хор виконавців співав святі пісні, чулись часті обертання до святителя за благословенням, а по за кінченню дійства йшла літургія з перерваного місця. В промовах халдеїв обьявляється звичайне для містерій усіх країн бажання одтінити грубіянством висловів мучителів (катів, вояків), розчулення та самоохвіра, якими перейнято промови страдників; в руському дійстві це поривання, в звязку з бажанням заховати вдачу народнього говора, привело до вельми комічного наслідку. Промови халдеїв гучать одноманітно, дико і мимоволі викликають усмішку. Одмови хлопят на вимоги халдеїв гучать біблейськими тірадами. «Видимъ мы пещь сію,—каже один з них,—но не ужасаемся ея; есть бо Богъ нашъ на небеси, ему же мы служимъ» і т. д. В цю трагічну хвилину янгол мусив був спуститись «къ пещи в трубѣ зѣло велицѣ»; насправжки це рідко виконувалось цілком, про вологодське ж дійство звісно, що янгола в ньому заміняв образ, на якому змальовано було одного з архангелів; образ цей, чомусь підбитий шкурою, спускався по вирьовках до печі. Флетчер одначе прямо каже, що «янгол злітає з церковного даху, на превелике дивування глядачів, при силі палаючих вогнів, що утворювались завдяки пороху халдеями». Власне не халдеї робили цей вогонь, а навпаки, як і личило більше: їх обпалював чи янгол, чи диякони й церковники, що кидали жмені дерези на свічки і направляли вибухлі іскри на халдеїв. Обхід пещного дійства, очевидячки, досяг у старовину такого загального розповсюдження і народнього спочуття, що церковний обряд злився хутко з народним перебиранням на святках.

Як перебрані, так і халдеї, вважали за конечне, раз надягнувши на себе личину, гуляти до Водохрища без угаву, дуріти й навісніти до схочу. І доси в багатьох місцевостях слово халдей гучить сінонімом перебраного, свідчучи про тісне зближення дійства з народними звичаями. Флетчер каже, що халдеї на про-

тязі дванадцати день бігали по місту, передягнені в жартівну одіж і роблючи різні смішні фиглі. Олеарій, свідчучи про теж, каже, що халдеї що-року одержували від патріарха дозвіл на протязі 8 день перед Різдвом і аж до свята трьох царів бігати по вулицях з особливим кумедійним вогнем, підпалювати ним бороди людей і надто глузувати над селянами. На Водохрище ополонка являлась таким-же очищающим місцем для халдеїв, як і для окрутників та перебраних». Такий був перший важливий обряд, що показував захоплення церковних сфер так званою драматичностю. «Менше складним, але одзначеним більшою пихою являється другий драматичний обряд старої руської церкви, спільний їй зарівно з католицтвом,—власне виображення в вигляді процессії і короткого діалогу вьїзду Спасителя у Єрусалим на Вербний тиждень... Обряд цей виник в перші-ж віки по Різдві Христовім і певно спочатку на Сході, де близина до театра виображених подій, прихильні умовини відносно вбрань для виконавців церемонії, пальмових гильок небачаних на Заході і т. д.,—давали готовий матерьял для споруди ходів. Час появи цього «шествія на осляти» в Росії, також як і пещного дійства, не може бути точно визначений. З віками до нього так привикли, з ним так зжились, що ніби вірили, що звичай цей провадився споконвіку,—ніхто не памятав і не міг вирозуміти, хто й коли вперше запровадив його» [1]).

З чого-ж складався цей другий церковний звичай? Наведемо його загальні риси в той час, коли його в Москві осягла заборона. «Патріарх приходив по молебні в Покровському соборі на *лобне місце*, де на деякому віддаленню стояв осел, покритий багатою дергою, а біля нього боярин з деякими слугами; коли архидиякон, читаючи Євангеліє, доходив до місця, де наводяться слова Спасителя до вчеників, патріарх посилав протопопа з ключарем привести осла; наблизившись до нього, послані пере-

---

[1]) Веселовскій—стор. 330.

кидались із боярином розмовами, відповідно евангельскому оповіданню; потім вони вертались до патріарха, ведучи за собою осла; за ними несли дяки червону та зелену сукнину і килим, що їх патріарх постилав на сідло. Поводи держав сам царь, що йшов звичайно пішки. Потім патріарх їхав на ослі (з часом заміненім конем) просто до Спаського мосту, держучи хрест у правиці, а в лівиці—Євангеліє; перед ним ішли піддяки і співали Осанну, а попереду ходу почасту везли на особливих беньдюгах велике дерево, обвішане овочами, біля якого сиділо четверо хлопьят у білих убраннях і також виголошували Осанну. На мосту бувала зупинка; там «уготованы бывали шесть верб», коло яких стояли архирейські піддяки і співали вірші евангельскі». Такий нескладний в істоті обряд підляг скасуванню власне в ту пору, коли при роспочатому розвиті містерій він, може бути, лехко розвинувся-б до більш розлогих розмірів... Первітний вигляд обряда поволі одмінявся і упрощувався, а за патріарха Іоакима, на московському соборі 1678 року, було зроблено розслід походження «шествія» і виявилося (кажучи словами постанови), що звичай цей «попустися только благочестія ради вѣнценосцевъ» [1]). Цими обрядами не обмежовувались драматичні елементи в старій руській церкві. До її особливостів належало теж і «так зване дійство страшного суду і захована доси церемонія умивання ніг. Про дійство страшного суду ми не маємо виразних відомостів; певно, воно становило швидче звичайний церковний обхід, де сімволічні рухи і жести заміняли живе слово: на помості, спорудженому на внутрішньому кремлевському майдані, межи соборами, ставився образ страшного суду, до якого за тиждень до посту одправлявся хрестний хід, де брав участь царь і патріарх. Образ побожно обтирали губкою, ніби на ознаку освіження в свідомості народній памяти про страшний суд, читалось Євангеліє, співались особливі пісні, пристосовані до цього обряду і т. д. Глядачі сповнювали собою стоючи весь майдан, а для царя й патріарха споружались особливі помеш-

---

[1]) Старинный театръ—стор. 331—2.

кання чи ложі» [1]). Пізніше «Сімеон Полоцкий пробував запровадити деякі драматичні й поетичні елементи в придворну церковну одправу, але спроба його не могла мати поспіху. В сіллабічних віршах роскладав Полоцкий легенду про святого на окремі куплети, що почережно співались в церкві «отроками», так як і в західній літургії вносилось співання звісних сівіллінних пророкувань про Христа. Але католицькі новики Полоцкого не стрінули спочуття в православному духовенстві, яке взагалі підозріло дивилось на нього» [2]). Вказанням цих прикладів ми можемо й обмежувати характеристику драматичних елементів у провославній церкві взагалі, і в старий її період — зосібна. З наведених данних ми бачимо, що фактів драмування церковних обрядів було в тій церкві зовсім мало; коли-ж до цього додати, що й звісні нам факти далеко не всі можно з певністю однести на кошт українсько-православної церкви, то вражаюча бідність у ній драматичного елементу здається нам неспорною істиною. Яка-ж причина цього історічного факту? Ми вже її вказали: це ворожість духовенства до української народно-поганської творчости. Але-ж це зьявище ми бачили і на Заході, а тим часом там воно не пошкодилорозвинутись багатій духовній драмі: очевидячки, діло було не в одній ворожості православного духовенства до народної творчости, а ще в чомусь иншому. В чомуж власне? Одповідь на це дає автор, компетентний в церковно-православних справах: «православна східна церква інакше дивилась на церковну одправу. На її погляд, церковна служба мусить не малювати і не виображати священих подій, а тільки нагадувати про них тим, хто молиться; через те вона не припускала в церковній одправі найменчого драматизма, нічого такого, що всоложує почуття і пристача задовольнення. Потім, в середні віки, на Сході цей погляд поширено було і на життя світське. Дякуючи цьому погляду не тільки світські потіхи, що розмаїтили нудне, однотонне

---

[1]) Старинный театръ. – стор. 332.

[2]) Лѣтописи рус. лит. т. Ш. стор. 20.

життя людини, одкидались, вважались за річ заборонену, але навіть вільна творчість—поезія і штука ганились і гнобились.

Россія, як вірна охоронниця поглядів своїх просвітників, цілком поділяла її погляд. Під його впливом у нас багата народня творчість поволі замирала і нарешті цілком зникла. В XI та XII вв. ми ще бачимо коло князів співотворців, що віщими перстами на живих струнах прославляли князівські чесноти, виспівували славу народности, але через два-три століття творча сила уже не була здатна гідним чином виспівати великі події народнього життя і, малюючи, наприклад, Мамаєве бойовище, оберталась по образи поетичні та по мову поетичну до старих співних слів (до Слова о полку Ігореві). Мальовнича штука обмежовувалась тільки іконописанням. Нема що казати про різні народні забавки та грища: вони цілком були одкинуті, як дійство идолослуження».—«Коли так руська церква дивилась огулом на задовольнення, то зразуміло, що погляд її на народні обряди та церемонії, що просто вказували своє джерело в поганських віруваннях,—був ще строгіше». І хоч народ не спинявся виконувати свої поганські обряди та церемонії, вриваючись часом з ними в християнські храми і роблючи там бешкет», а про-те драма в церковному вжитку на Русі не розвилася. Навпаки,—«церковну одправу нашу в XVI та XVII вв. доведено було до цілковитого занепаду» [1]).

Таким чином, особливий аскетизм візантійського християнства, позичений нашою церквою, був першою причиною того, що духовна драма на Русі взагалі, на Україні зосібна, рано не розвилася. Була й друга причина,—не менш грунтовна, а власне—ріжниця в мовах, на яких провадилась церковна одправа у романо-германських католиків на заході, і православних славян, а з осібна українців на сході. «Засаднича ріжниця,—каже Веселовський,—межи східною та західною церквами, що містилася

---

[1]) В. Сахаровъ. (Чтенія общ. любит. дух. просв. 1880 г. апр.). Очерки церковныхъ „дѣтствъ" въ древне-восточной Руси.

в зрозумілості церкво-одправної мови для православних, і в незрозумілості для католиків чужої їм латинської мови, яка природно викликала пояснення і тлумачення, вилинула на ріжницю долі духовного театра у обох сповідань. Там, де духовенству, з огляду на зміцнення віри, потрібно було вдаватись до драмованих обрядів, походів, хрестних ходів, де ріжноманітність убрань, наочне зображення подій поновляло і освіжало не-досить засвоєні з самої одправи істини, там мусила з особливою силою розвинутись з обрядів, походів і літургії, перейнятої театральною засадою,—духовна драма, що хутко переходила від латинського текста до цілковитого народного. Навпаки, в православній церкві, де не було конечности в поясненні того, що так ясно казала розуму стародавня, але рідня народові мова, — поривання популярізовати церковну одправу не йшло далі трьох або чотирьох обрядів, що носють в загальних рисах драматичну вдачу. Цього було цілком не досить для зародження драми в самій церкві, і коли б пізніша позика шкільної містерії не потягла за собою короткого періоду духовного руського театра, то саме його істнування було б неможливе»[1]).

Таким чином, дві причини—виключний аскетизм православно-української церкви в порівнянню з західною, католицькою, та близькість народові церковної мови в порівнянню з незрозумілою для католиків латинською,—можуть цілком пояснити кволий розвит драматичного елементу та брак духовної драми в нашій церкві до 17-го в. Зовсім ясно, що та духовна драма, яка розвинулась пізніше, цеб-то в 17 віці, не могла бути цілком органічним наслідком нашої церковно-літургічної справи; що вона, очевидячки, виникла під впливом внішніх умовин, але ті умовини, як ми побачимо далі, власне й були потребою популярізації православія, релігії,—цеб-то тим самим з чого почав колись католіцізм. Значить, православіє, прийнявши в сфері драми чужі католицькі впливи, тільки спізнилось на де-кільки віків су-

---

[1]) Веселовскій—стор. 326.

проти захода, — і коли побачило свою помилку, цеб-то брак драми, яко форми пропаганди своїх ідей, то цю помилку спростовало зараз же.

Зазначуючи, таким побитом, вплив византійського православія на слабий розвит руської духовної драми, ми разом з тим мусимо підкреслити і ріжницю того впливу на окремі парости руського народу—московську й українську народности. Византійське православіє з його аскетичними тенденціями перейшло в однаковому вигляді до української й великоруської народностів; одначе сили історичні наддали йому з часом різні окремішности. Великорусько-московське плімья, не вважаючи на поодинокі державні спроби завести зносини з Західною Європою, огулом було од неї одрізано.

Воно виробило собі риси відчужености і відлюдности і підозрілих відносин до всього чужоземного. Те саме відбилося і на віросповідних поглядах того плімья. Раз одержавши свої релігійні форми, яко «дійсне благочестя», з самого Цареграда, великоруси ховали його довго в повній непорушності; і коли вони цурались чужоземних впливів у самих дрібних сферах життя, то тим паче не повинні були допускати їх в найважливішу сферу—релігійну. От через що всякі духовно-релігійні насолоди, в вигляді західної містеріальної драми, не могли знайти відгуку у великоруського духовенства. І хоча останнє, як ми бачили, будучи, як і на Заході, близьким до народа і його творчості, рвалось до драматичності в церковній сфері, проте лід аскетичний і повільна відчуженість зробили своє діло.

Невеличкі по кількості сліди драматичних церковних обрядів в великоруській церкві згинули, і коли б чужа духовна драма не прийшла в московщину в вигляді шкільної містерії, то дійсно нарід великоруський не мав би своєї духовної драми.

Все сказане вище про ворожі впливи византійського православія, прийнявши на увагу особливе становище великоросів за цілий ряд віків, треба, значить, передовсім віднести до історії великоруського народу і його драми.

Не зовсім так мусило бути, та й було, в українського народу. Волею фортуни йому довелося з давних-давен вступити в звязки з різними народами—спочатку з литвою, а потім поляками, і познайомитись із західною культурою. Через постійні зносини з чужоземцями наш народ у всіх сферах свого життя не став цуратись різних впливів і засвоював здобутки чужої культури. Це ми особливо бачимо в вищих українських верствах і між иншим в сфері церковних відносин. Православна церква була під однією державною стріхою з католицькою,--тому не дивно, що вплив останньої на православіє, при невідчуженості українців, мусив дійсно відбутись. Незалежно від особливостей побуту, риси західної культури, через Польщу, стали переходити і в сферу інтеллектуального життя православного духовенства: зьявлялась наука, література, штука і т. и. І коли такий вплив виявлявся вже і йшов шляхом несвідомим, то він мусив ще більше вирости, коли православна церква почула себе в ньому зацікавленою. Вона почала складати опір католицьким догмам і, щоб його зробити більш удатним, приглядалась і переймала у польських католиків засоби росповсюдження їх віровчення. Одним з засобів була наука, школа, драма, і коли духовенство почуло в них, а між иншим і в останній, потребу, — то зараз перенесло їх до свого грунту. Уже і в цьому смислі відносини українських сфер до переймання чужих здобутків були не такими, як у великорусів. В нас по всій Україні розсипались різні школи, при повній участі народу; в московщині—треба було багато заходів уряду, щоб в смислі освітньому досягти хоч якоїсь дрібниці.

Але не тільки в цім прудчішім перейманню чужого Україна відзначалась тоді від Москви: ця її кебета не була якоюсь національною, вона випливала тільки з иншого ходу історичних обставин. До того самого прийшла згодом і великоруська народність, та й не могла не прийти,—бо людині, а тим паче народу, ніщо загально-людське не є чужим. Більш важлива для історії драми та риса української тогочасної народності і зосібна духовенства, що воно, через згадані вище причини, не бачило

особливих препон для вияву в драматичній творчості законів нормального свого розвиту. А в чому і яка була та нормальність? Духовенство чуло потребу в доповненню своєї церковної одправи драмою на сюжети божественні в цілях утілітарних, і воно на Заході ту потребу задовольнило відповідною творчостю. У нас, як ми сказали, боронило в цій справі византійське православіє і ненаглість самої потреби через близькість для народа церковно-славянскої мови.

Але, з одного боку, наше православіє не було теж саме з московським, а вдруге,—потреба могла бути задовольнена пізніше, але мусила бути задовольнена в усякому разі і мусила йти шляхом нормальним. Цей же шлях містився в тому, що драма повинна була виникнути із самої одправи і, виникнувши, бути якийсь час з нею звязаною. Але цей шлях є дорога розвиту кожної західно-европейської і навіть кожної західно-славянської духовної драми. Йдучи нею, наша драма була б тільки одним кільцем у великому ланцюгу европейської драми. Чи є ж вона дійсно тим самим? Це питання в нас мало розроблено; для старих істориків нашої драми цілком не було й відповідного матерьялу, і як про нашу драму, так і про великоруську, вони казали огулом: в нас не було б духовної драми, колиб не було занесено чужої шкільної містерії. Є одначе думка, яку ми поділяємо цілком, що наша драма не ухиляється зовсім од звичайного ходу розвиту і що тим самим наближується до творів західно-европейських. Ця думка належить проф. Петрову і в пізніщі часи підтримана Ів. Франком.

Думку цю висловлено Петровим і в ранішній його роботі, присвяченій взагалі старій українській літературі [1]) і в пізніщій, де він спеціально трактує про драму.

Тут він висловлюється цілком виразно [2]): «відносно південно руського духовного театру ми не поділяємо думки деяких наших дослідників, ніби цей театр зразу явився тута в вигляді шкіль-

---

[1]) Очерки изъ исторіи укр. литературы XVIII в.—К. 1880.

[2]) Старинный Южно-русск. театръ. К. Ст. 1882, XII, ст. 457.

них духовних драм, хоч і не змагаємось, що шкільна духовна драма була тут пануючою формою. Перші спроби наслідовного духовного театру південно-руського були, на нашу думку, чисто містеріальної вдачи і навіть часом присвячувались до церковної одправи». Ми розуміємо тут церковні пассії, доси виконувані в деяких церквах південної Россії. Ідея їх зьявилась іще в Греції, виразилась в так званому Никодимовому евангелії і в переробках його. Никодимове ж евангеліє в уривках, чи в цілому вигляді, звісно було як в Россії, так і на заході Европи, і мусило створити однакові по духу релігійно-обрядові зьявища, хоч і в різних формах. Вироблена відсіля на Заході форма пассій могла своїм чередом мати вплив на заснування південно-руських пассій, зміст і склад яких, одначе, позичено з джерел православних. На підставі однії темної уваги на рукописі Київо-михайловського манастиря, за № 1644, думають, що південно-руські пассії запроваджено, в дійсному їх вигляді, за київського митрополита Іова Борецького на київському соборі 1629 року. В наступному 1630 році видано було у Львові «Верш съ трагедіи Христосъ пасхонъ», з трагедії Χριστὸς πάσχων, приписаної св. Григорію Назіанзену і вперше виданої 1549 Габріелем Гарчіа в латинському перекладі. Дії в цій містерії мало: вся она обертається біля кількох особ: Богоматері, Марії Магдалини, Євангелиста Іоанна, Іосифа, Никодима і хора, що гра тут, як і в стародавній трагедії греків, ролю важливу. Промови провадються переважно діалогом, але багато сцен обертають всю пьесу в мелодраму, складаючись з довгих тірад однії і тіїж особи. Про події поза коном сповіщають вістники, що не обмежовуються при тому ролею простих гонців, але відносяться з свого погляду до переказаних подій. Слово Спасителя приводиться рідко і по змозі ближче до евангельского тексту. Хор, що знаходить завжди слово спочуття та підбадьорювання Богоматері в її горі, яке склада один з важливіших моментів пьеси, почасту ділиться на два півхора і виконує свої партії, певно, антіфонічно».

Такі данні наводються проф. Петровим для доказу того, що і з нашою церковною одправою були звязані так, як на Заході,

містеріальні вистави. Їх він зве пассіями і виводить з Никодимового евангелія. Що є тим і другим? Так зване «Никодимове евангеліє,—резюмує характеристику його д. Мирон (Франко),—дійшло до нас у двох редакціях: повній та короткій. Повна редакція—це власне механічний звід двох окремих творів, писаних різночасно і різними авторами, власне — так званих Діяній Пилатових (Acta Pilati) — апокріфічного оповідання про муки та смерть Ісусову, та сходини Христа в пекло (Descensus Christi ad inferos) — твора, приписаного в самому тексті Левкію та Харину, синам Іосифа Богопріїмця, що воскресли з мертвих по хрестній смерті Ісуса і написали на вимагання єрусалимського сінедріона оповідання про те, що вони бачили в пеклі під час, коли в нього зійшов Христос. Обидва ці твора написані по греческому і довгий час істнували незалежно один од другого: тільки в пізніший час вони були сполучені в одно ціле і в такому вигляді переложені на латинську мову. В грецькому тексті істнують Acta окремо від Descensus'a, і це є коротка редакція, що мається теж в славянських перекладах з грецького. Текста Descensus'a окремо від Acta нема. В латинському перекладі, що в середні віки був дуже росповсюджений в Західній Європі та мав величезний вплив на розвит західно-европейських літератур, короткої редакції нема, а є тільки повна, — цеб то збірна редакція обох творів з зміцненим за нею з IX в. назвиськом Никодимового евангелія. Порівнюючи славянські рукописні тексти цього апокріфа з текстами грецькими та латинськими, славянські вчені прийшли до цікавого і досить несподіваного виводу, що повна редакція Никодимового евангелія, яка мається в славянських списках, правда, досить рідких, церковно-славянського перекладa, що доходить, на думку М. Сперанского, «трохи чи не до перших віків християнства у Славян, в усякому разі до початкового періода славянської літератури» (М. Сперанскій,— op. cit. 58), зроблена не з грецького орігинала, а з латинського перекладa цього апокріфа. Тільки пізніше й незалежно від цього перекладa зроблено було переклад з грецького самих Діяній Пилатових (кроткої редакції) без «Сходин в пекло»,—і цей пе-

реклад одержав досить велике росповсюдження у південних Славян і на Русі. Правдоподібно, що на Русі до цього текста короткої редакції апокріфа було приточено скорочене оповідання «Сходин», і таким чином виникла особлива редакція апокріфа, «змішана», по вислову М. Сперанскаго,—і яка не приходиться ні до одного з чужоземних текстів» [1]).

По всьому сказаному лишається тільки вияснити, чим були по змісту згадані пассії. Самі слова «пассія», «πάσχω»—роблють на це ясну вказівку: вони значать муки, страждання, і—само собою зрозуміло — відносяться до Ісуса Христа. Тим самим вони відносяться і до так званих на Заході [2]) «Страстних видовищ», що представляли в драматичній формі важливіші моменти останньої седмиці (тижня) в житті Спасителя, починаючи з воскресення Лазаря, чи рочистого вьїзду в Єрусалим, і кінчаючи появою Воскреслого учням і вознесенням Його на небо, чи навіть багато моментів всього його життя, починаючи з Різдва чи Водохрещі.

Таке то «Страсне видовище», ця «пассія», ця духовна драма, на думку д. Петрова, була приточена, була злита з церковною одправою на Україні. Встановлення й доказ подібного твердження малиб величезне значіння для історії нашої драми. Воно заповнило б промежину, яка одділяє народню прімітівну драму від штучно-шкільної, позиченої; воно б освітило ту млу, що безперечно панує в історії нашої драми при вияснені хода її розвиту. Твердження Петрова, разом з одкриттями та увагами Франка, власне й проливають таке світло на означену тьму: вони підносють виразно, що й наша церква зазнала й викохувала на своєму лоні ту-ж містерію і таким-же приблизно побитом, як це було всюди в Західній Європі. Подібні ж уваги обох учених тим важливіші, що, як було давно вже завважено Франком,

---

[1]) Южно-русская пасхальная драма — Кіевская Старина, 1906, іюль-авг., ст. 2.

[2]) ibid. стор. 20.

«історія південно-руської релігійної драми XVI—XVII вв. доси не доволі розроблена, головно через бідність матеряла, що до нас дійшов, а також і через те, що далеко не весь відомий матерьял опубліковано і науково оброблено» [1]). Як же мусимо віднестись до висловленої гадки Петрова? Проти неї рішучо повстає наш шановний вчений Пав. Гн. Житецький. Він каже: «ми далекі від думки, висловленої д. Петровим, ніби—«перші спроби наслідовного духовного театра південно-руського були чисто-містеральної вдачі і. т. д. До цього П. Гн. Житецький ще додає: «так власне він (це-б то Петров) думає про драму «Дѣйствіе на страсти Христови» і т. д. По цьому наш учений робить закиди з приводу цієї драми, щоб довести, що вона не могла бути пристосованою до нашої церкви і являється шкільною містерією. Ми готові булиб визнати всі докази шановного вченого, колиб, справді, було про що змагатись. Але ми дозволяємо собі завважити, що в д. Петрова означене «Дѣйствіе» і не являється ілюстрацією його тези про істнування української церковної драми. Д. Петров такими вважа поки що звісні нам пассії і нічого більше. І сам д. Петров називає означене «Дѣйствіе» «шкільною драмою» (стор. 457), а коли згадує про неї, то власне тільки для того, щоб показати, як до «цих містеріальних та перекладних пассій привиті були й первітні шкільні драми київські, що теж мали своїм предметом страждання Христові. Такі пьеси: «Дѣйствіе на страсти Христовы списанное», половини XVII віка, приписувана Лазарю Барановичу, і «Мудрость предвѣчная, чрезъ благородныхъ Россіи младенцовъ въ училищномъ коллегіумѣ Кіево-могилеанскомъ стихотворнымъ сложеніемъ явствова(вшая)ся» [2]).

З цього видно, що сам д. Петров одрізня означене «Дѣйствіе», яко шкільну драму, і через те й по закидах д. Житецького теза д. Петрова лишається в силі. І як ми сказали, він в данному

---

[1]) Южно-русская пасхальная драма — Кіевская Старина, 1896, іюнь, ст. 380.

[2]) ibid. стор. 458.

випадку не лишається в числі одиничному: в тому-ж смислі висловлюється пізніще й Франко. Говорючи про другий тіп драми, цей вчений додає, що вона, «здається», «росповсюджувалась з помостів, споружених по містах в страстний пяток, чи в самій церкві, чи з окола церковної огорожі для вистави страждання, смерти і воскресення Спасителя, і т. д.» [1]). Правда, автор говорить тільки «здається»,—аргументації, в вигляди конкретних фактів, у нього сливе нема; але в науці завжди одкриття починаються з гіпотези: данна ж гіпотеза, що вводить історію українського народа, яко нормального члена, в сімю західно-европейських народів, заслугує на повну нашу увагу.

Тим часом поки що ми зостаємось в сфері тільки однії гіпотези: данних, що доводять її, будемо, звичайно, ждати, але тепер перейдемо до сістематізації матерьяла, що нам залишила від тії доби історія,—цеб то до шкільної драми.

Крітерієм до сістематіки нашої старої драми і викладу її в якомусь порядку мусить стать історичний розвит західно-европейської драми.

Всі романо-германські, а також славянські народи, переходили з різними одмінами однаковий шлях драматичного розвою. Той же шлях, хоч де в чому і одмінний, мав бути і для нашого театру. Що останній був з одмінами, сумніву немає: як ми показали вище, наш театр в значній мірі є позиченим. Ми застаємо його в стадії шкільної драми, до того ще під впливом зразків польських, своїм чередом—тіпу шкільного. Але разом з тим, є підстава думати, що незалежно од чужих впливів, наша драма, як і всесвітня, теж, може, мала вдачу літургічну, хоча й не зовсім розвинену. Таким чином, при классіфікації та історичному викладі данних про стару нашу драму, ми повинні завжди мати на оці все вище згадане: старо-драматичні наші памятники суть шкільного походження, але в своєму складі носять риси, що вказують, принаймні приближно, на істнування в нас літур-

---

[1]) Южно-русская пасхальная драма — Кіевская Старина, 1896, іюнь, ст. 412.

гічно-драматичного матерьялу. Така постанова питання розплутує хаотичність, въ якій ніби мається наша стара драматична творчість і проявом якої є те, що найранішим твором нашої драматичної літератури є комічний твір, в протилежність звичайному розвиту загальної драми. Річ одначе дуже проста: органічні зарідкі нашої літургічної драми зустрілись із розвиненими зразками драми західної, шкільної, через що скоїлась літературна мішанина: форми і напрями старі й нові запанували в нас одночасно, як це й видко в наших перших драмах. Але й при цій мішаності та ніби хаотичності в них же спостерегається одна цікава риса, що вказує на можливу однакість розвою нашої драми в порівнянні з західною. Це власне видко з сюжетів та змісту наших перших драм, де вони підлягали всесвітньому прінціпу церковно-драматичної творчости.

Найперші памятники нашої драми суть драми шкільні; в чому істота тієї шкільности, вияснено було вище і сказано буде також низче,—тут треба завважити одно: шкільні драми мусили по сюжетам бути самого ріжноманітного тіпу і жадним чином не залежати од умов старої літургіки.

В нашій драмі бачим ми навпаки: сюжети обрано відповідно тим старо-літургічним вимогам. З чого складались останні? З потреби бути цілком релігійними і передовсім висловляти різні події з життя Христа.

На заході такими вимогами створено було драми пассіонально-воскресні та різдвяні, яко перший крок духовної драми взагалі. Чи те саме відбулося і в нас? Цілком.

Наші перші драми, виключаючи Гаваттовича, зовсім релігійні і крім того пассіонально-різдвяні. Дальшим кроком на заході було прославлення святих та різні навчення: те саме завважається і в нас, хоча, звісно, не в такій гострій мірі. Одинаковий прінціп творчости видко і в літературних формах наших драм. На заході, як ми бачили, духовна драма, відповідно сюжетам, переходила хронологічно форми містерії, міракля, мараліте, різних хронік і т. и., вщерть до шкільно-классічного і других драматичних зразків.

Наша шкільна драма, по вказаним причинам, не має повної органічности розвою, не додержує строгої послідовності в зміні форм, але при мішанині найстаріщих містерій з мораліте все таки видко, що основа нашої шкільної драми є власне містерія, що другі її форми суть пізніщі й до нас принесені.

Все сказане, здається, доводить, що наші перші драми шкільного походження і по змісту, і по формі не показують цілком органічного розвою нашого театру,—розуміючи під органічностю безпосереднє походження од літургічної драми; але про те в наших шкільних драмахъ суть ознаки і такого походження, хочаб і в трудній формі пізніщої мішанини. Не вважаючи на перше, цеб то нецілковиту органічність, і зважаючи на друге,—сліди останньої, а головне через практичну придобність, ми в сістематізації нашого матеріалу керуватимемось вказівками історії західної драми. Хай ми не можемо сказати про старішу нашу драму, що всі її зразки послідовно і логічно випливали один з другого, що поданий нами шаблон є дійсний хід нашої старої драми,—про те наш шаблон приходіться до тих дат, якими можно одзначити приближно наші драматичні творі, і в усякому разі він помога зрозуміти зміст і прикмети нашої старої драми.

Таким чином можно сказати, що наш виклад про перші українські драми матиме вдачу не стільки історико-хронологічну, скільки сістематично-классіфікаторську, але, на нашу думку, і дійсний хід нашої старої драми був приближно такий же.

Як ми сказали вище, наші перші драми були шкільні, мали вдачу релігійну, сюжети пассіонально-різдвяні, форму не чистої містерії, але мішаную.

Чим же далі по формі являлись ті шкільні драми?

Насамперед, очевидячки, треба вияснити, через що вони звались шкільними? Це вже ми знаємо: вони культівовались в школах. Але як і що з ними там робилось, і відкіля вони до нас заносились? Відкіля,—ми вже знаємо: з Польщі. «Складання духовних драм на латинській мові, або місцевому наріччю, було звичаєм польських шкіл і вважалось дуже важним підручником при вивченні правил пійтики, засобом розвинути спритність,

швидкість дійств та міркувань і зміцнити знаття молодих учнів. З тією ж метою їх перенесено було похапцем в Київську, а потім певно, і в другі школи України» [1]).

Якже це складання провадилось? «На протязі року навчитель викладав по рутінному підручнику істоту теорії поезії огулом і знайомив з правилами духовної драми, а до літніх чи майських вакацій, що від того одержали назву майовок, або сам готував драматичний твір, де прикладались до практіки вказані правила, чи вибирав з готових пьєс руських або навіть польських (цим ясується особливо часто завважена близькість ранніх наших містерій до польських) найбільш відповідну його меті, давав її вивчувати учням, і потім в один з святкових днів чи пріватних шкільних торжеств виконував при співучасті своєї молодої труппи обрану пьєсу на учневому театрі, певно зовсім невидатному по сценічній споруді. Шкільний уряд і запрошені духовні та світські урядові були присутні на виставі діллетантів-бурсаків» [2]). Як же провадилась та вистава в смислі вішньої обстанови?

«Устрій сцени та постанова перших пьєс київського походження нам сливе зовсім невідомі. Тільки пізніше, коли вони заносються в иншу обстанову та порядкують при царському дворі багатими на той час засобами, ми стріваємо сценічні вказівки, а потім і спроби сценаріума. Власне шкільна містерія порядкувала певно тільки чисто шкільними ж засобами постанови; классна кімната, простирало замісць завіси, фантастичні вбрання біблейських та евангельских особ, паріки та бороди з льняного пряліва, от чим, може бути, обмежовувалась вся вбога постанова. Як далеко їй до трьох-поверхової сцени західної містерії, чи до цілих вулиць, обставлених риштованням чи помостами, наділеними багатьма причандалами, хоч і трохи грубоватими на вигляд, покритими блакітним полотном з зорями замісць неба; як далеко від цих щелепів пекла, райських садків, сцен мордування і рочистих процессій! Як мало привабної сили для глядача в сухій

---

[1]) Веселовскій—стор. 334.
[2]) ibid.—стор. 336.

шкільній драми! Одна лиш побожна зорливість, що по-волі слабшала, могла підтримати її в короткий період її істнування,— вишність, еффект, наочність враження, весь почуттевий бік справи, що так сильно вилива на массу, був у дитинячому становищі» [1]). Такий був вигляд нашої шкільної сцени, що наслідувала польській. Але чим-же з формального боку, в смислі її архітектоніки, була сама шкільна драма?

На ній, звичайно, мусили одбитись всі теоретичні правила тогочасної пиїтіки, перейнятої схоластікою, псевдо-классіцізмом і т. п. «Підручники до поезії чи так звані пиїтіки, що в різний час складались у київській академії, носять на собі сліди впливу схоластичної теорії» [2]),—так, слідком за Петровим, рішучо говорить Веселовскій. Як цей вплив і другі подібні, в смислі малої художности, одбивались на будові нашої драми, виразно стверджує П. Гн. Житецкій [3]). «На нашу думку,—духовна драма явилась в південній Русі потім вже, як вона одержала в Польщі та в усій західній Европі тіпічні риси шкільної драми. Звісно, що ці риси виробились під впливом боротьби католицтва з лютеранством, з другого боку—під впливом відродження наук та штук в західній Европі. Через те в самих ранніх південно-руських драмах ми вже стріваємо такі особливості, що зовсім чужі були середневічній містерії, напр.—пролог, иноді антипролог, поділ на акти з визначеним числом сцен, міфологічні імена і т. д.». Що до инших формальних рис драми, то і в цьому пункті вона була під впливом шкільної, позиченої в Польщі, пиїтіки, і це перш за все одбивається на драмовому вірші. «По свідоцтву дослідника, що переглянув ряд подібних підручників, давніші з них містять тільки виділи про латинський та польський вірші, ніби не вірючи в змогу вірша руського. Сіллабічний, важкий розмір наших містерій, було також скопіровано з схоластичної польської драми» [4]).

---

[1]) Веселовскій, стор. 4.
[2]) ibid—стор. 5.
[3]) Энеида Котляревскаго—1900, стор. 93.
[4]) Веселовскій – стор. 257.

Що до мови наших драматичних творів, то вжиток її теж відповідав настрою наших вищих церковних сфер, в якому вони гармонїювали знов таки з польськими коллегами. Цей настрій не можно назвати в сфері літератури демократичним; тому ми стріваємося в 17 і 18-му віці з фактом вживання то славяно-української мови, то книжкової-української, але,—за рідкими винятками,—не народно-української. Для сюжетів поважних потрібна була така ж і мова, а нею, по тодішнім поглядам, звичайно, не могла бути язикова форма народа, який вживав її що-дня у своїй сірій, задавленій буденними клопотами халупі. Маючи такий внутрішній та вніший склад, користуючись увагою невеликих дотичних до школи сфер, наша драма проте займає згодом все ширші круги шановників і, як ми побачимо далі, робиться, в вигляді вертепа, улюбленою насолодою народа. Але перші кроки нашої шкільної драми далеко не показують надій на таку привабну будучину і головно на пристосованість до розуміння народа. Вони навіть огулом не виявляють глибокого переймання українською національною формою, і це найкраще видко на тих шкільних драмах 17-го віку, що вважаються найстарішими.

Вони, як ми сказали вище, мають вдачу пассіональну і відносяться до зображення мук Христових.

Один з найстаріших творів 17-го віку є «Дѣйствіе на страсти Христовы списанное» [1]). Подробиці про нього маємо в відомій праці проф. Петрова [2]). «Воно,—каже він,—писано на польсько-руській мові, а «пінїє» (кант) написано навіть чисто-польською мовою. Пролог цієї пьеси так виражає головну її думку:

О смутная во свѣтѣ явися година,
Жалю неутоленнаго открыся причина:
Властительскую силу пріятъ зависть въ свѣтѣ.
О любовномъ нигдѣ же не слышатъ совѣтѣ.
Исполнися ярости единоутробныхъ

---

[1]) Рукоп. К.-Соф. собора № 362.
[2]) Очерки изъ ист. укр. лит. XVIII в.—ст. 29—31.

Братій сердце, егда злость движе преисподнихъ
Силы, дабы ся во всемъ свѣтѣ пространила
И единоутробныхъ братій побудила
До зазрости, иже днесь любовь преминяють
Въ ярость, гды ковъ на братій своихъ воздвизають,
Любви своей ко любвѣ не хтять наклaняти,
Совѣтують братіи своей пострадати.
Аще нѣкіи въ паствѣ овецъ пребывають,
Обаче отъ истинной пути заблуждають,
Егда себѣ рекоша смертію умрети
Братіи безвинной. Сей позоръ узрѣти
Изволте, гдѣ и любовь будетъ умирати,
Ея же страданія добро есть внимати.

Головний зміст цього «Дѣйствія», поділеного на три акта, склада боротьба богині ворожнечі Єрінніс із Любовію.

В першому акті Єрінніс, розгнівавшись на Любов, приклика з пекла фурій і разом з ними настреньчує Каїна проти Авеля та дітей Іакова проти брата свого Іосифа. В другому акті Єрінніс хвалиться своєю звитягою над Любовію і, оточена світом та сьома гріхами, садовиться на престол. Гонор Божий, разом з Помстою, хоче їх погубити; але Любов блага Помсту, щоб вона лишила життя злобі пекельній, бо сама хоче вмерти за рід людський. В третьому акті показуються страждання та смерть самої втіленої любові—Христа Спасителя. «Дѣйствіе на страсти Христовы» закінчується риданням Плача за вмерлим і в трупу положеним Христом і не доводиться до воскресення та вознесення Господа, як це робиться в пізніщих пьесах. На підставі цього жалісного закінчення пьеси можно думати, що вона писалась не для рекреаційних грищ і не для забави, і через те більш всього личила дням великопісним, присвяченим споминам про страждання Спасителя».

Ми не розуміємо цих уваг Петрова... Чому сумний кінець пьеси міг бути препоною для ставлення її обьектом «грищ та забави?» Чому через цей сумний кінець вона могла виставлятись тільки по дням великопісним? Коли вже її пристосовувати до цих

днів, то тільки через весь сюжет, що більше відноситься до днів Страстних і робить цю пьесу одним з Страстних видовищ. Роблючи ці поправки в твердженнях Петрова, ми в усякому разі не можемо бачити в них думки,—ніби ця пьеса є одною з привязаних до нашої церковної одправи,—що знаходить д. П. Житецький в росправі про «Дѣйствіе» д. Петрова. Одкидаючи таку думку Петрова, він каже: в драмі цій одна з дієвих особ є богиня ворожнечі Єрінніс. Не думаємо, щоб представники південно-руського православія, при всьому своєму прихиллі до міфологічної термінології, могли допустити в драмі, «привязаній до церковної одправи», міфологічні імена, тим паче, що в драмі цій тільки спів написано по польському» [1]).

Ми вважаємо цілком слушними ці доводи шановного вченого, але думаємо, що для подібного обвинувачення д. Петров не дає матерьяла. Він, як ми вже вказали, цю пьесу сам зве шкільною, а належними до церковної одправи лічить тільки пассії. Коли була написана ця пьеса?

«На час написання цієї пьеси,—каже д. Петров,—натякають почасті пролог і деякі внутрішні прикмети самої пьеси. В цьому пролозі говориться про ворожнечу єдиноутробних братій. Може бути, під цією ворожнечою єдиноутробних братій розуміються українські хвилювання та розбрати, що почалися в гетьманство Виговського та кінчились миром Росії з Польщею в 1686 році. В такому разі «Дѣйствіе» на страсти Христови писано ніяк не пізніше цього року» [2]). «Може бути», каже дослідник, а може і не бути, бо ті данні, що він виставля, не дають для подібного твердження певного матерьялу. І через те д. Франко вносить відповідну поправку: «підстави, на які покликається д. Петров при установленьї цієї дати (1670—1686 роки), не боронять віднести час написання і до раніщого часу,—а власне до епохи війн Хмельницького. 1648—1654» [3]).

---

[1]) Энеида Котляревскаго—стор. 94.

[2]) Очерки—стор. 31.

[3]) Мистерія страстей Христовыхъ—К. Ст. 1891, апр., ст. 133.

Що виявля з себе і як створилась данна пьеса?

Як справедливо завважа в цітованій зараз статьї Франко, вона є—«moralitè, бо в ній головним чином діють фигури аллегорічні, а не особи, взяті з святого письма» [1]).

Створилась вона безперечно під впливом польським: на це побічно вказує весь схоластичний стрій пьеси до самих її деталів; на це прямо вказує і польська мова, що заховалась у данній пьесі... Про що свідчить така мовна мішанина? Що пьеса належить до найраніших часів наслідування нашого театра польському; що світогляд перекладача і ополяченої публічности ще не доріс до визнання, після якого до українських верстов треба обертатись цілком на рідній, хоча б і книжковій, мові... Як-же відноситься наша пьеса до орігінала і власно до якого, чи польського чи західно-европейського —говорити трудно за відсутностю його.

Друга найдавніша драма з 17 віку є одкрита в Галичині Франком пьеса теж про страсті Христові, під заголовком «Dialogus de passione Christi». На думку цього вченого вона представля собою «повний і дуже справний список одного з самих стародавних памятників драматичної штуки в південній Русі» [2]).

Порівняння цієї пьеси з розгляженим вище «Дѣйствіемъ» не дає змоги сказати, що вона є старіша чи молодша від нього. Але, «так чи інакше,—каже Франко,—наш «Dialogus», коли й не самий давній, то в усякому разі один з найдавніших памятників драматичної південно-руської літератури чисто церковного змісту (лишаючи на боці далеко більш ранні інтермедії Гаввато-вича),—схоронений цілком до наших днів. «Dialogus» цей складається з пролога, писаного на польській мові, де міститься сценарій драми, і пяти сцен, з яких три перші можна лічити містерією, дві-ж останні переходять у рід moralitè. Власне всю драму далеко краще було-б назвати драмою «страстей Марії», бо опаски, трівоги та одчай Матері Ісусової становлять головний сюжет

---

[1]) Мистерія страстей Христовыхъ—К. Ст. 1891, апр., ст. 133.
[2]) К. Ст 91, апр., 132—5.

драматичного дійства. Дійство це, не вважаючи на всю наївність концепції, визначено досить рельєфно, окреслено рядом сцен, що поволі усилюють еффект. Взагалі, коли порівняти «Dialogus» з змістом «Дѣйствія», виложеним у д. Петрова, не можно не визнати, що «Dialogus» стоїть далеко вище, яко твір літературний. Деякі місця його, як напр. «лямент Марії» (стихи 293—320), вражають навіть сучасного читача поетичною силою. Такої-ж поетичної сили і апострофа церкви до Христа (ст. 515—536). Коли й ким написано «Dialogus», про це ми нічого сказати не можем. Пролог не містить в цьому смислі ніякого натяку. Натомісць пролог виявля одну цікаву обставину, що «Dialogus» не є (як би це могло показатися з самого текста) простий переклад з польського, але написаний більш самостійно, більш чи меньш оріґінально, на тій мові, на якій і до нас дійшов. Автор пролога каже:

Taką my Tragedią wysławim po Panie,
A to się wszystko ruskim dialektem stanie.

Правда, «діалект», яким писано «Dialogus»,—дуже макароничний і відзначається силою полонізмів. Здається, що автор або думав по польському, або мав перед собою зразок чи зразці польські, з яких місцями мало не цілком позичав цілі вірші.

З другого боку, одначе-ж, не можно не завважити, що ми маємо тут теж не менше значний відсоток українських народних форм та слів, а також слів, що виявляють самостійні рифми. Про розмір позичання чи переклада нашої містерії не можно сказати нічого позітивного, поки не буде одшукано зразок, що послугував для неї моделлю.

З пролога можно також догадуватись, що «Dialogus» наш написано було для сцени і дійсно він грався. Де й коли, про це можливі тільки здогади. Нема сумніву, що не був він написаний та сценований в невеличкому, глухому селі Смерекові. Переписувач, який заховав її для нас, певно, зробив копію з оріґінала, що мався десь у великому місті чи в манастирі, який

споружав побожні театральні видовища. Такими осередками, з яких переписувач міг принести «Dialogus»,—могли бути Львів чи Жовков, де поблизу мається базільянський манастирь у Крехові, заснований ще в 1618 року. З не меньшою певностю можно припускати, що «Dialogus» не вийшов з кругів львівського ставропігійського брацтва, де заховались строгі традиції «славяно-руської», цеб-то церковної, мови, а макаронізм польського з народним був не можливий. Всього більше, здається мені, має за собою та думка, що «Dialogus» був граний, а, може бути, й написаний у Жовкві, при дворі могутних на той час панів Собєсских, в яких, як звісно, поривання до «европеізовання», власнеж до офранцуження, істнувало поруч з деякими останками руських родових традицій. Жовков був у той час значним містом, славився своїми броварнями, мав силу ремесничих цехів. Ян Собєсскій заснував у ньому новий базіліанський манастирь в 1682 р., якому в 1690 року подарував чудотворні мощі св. Іоанна Сучавського. В літописях цього міста читаємо під 1660 роком: «w tym roku zaprowadzono nowy zwyczaj obchodzenia wielkiejnocy. W wieczor pod czas rezurekcyi, na watach z dział bito, na drugi zaś dzień rano po ulicach bębniono na jutrznią». «Можно припустити, що вся «новина» не складалась з одного стріляння з гармат, але що чи в доминиканському манастирі (заснованому пенькою Яна Собєсского по смерті сина Марка, що пав у баталії під Батогом 1652 р.), чи в замку Собєсских споружались драматичні вистави у релігійному дусі. Польський пролог обертався у такому разі, певно, до панів шляхти і взагалі до так званих honoratiores, сама ж містерія мала на меті массу міщанства, грунтовного руського, хоч в значному ступні й ополяченого». Такі історичні данні маємо ми про цю драму; який-же зміст її самої?

В пролозі, як каже д. Франко, вказано сценарій пьеси та власне вияснено короткий зміст кожної сцени. Що-ж саме? В першій сцені описується, як виходе ангол з смертельною чашею для Христа, доріка людім за гріхи, шкодливі й для них і для Христа, і не зна, що йому з таким дорученням робити? Він

не може спокійно нести тую чашу Христу, не може також передати й комусь другому, бо й другий ніхто не візьме, та й Бог його, янгола, покарає. Врешті зважується він до Христа йти. Тут його зустріває Мати Божа, дізнається, що янгол з смертельним келихом, шукає Христа, заявля, що Христос, син її, мається в неї в середині, як у матері: через те вона просить янгола дати їй випить той келих, коли янгол хоче ним напоїти Христа. Янгол одмовля, що він мусить передати келих самому Христу; що як би могло бути инше, то й янголи не випустили б келиха з неба! Тоді Мати Божа починає лементувати, вказуючи між иншим на те, що Бог-отець показав колись, як зрятуватись їм од Ірода, а тепер сам готує смерть Сину. Перед її, одначе, лементом чуються голоси з пекла, що благають Христа приняти ту чашу: пояснення причини, через яку Бог-отець готує смерть сину. На лементі Матері Божої кінчається перша сцена. На початку другої—янгол подає Христові смертельний келих.

Христос попереду бачить тут бунт (ребелій) з боку янголів, але янгол відповіда, що він тільки виконує волю Бога-отця. Христос тоді обертається з скаргою до Отця, не розуміючи, защо Той хоче його покарати, тоді коли багатьох людей визволяв од смерти. Він просить у Нього другого напою; янгол готовий уже іти з келихом назад, але тут вчувається благучий голос людей з пекла... Христос тоді зважується постраждати за людей і приймає келих. Кінець другої сцени. В третій Христа зустріва його Мати, просить поділити з ним келиха, але Христос не хоче допускати ще більших мук, і матір іде подивитися тільки на його смерть. Тут знов чуються голоси з пекла і Христос ще більше зміцняється в своїм вироку. В четвертій дії Серце Богородиці поривається йти обороняти від смерті Христа і просить зброї; являється з мечем Окруценство і подає Сердцеві меча, але гострим краєм; Серце не хоче брати за гострий край і просить дать, як треба. Окруцентство заявля, що, як тіран, воно не може давати меча інакше, що вже й Христа замучено, і таким чином Серце проколюється мечем. Воно тепер ходить з ним і обилакує муки від тіранства. В сцені пятій Любов обертається до Церкви

з проханням звернути увагу, що Христос віддав себе на муки за неї; разом з тим доріка Сінагогу, що вона прогнала її від себе; про теж своє вигнання заявляють і Віра та Надія: Церква доріка Сінагозі за змордовання прихильника до Христа, прийма під свій захист всі вигнані «цноти»—Любов, Віру та Надію, вихваляє Христа і висловлює обіцянку пригорнути до імені Христового всі народи. Пята сцена і вся пьеса закінчується покликом церкви до Христа—охороняти її в «притомні часи».

Містерії про страсті Христові стоять у звязку з драмами пасхальними. «Основою Пасхальної драми,—каже Франко, орієнтуючись у працях про історію драми [1]),—можно вважати так зване Воскресне свято (Osterfeier).

Воскресне свято розвинулось із церкво-одправного рітуала Світлого Воскресення. Його розвит перейшов три такі ступні: 1) Первітня форма—одна й єдина сцена, розмова жінки з янголом біля труни Спасителя 2); другий ступінь:—дві сцени, а власне жінки й янгол біля труни і два апостоли, що поспішались до труни Спасителя 3); третій ступінь—сцена з жінками, сцена з апостолами (иноді випущено) і поява Христа Марії Магдалині. Дальшим ступнем розвою були так звані Воскресні видовища (ludus paschales) та більш розлогі страстні видовища (ludus passionis)... Воскресні видовища своїм чередом ділються на дві групи, з яких перша виявля, як по мові (мішанина латинських формул і гімнів з розмовами на народних мовах), так і по композиції, давніший ступінь розвою. Ця группа містить звичайно 7 сцен... Сходу в Пекло в них ще не було». В другій группі являється і цей факт. «Ці два тіпа Воскресних видовищ, в яких з часом, в XIV та XV стол., запанувала народня мова, ввійшли в склад ширших Страстних видовищ, що виявляли в драматичній формі важливіші моменти останньої седмиці в житьї Спасителя, починаючи з Воскресення Лазаря чи рочистого вьїзду в Єрусалим, і кінчаючи появою Воскреслого учням і піднесенням його на небо,

---

[1]) К. Ст. 1896; іюль и авг. – стор. 19 – 20.

чи навіть багато моментів усього його життя, починаючи з Різдва чи з Водохрищі» [1]).

Між иншим треба завважити, що «епізод—сходу Ісуса в Пекло—до XVI стол., як самостійну драму, оброблено не було, але він складав тільки один епізод Воскресних гриц другої групи, або Страстних драм, що прийняли в себе Воскресні гриця цієї групи» [2]).

Страстні українські драми вже ми бачили,—чи маємо ж ми драму пасхальну? Драматична література наша 17-го віку взагалі дуже вбога по численності, але де-що в цьому роді в ній мається... Ми розуміємо одкриту д-ром Франком драму під заголовком «Слово о буреню пекла... славнаго Его воскресенія триднев-ного» [3])—«написану віршами, про те цілком вільного розміру, подібного до розміру козацьких дум».

Цей-же вчений вдався і до розсліду цієї драми,—основні тези якого ми подамо низче. Що-ж є змістом цього драматичного «слова»? В ньому насамперед обертається Люципер до Ада, виголошуючи про свою ненависть до Христа. Він розсказує Адові також про своє пробування янголом і занепад, про спокушення Адама, про те, як він хтів придбати для себе весь рід Адама і як багато встиг у цьому напрямі. Він хвалиться, що

Царей незречонихъ и рицаровъ отъ вѣка
Назбиралемъ немало ажъ до сего часу.
Пекло, моя слѣчная потѣха една
Грѣшниковъ ажъ (до) верху узкаго пожерла [4]).

Люципер одначе на цьому не спиняється. Він з певностю виголошує, що в Пеклі в нього,

---

[1]) К. Ст. 1896, іюль и авг.—стор. 20.
[2]) ibid—стор. 20—1.
[3]) Юююжно-русская пасх. драма—ст. 387. К. Ст. 1896, іюнь.
[4]) ibid. стор. 389.

Іоанко есть, а потому и сам Христосъ у мене будетъ. Про те Ад не поділя оптімізма Люципера: він нагадує, що Христос навіть Лазаря, коли захтів, одібрав од Пекла, і тепер він, Ад,

барзо острое оружіе притупил,
хочъ якъ ся изъ нимъ не билъ.

Люципер заспокоює Ад, що він швидко управиться з Христом, що віддасть його через Іуду до фальшивого суду, а тим часом пильнуватиме за кожним його кроком. Ад радить Христа краще не зачіпати. Люципер не пристає на те й каже, що пошле свого воєводу Трубая і Венеру постерегти, щоб душі його не віднесли янголи до раю. По тих словах він посила на сторожу означених осіб та Неро і, знов обернувшись до Ада, заспокоює його, висловлює певність, що по забранню в свою владу Христа, йому, Люциперу, ніщо вже не буде страшне. Разом з тим він заявля сумнів у тому, ніби Христос—син Божий, бо

Гди би онъ Божій Синъ, не терпѣлъ би муки,
Не видавал би он себе въ жидовскіи руки.

Ад про те не гамується: він чує, що «животъ» його «дрожить» і передчува, що

Христосъ пришедшій всѣхъ насъ повяжетъ [1]).

По незначній увазі Люципера, Ад просить його, яко мога більше, озброїти пекло, щоб Христос не скоїв їм лиха. Люципер обіця йому битися з Христом на смерть. Тут зьявляється Іван Хреститель і поклика до Ада, щоб він «ламентував», бо вже йде до пекла Христос потрощити силу Адову. Люципер доріка Хрестителю за ніби фальшиву звістку і за те, що він збентежив його вязнів. Дивується його неспокою і каже:

---

[1]) Южно-рус. пасх. драма—ст. 392.

Чому иншѣ святіи сидятъ тихо?
Гдесь и тобѣ у насъ прийшло лихо!

За його пророкування про Христа він велить його покарати:

А що такъ богато пророкуешъ, братку,
Дайте ему смоли напитися и пекельного кваску!

По цьому Люціпер знову заявля, що не вірить, ніби Христос-Бог, бо такий—є тільки на небі, тому він сміливо додає про Христа:

Рицаря ми того не боемося
И той рицарь будетъ съ тобою— [1]).

Тут він завважа посла—Веперу (або Гинеру).

Венера оповіща, що вона підстроїла вже кари Христу і його вже водять у ланцюгах; другий посол каже, що Христа ведуть уже роспинати на хресті; третий,—що його вже роспяли: Люціпер зверта на це увагу Ада. Цей радить не приймати души Христа до пекла: хай вона іде в небо, бо від нього, як кажуть пророкування, може загинути пекло. Тут прибіга новий посол, розсказує, що їм не довелось захопити души Христа, бо до неї страшно було й приступитися: як він умер, вся земля затремтіла, вони самі

Отъ страха великаго ажъ на землю падали
И чрезъ три годинн лежали,
Ажъ не хутко встали [2]).

Тут же вони переказують чутку, що Христос воскресне і прийде по вязнів у пекло. В ту-ж мить приходять Генера і Трубаж і розсказують про ті-ж події по смерти Христа.

На те Люціпер одповіда, що як Христос

---

[1]) Южно-рус. пасх. драма—ст. 394.
[2]) Ibid.—стор. 396.

Божій синъ, нехай собѣ сидитъ на небѣ та пануетъ,
А нами и пекломъ нашимъ нехай (не) керуетъ.

В усякому-ж разі він готовий стати до бою з Христом,

Бо той южъ запевне прийде,
Але хто буде дужшій, той межи нас виграе [1]).

Він велить зміцнити пекло, і запрошує всіх не боятися, і чека тільки останнього посла. Цей прибіга і каже, що йде до пекла Христос із силою янголів. Люципер просить своїх слуг ставати до бою і дивується, чого в Пеклі потрібно Христові?

Чого по нему тутъ? Коли онъ Божій синъ, нехай
собѣ на небѣ сидитъ [2])!
Ни маетъ онъ до мене жадной справи,
И не можу разумѣти, що то за царъ слави,

Іван Хреститель каже, що Люципер мусив про нього знати, бо про нього всі знають з пророкувань пророків. Люципер повторює, що не зна иншого бога, крім того, що на небі, і знов нагадує своїм слугам, щоб вони стояли міцно. Слуги одповідають, що Христос уже творить чуда, а їх прогнав своїм словом. Тут являється сам Христос і просить одчинити йому двері. Люципер, не згожуючись, каже:

Прошу тя, Христе, в добрий обичай:
Дай мнѣ покой и больше ми не докучай.

Христосъ настоює і «благословитъ корогвой»
Люципер знов перечить, кричучи Христу:

Коли Ти Богъ, такъ собѣ седи, въ раю пануй,
А я тебе тутъ не потребую [3]).

---

[1]) Южно-русск. пасх. др.—ст. 397.
[2]) ibid—стор. 398.
[3]) ibid—ст. 400.

Тут «третій разъ Христосъ благословитъ корогвою», и «бисть такъ сокрушишася врата». Ланцюги лускаються, Христос входить в пекло, кропить водою і духом святим, Ад-же кричить.

Гвалтъ, панове! Врата ломятъ!
И водою якоюсь острою насъ кропятъ [1])!

Люципер, незадовольнений, теж кричить проти Христа:

Южъ вязневъ моихъ покралъ—запевне знаю,
Вѣчніи паляци мои попсовалъ
И все мое пекло сплюндровалъ і т. д. [2]).

З дивуванням він тільки побачив, що зостався Соломон, якого він і пита про причину його невиходу з пекла. Соломон каже, що Христос його забере у другий прихід, який буде ще страшніший. Не бажаючи цього ждати, Люципер велить бісам випровадити його з пекла, що ті й зробили зараз. Христос тут заспокоює Ад, що, мовляв,

Во остатний день будешъ имѣти якось мѣлъ [3]).

Соломон-же виспівує хвалу Богу и Богородиці. На тому, як написано, й «конецъ исторіи».

Як згадано раніше, написано її в першій половині 17-го віку, книжковою українською мовою, з юмором у деяких місцях, не збутим рис сутої народности. Дослід внутрішніх її прикмет і всього складу, зроблений д-ром Франком, дає досить цікаві наслідки. Питання насамперед іде про те,—звідкіля взято зміст переказаної драми? Поверхова одповідь може бути така: з звісного Никодимового Євангелія. Д-р Франко додає, що йому звісні теж «два південно-руські списки по повній редакції Никодимового Євангелія: Віденської бібліотеки... і список в збірнику

---

[1]) Южно-русск. пасх. др.—ст. 400.
[2]) ibid—стор. 401.
[3]) ibid—стор. 402.

№ 59, що належить Василіанському манастирю в Кракові, Жовковської округи в Галичині» [1]). Повстає тепер питання, чи не є розбирана драма копією одного з епізодів згаданого апокрифічного Євангелія? Д-р Франко, по досліді, говорить [2]): «перечитуючи текст апокріфа, ми бачимо, як багато брав автор драми з цього останнього, хоча разом з тим не слідкуючи йому по рабському, але перероблюючи його відповідно особливим цілям драми, вставляючи нові епізоди, поширюючи те, що в апокріфі було зачеплено злегка, чи пропускаючи і скорочуючи те, що в апокріфі розсказано широко».

Подробиці тих змін указано дослідником там-же окремо.

Таким чином одначе порівняння нашої драми із відповідним їй уривком Никодимового Євангелія не доводить нас до ніякого рішучого виводу. Як звісно, всі пасхальні драми у Европі, що представляли також схід Христа в пекло, засновувались на томуж евангелії Никодима, позичали з нього весь склад драматичного дійства, скорочуючи або цілком викидаючи одні епізоди, поширюючи чи вставляючи другі. Значить, скрізь у Европі, де тільки ми стріваємо пасхальну драму, що представля схід Христа в пекло, ми завважаємо, звісно, в більшій чи меншій мірі, ту-ж літературну зьяву, що і в нас. Питання не в тім, чи засновано звісну пасхальну драму на евангелії Никодима, бо воно лягло підвалиною всіх драм того роду; питання в тому, чи склада данна драма переробку безпосередно з апокріфа, а чи її перероблено з якоїсь иншої пасхальної драми, переложено з якоїсь иншої мови» [3]).

Яка-ж чужонаціональна драма може бути джерелом для нашої? Звісно, польська, але такої, що «її можноб уважати цілковитим прототіпом нашої, здається, нема» [4]).

Є тільки де-які відповідні діалоги, та беручи навіть найближчий до нас—хелминскій, «не можно стверджувати, щоб він

---

[1]) К. Старина—1896, №№ 7—8, ст. 3.
[2]) ibid—стор. 8.
[3]) ibid—стор. 9, 10.
[4]) ibid—стор. 11.

міг бути орігіналом нашої драми» [1]). Порівнюючи далі останню з можливими німецькими прототіпами, мусимо «сливе напевно сказати, що наша Пасхальна драма, хоч у деяких другорядних рисах і подібна до німецького Воскресного видовища (епізод anima infelix, оберненої у нас в Соломона),—відносно загального плана дії, хода думок діалогів і роспологу епізодів,—мусить уважатися твором цілком незалежним од німецьких зразків. Головним чином вона без порівняння ближче до текста Никодимового євангелія, а вдруге—вона самостійне ціле, якого ми стрівасм серед німецьких памятників цього роду» [2]).

Про французькі пьеси, як джерело, д. Франко, за браком належного матерьяла, висловлюється в негативному смислі не так рішучо, але взагалі каже: «ми одначе не можемо не висловити думки, що наша драма є твір *в значній мірі оріґінальний*. Ми розуміємо це в такому смислі, що автор не переробив її з якоїсь другої драми, польської, німецької чи французької, але зложив вільно, користуючись текстом Никодимового Євангелія і вносючи для ріжноманітності епізоди з бачених ним Пасхальних драм (нещасна душа—Соломон), або вигадуючи свої власні (таким, мені здається, є епізод змагання Люцифера з Іоаном Хрестителем» [3]).

Виясняючи генезу нашої пасхальної драми і перебираючи можливі літературні твори, що стоять з нею в звязку, ми надибуємо один важний факт, а власне істнування в 17 віці українських віршів діалогів. Так ми маємо для згаданої драми ізюмську пасхальну віршу, так маємо різні инші, і найголовнішими між ними—пасхальні взагалі та різдвяні. Розгляд цих віршів у звязку з драмами доводить до важливого для історії творчости питання, що є ранішим по часу—діалог-вірша, чи драма—і що, значить, вийшло з чого,—чи діалог-вірша з драми, чи навпаки?

Частковий дослід д-ра Франка над одною з пасхальних вірш і «Словом о буреню... доводить до переконання, що вірша

---

[1]) К. Ст. 1896, №№ 7—8—ст. 12.
[2]) ibid—стор. 23.
[3]) ibid—стор. 25.

в загальних рисах досить вірно переказує зміст драми, иноді навіть позичаючи з неї цілі вірші і двостишшя... Ця обставина, певно, теж говорить на користь цілковитої залежности текста вірші від текста драми» [1]). Подібне твердження дає грунт д. Франкові для однаково категоричного, але більш широкого признання, висловленого ще Драгомановим. Розглядаючи ізюмську пасхальну віршу, М. П. Драгоманов завважа» [2]): і в цій вірші так і кидається в вічі живий драматичний виклад. Можно сказати, що *автор її або мав перед собою приклад драматичних сцен, які скорочував,* вкладаючи їх у віршу, або вірша виявля проміжну форму до драми. Дивлючись на приклади схожих з нею різдвяних віршів і порівнюючи їх з подробицями відомих варіантів різдвяної драми, ми мусимо згодитись з першим».

Драгоманова у цьому виводі бентежив брак у нас пасхальної драми. Д-р Франко знайшов таку драму, через що, на його думку,—«припущення нашого вченого дослідника виправдалось» [3]). Пообіцявши на початку своєї статьї дати на підставі аналізу тієї пасхальної драми декільки «цікавих виводів» [4]) і зробивши цей аналіз, д. Франко робить такий вивід: «коли релігійна драма прийшла в занепад, вона в лівобережній України скоротилась у віршу і в цій новій формі живе доси в памяті народній» [5]).

Таким чином факт появи вірші з релігійної драми визнається безперечним. П. Гн. Житецький в своїй вищецітованій книзі про Енеїду Котляревського держиться иншого погляду. Згадуючи про порівняння воскресної вірші з пасхальною драмою і про згаданий вивод Драгоманова та Франка, він каже: «ми нічого не говоримо проти того, що в даннім випадку вірша могла зьявитися цим шляхом, але думаємо тільки, що нема досить підвалин для узагальнення цього факта. Говоримо про це з огляду на ту об-

---

[1]) К. Ст. 96 г. № 6—ст. 409—410.
[2]) ibid—стор. 384.
[3]) ibid—стор. 385.
[4]) ibid—стор. 380.
[5]) ibid—стор. 412.

ставину, що в статьї самого Драгоманова, якої ми ще не мали змоги прочитати, сказано, очевидячки, більш того, що треба, з приводу цієї самої воскресної вірші. Видаючи «матеріяли для українських віршів, Драгоманов виводить і деякі різдвяні вірші з різдвяної драми, стверджуючи, що вони зложились з неї через вертепну драму шляхом скорочення. Нам здається, що з однаковим правом можно стверджувати протилежне. Не треба при цьому випускати з уваги, що в різдвяних віршах зміст далеко ширше, ніж у різдвяній драмі»[1]). Далі д. Житецький нагадує, що коли й могли відкиля брати свій початок вірші, то тільки з давних колядок. Уваги його мають своє значіння і в усякому разі питання про взаємини межи драмою та віршою стоїть одкритим: строге їх порівняння, разом з широким і тонким притяганням до справи історіко-літературних даних чекає ще на свого дослідника.

В звязку з історією нашої драми стоїть, звичайне, й питання про те, які назвиська мала ця драма і різні її вигляди? Заходні її назвиська ми знаємо,—чи заховались вони й на Україні? На це маємо заперечуючу одмову д. Житецького[2]): «взагалі можно сказати, що в той час в українській літературі, очевидячки, не ствердилась навіть визначена назва для драматичних творів. Так, з двох драм, свіжо одкритих д. Франком, одна зветься «Dialogus de passione Christi», а друга пасхальна драма «Слово о буренью пекла». Драма кінця XVII віка, про яку ми казали вище, зветься «Дѣйствіе на страсти Христови». Та-ж непевність і заплутаність термінології в назві драми довжиться і в XVIII віці. Звісна різдвяна драма, що приписується, звичайно, Димитрію Ростовському, зветься «Комедія на Рождество Христово».

Що до внутрішнього поділу драми, то тут істнує більша певність, яка дає навіть підвалину для зьясування хронології окремих драм; в раніших з них ми стріваємо такі назви поділу

---

[1]) Энеида—стор. 105—6.

[2]) ibid—стор. 95.

як «видок», «видѣніе», а не «дѣйствіе, явленіе, як в пізніших драмах»[1]). Огулом же кажучи, і зміст, і детальний характер останніх вказує цілком наочно, що в розвиті нашої драми не можно підкреслити такого органічного і послідовного росту, як в західній, що поява різних її форм здебільша кермувалась вніш-німи причинами, а не виходила з грунтовних потреб церковної одправи.

«Слідком за пассіональними драмами,—каже д. Петров[2]),—одержали розвит у південно-руських школах різдвяні пьеси, що мали своєю метою сценічне представлення різдва Спасителя». Ми не можемо вважати за істину подібне категорічне твердження,—для нього зовсім немає підстави і взагалі, і в д. Петрова зосібна; річ в тому, що він говорить про «різдвяні драми»—а з них для 17-го віку наводить тільки один твір Дмитрія Ростовського. Подібний заход трактування справи не можне вважати влучним: до пьеси св. Димитрія могли зьявитись і справді були драматичні твори, иншого, неріздвяного змісту,—і тим самим хронологічна послідовність появи різних драм по Петрову одкидається. А вдруге, коли б навіть, справді, до означеної пьеси Ростовського не було иншого по змісту твору, то й це нічого не значило б. Наші драматичні твори створювались не в такій органічній послідовності, як західні: вони позичались, як попало,—це особливо доводиться найранішою датою інтермедій Гавватовича. Таким чином говорити для 17-го віку про історію драматичних форм чи типів нашого письменства—неможливо. Комбінувати всі, що маються в нас, пьеси по якимсь рубрикам можно тільки для зручности їх зрозуміння: тільки в такому смислі—соїстнування в нас різних драматичних типів, а не строго хронологічної їх послідовности, і треба розуміти наш про них виклад, тільки в нашому викладі йде одна за другою кожна драматична рубріка, але не в історичній дійсності. Для доказів протилежного у д. Петрова нема ніяких данних. З увагою про все вище сказане ми тим не

---

[1]) Энеида—стор. 95.

[2]) Ю.-р. театръ. стор. 458.

менче по пассіональних драмах переходимо до різдвяних і перш за все до пьеси Ростовського[1]) «Комедія на Рождество Христово». Що до автора її, то тут є сумнів,—чи справді, належить вона Дмитрію Ростовському? Після уваги д. Житецького[2]), «И. А. Шляпкин вагається в тому, що драму цю написано Дмитрієм Ростовським, бо останні вірші пролога, де випрошується благословення архиерея на виконавців драми, ніби одкидають авторство Дмитрія (Св. Дмитрій Ростовський і його час, стор. 343). Нам здається, що Дмитрій в данному разі міг слідкувати звичаю, прийнятому в південно-руських школах, овсі не маючи на увазі своєї особи, та й написати драму міг він ще тоді, коли не був архиереєм». Ми цілком приєднуємось до подібної думки, бо, справді, поки-що поважних закидів проти неї немає. Що є змістом тієї драми? Вона починається антипрологом, де натура людська, по гріхопадінню, сумує про свою долю, бо в неї

отъята мудрость и святыня,
безсмертіе, нетлѣнность, житія простыня[3]).

Її потішають своїм прихиллям «Омылная надежда, Вѣкъ златый, Покой, Любовь, Кротость, Незлобіе, Радость, Фортуна»— і натура потроху заспокоюється. Але тут її налякують—«Разсужденіе, Желѣзный вѣкъ, Брань, Ненависть, Ярость, Злоба, Плачъ, Зависть», і знов натура сумна каже:

Жду гроба, а красоти вѣнецъ мой слагаю,
Иду окруженная печальми и бѣды[4]).

Тут навіть являється з торжеством Смерть, але Жизнь її одгонить. Потім слідкує коротенький пролог, де натякається про

---

[1]) Русскія драматич. произведенія 1672—1725 годовъ.—Н. Тихонравова т. I стр. 339.

[2]) Энеида—стор. 96.

[3]) Драматич. произв. Тихонравова—стор. 339.

[4]) ibid—стор. 344.

зміст наступного «дійства»—про Ирода, його лютування і т. д. Потім починається сама «Комедія». Земля скаржиться за свої муки через гріх Адама і каже:

Азъ за красныи цвѣты
Волчецъ родити буду мерскій по вся лѣты [1]).

Небо потіша її, що вона

чрезъ Бога—(натяк на прихід Христа)—
воплощена вѣчну благостыню [2]).

Потім згадкою і розьясненням смисла прихода Христа Небо зовсім заспокоює землю. Тут починається спів «Христосъ рождается, славите». Милость Божія виголошує про прихід Христа. Милосердіє сполучує на цій підставі небо з землею, і ця покликує.

Миръ земли благовольны да воспоють люди! [3])

Тут-же вчувається спів «Слава въ вышнихъ Богу»

В яві другій «Вражди или зависть» обурюється майбутним приходом Христа, обіця сотворити

пролитіе крове, аки море [стар. 350]

і вдається за помоччю до Циклопів, які в цьому й не одмовляють. Нова сцена відбувається межи «пастирями» Борисом, Аврамом і Афонею; два останні

«Пошли въ городъ хлѣба на ужину купити (стор. 351), а перший на них чекає. Врешті послані приходють; всі вони починають закусювати, коли тут учувається спів янголів.

Пастирі вважають їх за птахів, а розчулений Аврам заявля:

---

[1]) Драматич. произвед. Тихонравова—стор. 346.
[2]) ibid—стор. 346.
[3]) ibid—стор. 349.

Когда-бъ же такъ надъ стадомъ нашимъ всю нощь
пѣли,
То-бъ мы, ихъ слушаючи, спати не хотѣли (ст. 354).

В яві 3-й янгол оповіща їм про народження Христа в Віфлесмі:

Там убо веселыма ногами идѣте,
Достойную ему честь и поклонъ дадѣте (стор. 354)

Ті збіраються йти. В явій 4-й вони вітають Христа й вертаються до-дому. В яві 5-й «любопитство звѣздочетское» дивується несподіваній зірці, пита в могилі мудрого Валаама про її причину, дізнається, що вона возвіща «Іакова сѣмя блаженно» (стор. 361), і любопитство посила тоді на розвідки волхвів. В яві 6-й Ирод вислухує лестощі од своїх сенаторів; тут приходить посланник від трьох царів, просючи дозволу пройти через Иродову землю для уклонення новонародженному Цареві. Ирод спочатку сердиться, потім по нараді сенатора дозволя їм прохане і каже стати сторожі, щоб захопити Царів, коли вони вертатимуться, і таким чином дізнатися про місце народження цього соперника Ирода. В яві 7-й йому вклоняються три царі з дарами Христу, а Ирод просить їх, по воріттю, зайти до нього. Царі потім уклоняються Христу і присуджують іти иншим шляхом, щоб обминути Ирода. В 8-й яві Ирод дізнається, що царі його ошукали; сенатори радють йому вияснити по книгах дійсний смисл появи нового царя і кличуть рабина. Цей стверджує на підставі Святого письма дійсність народження Христа і вказує місце—Віфлеєм. Ирод в трівозі, але сенатор радить йому винищити немовлят, і той віддає відповідний наказ. Чутно спів про горе Рахілі. В яві 9-й «убіеніе отрочатъ неслышимое, но зримое», в 10-й—«плачъ и рыданіе убіенныхъ отрочатъ подобіемъ плачевной Рахили». В 11-й яві «вождь» доклада Иродові, що його наказ виконано; Ирод хвалить його і ляга одпочити.

В 12-й—рида Невинність, прообраз немовлят, що її Ирод замертвив; Истина і два янголи уготовляють їм небо, а Ироду

пророкують пекло. В 13-й яві Ирод в страху від сону прокидається, почува себе недужим і просить спорудити собі справжнє ліжко. В 14-й—приходють сенатори і чують од нього сморід: Ирод живцем гніє. Лікарь стверджує його невикрутне становище і радить другим уникати зарази. В 15-й яві—Ирод з мукою вмира і «упадаетъ надъ пропасть» (стор. 395). Грізне останнє слово проти нього вимовля Отмщеніе. В яві 16-й—Ирод уже мучиться в пеклі; в 17-й—Смерть радіє вбивству немовлят, загибелі Ирода і готова вже в світі запанувати, але над нею бере гору Жизнь і Натура. В яві 18-й—Кріпость Божія говорить про своє карання всього лихого.

В епілозі—похвала Христу.

Коли написано данну пьесу? Тихонравов, що видав її, відносить без точної дати, до кінця 17-го віку [1]). Житецький на підставі мішанини української мови з великоруською у пастухів робить вивод [2]),—що «драма написана була на півдні, але дійшла до нас у північній редакції, що встановлена була самим автором по 1701 року, коли з ігуменів новгород-сіверського манастиря його іменовано було спочатку сибирським, а потім ростовським митрополитом». По данним Пекарського, «митрополит Євгеній каже, що Дмитрій Ростовський писав свої драматичні твори, коли ще був у Малороссії» [3]). Ще подробніше що до цього висловлюється Веселовський.

Названа пьеса, як і другі, «легко могли бути написані у Київі в роки молодощів автора і потім поновлені в Ростові. Жвавість українських народніх типів (у комедії на Різдво) вказує, що їх схоплено просто з натури. Здається, можно положитися на свідоцтво кн. Шаховського, який прямо каже, що драми ці «з першу виставлялись студентами Київо-печерської лаври (цеб то академії), потім учнями Заіконоспаської академії і Ростовськими семинаристами. На ці слова можно покладатися, бо автор чув їх

---

[1]) Рус. драм. произв. т. I стор. XLIV.
[2]) Энеида стор. 97.
[3]) Наука и литература въ Россіи—стор. 413.

од Дмитревського, що разом з Волковим брав участь ще в Ярославлі в переписці семи трагедій Дмитрія Ростовського» [1]). Приєднуючись до такого виводу, ми мусимо додати, що український первотвір комедії очевидний: український колоріт пьеси в данному її стані видко не тільки з розмови пастухів, а,—що важливіше,—із місць других. Такі вирази: «ни, земле!» (ст. 347), «пилно» (ст. 367), «неомилно» (ст. 364), «привитають» (ст. 365), «привѣтствовавшы» (365), особливо таки рифми, як «усильнѣ, зѣльнѣ» (ст. 350). Ці останні дають змогу думати, що „ѣ" читалось і в нашій пьесі за „і", що вона була написана мовою славянсько-українською, як на це й дійсно вказує Житецкій [2]), і що, значить, переробляти її на славяно-московський зразок не було вже так трудно.

Що ж виявля пьеса по своєму літературному складу і яке воно має художне значіння? На зовсім вірну думку Веселовського, повторену потім Петровим,—«Комедія на Різдво» є ніби оріґінальна мішанина трьох містеріальних стілів; вступ є чисте moralité, більша частина пьеси не одступа од рутини звичайного типу містерії, нарешті сцена межи пастухами є характерний зразок інтерлюдії» [3]). «Міркуючи строго,—додає вчений,—одна ця сцена й заслуговує на особливу бачність. Вступ сповнено нескінченних розмов людської натури, золотого віку, зависти, смерті і т. д. Розмови ці сливе безцільні, не можуть слугувати справжнім прологом і ніби випадково примежувались до пьеси» [4]). Житецький дивиться на неї інакше. Він визнає, що «дія в ній розвивається слабко, дякуючи втручанню в неї чудесного елементу, але драму задумано широко і виконано з великим талантом» [5]). Близько до цієї оцінки висловлюється і Петров, визнаючи «блід-

---

[1]) Старинный театръ.—стор. 355.

Энеида—стор. 96.

[3]) Старинный театръ—стор. 355 и Южно-рус. театръ Петрова стор. 458—9.

[4]) ibid.

[5]) Энеида—стнр. 96.

ність» пьеси, але він всеж таки знаходить, «що при своїй блідності, огулом, комедія Дмитрія Ростовського значна, як перехідний ступінь од наслідування до виробки самобутних мотивів» [1]). Вважання Петровим цієї пьеси тільки «ступнем» до самобутности дає змогу постановити загальне питання про літературну її самостійність. У дослідників пьеси мало є що до цього відомостів. Пекарський згадує тільки про одповідний твір у німецькій книзі Мопе та французьку містерію XV в. [2]), але про ступінь звязку межи ними не говорить нічого. Петров теж робить невеличкі вказівки, що «Натура людська, яка виводиться в цій комедії, стрівається раніше в траги-комічних діалогах Bellerophon Sarmaticus, виставлених у краківській академії 1637 року, а кант у пьесі Дмитрія Ростовського, що починається словами «Ангелъ пастыремъ вѣстилъ» і инше, є мало не дословний переклад польської набожної пісні». По таких увагах про походження «комедії», Петров уважа за можливе сказати, що «не дивлючись на ці певні ознаки наслідування, в пьесі суть ледве помітні проблиски оригінальности: пасторальна сцена в ній дише побутовою правдою і природністю» [3]). Для зміцнення своєї думки він покликається на Пекарського, який завважа, що в цьому творі «більше як в попередніх, одбилось сучасне авторові життя. Справді, ці добротливі пастирі, що купують вино та калачі, нагадують дуже земляків Дмитрія Ростовського, мешканців України. Не можно також не завважити, що більшу частину пьеси проваджено, коли виключити монологи Злоби, Вражди і инших аллегорических особ, дуже природно і без натяжок. Прикладом тому слугує розмова пастуха з янголом. Що може бути правдивіше, як бідолахам вагатись, чи, справді, до них, жебраків, а не до якогось князя, явився посланець неба з радосною звісткою про нарождення царя мира цього? Потім це питання: чи не по-

---

[1]) Южно-русск. театръ—стор. 459.
[2]) Наука и литература—стор. 414.
[3]) Южно-русск. театръ—стор. 459.

трібні дарунки при уклоненню. Одповідь янгола про того, «хто, нищету возлюбивый, васъ, нищыхъ, взываетъ», повен торкаючої істини і містить в собі історию всього життя Спасителя» [1]).

Характеристикою цієї драми закінчаємо ми виклад тієї їх групи, що містить в собі—пасхальні й пассіональні та різдвяні пьеси; далі в історії західної драматичної творчости слідкують твори, що від змалювання життя Христа переходять до зображення життя святих і т. п. Чи так само одбулося і в нашій літературній історії? Петров запевняє, що так: «скоро було зміцнено в київській академії пассіональні й різдвяні духовні драми, за ними стали зьявлятись і другі її вигляди, що згодом одбиваються від духовного, клерікального напрямку і поволі вбирають в себе елемент світський, а власне: міраклі, драмовані священно-історичні хроники, історичні містерії чи хроніки, що мають своїм предметом історичні особи чи події, але з примішкою духовного початку, і инше» [2]).

З Петровим не згожується П. Житецький. Він каже: «не можемо ми поділити й тієї думки д. Петрова, що другі вигляди духовної драми (напр., так звані міраклі, драмовані священно-історичні хроники і т. инше) почали зьявлятися в південній Русі по тому, як було зміцнено в київській академії пассіональні й різдвяні духовні драми» [3]). Правда, для свого закиду д. Житецкий не подає підстави, але, як ми завважили й раніше, він має рацію. Наша драма виникала сливе без відносин до церковної одправи, під впливом теж далеко не-церковної польської драми 16—17 вв., тому строгої послідовности в розвою наших драматичних форм шукати годі. Наші містерії не являються цілком такими; як ми бачили зараз, вони часом показують мішанину ріжноманітних драматичних типів, а факт найраніщої дати наших комічних творів стверджує це найвиразніше. Коли до містерій духовних могли в нас істнувати протилежні їм по духу комічні твори, то, очеви-

---

[1]) Наука и литература—стор. 416.
[2]) Южно-русск. театръ—459.
[3]) Энеида—стор. 94.

дячки, про строгу послідовність в позичанні нами чужих форм говорити неможно.

Спостерегаючи розвит західно-европейської комедії, ми завважили, що повна по формі комедія утворюється не зразу: спочатку зьявляються комічні вставки межи актами духовної драми, так звані інтерлюдії, або інтермедії, потім вони визволяються від належності до тієї драми і починають істнування самостійне. Далі йде вже справжня комедія. Наша стара література владає власне такими інтермедіями; ті з них, що приписано Гаваттовичу, найстаріші: вони давніші й від наших духовних містерій. Умовини, в яких виставлялись поіменовані інтермедії, дають новий грунт для встановлення, або принаймні освітлення таких фактів, як вплив на нашу драму польської, або не цілком послідовне чергування наших форм драматичних. Як власне виводиться перше? Коли ми маємо розібрані нами містерії, як, наприклад, пассіональні, де нема й натяку на якийсь елемент комічний, то в нас, очевидячки, може ще бути іллюзія про строго-органічне пристосування цієї містерії до церковної одправи. Очевидячки, значить, ми маємо діло з первітним ступнем розвою нашого театру, де побожний настрій церковної драми нічим не перетинається. Але факт ранішого навіть істнування інтермедій цю іллюзію руйнує в пень: первітним видається вже не церковність, а комічність в дусі народнім. Та й яка вже там може бути оця первітність церковної драми, коли її писали на взірець польської, а польська духовна драма давно вже не стояла й сама на ступні первітному! Коли-ж так було з творчостю польською, то тим більше мусило статися з нашою, що йшла слідком за першою і користувалася її прибутками в своїх насамперед релігійних цілях. Факт істнування наших ранніх інтермедій доводить це досить виразно. Перші з тих, що дійшли до нас, належать Гаваттовичу. «Інтерлюдії та інтермедії дійшли до нас лише од XVIII в; істнували вони і в XVII ст., але самі ранні і неясні вказівки на це не йдуть раніше 1629 р.; тут-же ми маємо самі памьятники цього роду ще ранішого часу, в числі двох. Вони заховались у польській транскрипції в звісного польського письменника І. Кра-

шевського, нам-же—каже редакція «Київської Старини».— подав їх шановний дослідник нашої старовини д. М. Т—в. Спочатку обидві інтермедії уміщено в старому виданні такого заголовку: «Tragaedia albo wizerunek smierci przeswiętego Chrzciciela, Przestańca Bozego. Na pięc aktow rozdzielony. Przydane są y intermedia dwoie, napisany przez Iakoba Gawattowicza Leopolitę. nauk wyzwolonych y Philozophicy Bakalarza. Odprawowany w Kamionce na jarmark, przypadający na dzień tegosz Jana swiętego Chrzciciela. Roku pan. 1619. Drukowany na przedmieściu jaworowckiem U. S Mikołaja, 4° kart nieliczbow: F ij». (Трагедія, чи образ смерти пресвятого Іоанна Хрестителя, Посланця Божого, в 5 діях, з додатком двух інтермедій, написаних Яковом Гаваттовичем, вчителем вільних наук і філософії у Львові. Виставлена була в Каменці на ярмарці, в день того-ж св. Іоанна Хрестителя, 1619 р., а дрюкована у св. Миколая на передмісті Яворовському, 4 арк., нелічених стор.). Чи вціліло це видання і де воно хоронится, і чи з нього списував Крашевскій, чи з якоїсь рукописі,— відомостів про це нам не переказано» [1]).

З поданих звісток ми довідуємось, що поіменовані інтермедії, писані українською мовою, було додано до трагедії, писаної польською мовою; з цього факта виника питання,—якої національности і хто взагалі був їх автор? Думки що до цього різні; одни кажуть—«трагедія певно була написана по польському і другим автором, інтермедії-ж Гаваттовича приєднано відповідно смаку народа» [2]). Як думає д. Житецький «Гаваттович, русин по походженню, був учителем не в брацькій православній школі, а в одній з католицьких польських шкіл, в яких уже в другій половині XVI в. писались інтермедії на теми з народного життя, з дієвими особами з простолюду, на простолюдній мові мазурській, русинській і т. п. Можно через те думати, що інтермедії Гаваттовича були зразком шкільної теорії, що панувала в поль-

---

[1]) Кіевская Старина. 1883, № 12, стор. 652.

[2]) ibid.—стор. 653.

ських школах, а не того національного руху, що спонукав українських письменників користуватися цією теорією для своїх цілів» [1]).

З тих різних думок можно визнати насамперед за певне факт, що автор інтермедій був русин, це-б то галицький українець: за останнє говорить дійсно українська мова, якою рідко хто міг-би владати, крім українця. Нема підстави припускати, що автор був учителем неодмінно у польській школі і написав разом з інтермедіями і польську трагедію. Перші, зовсім незалежні, могли бути приточені до також незалежної другої. Не беремося до розвязання питання, оскільки автор брав участь у національно-літературному українському русі... Думаємо лише, навпаки, що коли йому належить польська пьеса, яку він ex officio, як вчитель польської школи, мусив написати,—то писання його й по українському свідчить в усякому разі про деяке прихилля до останнього. Так чи інакше, але факт істнування українських інтермедій при польській пьесі показує, що тоді могли істнувати й українські інтермедії при українських драмах-містеріях, або й окремо. А з другого боку така ранність комедії перед містерією вказує на неповну органічність розвиту останньої.

Що-ж виявляють із себе означені інтермедії самі по собі? Вони—як завважають видавці [2])—по всьому «мають велику схожість з тими інтермедіями, прототіпами яких вони слугували і які в XVIII віці складались профессорами київо-могилянської академії (Митрофаном Долгалевським, Георгієм Конисским і др.): але істотно відзначаються від них тонічним розміром вірша. В них, як і в наступних інтермедіях, виводяться на сцену простолюди, що балакають «складом простим, деревенським, мужицьким (Пiїтика М. Довгалевскаго 1736—1737), або подається якийсь потішний, анекдотичний епізод, часто позичений з чистонародних байок.

---

[1]) Энеида—стор. 93.

[2]) Кіевская Старина—1883, 12, стор. 653—4.

Зміст першої з наших інтермедій такий: господарь, або якийсь сільский хазяй Стецько, заможний, але наївний та простий, іде з ярмарки додому, накупивши там горшків. До нього підходить хитрий Климко, роспитує Стецька про його заможність і виявля охоту піти до нього служити; той обіця гарно годувати його, а цей видає себе, яко ручого мисливця звіролова, на доказ чого показує торбу з пійманою ніби ним у гаї лисицею, яку й пропонує купити своєму будучому господарю. Між тим у торбі був кіт, і простодушний Стецько, не маючи на призрі омани і не бачучи предмета своєї куплі, торгує кота в торбі. По довгому торгу поєднались на 4-х грошах. Неповоротний Стецько довго вовтузиться з торбою, щоб розвязати її і полюбовати свою покупку, а ручий Климко тим часом непомітно тікає, захопивши з собою Стецькові горшки і сукман. Нарешті Стецько одчиняє торбу, але кіт раптово виплигує з неї і тікає в поле. Ошуканий Стецько розводить плечима і скаржиться про свою згубу; але тут до нього знова підходить Климко, передягнений вже в другу одежу, кладе на-бік горшки Стецькові, прикрива їх його-ж сукманом і в вигляді иншого чоловіка роспитує Стецька про його біду, виявляє готовність одшукати ошуканця і запевняє, що останній заховався десь у траві. Починається шуканина. Климко показує на сукман, запевняє, що там лежить ошуканець і підцьковує Стецька побити його. Ймовірний Стецько бере ломаку і починає товкти уявленого ворога, але розбива тільки власні горшки. Зачувши тріщання горшків, і побачивши нову свою оману, він з плачем іде скаржитися панові, а Климко, що заховався від нього, являється перед глядачами і хвалиться тим, що йому довелося двічі одурити простака, і йде шукати другу офіру для омани. Народність сюжета в цій інтермедії очевидна і мораль її очевидна: не торгуй кота в мішку, не впевняйся кожному стрічному, але будь обережним і обачним. Такі сюжети є й тепер у народних казках.

Ще народніша по змісту друга інтермедія Гаваттовича, сюжет якої такий: два мужики, що торгують волами, Максим і Грицько, мешканці с. Городка, продали на ярмарці волів і вер-

таються до-дому. До них прилучається Денис із Каменця-Подольського. Дорогою всі вони виголодались, а хліба ні в кого ні шматка. Коли чують дух пирога; починають шукати і знаходять, але всього один. Як трьом поділити один пиріг? Хитрий Денис пропонує товаришам лягти спати і кому присниться найкращий сон, тому й дістанеться пиріг. Пропозицію прийнято; Максим і Грицько лягають спати, а Денис крадькома зьїда пиріг і незабаром розбуркує товаришів; запрошуючи їх розсказати, хто що у сні бачив.

Максим переказує, що снилось йому, ніби він був на небі, бачив там святих і самого Бога, брав участь у небесній трапезі, на якій було все, що кращого вживають люде на землі. Грицько, навпаки, оповідає, що снилось йому пекло й муки пекельні, які й він терпів. Хитроумний Денис так сказав обом: був і я на небі, підніс мене туди у сні янгол, взявши за волосся; бачив я, як ти, Максиме, їв у-щерть за трапезою Господньою і просив у тебе хоч шматок чогось, а ти сказав: та там пиріг, і янгол сказав: не треба; бачив і тебе, Грицьку, в муках пекельних, і ти ще кричав: не побачиш мене більше, на вічні муки мене засуджено, візьми і зьїж пиріг. Ошукані Максим та Грицько прогоняють «до біса» Дениса, а він прикидається, ніби не розуміє причини їх незадовольнення: «ось біда; сами пиріг зьїсти казали, та ся розгнівали». Тим уривається терпець, і вони ганяються за жартуном, а той од них тікає... Цілком такого-ж зміста народний анекдот про цигана і козака расповсюджено і тепер, і, здається, ми стрівали його в одному з українських етнографічних збірників».

Що виявляє з себе цей літературний помник?

«В обох інтермедіях нас може цікавити скільки їх форма й зміст, з яскраво визначеним народним світоглядом і побутовими рисами того часу, стільки-ж і розмір вірша і фонетичні та лексичні особливості мови. Тут ми бачимо мішанину метричного складання й сіллаба: перші два вірша близькі до розміра народних пісень; далі йде хорей, що зміняється подекуди сіллабом; кожна строфа ділиться на дві частини, що кінчаються рифмами;

кожна частина строфи, за де-якими винятками, дає четирестопний хорей. В цю мірку бгаються питання однії і відповіді другої особи з ламанням строф звичайних, через-те прийнятий розмір дається авторові нелегко, витрімується трудно і веде його до частих порушень в наголосах. Було-б помилкою вважати позичанням слів польських і скорочуванням в дусі польської мови те, що не близиться до нашого українського говору, воно живе й тепер у народньому галицькому говорі».

Розгляд внішних прикмет інтермедій доводить нас до уваг про їх мову. Видавці цього памятника визнають, що Гаваттович [1]) «гарно знав мову народню і пильнував у можливо чистішому вигляді вкласти її в уста дієвих у його інтермедіях особ. При всьому тому мова Гаваттовича не більше близька до простолюдної мови данного місця і часу, як і мова Довгалевського і Кониського. Вчені схоласти XVII—XVIII вв. взагалі недбало відносились до народньої мови, а через те вони не мали змоги подати цілком вірні її зразки. Про-те мова уміщених інтермедій представля цікавий матерьял для філологів, як по численності особливостів і одзнак місцевого галицького говора, захованих і понині, так і по рясноті слідів і форм архаїчних. Припускаючи, що вона могла постраждати від польської транскрипції, сліди якої чуються і в нашому списку, завважимо одначе, що зовсім така мова судових актів південно-руських XVI—XVII вв. у тих місцях, де, як напр. в особистих свідкуваннях свідків або покривджених, сильно пробивається на-гору з-під канцелярської поволоки жива народня мова».

Не менш видатним по духу являється й зміст інтермедій. Байдуже про-те, що вони вийшли з-під пера вченого схоласта,—в них насамперед виразно визначається течія реалізма, того реалізма, що відбивається в українських інтерлюдіях на протязі 18 віку і на початку 19-го, в особі Котляревського, ставить нашу художню літературу на грунт непорушний. Цей реалізм виявля-

---

[1]) Кіевская Старина 1883, № 12 стор. 655.

ється в точній передачі народньої псіхіки і народнього побуту, що видко навіть в деталях. Взяти, напр, описання небесного бенькету, який бачив ніби Максим:

Гей, было-жъ, было-жъ тамъ много істи! Не пребачу того.
Было мясо, поросята; были печени курчата.
Было тамъ и вареное, та было и смаженое.
Все хорошо, и зъ юшкою білою, та и жолтою.
И тісто было варене, смажоне та и печене,
И пироги тамо были, та и борщика зварили
Та была и капуста, и горохъ, была каша
Та была тамъ и ботвина, и вшелякая зверина, і т. д. [1]).

Але при цьому реалізмі, сказать би навіть натуралізмі, виклад визначається, де треба, особливою естетичностю. Такий, нпр., опис неба, що вражає нас вродою своїх кольорів.

Та тотъ небо,—каже Максим,—якъ золотий замокъ, що такой
Въ світі жъ не видалъ красное. Мури мѣетъ золотое (работи
Та каменями сажене дорогими: суть зелене,
Суть білие, червленое, суть блакитне та світное.
Та і мустъ там есть золотий. Та я собі передъ вроти
Стою, ажъ тамъ викрикають ангели, ти же співають
Хороше і т. д. [2]).

Згадані ознаки виявляють видатний талан автора інтермедій; всі ж в цілому вони підтрімують думку про давність і живучість української штучної творчости. Безперечно вона істнувала і в 16-му віці; безперечно, не вважаючи на наслідування драмі польській, вона носила в самій собі зарідки справжнього життя і художности.

Не так високо можуть буть поставлені українські інтермедії кінця 17-го віку, що маються при польській драмі «Comunia

---

[1]) Кіевск. Стар. 1883, № 12 ст. 663.
[2]) ibid. стор. 662.

dnchowna s.s. Borysa y Hleba, що міститься в одному польському підручнику риторики і в уривках надрюкована д. М. Марковським [1]). Комічні сцени, вставлені в драму, тісно звязані з нею, що вказує на відносну ранність цього твору; про драму сказано, що вона «була представлена 1693 року», але, конче, написана могла бути раніше. В усякому разі тісний звязок інтермедій з текстом драми спонукає нас зміст перших розсказати разом з останньою. Зміст цієї драми такий: «насамперед іде інтермедія, початок якої загублено. Дієвими особами її зьявляються garbarz (кушнір) і хлоп. В схороненому уривку інтермедії, вони, очевидячки, балакають проміж себе за декорації, що потрібні були для постанови драми, при чому вся сіль інтермедії міститься в невлучних увагах хлопа з приводу пояснених йому кушніром незрозумілих предметів».

«По цьому уривку слідкує Prologus. Виходять, треба думати, два ученика і прогоняють кушніра з хлопом (в тексті драми стоять неясні означення primus, secundus» [2]). Починається розмова межи ними й кушніром; комічність її міститься в зрозумінні кушніром ріжних польських слів у иншому смислі: scena він переклада собі, яко стена (стіна); proscenium—простенко (стіни стоять); synopsys—свинопас і т. д. Виходить Prologus, оголошує, що «nie dla ciebie to, chłopie, co tu napisano», і розсказує коротко зміст наступної драми: як Святополк убив князів Бориса і Гліба.

«Тим часом перед коном простолюдна юрма все збільшується» [3]) і серед неї йдуть різні незначні розмови. Головними дієвими особами і тут кушнір та хлоп. Вони завважають, що в одного з прибулих глядачів не так падіто шапку, другого куса муха, в третього ніс замазано і т. д.

---

[1]) Кіев. Стар. 1894, № 7, ст. 32 «Южно-русск. интермедіи изъ польской драмы».

[2]) ibid.—стор. 34.

[3]) ibid.—стор. 35.

«По цьому слідкує вже й сама драма. В першій сцені першого акта оповідається про те, як Святополк загадує зробитися єдинодержавним владарем Руси і підмовляє Єримана, скарбівничого свого батька, щоб він прихилив через підкуп на його бік сенаторів. Але Єриман на це не згожується і в другій сцені надумує вжити гроші на ціль обрання Бориса. В третій сцені Єриман радить сенаторам обрати князем Бориса і розсила «listy» й до других сенаторів, схиляючи до того ж. В четвертій сцені сенатори підмовляють Бориса стати князем, тоді як він чує одворіт до всякого рода вшанувань. В пятій сцені оповідається про те, як козак, посланий Єриманом по листи, губить коня і догадується, що його вкрали салдати Святополка. В ній сцені є декілька місць, написаних на мові народній. Козак, посланий Єриманом до сенаторів, вельми здорожився. Поскаржившись досить на свою долю (iestem na dworze własnie grabiezna kobyła, каже він в своєму монолозі), козак ляга спати, «кобилу до рук привязавши». В цей час являються два драгуна. Вони вже багато поблукали, але встигли вкрасти тільки шкуру кобили». Починається в них розмова в вигляді скарги, що тепер «німаш чого украсти і в панским двори» [1]). Побачивши козака, крадуть в нього коня, а натомісць лишають втокмачену в грязь кобилячу шкуру в тій надії, що козак.

Мнымати буде, вставши, що у граз упала
Кобила, а облізли хвост тилко задрала,
І не буде нас гнати, даст покой у сьому.

«Прокинувшись і не знаходючи кобили, козак догадується, що її вкрали салдати Святополка (Swantopełka żołnierstwo). Витягши шкуру, яку втопили драгуни в болоті, він каже, що це «nie moia skora, ale mi się zgadzi, nuż się kupiec na towar ten iaki przygodsi, і побачивши, що до нього підходить еврей, козак обертається до нього з таким привітанням: «czemu się to nie

---

[1]) Южно-русск. интерм.—стор. 36—7.

często Borucha widami» [1]). Починається і в них розмова, де козак пропонує купити в нього шкуру, ніби злуплену з турецького коня під Хотином. Єврей купує, марить, що вже через неї забагатів, і заявля

Покину орендарство, буду гандловати,
Юже корцом в аренди не хоцу держати.
. . . . . .
Юже купцом остану, буду продавати
Турецкіе скури, буду їми торговати [2])

«Настроєний так радісно вигодною покупкою, єврей ляга спочивати, накрившися шкурою. Під цей час являється діавол. Злий дух недовольний: справи його точаться кепсько, але, каже, він «teraz dowcip pokaże, kiedy będę raził Swantopołkowi, aby swoię bracia zgładził, a sam na panstwo wstąpił. Doznaią, co umie ten diabel, — додає він. Діавол бажа записати для себе «niecnoty wszystkie», які одбуваються на землі, але в нього нема ні пергамену, ні навіть шкури кобили. Побачивши єврея, що спочивав під шкурою, діавол наказує йому вилізти з під неї, — і межи ними заводиться розмова». Діявол бере шкуру і просить єврея казати йому для записі про свої шахрайства: як він підмішував у горілку різне ка-зна що. Єврей не визнає своєї провини, зверта її на другихъ євреїв, а також і на самих християн, яких ніби євреї одурюють. Діявол пита про тих хрістіян, і єврей для прикладу вказує на панів:

Пан тепер заровно микитит з жидами.
Пан один за полтора тепер жида стоїт,
Торгует, барисует, як на то пристоїт,
Од тое, пане дябле, хотей написати.
Позичивши, панове не хотят оддати [3]).

---

[1]) Южно-русск. интерм.—стор. 38.
[2]) ibid—стор. 39.
[3]) ibid—стор. 40.

Діавол записує й це, але пита, чому еврей не оповіда йому і про те, що

Krzywdę chłopkowie wielką od panow cierpią і т. д.

По відповідних розмовах еврей просить діавола все-таки віддати кобилячу шкуру. Діавол розважа, що справді, на тій шкурі він не поїде і присуджує взяти за огиря самого еврея. Той, звичайно, жахається, але нічого не може вдіяти, бо діявол сіда на еврея і одьїзджа,—цим і кінчається пята сцена[1]).

В шостій сцені першого акта Святополк виманює листи в козака, що прийшов до нього з скаргою на драгунів, і, дізнавшись про замисли проти нього сенаторів, присуджує замінити листи Єримапа своїм. В сьомій сцені козак, посланий Святополком до полковника, скаржиться йому, що драгуни вкрали в нього коня». Драгуни жартами заплутують сліди і з тієї скарги нічого не виходить. «Кінець цієї сцени загублено. В восьмій сцені Святополк оддає посланцю (козаку) підмінені листи, а Грамрот, його ревний слуга, радить йому отруїти Бориса, вказуючи і на чаклуна, що міг би це зробити. В девятій сцені прикликаний чаклун радить Святополкові отруїти листа до Бориса, прочитавши який, він помре. Виконуючи цю раду, Святополк пише листа до Бориса, в якому, слухаючись ніби голоса сумління, пропонує йому владу, і посила листи через Грамрота.

В першій сцені другого акта Грамрот, отворивши листа до Бориса, умирає, отруєний їдью, і салдати його обдирають. Потім друга, третя, четверта і пята сцени в збірнику загублено. В шостій сцені убійники, передягнені прочанами, рішають Бориса життя. В сьомій сцені Ярослав, стрінувши слуг Бориса, »stojących» над своїм убитим господарем, одсила їх до Святополка, підзорюючи їх у злочинстві. В девятій сцені сенатори, догадавшись, що ті листи, які вони одержали фальшиві, і дізнавшись про смерть Бориса, обирають князем Гліба. Прочувши за нові замисли сена-

---

[1]) Южно-русск. интерм.—стор. 42.

торів, Святополк у десятій сцені присуджує настренчить Гліба і Ярослава один проти другого, щоб вони загинули в обопільній війні, і в одиняцятій сцені Гліб одержує звістку від посланця Святополка, ніби Ярослав іде на нього з військом, бажаючи винищити всіх братів, щоб зробитися єдинодержавним властителем Руси. Таку ж звістку про замисли Гліба в дванадцятій сцені одержує і Ярослав.

Третій акт починяється сценою, в якій сходяться вістники Ярослава та Гліба і умовляються що до війни. Але Гліб, боючись розливання братерської крови, присуджує одійти в пустелю. Теж у третій сцені робить і Ярослав. В четвертій сцені сенатори, дізнавшись про нове життя Гліба і Ярослава, ідуть в пустелю щоб переконати їх одержати владу над Русью. Між тим у пятій сцені Гліб і Ярослав випадково стріваються в пустелі, але не пізнають один одного. Туди ж в шостій сцені приходять до них і сенатори і, принявши їх, силоміць виводять з пустелі. В сьомій сцені Святополк, прочувши, що Ярослав і Гліб пішли в пустелю загадує їх там убити. Але як він дізнався, що сенатори вже вивели їх відтіля, зважується вбити спочатку Гліба. В восьмій сцені Гліб нудьгує про життя пустельника, і Святополк, олживо пропонуючи йому поступитися своєю владою, запрошує його до себе. В девятій сцені кухарь Святополка, дізнавшись, що в князя будуть гості, сумує. Цією сценою уривається наша драма».

Драма, як ми сказали, написана польською мовою, але сюжет твору досить відомий: він український, а в усякому разі старо-руський. Вже це одно говорить, що хоч твір і не може бути залічений до літератури вкраїнської, але автор має відносини до українства і українські його інтермедії суть памяткою нашого письменства. Але ж яка мова інтермедій? «Аналізуючи мову інтермедій, ми бачимо,—каже д. Марковській, [1])—що в ній нема ні дзекання, ні увякання, що в білоруському наріччі являються вже з XVI в., ні акання, початок якого в білоруському на-

---

[1]) Южно-русск. интерм.—стор 44—5.

річчі доходить уже до XIV в., але про те в ньому дуже часто стрівається така досить характерна відзнака малоруського наріччя, як *і* замісць *ѣ*. Правда, *і* замісць *ѣ* і в середині слів сильно росповсюджено і в північно-східній частині білоруських говорів (у південно-західній менче), але в усякому разі ця звукова риса не представля особливости чисто білоруської, а подає той чи инший ступінь на півдні—впливу малоруського нар., а на півночі—новгородського говора. Через те, хоч в наших інтермедіях і не стрівається самої гострої риси малоруського наріччя—*і* зам. *о* та *е*, що надибуються в південно-руськихъ памятках зрідка вже з XVI в.,—їх можно віднести до памяток південно-руського письменства кінця XVII в. Складачем цих інтермедій був, треба думати, якийсь малорос (може бути, школяр Полоцького єзуїцкого коллегіума), який і не міг через те натхнути їм яскравого колоріта тієї народної мови, що гучала серед простолюду г. Полоцка, але з другого боку, рахуючи на місцеву публичність, автор і не зважився запровадити в своїй інтермедії гострих рис своєї рідної мови».

Що до літературної вартости, то високо поставити їх ніяк не можно: комізм їх вельми грубий, дотепу дуже мало, естетичности ще менче. Одно слово, визнати значіння їх можно в тому смислі, що вони без перерви підтрімують традіцію нашого літературного реалізму навіть в XVII віці.[1])

---

[1]) Не вдаючись до історії сюжетів як цих інтермедій, так і Гаваттовича визнаних за народні, мусимо завважити, що означена «народність» розуміється нами тільки в смислі особливої переробки і присутності у народа літературнаго зміста, який може бути позичено з самих далеких джерел, що спробував досить влучно довести відносо Гаваттовича Кузьмучевскій (Старѣйшія русскія драматическія сцены.—Кіев. Стар. 1885, ноябрь).

V.

В попередньому розділі ми розглянули старо-драматичні наші твори, що по змісту своєму зьявляються первітними: в них, виключаючи інтермедії, не видко зіткнення з реально-свіцьким життям, а натомісць—весь зміст відноситься до різних подій з життя Христа.

До таких духовних пьєс належать, як ми вказали, пассіонально-пасхальні й різдвяні: по них, в історії західньої драми, слідкують теж духовні пьєси розмаїтого, але теж релігійного змісту; в нас безперечно були і вціліли де-які пьєси подібного тіпу, але можно сказати, що вони складають окрему хронологичну группу.

Одначе группу окрему по змісту вони складають тому, що, не вважаючи їх достатним матерьялом для встановлення другого хронологичного періоду в історії розвою нашої драми, ми все-таки можемо розглядати їх, яко особливе і тіпичне зьявище по рисам внутрішньої вдачи.

Одним з таких творів, релігійної вдачи, але з сюжетом, де життя Христа не грає центральної ролі, є драматичний твір під заголовком «Банкет духовний».

По формі своїй він є діалогом, по значінню і змісту має вдачу шкільно-дідактичну. Мета подібних творів, позичених в Польщі, виясняється докладно видавцем діалогу д. Мироном [2]): річні і піврічні іспити в старих польських школах споруджувано з великою бучностю та при натовпі величезної юрми публічности. Про Діспути по теології, філософії та инш. в школі Любранского в Познані—каже Лукашевич—оповіщалось звичайно оголошеннями, що посилались монастирям, мірским духовним та більш освіченим познанським мешканцям і приклеювались на дверіх костелів». Що і в південно-руських школах, споруджених в XVI і XVII вв.

---

[2]) Бенкетъ духовный. Кіев. Стар. 1892, апр. стор. 60.

на зразок польських, істнували такі ж звичаї, про це ми маємо силу свідоцтв»; «виборні студенти (київо-могилянської академії) і ученики, в вакації літні, зложивши з себе артілі, відходили по різних губерніях та слободських повках, співали по домах різні канти. Представляли *діалоги*, комедії, трагедії і инше. В три майські рекреації всі ученики та вчителі і сторонні любителі наук виходили для забав на гору Скавику межи яруг, при врочищі, званому Глубочиця. Там всі бавились різними простими грицами, а студенти співали канти. Вчитель поезії обовязаний був для таких прогулок що року компонувати комедії чи трагедії, а инші вчителі—діалоги. В философіях і богословії замісць іспитів були річні публичні діспути. В давні часи всі діспути відбувались тільки в латинській мові. Але потім для *разумѣнія простому, въ множествѣ стекавшемуся народу*, де-які твердження діспутовано було і на руській (місцевій) мові. В промежинах також ученики нижчих класів промовляли різні діалоги й читали вірші».

Одним з таких творів є шкільний діалог, знайдений д. Миро-ном 1889 року «під час археологично-бібліографічної вистави ставропігійського інституту у Львові». Самий памятник придбано львівською Ставропігією.

«На жаль, перший лист рукопису, де був оглав і початок нашого діалога, загублено, і через те ми нічого не знаємо ні про його автора, ні про місце його скомпонування. Гадаючи по рукопису, його треба віднести до того-ж часу, що й весь збірник, цеб то до другої половини чи навіть до кінця XVII віку». Видавець «дав цьому діалогу заголовок «Банкетъ духовный», як його і названо зараз у першій фразі розмови» [1]).

Діалогъ, що збудовано, звичайно, в формі «пытанья» та «отповѣди», має зміст катехизичний і ставить метою вияснити і ствердити такі твердження релігійної вдячи, як про Адамові стани, душу людську, таїнство, заповіді и т. под. Він складається з трьох

---

[1]) Кіевская Старина 1892, апр. стор. 63.

частин: «віршового прологу, розмови і віршового ж епілогу. Гадаючи по змісту, твір цей повинен був виголоситись при якійсь урочистій нагоді, може, при річному іспиті, перед численною публічностю, що складалась головно з батьків та родичів учеників. Певно, пролог і епилог промовлено було кимсь із старших учеників, чи навить самим учителем; особливо отецьки навчительний, а подекуди патріотично-журний тон епілога наводить на цю думку.

Що до самого діалога, то його, очевидячки, призначено було для учнів менчого зросту, як про це сказано і в епілозі. В кінці розмови стріваються де-які місця апокріфічної вдачи, як напр. про непорочне зачаття Іоанна Хрестителя і пророка Єремії, а також про те, що сини патріарха Іакова, Ісав (тут помилково названий Савулом) та Іаков, були близнята і сварились ще в матерній утробі [1]). Мова діалога є тіпічна книжково-українська. Як видко з сказаного, зміст діалога цілком релігійний, але видко і риси нового порядку, власне—обертання до життя. Це видко головно в епілозі, де з дідактічною метою робиться поклик освічуватись і вказується на становище в освітному смислі «Россії». В епілозі кажеться».

А свое дѣти до школи давайте,
Бы ся учили въ школѣ шановати
Родичовъ своихъ, якъ тежъ и Бога знати.
. . . . . .
Але, якъ бачу, всѣ ходять по воли,
Ажъ хиба сотню дасть хлопця до школы.
Для того вѣра въ Россіи угасаетъ,
Же справу дати, якъ вѣритъ, не знаетъ.
Предъ що подданство срогое настало,
Чемъ панство нашей Россіи упало,
Поневажъ вѣкъ свой въ пестотѣ стравили,
А въ наукахъ бы на мнѣ ся не бавили.

---

[1]) Кіевская Старина 1892, апр., стор. 63.

Жаль то незносный мѣвши та не мѣти,
Прето давайте до школъ свои дѣти.
Досить бы на томъ молитвы умѣти,
И вѣру свою строха зрозумѣти.

Весь цей уступ показує досить цікаву мішанину релігійного елементу з свіцьким: звичайно, останній мається в мінімальній мірі і діалог цілком відноситься до першого періоду нашої драматичної творчости хоча й пізніщої вдачи.

Особливо цікава в данному смислі «Розмова во кратцѣ о душѣ грѣшной, судъ принявшой отъ судьи справедливаго Христа Спасителя».

Пьєса починається покликом Архангела Михаїла до мертвих, щоб вони йшли на схід грішної души й дивились, що Бог

Не въ ярости, ни въ гнѣвѣ караетъ,
Но справедливымъ судомъ зъ ними поступаетъ» [1]).

Встає з домовин 4 мертвих і цим замикається видок перший. В яві другій «судія до зъ мертвихъ восталихъ мовитъ», щоб вони заспокоїлися, і наказує архангелу Михаїлу «всѣхъ полковъ небесныхъ гетману», вести на суд грішну душу. Той кличе душу; ця плаче, але Михаїл, лаючи її бридкою», велить іти на суд «по неволѣ». Душа просить краще її в пекло вкинути, чим до судді вести. Являється диявол і теж ладен іти з нею до суду, збіраючись забрати її до пекла. Янгол-хранитель, що «грає роль оборонця, вимагає волі обвинуваченій до вислову вердікта» [2]), на тій підставі, що ця душа «жила зле, а часомъ тежъ и побожне [3]). Судія складає догану душі за її грішне життя і велить подати

Книги, где дѣла той души вписанни,
Нехай сама уважитъ, якъ годна нагани

---

[1]) Кіевская Старина —1884, іюнь, стор. 293.
[2]) ibid—стор. 291.
[3]) ibid—стор. 295.

Судія доріка душі, що вона в півець повернула і наддані їй богами «розум совершений і волю», і муки Христові, й змогу

Во вѣчной роскоши со святыми жити[1]).

Все це вона проміняла на роскоші диявола. За те Судя їй промовля вирок.

Милший тебѣ дияволъ билъ надъ Творца твого,
Зъ нимъ же теперъ заживай и роскошей его.
А поки естъ вѣчности, тамъ будешъ жити,
Весполъ въ пекелномъ огнѣ изъ тѣломъ горѣти[2]).

Душа починає скаржитись і просить у Судді ласки, але той вказує їй на невчасність її жалів і посила

Во огнѣ пекелномъ горѣти.

Душа вказує, що невже ж пропаде кров Христова, прийнята нею з сакраментами, невже марно пропаде віра її в те, що сакраменти могли гріхи її «стерти» [3]).

Судія одповіда, що «безъ дѣлъ вѣра всегда поглашченна», а крови його «обжите струменя» хай буде душі на більше «потопленя». Душа знов тоді плаче і проклина себе.

Проклята, проклята есть, ахъ ничѣмъ познала,
Кгдимъ ся южъ дияволамъ до пекла достала [4]).

Але тут виступає Янгол хранитель, вказує, що грішна душа робила й добрі діла. Судія ладен почекати і наказує поважити «добріе дѣла и злие» тієї душі. Цим і закінчується видок 2-й. В третьому янгол баче, що

---

[1]) К. Ст. 1884, іюнь, стор. 296.
[2]) ibid—стор. 297.
[3]) ibid—стор. 298.
[4]) ibid—стор. 299.

Злие дѣла добрихъ преважаютъ [1]).

Він тоді одступа від души і каже їй одвічати самій за себе.

Видок 4. Душа скаржиться, що в грішних ділах «сумленя» її «не остерѣгало» та й чорт зводив її

На тое,
Абимъ всегда во свѣтѣ починала злое.

Диявол заперечує, кажучи:

Не тягнувем тя къ грѣху за лобъ усиловне:
Штось хотѣла, тось творила въ свѣтѣ доброволне.

Сумленя теж заперечує, що воно завжди її остерегало і

Сердечно волало
Предъ тимъ, нѣжъ што ешче злое ся ставало.

Але душа на ті

Слова нічого не дбала,
Мовлячи: ей, грѣхъ той естъ, рѣчъ то барзе мала [2])!

Душа признається, що вона таки згрішила, та лишаючи Сумленя, все-ж таки лає Диявола, що він її «звюв» і

Роскошъ марного засладилъ былъ свѣта [3]).

Розсержений диявол знов доводить їй, що вона сама винна, і просить врешті на душу «декретъ справедливий»!

Душа пада в одчай. Починається видок 5-й, де Судія пита гадки що до гріхів души у апостолів.

«Одинадцять апостолів висловлюються за обвинувачення, один тільки Іоан віддає долю души на звол Судії, просючи про ласку. В шостій яві Судія, «переконався, що всі визнають душу

---

[1]) К. Ст. 1884, іюнь, стор. 300.
[2]) ibid—стор. 301.
[3]) ibid—стор. 302.

гідною карання, і «видає декретъ, абы по дѣламъ отнесла заплату» [1]).

Такий зміст цієї драми, одшуканої в купянському повіті харьковської губернії. «Імя її автора в нашій історичній літературі цілком не відоме. По формі та заходах будування вона наближується до драм Св. Димитрія Ростовського, по мові чи не попережа їх [2]).

Мова її книжково-українська, але з «невеликою примішкою церковно-славянських слів та форм і з солідним шаром полонізмів» [3]).

«Гадаючи по письму й паперу, цей памятник треба віднести до кінця XVII ст. і саме пізніще—до перших років XVIII ст». [4]).

Точніше що до цієї пьеси висловлюється П. Житецкій.

«Ймовірно,—каже вченний [5]),—вона появилась одночасно з першою орігінальною малоруською драмою «Алексѣй Человѣкъ Божій», цеб то 1674 р. «Думаємо так на підставі загальної термінології в «Розмові» і в драмі: *видокъ*, *видѣніе*, а не дѣйствіе, *явленіе*, як в пізніших драмах».

Що до мети «Розмови», то в основі останньої «лежить релігійно-моральна сентенція про безсторонність суда божого. «Розмову», очевидячки, направлено проти людей, що марно сподіваються на ласку божу. Остаточна її мета—дати вищий ідеал справедливого суду людського» [6]). З цього вже видко, оскільки релігійний сюжет пьеси, який виходить за межі пасхально-різдвяних матерій, поволі стикається з реально-світським елементом. Не дивно через те, що «Розмова» ця є цікава побутовими подробицями, які характеризують судові порядки того часу» [7]).

---

[1]) К. Ст. 1884; іюнь, стор. 292.
[2]) ibid—стор. 289.
[3]) ibid—стор. 290.
[4]) ibid. стор. 388.
[5]) Энеида—стор. 95.
[6]) К. Ст. 1884, іюнь, стор. 291.
[7]) П. Житецкій—Энеида—стор. 95.

«Чи склада «Розмова» переклад або позичку західного зразка, чи виросла, вона на місцевому грунті,—ми не знаємо: в усякому разі вона слугує цінною ілюстрацією тогочасного розумового і морального розвою. Автор «Розмови» (особа, ймовірно, духовна) не міг спекатись теорії страхання карою, але він же представля тут апостолів, що розвязують питання (автор) за провинність, а Судія тільки приклада кару, і поясня це тим, що Судія не бажа показатися в своєму суді суворим» [1]). Але, не вважаючи на це, в пьесі мимоволі спиняє високе для того часу представлення про безсторонний суд. Такі гуманні прінціпи, як гласність, оборона, оцінка доказів, одбирання думки дванядцяти суддів,—вони ж тільки свіже досягли в наші судові органи. Висловлений в «Розмові» янголом-хранителем дезідерат: «нехъ едно идетъ ко суду свободне» і доси в багатьох випадках лишається тільки desiderat'ом; за весь час нашого «попереднього слідства» обвинованчений не може «свободне» орудувати засобами оборони» [2]).

Чим близче підходитимемо ми до початку 18-го віку, тим більш оддалятимемось од пьес вузько-містеріального тіпу і переходитимемо до драми другого періоду. Перехід цей, звичайно, відбувається поволі, тому звязком межи обома періодами повинна бути така драма, що яскраво одбивалаб у собі риси нового тіпу разом із старими, але походження пізнішого. Чим же мусила бути пьеса, що послугувалаб таким звязком, що носилаб у собі риси старої і нової драми? Конче, вона повинна була мати релігійну вдачу, з одного боку, але з другого—не мати звязку з цілями церковної одправи і, що найголовніше, бути вже близькою до життя, хоч би й не цілком сучасного. Така тільки пьеса і могла стати на межі двох періодів історії, і коли ми шукатимем серед наших старих драм, то знайдемо таке: «посередний звязок межи тим і другим періодом представля з себе містерія про Олексія чоловіка Божого, 1674 року. Хоч вона, як і попередні, має свячену вдачу, але, будучи виставлена на «публічному

---

[1]) К. Старина—1884, іюнь, стор. 292.

[2]) ibid—стор. 292.

діалозі» і не маючи безпосередних відносин до церковно-одправних спогадів та вчинків, скорше могла допустити собі зіткнення з сучасною дійсностю» [1]).

Заголовок пьеси такий. «Алексѣй, человѣкъ Божій. Діалогъ въ честь царя и великаго князя Алексѣя Михайловича. Представленъ въ знаменіе вѣрнаго подданства чрезъ шляхетную молодь студентскую в коллегіуму кіево-могилянскому на публичномъ діалогѣ» [2]). Зміст цеї видатної пьеси такий [3]).

В пролозі висловлюється бажання, в особі Олексія, виставити справжню людину на славу царю московському Олексію Михайловичу. В дії першій (видок первой) ангел Рафаїл, в розмові з архангелом Гавріїлом, висловлює дивування, через що деякі люде не хтять завязувати «малженства», якого він є охоронцем, і, подібно янголам, хтять бути ніби безплотними, цеб то безженними. Гавріїл одповіда, що безженні перед Богом вищі од одружених, що їх є царство небесне, і Рафаїл згоден уже намовляти на безженність Олексія. В яві другій (видѣніе другое) Олексій, син римського сенатора Евфіміяна, оголошує, що його хтять одружити, але він цього не хоче і дума втекти від батька і слугувати Богові. Тут його спокушають Юнона і Счастье, а три землі—Беоція, Лацедаймонія і Евбонія, зьявившись, підтрімують спокусу Олексія вказівкою на всі добрі скутки їх підлеглости Тімону Афинському,—коханцю счастя. Олексій ладен уже ступити на шлях благ земних, коли зьявляється Віртус, впевня його в марності останніх, показує навіть змія, уготованого для злих, і разом з Нищетою убогою доводить Олексія до рішучости йти «путемъ узкимъ, который ведетъ къ небу». В яві третій Евфіміан оголошує, що має намір одружити свого сина і, щоб переказати про це, кличе раніш свою жінку Аглаіс, а потім сина Олексія. З жінкою вони накмічають йому молоду, але Олексій

---

[1]) Очерки—стор. 32.

[2]) Наука и литература—Пекарскаго, стор. 394.

[3]) Русскія драматич. произведенія 1672—1725 годовъ.—Н. Тихонравова т. I стр. 3—75.

виявля незгоду дружитись і тільки після настирливих умовлянь отця і матері ладен коритись їх волі. Але тут йому зьявляється архангел Міхаіл, вмовля його бути твердим, каже, що дружитися, щоб стати спадкоємцем своїх батьків в надії на довге життя, нерозумно, і таким чином верта Олексія до ранішого наміру не дружитись. Облудно, щоб потім втекти, Олексій одначе допуска весілля. Одбувається народня сцена заклику на останнє і самий бенькет,—у автора пьеси «Играніе свадьбы»,—яке закінчується бійкою «мужиків». У яві (видок) четвертій Олексій, що втік з дому, міняється одежою з старцем і посила продати її Евфіміяну і по вказівці архангела Уріїла іде до «Єфеса града». В пятій яві (видок) плаче Евфіміян за втеклим сином; в дійсності того що він втік, впевняє його ще більше старець, що прийшов з шатами Олексія; сенатор просить старця повести його слуг на те місце, де він покинув Олексія, а сам з жінкою лишається сумовати дома. Дія друга. Видок перший. Гонорій, цесарь римскій, висловлює призру, що його опікун загадує проти нього різні каверзи; в цьому настрої підтрімують цісаря бояре; щоб взятися до якогось рішенця з цього приводу, Гонорій кличе найпевнішого свого дорадника Евфіміана. Цей приходить і на запит царя оповіда про причину свого суму—втеки Олексія. Гонорій зараз велить своїм слугам шукати Олексія. Видок другий. Царські слуги, разом із Евфіміановими, шукають і не знаходять Олексія; потім здибують його в вигляді старця, подають йому милостиню і відходять. Видок третій. Виходить Олексієва покинута молода; плаче від образи й горя і присуджує собі чекати, поки знайдеться Олексій. Вертаються царські слуги і доносять, що його не знайшли. Видок четвертий. Про теж оповідають і слуги Евфіміана. Але перед цим його кличуть до цисаря і він ще проще не чує. Видок пятий. Янгол Уріїл оголошує людім про святість Олексія; ті сходяться до нього з своїми проханнями; завваживши в цьому втрату своєї одлюдности, Олексій наважує йти відтіля і приходить до Риму. Евфіміан вертається до дому; його стріва Олексій в вигляді старця і проситься в нього жити; той дає йому згоду і кличе на учту й других старців. Проживши в батька, Олексій

чує близьку свою смерть, просить пера й чорнила і пише про своє життя; потім умира і янголи приймають його душу для небесної оселі. Ява (видѣніе) шоста. Цисарь Гонорій розсказує, що на папській церковній одправі почувся голос з неба, що наказував шукати в городі для молитви «чоловіка божого». Порадившись з боярами та Евфіміаном, який оголосив, що в нього давно вже мешкає людина, може, й свята, цисарь велить покликати слугу, що вслуговував Олексієві. Слуга оповіда про смерть останнього та про його життя і цисарь постановля, що вмерлий і єсть божою людиною. Всі приходять до тіла Олексія, бачуть в нього писання, хотять його забрати, але писання не дається ні кому, опріч Цисаря, та й то як він став навколюшки. В писанні було прописано життя Олексієве. Повстає плач батька-матері й молодої Олексія, що дізнаються про свого інкогніто-сина і молодого. В цей час Олексій тішиться вже на небі. Пьеса кінчається «навѣршеніемъ рѣчи», де дякується глядачам й бажається вічно заживати Олексієвого блаженства. Коли поглянути на зміст данної пьеси, то легко зважити, що він дійсно дає досить матерьялу, щоб бачити в пьесі риси нового періоду творчости. Пристосування пьеси до вшанування царя Олексія Михайловича, звичайно, не становить ще такої «новини». Політично для України настав новий період, але соціально-економічно вона і до підданства Москві і по ньому зараз, при царі Олексії, лишалась в однаковому вигляді. Через те істотно драма одмінитись не могла; при теперішній забезпеченості релігійній вона тільки мусила тратити віросповідно-релігійний характер, але й це лишень поволі... Нова драма повинна була тільки набувати більше рис близькости до життя і ці останні, як побачимо далі, маються в містерії про Олексія в числі належитому. Але при цьому всьому, чи являється данна пьеса твором цілком орігінальним, виросли на самобутно-українському грунті. Порівняння її з иншими тогож назвиська творами такому твердженню дає обмеження і становить питання про орігінальність пьеси таким чином. Раніше «було висловлено думку, що цю пьесу написано в Польщі і відтіля перенесено до нас. Але її написано в південній Россії або, принаймні,

значно перероблено там. Життя Олексія, вставлене в драму, не має ні одного полонізма і позичено з славянського житейника. Надгробні голосіння батьків та жінки Олексія Божого чоловіка визначаються з сіллабічних віршів церковною прозою, буквально взяті з життя Олексія, надрюкованого в Антологіоні 1660 р.» [1]).

Так дума Тихонравов. Иншої гадки держиться Пекарський. Він каже: «містерія св. Олексій Божий чоловік звісна мені тільки в рукопису і, оскільки можно міркувати по звістці Войцицького про польський діалог з тим же назвиськом, є переробкою польського орігінала... Зміст польської містерії під цим заголовком взято, по словам Войцицького, з життєписа св. Олексія, зложеного Скаргою» [2]). Оце і все про порівняння пьєс нашої і польської, взаємини яких, на думку Пекарського, характеризують близькість взагалі всієї польської драми до нашої. Для доказу цього твердження Пекарским зроблено мало. Пизніше оброблює це питання Веселовський, що спиняється і на погляді Тихонравова. Він не згоден з думкою останнього, що ця наша драма розвинулась без впливу польського і з тим доказом Тихонравова, що «епілог повний похвал Царю, не міг бути написаний у Польщі від час сильних незадовольнень руського двора польським. Але епілог,—каже Вес—ій,—могло бути приточено, прикомпановано у Россії і приладновано до місцевих обставин. Так само, певно, могли бути приточені і голосіння батьків Олексія. На користь же польського похождення говорить не тільки стіль пьєси, що рясніє полонізмами, але й порівняння викладу головніших подій життя святого в пьєсі з переказом їх в руських духовних віршах, що зостались споконвіку вірними одній редакції життя Олексія, власне безіменній грецькій» [3]) Порівняння приводить Веселовського до виводу, що наша «пьєса представля переробку київським віршником одного з польських драматичних переказів

---

[1]) Лѣтописи русской литературы и др. памятн. Кн. 5. т. III, 1861 - стор. 33.

[2]) Наука и литература—стор. 394—5.

[3]) Старинный театръ.—стор. 343.

легенди, яка сильно притягля побожний люд поезієй крайнього аскетизма, зречення світа, самохітного катування тіла» [1]). В другому місці Веселовській просто стверджує, що «тепер сливе неспорно доведено польське похождення цієї пьеси, чи принаймні значний вплив польського зразка на руську переробку» [2]).

Не вважаючи на таку рішучість, наведені вченим матеріяли не дають для неї достатнього грунту, бо як раз польського зразка їм і не представлено. П. Житецький зве цей твір «першою *оріґінальною* українською драмою» [3]), і я думаю, що в великій мірі питання може бути розвязано власне таким чином. Справді, трудно міркувати про ступінь близькости нашої драми до польської, коли останньої не мається. В усякому ж разі, коли-б навіть вона тепер була, то близькість могла-б бути встановлена переважно внішня. Драматична творчість містеріальної вдачи така близька у всіх европейських народів, через спільне джерело позичення, що в відповідних творах мимоволі головніша увага звертається на те, чим одрізняються, а не в чім подібні ті твори. І от, коли ми звернемся до аналізу внутрішнього боку пьеси, то побачимо зразу, що вона в чималій мірі заслуговує назви так оріґінальної, як і «української» пьеси.

Оцінюючи гідність пьеси, Веселовський висловлюється про неї так: «сіллабічний, сливе зовсім рішений поезії та життя вірш, що ним написано діалог, одбира в нього всяку стілістичну вартість. Реторична надутість фраз, зворотів та епітетів, одбира в нього простір та непримушенність в розвою дії. Найбільшою простотою відзначається вступна розмова янголів, що склада своїм церковнославянським слогом гостру протилежність пихатому та пересиченому облесливими хвилями напів-польському епілогу, який славить в цареві властителя, що йому «ровный не есть иный», що всьому світу добре явен, що йде вірним шляхом до неба і т. д. [4]).

---

[1]) Стар. театр.—стор. 345.
[2]) ibid. 343.
[3]) Энеида—стор. 95.
[4]) Старинный театръ.—стор. 345.

Можно сказати рішучо, що фарби в цьому присуді вельми згущено, що загальну оцінку дано не зовсім вірно,—що иншими словами, пьеса про Олексія має безперечну літературу вартість не тільки з погляду історичного і, яко відбиток реального життя, представля дійсну цікавість. Не вважаючи не те, що данна пьеса відноситься хронологічно до часів римських, вона власне є картиною життя тогочасного. В ній ми перш за все бачимо побутово-сімьйові відноси: становище жінки і залежність її від чоловіка (стр. 18 [1]), обопільні відносини батька до сина (стр. 20), відносини станів,—де виразно відзначалися дворяне, дідичі, «подлѣйші», піддані (стр. 19, 39); і т. п. Але найголовніше значіння пьеси в тому, що в ній реальне життя малюється в народних його формах, і цю пьесу можно вважати першою з відомих нам з відтінком реалістичним. Цікавішим доказом цього є ряд народних сцен, де фигурують «мужики», слуги і т. п.; особливо велика сцена—так зване «ігралище» весільне.

Що до мови і взагалі викладу пьеси, то, звісно, в ньому є і реторичности і важности: було-б дивно, щоб обійшлися без них твори шкільної продукції. Але в тому й річ, що подібні хиби далеко переважаються досить свіжим викладом і виображенням у других місцях. Характеризуючи наші пьеси взагалі, д. Веселовський говорить: «необхідність бути драматургом ex officio не могла не стискувати волі розвою талану; але й при цьому утиску і при пануючій моді на все польське, самостійність небагатьох письменників київської школи знаходить можливим прокладати шлях нишком; не вважаючи на покрів офіціальности, що лежить на цілому тієї чи другої пьеси стрівасмо зрідка цілком орігінальні сцени, вирази, думки» і т. д. [2]).

Цей присуд особливо мусить бути приложений до нашої пьеси про Олексія. Що до мови, то вона є книжково-українська, при чому правопись її «ѣ»-ми має цілком українську фонетику: «ѣ»

---

[1]) Русскія драматич. произв. Тихонравова.

[2]) Старинный театръ—стор. 341.

читається як «і». Доказом цьому ряд відповідних рифм у пьесі: «зѣло»—заразило (ст. 24), сія—Алексѣя (ст. 40); на востоцѣ—моци (ст. 43); укротити—мѣти (ст. 46) і на стор. 53, 57, 58.

Владаючи безперечними гідностями, пьеса про Олексія становить справжний переходний стан до драм нового типу, де реально-сьвіцький елемент почина відгравать видатну ролю супроти ранішого виключно релігійного і з-осібна церковно-одправного. До рішучого переходу на грунт драми з поіменованим елементом—драми другого періоду, згадаєм ще про одну з давніх пьес, належних теж до 17 віку, а власне про, «Жалостную комедію объ Адамѣ и Евѣ» [1]). Вона дійшла до нас у великоруській редакції, але безумовно перш написана була в Київі в мові книжно-українській і важлива для нас реально-життьовим своїм елементом. Мається ряд подібних пьес на західно-европейських мовах і діалогів на польській,—і наша драма напевно стоїть у звязку з останніми [2]). В ній, головно в 3-й дії, особливо видко риси переходу до нової драми. Ця дія «представля більш драматичного руху; своїм змістом і складом вона виявля пізніщий ступінь в історії драматичної штуки, коли містерія почала помітно переходити в moralité; біблейські особи зміняються аллегоричними, історична засада дидактичною. Під пером київських письменників остання одержує цілковиту перевагу, і містерію зміня moralité до другої половини XVIII ст. Але стоючи на переході до moralité, виводючи аллегоричні особи, приносючи і нам одну з засад західного богословія, розвиненого в форму цілого процесса, «Жал. ком». вірна архаїчному стілю духовної драми і в сценічній постанові заховує звязок з церковною штукою заходу» [3]).

Закінчаючи цією пьесою розгляд драматичних наших творів у 17-му віці, ми не можемо не навести загальної про них думки

---

[1]) Тихонравовъ—Русскія драматич. произвед.; Лѣтопись русской литературы. кн. 5, т. III.

[2]) Пекарскій—стор. 402.

[3]) Тихонрав.—Лѣтопись—стор. 45—47.

того ж Тихонравова [1]): «одноманітне тавро лежить на всій історії нашої містерії; хоч вона й не зосталась чужою народним легендам, хоч вона й приняла в себе небагато рис сучасного руського життя, але її літературний рух не пішов далеко, бо вона оберталась у замкнутім колі придворного життя чи в стінах школ. Віддалена від народної творчости, зоставлена в руках ученого південного духовенства, руська духовна драма заховала за собою той строго релігійний тип, який мала на Заході містерія і moralité в перші періоди свого розвиту. Не даючи ніякого місця свіцькому элементу, виключивши з свого кола сцени щоденного життя, руська духовна драма, коли відступила від свого легендарного змісту чи від Св. Письма, то й ці відступи швидче робились на користь рідного життя й поэзії. «В цьому не можно не бачити почасті відгомонів тогочасної польської літератури, що дрібніла й падала в рабському наслідованню древним при наслідувачах Кохановського. Двір та школа полишили свій слід на руській драмі XVII і XVIII віку».

З пьєс, що підлягають цьому вироку, Тихонравов виключа твір Дим. Ростовського, де «сцену пастухів виображено правдивими рисами народнього життя»; вирок його можно обмежити ще й вказівками на сцени народні в инших пьєсах, про які ми говорили вище. Але в усякому разі, по цих обмеженнях, присуд Тихонравова про нашу драму в 17-му віці може бути принятий в рисах загальних.

Розглеженими вище творами замикається перший період розвиту нашої драми, що тягнеться від кінця 16-го і до кінця 17-го віків. Придивляючись до змісту, форми й мети драматичного письменства за цей час, ми завважили схожість розвиту його з західно-европейською драмою. Правда, наші твори цієї доби не показують широких слідів первітної драми,—та з ними, незиченими на Заході в 16-му віці, інакше й бути не могло. В них уже спостерегається штучність складання, классічні йменння, і

---

[1]) Тихонравовъ—Лѣтопись – стор. 30 – 1.

тому подібне, що малює вплив західно-европейський, розвит не цілком органічний. Але в усякому разі в нашій драмі за цей період є прикмети, що наддають їй вдачу чогось більш-менш цілого, звязаного з дійсними потребами суспільства,—власне того, що становить перший період історії нашої драми. Ці прикмети— тісно містеріальна вдача останньої, де-яка звязаність з церковною одправою, все-ж таки прімітівність складання, і що найголовніше, повна віддаленість, з де-якими, звичайно, пізніщими винятками, від реально-громадського життя. Само собою зрозуміло, чим мусили стати твори другого періоду нашої драми, цілком протилежного першому. Близкість до церковної одправи мусила зникнути, натомісць близькість до життя побільшилась, виросла теж і штучність драми і більша ширина її сюжетів. Все це власне повстає в 18-му віці, коли, по увазі д. Петрова, крім різдвяно-пассіональних драм, «стали зьявлятись і другі її вигляди, що згодом одбиваються від духовного клерікального напряму і поволі вбирають в себе елемент свіцький, цеб-то: міраклі, драмовані священно-історичні хроніки, історичні містерії чи хроніки, що мають своїм предметом історичні особи чи події, але з мішаниною духовного початку, та инше. Всі ці вигляди південно-руської шкільної драми одбивалина собі сліди тих напрямів, що відчувала на заході духовна драма під впливом відродження классіцізма, боротьби католицтва з протестантізмом і езуїцьких шкіл». Тіпічні зразки подібних творів ми власне й стріваємо у 18-му віці, але до їх появи, як в еволюції кожної світової форми, відбувається деяка повільність. Стара творчість не зовсім покида ниву, як з другого боку, новий ступінь розвиту драми не повстає зразу.

Характеризуючи перехід нашої драми в другий період рисами відносно більшої свіцкости чи віддаленням від церковно-одправного грунту, ми не вказали його причин. Чим, справді, умовлюється той перехід до свіцькости, до життя більш реального? Умови досить складні і містяться так в основних засадах життя українського, як і в зовнішних впливах. Мало-народний характер драми

цояснюється классовим її становищем: драма була творчостю вищих, «не-подлих» классів нашої суспільности; в тих же руках лишається вона й далі, той же, значить, лишається в неї ненародний характер і в другому періоді. Через те про нього тепер говорити й не приходиться. Але чим же умовляється усилення в нашій драмі свіцької вдачи та повільне усунення сюжетів церковно-релігійних? Причина—в широкій одміні життя політичного, яка відбивається і на характері самої драми. Друга половина 17-го віку є повільним злученням України з Великороссією і перейманням її загально-россійськими формами життя державного. Московська держава стала охоронницею релігійних інтересів на Україні, хоча й обороняти її не стало проти кого. Лівобережчина спекалась католицько-єзуїцької насили, українське православья стало істнувати безборонно поруч з московським, і таким чином головна підвалина старої української драми стала падати. Не було чого вже усиленим чином росповсюднювати православні догми і висувати їх наперед, коли інтереси православія, принаймні на лівому березі, стали забезпечені. Ця забезпеченність православія і одновірність Московщини спочатку одначе не виявились у знищенню релігійної української драми: навпаки, вони спричинились до ширшого їх росповсюдження навіть за межи України. При злуці з останньою, Московщина, як звісно, стояла в порівнянні з нею на низчому культурному рівні. Тому то відбувається зрозумілий перехід київських учених у Москву. В ній засновується, й школа, подібна до київо-могилянської академії... В ній же являються і драми, скомпоновані київськими вченими і перероблені, або прямо написані відповідною Московщині мовою[1]). В такому напрямі відзначається особливо діяльність Сімеона Полоцького, Димитрія Ростовського і др. Одже виходить, що та причина, яка помогла українській драмі визволятись од виключно-релігійного змісту, в той же час зміцнила подібну драму в Московщині, а через те побічно і в Україні. Це одначе тільки

---

[1]) Веселовскій—стор. 359.

здається. Москва дуже мало підтримала ту драму своїм спочуттям, бо хутко й сама вдалась до театру західно-европейського світського і на довгі часи стала подавати такі драматичні зразки, що були протилежні київським творам і врешті примусили українську драму, разом звісно із другими впливами, цілком порвати з напрямом релігійним. Як же на Московщині запровадився театр світський? Своїм початком він обовязаний, як звісно, цареві Олексію Михайловичу. Маючи перед очима духовні вистави заіконоспаської академії, чуючи про цікаві вистави західної Европи, цей царь, любитель видовищ, захтів мати постійний театр і в себе. Була збудована для цього «комидійная хоромина», і по невдалих спробах добути актьорів з-за кордону, набрано трупу з німецької слободи в Москві під проводом пастора Грегорі. 1672 року нею поставлено було першу виставу «Есфірь». «Грегорі зміцнив істнування театра при дворі батька Петра Великого. 1673 року пастор стояв уже на чолі цілої школи, в якій почали вчитись «комидійному дѣлу» двадцять шість міщанських дітей, вибраних в комедіянти з новоміщанської слободи. Перекладач Посольского приказу, Георг Гівнер, помогав Грегорі в «строеніи» та перекладі комедії. За Артаксерксовим дійством слідкували комедіи: Юдифь, Товій, і т. д.». Але «духовна драма з її виразними архаїчними формами не стояла на першому плані в небагатому запасі дійств і жалосних комедій, що ставив на Москві і в Преображенському пастор Грегорі. Комедії Сімеона Полоцького нічого не мали спільного з новими німецькими потіхами, спорудженними Матвієвим» [1]). Грегорі «шукав пьєс не в школі, не в одкилім свій час запасі містерій та мораліте, а в осередку тих комедіянтів, що прийшли на европейський материк з Англії, щоб оживити новим духом руйновану народню сцену середневічньої Германії, які пройшли цю країну вдовш і поперек, лишили глибокий слід у драматичній літературі і в сценічній практиці німців та підготували добу Фельтена. Артаксерксове дійство, що так

---

[1]) Тихонравовъ—Русскія драм. произв.—стор. XI—XII.

захопило царя Олексія Михайловича, комедія про Юдіфь, Темір-Аксаково дійство носять на собі типичні риси так званих «англійських комедій» [1]).

Вдачу цих комедій нами вказано вище; нині-ж треба сказати, що «перші комедії», відограні при дворі Олексія Михайловича, представляють буквальні, часто важкі переклади тих німецьких пьєс, які в Германії на протязі XVII-го віку ходили під назвою «англійських трагедій і комедій» [2]). «Таким чином» «англійські комедіянти» своїми оддальними наростами торкнулись руського театру при самому його зародженню» [3]).

Чи торкнулись же вони в 17-му віці українського? Московські вистави царя Олексія, звичайно, не могли зостатися непомітними для Київа, але від цього далеко ще було до впливу тих пьєс на київо-українські. Україна, під владою Польщі, бачила далеко пишніщий, ніж у Москві, світський театр, який ми вже схарактеризували, говорючи про польську драму. Але й такий роскішний театр не знайшов притулку в українців. Чому ж власне? Причина дуже проста. Для театру релігійного на Вкраїні була публичність, бо його вимагала потреба рятування національности. Для театру-ж світського такої публичности не було, бо тодішня наша інтеллігенція переважно була начинена світоглядом київської духовної академії, а з другого боку не була така численна й заможна, щоб утримувати очевидну й коштовну забавку—театр світський. При відсутності відповідної публичности, останній, як це було на заході, в Польщі і в Москві, могли підтримувати царсько-королівські двори, але на Україні бракувало й цієї підпори. Місцем вистав були в нас духовні школи, актьорами—належні до тих же шкіл, публичність далеко не арістократична, тому не дивно, що закордонна забавка до Українського театру в кінці 17-го віку не прищепилася. До цього треба додати ще й

---

[1]) Тихонравовъ—Русскія драм. произв.—стор. XIII.
[2]) ibid—стор. XX.
[3]) ibid.—ст. XXIV.

внішні стімули. Лівобічна Україна віддалилась політично від Польщі; остання, своїм чередом, стала для неї за-кордоном; що-ж до свіцького театру в Москві, то й він розцвітав недовго.

«З смертію царя Олексія Михайловича заглохло, й надовго, комедійне діло на Москві. В грудні 1676 року Ѳеодор Олексієвич наказав «очистити палати, що були заняті на комедію». Протекла чверть віку, поки царь Петро відновив занедбане новозаведення свого батька». Цю чверть віка драма українська полишена була сама собі і без вніпних впливів ішла шляхом, коли не самобутним, то в усякому разі вірним першому своєму напряму, цеб то релігійним, з деякими, правда, ухиляннями на бік свіцькости, вказаними вище. Ідучи тим же шляхом, українська драма з самого початку 18-го віку вступа в другий період свого розвиту: зближується з життям реальним.

Одночасно й московський театр стає на ноги, «Петро Великий висунув театр з царського дворця на площу, переніс його з неприступного для більшості «верху» в осередок «охотных смотрѣльщиков», в окруження «всякаго чина людей»: царська «потѣха» зрозуміла була тепер як сута потреба освіченого народу» [1]) Для здійснення своєї мети що до театру, Петро велів викликати з Данціга 1702 року прінціпала одної з мандрівних труп Іоганна Куншта і доручити йому справу чисто руського театра.

Набрано було й учнів для комидійної справи і в 1702 р. «з перших дат жовтня піддячі почали вчитись «комедіянским наукам» [2]). Якіж пьеси дали їм матерьял для подібних наук? А власне ті, що слідкували в Германії за «англійськими», що створені були в значній мірі Фелітеном і за видатність внутрішнього свого змісту носять назву Haupt und Staats actionen.

Ці то пьеси, що ми теж вияснили вище і що їх вивіз з собою в Москву Кунпт, стали головним репертуаром нової московської трупи. Крім того, його «торкнув уже вплив придвор-

---

[1]) Тихонравовъ—стор. XXIV.

[2]) ibid.—стор. XXVII.

ної німецької опери» [1]), що й одбивається на виставлених у Москві пьєсах. На початку 1703 р. Куншт вмер і провідництво в театрі доручено було золотарю Артемію Фіршту.

Петро Вел. не був одначе задовольнений подібним неприродним, до того ще й німецьким театром: він хтів руського театру, який би пропагував, його новозаведення. Бачучи таку грунтовну хибу свого театру, Петро Великий звертав особливу увагу на перекладання нових пьєс, доручаючи його перекладачам Посольського приказу. Але справа з перекладами йшла не дуже плавко, бо перекладачи не знаходили дуже часто московського лексичного матеріялу. Через те театральна справа й за Петра не стала на тверді ноги: «комедіальній храмині Петра Великого бракувало самих життьових, підвалинних умов істнування; в неї не було того, що склада душу театра—художнього драматичного письменства. Вона підвелась на Красній площі в той час, коли перетворена Росія ще не встигла створити літературної мови» [2]). Через ці причини московський театр по смерті Петра підупав і відродився у постійну інстітуцію лише за декілька десятків років. До цього театральні вистави давались тільки випадково. Були вони, звісно, в чужоземній мові, при Анні Івановні, були й при Єлизаветі Петровні,—але до 1756 року не було окремого театру для руських вистав. Основу йому положив своїми пьєсами Сумарков, а запровадив його, яко постійний заклад, в Ярославлі костромський купецький син Волков. З ініціятиви воєводи Мусіна-Пушкина та поміщика Майкова, в Ярославлі було збудовано театр на 1000 глядачів. Про це дізнались в Петербурзі, викликали трупу Волкова до себе і заснували постійний руський театр—1756 р. Першим діректором його іменовано було Сумарокова, а першими актьорами двох братів Волкових — Хведора й Григорія, трагіка Дмитревського і коміка Шумського.

Тон і напрям театрові давав, звісно, Сумароков, що був діректором до 1761 року: з цього ясно, яку вдачу мав тогочас-

---

[1]) Тихонрав.—Русск. драм. произв.—стор. XXXIX.

[2]) ibid—стор. XLII.

ний репертуар московський—він був головно псевдокласичний, але свіцька його основа цілком і назавше уже встановлена. При Катерині I така риса театру ще збільшується; псевдокласична його вдача починає мінятись через вплив народности та реальности, і в особі Фон-Візіна руська драма досяга вже значного ступня розвою. Але дальші факти розвиту російської драми й театру відносяться вже до инших часів істнування нашої драми, про що мова буде згодом. Наведених же данних буде поки що цілком досить, щоб керуватися ними при огляді української драми в 18-му віці, а передовсім на його початку. Першою характерною ознакою драми другого періоду єсть більша близькість до свіцьких сюжетів, що умовлюється, як ми сказали, забезпеченням інтересів православія по злуці України з Московщиною. Але з другого боку, наша драма культивується, як і раніш, в київській духовній академії: вона не має, як в Москві та Петербурзі, свіцьких вельможних прихильників, тим паче не має відповідної свіцької публичности. Тому не дивно, що релігійний елемент і в цьому періоді нашої драми не зникає зовсім.

«Священний характер містерії першого періоду розвою київської драми задержався почасті і в другому її періоді, але в цьому періоді з першої священної вдачи драми поволі виступа новий бік її, живійший та обернений до народу і його інтересів, що дає характерний напрям всьому цьому періоду» [1]). Цю мішанину свіцького елементу з релігійним треба розуміти не тільки в смислі присутности обох елементів у одному творі, а таким чином, що поруч з релігійно-духовними пьесами виникають цілком свіцькі.

Проявом останніх є найраніща пьеса 18-го віку, що відноситься до 1701 р. під заголовком «Свобода». Вона доси не видана, хоронится в іркутській семинарії, і через те ми не можемо про неї сказати нічого, крім наведеного д. Петровим» [2]) Нагада-

---

[1]) Труды Кіев. дух. акад. 1866, нояб.—стор. 368.
[2]) Очерки изъ ист. укр. лит. XVIII в.—ст. 28.

ємо обставини з життя Київ. Академії. Що могло подати привід до складання цієї пьеси? 1700 року її звано ще коллегією. Цього року повторилась одна з видатних сварок та бійок межи київськими школярами та горожанами. Київський магистрат скаржився государю на «убійства и разоренія» від студентів, а київський митрополит Варлаам Ясінскій та рязанскій митрополит Стефан Яворскій били чолом про самовправство київських міщан над студентами. Разом з цим митрополити прохали пожалувати їх власним академичним судом, як це було віддавна, над провинними студентами і визволити їх від безчинства та зухвальства київських міщан. Яко відповідь на цю супліку, 26-го вересня 1701 року, Петро Вел. дав жаловану грамоту Київо-могилянській коллегії. В цій грамоті, що вперше іменує коллегію академією, між иншим показується скривдженим міщанам шукати виміру справедливости, на разі їх вини, у ректора і префекта. Колиб останні не вдовольнили прохачів, то скарга на них може бути перенесена до митрополита; тільки по одмові митрополита дозволяється обертатися до загального суду київських воєвод (див. діло про це в газеті «Кіевлянинъ», 1878 р. № 4. Грамота Петра I, від 26 вер. 1701 р. видана в Памяти. Врем. Коммисіи, Кіев., т. II, стр. 325). Може, з приводу цієї слободи від загального суду, або з натяками на неї, написано пьесу «Свобода» 1701 р.».

Не знаючи докладно змісту цієї першої драми 18-го віку, ми починаємо розгляд нового періоду нашої драматичної творчости з твору, який показує повільність розвою останньої і в усякому разі вагання її межи старим і новим напрямами. Цей твір носить заголовок «Мудрость предвѣчная во едемскомъ душу разумную вертоградѣ наздавшая, самоизволнѣ же в плѣнъ ада восхищенную отъ погибели вѣчной къ первому рая блаженству любве Божія довлетвореніемъ возведшая чрезъ благородныхъ Россіи младенцовъ въ училищномъ коллегіумѣ Кіево-могилянскомъ стихотворнимъ сложеніемъ 1703 явствовася» [2]). По змісту цей твір є містерією,

---

[1]) Труды Кіев. дух. акад.—1866, ноябрь—ст. 362 і далі.

а в вузькому смислі слова — moralité; у вніпній будові не одзначається рисами первітности, а носить явні сліди нового, класичного впливу. «Ця містерія складається з «проліога», трьох дій з декількома «співами» чи хорами і «епѣліога». Пролог вказує між иншим на стародавність звичая писати містерії [1]). Зміст самої містерії становить істория упаду людини. Мудрість предвічна виклика до буття душу розумну й вільну, на те, щоб вона була владницею землі і глядачкою діл Божих, і дає їй заповідь про некоштування овочу з древа пізнання добра й зла. Душа спочатку хоронить заповідь і живе в згоді з розумом та волею; але потім, по натхненню гордощів, безумства і других уособлених вад, лама божу заповідь, губить гармонію своїх сил, просить у сорома шати і ховається. Мудрість предвічня шука душу і кличе її до себе, проклина смерть і віддає в її владу невдячну душу. Смерть радіє здобичі і веде її в пекло, де витають прихід її співом. Цим кінчається перша дія. В другій дії виводиться на сцену Ворожнеча. Вона торжествує звитягу над миром, радіє поділу, що відбувся межи Богом та душею, і доріка Богові, що той обстановою райською ніби сам приготував падіння душі і що через те він несправедливо кара її. Але небесний голос одповіда Ворожнечі, що душа була вільна—заховати чи зламати заповідь Божу, і через те нічим не може вибачитись у переступі цієї заповіді. Тоді Ворожнеча всіма силами своїми обертається на невдячну Богові душу. Разом з справедливостю вона приклика гнів Божий і велить йому «протещи земные и подземные предѣлы» и губити всіх живущих. Під ударами гніву Божого, душа гірко плаче. Безумство, гордощі, заздрість і други вади радіють. Розум і воля сумують за погибель души. Їх печалі окселентує само небо. В небі чується спів... Мир божий, розчулений плачливим стоном душі і печаллю про неї всякої тварі, зважується помирити грішну душу з Богом, а для цього викоренити попереду пень зла—гордощі й безумство. В третій дії і виводиться на сцену мир Бо-

---

[1]) Труды Кіев. дух. акад.—1866, ноябрь—ст. 362 і далі.

жий. Разом з вірою та надією він приступа до престолу мудрости та блага її — простити страждену душу. Але справедливість та гнів вважають неможливим простити грішну душу, бо вона сама не в стані вдовольнити за свій гріх. Тоді являється любов і зважується сама постраждати для помирення душі з Богом. Ворожнеча, прочувши про цю предвічну раду відносно іскуплення душі, обурюється й хоче побільшити свої усилля для посіяння свари межи Богом і душею і зруйнувати плани відносно іскуплення душі. До ворожнечи являються безумство і двоєдушність, підбадьорюють її та обіцяють помогати у її предприємстві. Двоєдушність обіцяє передати любов в руки ворожнечі. Безумство ухвалює двоєдушність,—і обидва вони йдуть виконати задуману справу. Дальший хід пьєси строго слідкує за евангельским порядком оповідання про страсті Христові. Двоєдушність грає ролю Пилата, а безумство—Ирода. Иноді евангельский текст трохи не дословно повторюється в розгледеній нами пьєсі. Кінець містерії такий же сумний, як і кінець «Дѣйствія на страсти Христовы».

Взагалі данний твір і розгледене раніше «Дѣйствіе» маються в звязку генетичному: зміст «Дѣйствіе», по увазі д. Петрова, відновляється в цікавій для нас містерії 1703 р. [1]). В чому ж власне спільні точки «Дѣйствія» і «Мудрости»? «Тут, — виясня д. Петров,—як і в «Дѣйствіи на страсти Христовы» виводиться на сцену Ворожнета (відповідна Ерінніс «Дѣйствія»), що тріумфує звитягу над миром і радіє поділу, що виник межи богом і душею людською. Кінець містерії вказує відносни її до церковних спогадів про страждання і смерть Спасителя».

«Як видко вже з наведених уривків, зараз розглежена нами містерія, маючи також строго-священну вдачу, разом з тим,—каже д. Петров,—відзначається від них теплотою релігійного почуття, порівнюючою жвавостью, а також кращою мовою» [2]). Ця пьєса.

---

[1]) Очерки изъ ист. укр. лит. XVIII в.—стор. 31.

[2]) О словесныхъ наукахъ Петрова—Труды кіев. дух. ак. 1866, ноябрь, стор. 367.

маючи безперечне споріднення з «Дѣйствіемъ на страсти Христовы», одзначається відсутностю класичних фабулярних імен» [1]), а «через те вона, з одного боку, замика собою перший період розвиту київської драми, коли вона, по наслідуванню єзуїцьким зразкам, брала змістом своїм релігійно-народні предмети і особи, непохитно слідкувала церковно-біблійському оповіданню про них і мала строго церковну вдачу, а може бути,—каже д. Петров,— і звязок з церковною одправою, з другого боку—своєю жвавостю та більшою гнучкостью мови, порівнюючи з попередними до неї містеріями, склада присінок нового більш життєвого напряму київської драми, що почався з часів Феофана Прокоповича» [2]). Становлючи такий перехід од старої нашої драми до новіщої, «Мудрость» не склада з себе твору, який був би дійсним кільцем, що звязує обидва періоди. Ця пьеса, — каже д. Петров, — при всіх своїх односних гідностях, не ясує собою дальшого розвою південно-руської драми, якою вона зьявляється у Феофана Прокоповича, цеб-то в другому періоді її розвиту». [3])

Такою-ж епохальною пьесою у Прокоповича єсть його твір «Владимир». Ця драма, що зветься новим уже йменням «трагедокомедії», являється наслідком теоретичних поглядів самого автора не тільки що до змісту, а й що до форми, власне будування драми; останнє стає зразковим для нашої драматичної літератури 18-го віку і склада другу характерну рису другого її періоду. В чому ж міститься та риса, розуміючи під нею не стільки внутрішній, скільки формальний бік драми, яка одержала тепер нове назвисько трагедокомедії?»

Вказівку на це насамперед дає сама особа Прокоповича, людина видатного розуму і великої освіти: спочатку він вчився в київській академії, потім, навмисне прийнявши унію, в польсько-єзуїцьких вчителів, виніс він глибоке знаття й розуміння класич-

---

[1]) Очерки изъ истор. укр. лит. XVIII в.— стор. 31.
[2]) О словесныхъ наукахъ—стор. 367.
[3]) Очерки—стор. 233.

них авторів і все це виявив потім у своїй навчительській і творчій діяльності. Що до письменства,, то новий його напрям, не тільки в порівнянні з польськими драматургами, знайшов собі місце в Піїтиці Ф. Прокоповича і пьесі «Владимир». В чому-ж істота його піїтики, що, разом з його думою, стала зразком для прийдешньої науки в київській академії? «Прокопович,—каже дослідник пьеси Прокоповича [1]),—не показує і в піїтиці спочуття шкільним драмам єзуїтів. Ще в Римі, під час років учення, Феофан цурався єзуїцького схоластицизма і обертався безпосередно до чистого джерела старо-класичної літератури; грецьких та латинських классиків він вчив не по обчищенних виданнях єзуїтів, але в їх первотворному, непокаліченому вигляді». «Ганючи в поемах та стихах християнських письменників поклик до муз та поганських божеств, Феофан висловлюється проти внесення останніх, як самостійних факторів, у нову поезію взагалі». «Обмежуючи таким чином царину символів та аллегорій в християнській поезії, Феофан виправдує законність християнських символів у новому письменстві так само, як і наставники московсько-славяно-греко-латинської академії—«Святим Письмом» [2]). Звужуючи царину уособлень в християнській поезії, Феофан одступа від єзуїцької теорії драми і в деяких пунктах, що дотикаються склада і форми драматичних творів, пильнуючи і в цих випадках кермуватися більше правилами та зразками старих классиків» [3]).

«В київських пьесах XVII і початку XVIII в. стрівається не більше трьох актів» [4]), а по вченню Феофана, — «актів у драмі мусить бути не більше й не менче пяти: цьому навчає як правило Горація, так и приклад сливе всіх старих трагиків і комиків. Сцен (яв) у акті може бути багато, але число їх не повинно переходити десяти; в трагеціях, навпаки, одна сцена може

---

[1]) Н. Тихонравовъ—Трагекомедія Феоф. Прокоповича «Владиміръ» Журн. Мин. Нар. Просв. 1879, май—стор. 62.

[2]) ibid.—стор. 63.

[3]) ibid—стор. 64.

[4]) Труды кіев. дух. акад. 1866, ноябрь, стор. 354.

містити цілий акт, як це можно бачити в Сенеки. З постійних прикладів письменників деякі вивели вивід, і досить справедливий, що більше трьох осіб в одній сцені не мусить розмовляти, хоча самих осіб і може бути багацько. Варто також уваги і те, що всі особи можуть виходити з кону лише по скінченню дії, але з попередньої яви мусить завжди лишитися хоч одна дієва особа в наступній яві. Хоча під діями розуміються головні частини пьєси, але наставники дивляться за таким порядком їх, щоб у першій дії розвивалась та частина пьєси, що містить у собі головний зміст цілого (і ця дія зветься в трагедії пролог чи protasis, бо в комедії пролог чи передмова, надана всій пьєсі, мається по-за дією), щоб у другій—почала розгортатись сама подія (res ipsa fieri incipiet), вона зветься epitasis; в третій—виникають пренони та сумяття,—ця частина зветься catastasis; в четвертій—відбувається приступ до розвязання справи,—це також відноситься до catastasis; в пятій—кінчається вся дія,—ця частина зветься звичайно catastropha»[1]) До драми Феофан вважав також належним хор, що, після його пояснення, повтореного Кониським у 18 віці, є «танець, пристосований до співу, але під словом танець не розумію тут тільки веселий рух тіла, що походить від душевної жвавости, який навряд чи й припускається трагедією, але всякий художний та зграбний хід і жести особ, пристосовані до того, що співається. В хорі може бути раптом багато особ, але всі вони вважаються за одну, бо одна заспівує, всі ж останні тільки рухаються або всі разом співають і роблють теж саме. Хор завжди призначається на кінці дії і означа переміну річей та змінности фортуни»[2]). Всі ці одмінности пітичної теорії Прокоповича, з яких видко, що він дійсно визнав для драми нові авторітети, а головно «римських классиків — Сенеку, Теренція та Плавта»[3]). Феофан пристосував і до згаданної нами драми.

---

[1]) Трагекомедія і т. д. Ж. М. Н. Просв. 1879, V, ст. 63—4.
[2]) ibid.—стор. 82.
[3]) ibid—стор. 61.

Повний заголовок драми Ф. Прокоповича такий: «Владиміръ славено-россійскихъ странъ князь и повелитель отъ невѣрія тмы въ свѣтъ евангельскій приведенній Духомъ Святымъ отъ І. Хр. 988, нынѣ же въ Православной Академіи Могилянской Кіевской на позоръ россійскому роду отъ благородныхъ россійскихъ сыновъ, добрѣ здѣ воспитуемыхъ, дѣйствіемъ, еже отъ піитъ нарицается трагекомедія, лѣта Господня MDCCV, іюля 3 дня показаній» [1]). Написано її — і в цьому *нова* одзнака другого періоду драми — славяно-українською мовою, якою і взагалі написані «всі серьозні драми XVIII віку» [2]). Названо її трагедокомедією, який термін і став предметом уваги декількох учених. Після визначення Прокоповича, «трагікомедія, чи, як назива Плавт «Амфітріона», трагодокомедія є мішаний рід драматичної поезії з трагедії і комедії, цеб-то такої, в якій смішне та забавне мішається з поважним та зрушливим, і особи незначні з знаменитими» [3]).

В «трагедокомедії Прокоповича—каже тамже Тихонравов—елемент поважний урівноважується комічним, так само як в старому київському міраклі про Олексія божого чоловіка,—важливе враження, утворене на глядачів аскетичними подвигами святого, гамується веселим інтермедієм, що виставля гульню мужиків на панському весіллі». З приводу цієї назви д. Петров висловився, що Ф. Прокопович «запровадив невживаний до нього в київській академії рід драматичних творів—трагекомедію, в якій перемішувались високі предмети з низькими, а таким чином в драматичних творах дав місце і звичайним появам життя» [4]).

Тихонравов заперечує цьому твердженню й каже: «але в старіших з відомих нам київських драм Олексій божий чоловік ми вже знаходимо мішанину «предметів високих з низькими та виображення сцен звичайного життя». Ці сцени заводив у драму до Прокоповича і св. Димитрій Ростовський». В старіших з тих,

---

[1]) Рус. драм. произв. т. II.
[2]) Энеида—П. Житецкаго—стор. 96.
[3]) Трагекомедія—стор. 72.
[4]) Труды кіев. дух. акад.—1866, ноябрь,—стор. 368; 372.

що дійшли до нас, підручниках піїтики (1637 року), які вживались у київській коллегії, вже мається розділ de comedia et trahicomedia» [1]).

Таке заперечення Тихонравова не можно одначе визнати слушним. Що мішанина поважного з жартівливим стрівається і до Прокоповича, це безперечно, але данний факт не може слугувати зброєю проти думки д. Петрова. Річ в тому, що згадана мішанина стрівається до Прокоповича в першому періоді нашої драми лише випадково: вона віщує тільки другий прийдешній період, коли та мішанина стане правилом. І заслуга Прокоповича складається не з того, що він перший запровадив у письменство згадану мішанину, а з того, що він перший дав новій літературній формі теоретичну підвалину, зробив з трагікомедії правило і дав зразок для наступних українських драматургів. Утворена відповідно классичній теорії і являючись типічною драмою для другого періоду її розвою, трагікомедія Прокоповича мусить виявляти по змісту мішанину свіцького й релігійного елементів, а по формі—наслідування зразкам античним. І дійсно, «Владимир» є драмою, що гостро визначається від пьєс першого періоду своєю новиною. Після визнання Тихонравова, трагекомедія Феофана «Владиміръ» далеко відступа од типа тих драм московської славяно-греко-латинської академії, що по рабському відроджували форми та заходи західної шкільної драми» [2]).

«В виборі змісту для своєї шкільної драми Прокопович теж декілька відступив од звичая київської і московської академичної сцени. В київській академії, до і по Феофані, зміст шкільних пьєс переважно брали з Святого Письма і з житій святих; в московській, поруч з цим стародавнім змістом середневічної драми, висунувся зміст панегиричний: шкільний кін Москви спитувався овладати сучасними політичними подіями. Прокопович черпає зміст своєї пьєси з старої руської історії. Обираючи предметом своєї шкільної пьєси—«Повѣсть объ обращеніи ко Христу равно-

---

[1]) Трагикомедія—стор. 72.
[2]) ibid. стор. 63.

апостольного князя Владиміра», Феофан зоставався, відай, вірним звісному кругу сюжетів київської драми; він лиш оживляв церковну тему своєї драми внесенням симпатій місцевих, національних, історичних» [1]). Але тут же видко і античний вплив.

«З життя великого князя Володимира Феофан обрав для сценічної вистави один лише епізод—приняття ним християнства.

В цьому випадку він був вірний тому правилу своєї теорії поезії, зарідки якого знайшов у піїтиці Арістотеля: «особливо треба знати, що в трагедії не слід виставляти в дії ціле життя якоїсь особи або навіть хоч би й одну подію, але закінчену на протязі багатьох місяців чи літ, але тільки одну подію (unam actionem), та ще таку, що могла б одбутись на протязі двох і багато трьох день». Так звана єдність часу уже визначила обсяг дії в трагікомедії Прокоповича і зробила необхідним внесення в шкільну драму довгих оповідань про події, що скоїлись за коном, поза визначеним піїтикою реченцем».

«Коли дія трагедії» — каже Феофан, — «залежить од багатьох попередніх, то вони передаються в оповіданні якої-небудь особи» [2]).

«Історичні подробиці, внесені в розбирану пьєсу, досить нечисленні: це залежало, з одного боку, від убогого стану руської історичної науки на початку XVIII віку, а з другого,—від того, що Прокопович, через свою літературну теорію, мало наддавав їм значіння в поетичному творі». Це видко з того місця його піїтики, де, розвиваючи де-які твердження Арістотелевої піїтики, він в своєму підручнику характеризує відзнаку поета від історика» [3]).

Розвій дії по актам теж відповідає виголошеній Прокоповичем античній теорії. В своїй драмі він мав на меті намалювати «внутрішню боротьбу Володиміра перед приняттям християнства і його троїсту звитягу над ворожими для нової релігії

---

[1]) Трагікомедія—стор. 66.
[2]) ibid—стор. 67.
[3]) ibid—стор. 68.

силами». Між иншим, «Володимир»—«розвива ті ж самі думки, що Феофан роскрив у проповіді на день св. Володимира, повторюючи при тому дослівно вирази церковного навчення» [1]).

З того ж навчення видко, що згадані ворожі сили суть: «міръ, плоть и діаволъ» [2]). Одним із завдань красномовства Прокопович поставив «виклад подвигів знакомитих мужів нашої батьківщини та церкви, щоб дізнались нарешті пустіші, які благоговіють тільки перед своїми байками вороги наші, що не безплідні на лицарство наша батьківщина й наша віра». Феофан показав на те ж завдання і своїй трагікомедії, завважаючи в прологзі до неї, що вистава оповідання про поривання великого князя Володимира до християнства «и мѣсту сему прилично, и свойственно слышателямъ мнится быти: приличенъ образъ есть дому господина, свойственная память сыномъ отшедшаго далече отца своего: се же и домъ Владиміровъ, се и Владимірова чада, крещеніемъ святымъ отъ него рожденная» [3]).

Як же виконано було це завдання перш за все згідно з теорією Прокоповича про техніку драми? Обертаючись до вивчення цієї техніки, ми бачимо [4]) «в трагікомедії Прокоповича двоїстий пролог: так званий пролог комедії, що лежить по-за дією пьеси і склада просту до неї передмову, і протазіз трагедії, що обійма першу дію всієї драми. В протазісі Феофан уміща ту частину фабули, що має в собі істоту воображеної події: схвильований звісткою, що Володимир наміряється впровадити в Київі закон Христовий і зважується роспочати боротьбу з дияволом, пекло висила на землю дух Ярополка, щоб він сповістив представника пекельних сил у Київі, волхва Жеривола, про майбутні біди. Жеривол уже встиг прикмітити, що Володимир охолов за останній час до поганських охвір, що його богам нагрожує голодна смерть.

---

[1]) Трагикомедія—стор. 74.
[2]) ibid—стор. 72.
[3]) ibid—стор. 67.
[4]) ibid—стор. 75.

... О студа!
Даде вчера едино козла тако худа,
Тако престарѣлаго, тако безтѣлесна,
Тако изнуреннаго, изсохша, безчестна,
Тонка, лиха, немощна, безкровна, безплотна,
Еще ножа не пріяхъ, а смерть самохотна
Постиже его.

По цьому комічному оповіданню, що в одній з наступних київських щітик визнається зразковим, Ярополк для ствердження своєї думки про зухвальство Володимира переказує Жериволу подробиці своєї смерти. Це оповідання закінчено одним із тих порівнянь, які Феофан вважав за важливу оздобу епопеї і трагедії і через те радив викладати в роспростореному вигляді.

В протазі Жеривол лагодиться зайти в змагання з ворожим йому наміром Володимира.

В другій дії трагедокомедії (в епітазісі) починна розгортатися само дійство—res ipsa fieri incipit; після виразу Кониського,— епітазіс є усилення вміщенних в протазисі предметів; у ньому завязка починається, або всилюється до напруження». В розбираній трагекомедії епітазіс дійсно починна розвивати саме дійство, що склада зміст пьеси, цеб то боротьбу Володимира з ворожими його християнській діяльності засадами. В свято, присвячене Перунові, головний жрець Жеривол не приготувався до одправи треби: простоволосий, він біжить по пустельному лісі з надзвичайним лементом, скликаючи незліченну силу страхородних духів і росповідає їм свою нужду — повстання Христового закона на його богів. Жрець кличе до помочи своїх богів, заклина саме пекло, і от являються до нього втілені представники тих засад, з якими св. Володимир мусив провадити боротьбу: біс світа, біс плоті (тіла) та біс хули чи противства божого.

«Прилично ли князю (каже біс світу) преклонить свою вию распятому и нищему Христу?» Біс противства божого ганить роспятого, як злочинця. Біс тіла сподівається придбати легку звитягу над Володимиром, що й без того весь хворий від його

стріл; біс плоти «внѣдрилъ ему въ сердце триста стрѣлъ ядомъ напоенныхъ», і Володимир «бѣсится любовію трехъ сотъ женъ». Жеривол підбадьорюється: він почина вірити, що Христос ще не може торжествувати в душі київського князя.

В третьому акті (в катастазисі) виникають препони справі Володимира і починаються заколоти (perturbationes): зачеплений промовами грецького философа, Володимир почува в собі переміну: щось нове оселилось у його серце; ним опановує якийсь острах; поганські охвіри здаються йому мерзенними; він ще не знає, що думати йому про віщування грецького посла, хоча щось тягне думку Володимира до оповідання философа. Він впевняє свої думки дітям, просить їх ради; Гліб нахиляє батька вимагати в грецького философа докладного вияснення християнського закону. Під цей час приходить до князя з своїми жалями на вбожість охвір Жеривол: холодно стріва його Володимир і сміється над його опаскою, що боги помруть з голоду. По бажанню князя, починається змагання межи поганським жерцем та грецьким философом. Жеривол почина розмову сварою та лайкою, а не темним словом: потім закида философа рядом питань, на які можно одповідати тільки мовчанкою; глузує з насильним сміхом над небагатьма короткими та погордливими одвітами философа, так що красномовство його примушує Володимира червоніти. Зважившись угамувати грецького посла ділом, а не словами, Жеривол відходить. Не все в словах жеря здається Володимиру безглуздим: він не розуміє насамперед, як бог може бути небаченим. Філософ у довгих монологах роскрива важливіші догмати православної християнської віри і тим розвязує непевности, що виникли в душі Володимира. В уста грецькому філософу своєї трагекомедії Феофан вклада окремі параграфи своєї богословської сістеми. На увагу Володимира, що численна тварь вимагає і багатьох творців, філософ одповіда:

Ни, княже! Не можетъ бо что началомъ быти,
Аще не есть едино і т. д.

Ці тіради Прокопович сливе дослівно виклада у своїх богословських викладах. Наслідком змагання Жеривола з філософом

та бесіди останнього повстає охолодження Володимира до жерця і відданість християнському послу, якого Володимир обіцяє мати відтепер «во отца».

В четвертій дії, що разом з третею становить катастазіс, «поет робить приступ до розвязки». Тут запалюється важка внутрішня боротьба в душі Володимира. Зіставшись на самоті, він підляга спокусі темних сил, викликаних Жериволом на поміч: «бѣсы міра, плоти и хулы наваждаютъ на Владиміра противные помыслы и глаголы» і він ладен забути солодку проповідь философа. Феофан Прокопович не вивів цих сил уособленими, по звичаю старої київської та московської шкільної драми, не порівняв їх в вигляді окремих дієвих осіб з Володимиром. Боротьба останнього з бісом світа, плоті й хули виражається в довгому монолозі князя, що займає сливе всю четверту дію. Зоставшись на самоті, щоб обміркувати трудний і рішучий крок, Володимир, насамперед, підляга спокусі світа. Він розуміє, що приняття ним християнства, перш за все, «породитъ укоризну его славѣ».

Володимир пильнує притлумити в собі намову гордині. «Кое зло есть хулиму быти отъ рода лукава»?—питає він. Але скоро притлумив у собі Володимир голос гордині, як його оточають спокуси плоті Віддавшись спокусам плоті, Володимир почина вже ганити закон Христовий. Але Володимир згадує проповідь философа і не знаходить у ній нічого супротивного розуму. В останній части монолога «трезвый разумъ» Володимира торжествує над лукавими подумами, навіяними бісом світа, плоті і хули, і він наважується «явѣ Христа исповѣсти». Четверта дія замикається хором, який, хоч і лежить, по вченню Феофана, по-за дією фабули, але має з ходом теї тісний звязок. Коли рішучість прийняти закон Христовий остаточно угніздилась у серці Володимира, принадні картини минулого представляються його уяві та переслідують князя. «Прелесть» співа свою пісню слідком за князем і пильнує одвернути «своихъ людей» від «жестокаго пути Христова».

Елегичну пісню Прелести написано розміром, відрубним од того, який панує у всіх инших частинах трагекомедії· вона має

легкішу та підробну форму ліричного вірша. Пята дія пьєси виображає підготовану всим попереднім катастрофу. Володимир заборонив по всім містам приносити охвіри і скрізь наказав трощити ідолів: розбиті куміри богів стали дитячою играшкою... Жерці умирають з голоду. Одні вони стрівають упартим опором волю князя. Мечислэв, вірний привідця війска Володимира, примушує їх власними руками трощити ідолів і здійма свого меча на непокірних. Жрець нагрожує Мечиславу одміною сонця, гибеллю Київа, коли буде скинуто Перуна. Але Мечислав і Храбрий остаточно скидають ідолів. Катастрофа скоїлась. Храбрый передає Мечиславу подробиці хрещення князя; потім вістник приносить послання Володимира Храброму, де сповіщається, що князь «воспріялъ истинный Христовъ законъ и задуманое дѣло совершилъ крайне и всецѣло» [1]).

Трагекомедія закінчується хором апостола Андрея з янголами. Перед мисленим поглядом апостола Андрея проходять деякі події місцевої історії, важливі своїм впливом на долю «града божого» Київа, або ж такі, силою яких, по виразу проповіді Феофана, «воздвигалось духовное зданіе православно-россійской нашей церкви» [2]). «Друга половина хору набуває вдачу панегирика особам, в руках яких малось тоді орудування київською і всероссійською паствою і особливо тому, хто не по тітулу тільки, але й насправжки був «ктиторомъ» Київської академіи.—гетману Мазепі» [3]).

«Прославленню гетмана присвячено другу половину хора і частину пролога. Прокопович мав право хвалити «искреннюю ревность и усердіе Мазепы къ православной апостольской церкви кафолическія вѣры нашей»: він був одним з горливіших вкладників лаври: коштом гетмана всю київо-печерську лавру обведено

---

[1]) Трагекомедія—стор. 83.
[2]) ibid. стор. 83—4.
[3]) ibid—стор. 85.

було, в девяностих роках 17-го віку, камяним муром. В хорі своєї трагекомедії, Феофан згадав добрим словом це діло Мазепи. Для Київської академії Мазепа був справжним «добродієм» [1]). «Перехід київо-могилянської коллегії від злиднів та потреби годуватися гетманським поданням до збогачення манастиря та академії новими маєтностями з твердими правами, до зміцнення визначенної царської платні ректору й наставникам коллегії, до збудування для неї камяниць, відбувся за гетманування Мазепи, на очіх Прокоповича, що виріс і виховався під захистом київської коллегії. Завваживши в хорі розбираної трагикомедії, що цей «домъ ученій» дав Росії багато довершених мужів, Феофан продовжує:

Надъ всѣми же сими
Храминами зиждитель Іоаннъ славимій
Начертан зрится.

Скромний титул «зиждителя» вірно малює відносини Мазепи до храмин київської академії» [2]).

Дуже влучно пригадав Феофан у хорі своєї трагекомедії,— вложенім у вуста апостола Андрія, — що Мазепа був кавалером ордена св. Андрея Первозваннаго. Феофан закінча хор своєї пьеси зиченням довголіття, здоровья, тиші, поспіха у всякій справі цареві Петрові і «его первѣйшему вождю—Іоанну Мазепѣ». [3]).

Такий зміст дії пьеси Прокоповича, виявлений з метою прославлення рідної батьківщини, православної віри і знаменитіших людей, що стали в пригоді тій та другій.

Але яка ж внутрішня ідея, що хтів подать автор у вчинках, словах і думах своїх дієвих осіб. По гадці д. Петрова, «беручи на увагу з одного боку претензії польських католиків, і особливо єзуїтів виводити початок християнства в Росії з Рима.

---

[1]) Трегикомедія—стор. 86.
[2]) ibid—стор. 87.
[3]) ibid – стор. 89.

а з другого—непримирену ворожнечу Прокоповича до єзуїтів і папства, можно думати, що трагедокомедію цю написано, між иншим, з метою показати, наперекір єзуїтам, походження християнства в Росію зі сходу. Доказ цього є і в самій трагедокомедії. В розмові грецького філософа з Володимиром за православну віру, де, як найцікавіще, стріваються иноді виписки, философ каже, між иншим, про походження св. Духа від єдиного Отця і про страшний суд, що не влегчується ніякими попередними очищеннями по смерті». [1])

Що релігійна мета, і навіть у вигляді змалювання переваги православія, була в основі створіння розбираної драми, сумніву бути не може. Але вона одна не може розвязати иншої непевности, що виника з спостерегання змісту пьеси.

Що, наприклад, уявляють з себе виставлені в пьесі жерці поганські? Кого виявляють вони з усіма своїми хибами та вадами? Маючи на увазі, що Прокопович вкладав у свій твір взагалі тенденцію, треба думати, що і під жерцями автор розумів тіни якогось духовенства. Алеж якого? Думки що до цього розходяться. Зважаючи на діалоги поганських жерців у пьесі Феофана, Галахов у своїй «Історії словесности» казав: «може, автор цих діалогів, при належному йому хисті, мав на меті забобонність та захланність сучасних служебників церкви». Д. Петров заперечує цій думці: «навдаку Феофан Прокопович був остільки безтактний, щоб публічно, перед очима ворога, висміювати духовенство руське. Коли вже потрібно тут читати межи стрічками сховану думку автора, то краще відносити ці місця до католицького духовенства» [2]). До тієї ж думки, хоч і не зовсім остаточно, пристає й д. П. Житецький: «не без підстави думають, що в особах трьох жерців автор представив сучасні йому вади католицького духовенства. Знаючи католицькі антипатії Феофана Прокоповича, не трудно зрозуміти, через що він жало своєї сатири направив проти

---

[1]) Очерки—стор. 38 і Труды к. дух. акад. 1866, II, стор. 371.
[2]) Труды кіев. дух. ак. 1866, II, стор. 370.

ворогів *благочестивої* віри, одержаної Володимиром від греків після пророкування ап. Андрея, який зьявляється в останній сцені драми. Але автор не вказав більш конкретних прикмет тих особ, на які влучав. Забавні промови жерців, що грають в трагедокомедії ролю неосвічених та забобонних жартунів, суть повні церковно-славянських слів, так само, як і промова философа, що переконує Владимира прийняти христіянську віру, а також і других осіб, які стояли на її боці. Таким чином, чуючи з вуст тих і других однакові слова, ми мимоволі одержуємо плутане представлення про те, кого автор розуміє під жерцями» [1]). Згожуючись з Галаховим, Тихонравов вдається до широкого доказу, що під жерцями Прокопович розуміє тільки православне духовенство. «Безперечно, — каже він, [2]) — що деякі риси жерців списано з натури, вихоплено з побуту сучасного Прокоповичу православного духовенства: цього не відкидав *сам* Феофан; мало того — він пильнував навіть просто натякнути на те в своїй трагедокомедії» [3]).

Маркел Радишевський, що був одночасно з Прокоповичем учителем київської академії, людина, перейнята тенденціями, ворожими реформі Петра Великого, «терзавшій славу» його, писав у доносі, поданому на Феофана уже по смерті царя: «архіереевъ, іереевъ православныхъ жрецами и фарисеями называетъ, священниковъ россійскихъ называетъ жериволами, лицемѣрами, идольскими жрецами, а чернцовъ — черными мужиками и чертями, и монашество и черницъ желаетъ искоренить». Що одмовив на це автор Духовного регламенту: «Вѣдаю, что великая часть нашего священства непотребнымъ суть и таковыхъ именъ или подобій достойны — не по званію своему, но по праву и негодности. И кто сего не вѣдаетъ? Вѣдаю, что и добріи и совѣстныи обрѣ-

---

[1]) Энеида стор. 18.

[2]) Журн. М. Н. Просв. 1879, май, стор. 92.

[3]) ibid. стор. 92. Увага: Одна з дієвих осіб трагедокомедії прямо звежеривола—*попом*.

таются. А то ложь безсовѣстная, будто сплошь всѣхъ священниковъ такъ я охужаю».

«Коли Маркел Родишевський в Жериволі бачив хулу на архиереїв руських, то зрозуміло, на кого влучав Феофан в особі Курояда і Піяра. Ганючи (і деж? у ріторіці!) прожерливість, піяцтво католицьких ченців, цих «свиней Єпікурова стада», чи потрібував Феофан чужих орігіналів, малюючи чревоугодця Жеривола або ласування Курояда? Колиб він не стрівав Жериволів із братією в осередку сучасного йому духовенства, то йому не треба було-б заносити в Духовний Регламент таку рішучу заборону: «Крѣпко же заповѣдать епископъ долженъ служителемъ своимъ, чтобъ въ посѣщаемыхъ городахъ и монастыряхъ благочинно и трезво пребывали, и не творили бъ соблазна, наипаче не домагались бы у мниховъ и у поповъ купанья и питья и конскаго корму лишняго; кольми паче не дерзали-бъ грабить подъ виною жестокаго наказанія: ибо слуги архіерейскіе обычнѣ бываютъ лакомые скотины и гдѣ видитъ власть своего владыки, тамъ съ великою гордостію и безстудіемъ, какъ татаре, на похищеніе устремляются» [1]).

При таких данних Тихонравов мав повне право сказати, що висловлена гадка д. Петрова мусить упасти. А через те саме не може бути визнаний справедливим критерій відзначення другої стадії розвою нашої драми, після якого ця стадія єсть ніби часом «оживлення Київської антипольськими пориваннями і т. д. [2]). Ця прикмета антипольськости до драми Прокоповича в особливій якійсь мірі прикладатися не може. І через що,—зовсім зрозуміло. Ця прикмета є спільна всьому першому періоду нашої драми і через те одно не може бути характерною рисою другого: в цьому останньому вона є лише рисою переходною. Далі означена антипольськість і в першому періоді швидче виявлялась у захованому вигляді,—конкуренції на полі штуки, а не якогось

---

[1]) Журн. М. Н. Пр. 1879—стор. 94.

[2]) Труды Кіев. дух. акад. 1866, нояб.—стор. 357.

глуму над католицтвом... А власне тоді, коли на Україну робились найсильніші утиски з боку католицтва, одкрита боротьба і в сфері драми мусила б здаватись найзвичайнішою. Тим більше не могло-б проявлятись цього антикатолицтва, чи, як каже навіть Петров, антипольськости, тоді, коли, як ми згадували вже, православію на Україні, принаймні, де жив Прокопович, ніщо вже не загрожувало. Правда, під владою Польщи лишалась іще правобічна Україна, але колиб Феофан захтів направити своє жало проти польськости, то він зробив-би це просто, особливо маючи наувазі його анти-католицтво. Навпаки, через те, що інтереси православія стали при московській владі забезпеченими, таким видатним діячам, як Прокопович, найпростіш було звернутись до розгляду внутрішних відносин рідної дійности і зганити все, що ганьбу заслуговувало. Для Прокоповича найпридобніша була сфера розгляду церковна, тому не дивно, що жало його сатири повернено було на рідне йому духовенство—православне. Не згожуючись з Тихонравовим, не можемо одначе не визнати, що в драмі «Владимир» є переймання «інтресами південно-західного краю Росії» [1]): бо сатира на попівство як раз може вважатится дійсним стеженням тих інтересів, хоч і виражено її в досить загальній формі. Образи жерців складають повну картину тогочасного бідування України з такими духовними її проводирями, як Жериволи, Куроїди і т. п., і розбуджена тією картиною свідомість мусила цілком відповідати народним інтересам південно-західного краю»...

Якаж художня вартість тієї трагедокомедії?

Перш за все, завважа д. Петров, «мова трагедокомедії далеко лиша позад себе важкі вірші попередників Феофана на драматичнім полі. До другої половини XVIII віку ми не стрінемо в київській драмі такої чистої мови, як мова Прокоповича [2]). Що до самого змалювання типів, то «не можно не побачить в цій драмі побільшень та натяжок, але не можно одмовити в ній також де-

---

[1]) Труды Кіев. дух. акад.—1866, ноябрь—стор. 357.

[2]) ibid. 372.

якого чуття живої дійсности. Постаті жерців обмальовано прямолінейно та гостро. Вони представники грубої тілесности і того фальшивого релігійного настрою, в якому свідому олжу не одмежовано від забобонів» [1]). Що до окремих місць, то ще старою піїтикою «кращими в комічному смислі уступами з розглеженої трагедокомедії вважались опис цапа, приставленого Володимиром для поганської охфіри, і опис пересиченного жерця Жеривола» [2]). Але історико-літературне значіння пьєси Прокоповича далеко переходить художню її вагу. «З його часу в київській академії часто трапляються трагедокомедії, що складались до того з пяти дій: так вимагали піїтичні правила Феофана Прокоповича! Але—що найважливіше—з цього часу громадські й політичні інтереси південно-руського краю займають видатне місце в київській драмі» [3]). Або, инакше кажучи, світський елемент займає в драмі Прокоповича і в усіх наступних поважне місце, вдачу якого докладно малює Тихонравов: «в його трагікомедії виявилась та свобода мисли, згага нового, сміливість та гострість слова, що так яскраво виступили потім в літературній та громадській діяльності автора «Духовнаго регламента». Героєм своєї шкільної драми Феофан робить великого реформатора старої Росії; всю цікавість пьєси скупчено на боротьбі нової освіти з старим неуцтвом. В шкільній драмі молодого ченця образи темних жерців, що їх не можно зробити «пастухами» навіть «овчому стаду», дають ясно бачити риси сучасного Прокоповичу духовенства. Спочування автора обернено до сторонника «новаго закона»—Володимира, що бачить джерло зла і релігійних заблудів у відсутності просвіти:

Родъ нашъ жестокъ и безсловній
И письменъ ненавидяй есть сему виновній.

---

[1]) Энеида—П. Житецький—стор. 18.
[2]) Очерки—стор. 34.
[3]) Труды Кіев. дух. акад.—1866, ноябрь—ст. 372.

Такі думки проводив Феофан в «Недозрѣломъ плодѣ трудовъ своихъ» задовго до зближення з Петром» [1]).

Природний талан і широка освіта зразу умовили утворення з Прокоповича видатної історичної особи, сторонника всероссійських реформ Петра І-го. По зближенню з останнім, він став товаришем його в справі реформ, і подібний його стан і напрям думок одбився в двох нових його драматичних творах, писаних в часи пізніші. «Обидва вони написані на півночі» [2]) коло 1716 року і «спрямовані з одного боку проти грубих начетчиків, з другого—проти темних представників латинської вчености». І по мові і по змісту ці драматичні твори, діалоги, «менш знакомиті по своїм внутрішним гідностям», не представляють для нас особливої цікавости. Згадаємо про них лише на те, щоб показати, як Феофан держався раніших своїх просвітних ідей і як прийнятий ним напів-свіцький характер драми мусив ставити міцним зразком для наступних письменників.

Перший з цих творів «Разглагольствованіе тектона си есть древодѣла съ купцемъ», обертаючись коло догматичної теми про повсюдність Божу, має головно на меті показати, що не гріх позичати богословські відомости у чужоземців і особливо німців, і що Бог мається скрізь, а не тільки в руській землі, а навіть і в турецькій, хоча благодаттю своєю присутний тільки при тих, що вірють та сподіваються на Бога» [3]).

В другому творі «Разговорѣ гражданина съ селяниномъ да съ пѣвцемъ или дьячкомъ церковнымъ» ганються хиби в релігійному житті руського народу, що містяться або в цілковитому неуцтві і відсутности засадничих моральних правил життя, чи в поверховій і фальшивій освіті. Головна роля в цій розмові належить горожанину, що одержав грунтовну освіту в латинських школах. Селянин, ідучи з співцем чи дячком „въ домъ питейний

---

[1]) Трагиком.—стор. 95.
[2]) Петровъ—Очерки—стор. 38.
[3]) ibid. стор. 39.

на кружку вина“, випадково стрівся з горожанином і обернувся до нього з грубим запитанням. Ображений горожанин назвав селянина простаком. Слово по слові, і межи горожанином з одного боку і дячком з другого боку—заводиться довга розмова про потребу знати молитви навіть і простолюду, про темноту в релігійних справах і її тягар, і т. ин., під час якої дячок непомітно переходить на бік горожанина. В загальному ході розмова ця занадто розтягнена і млява; але в ній є характерні уступи, що варті уваги. Такі особливо два місця: одно про неуцтво селянина в релігійних справах, друге—про латинське вчення і про латинських неуків. Селянин виставляється в розмові упартим неуком, не хоче ні слухати священника, коли він каже про те, чого ні батьки ні діди наши не знали, ні вчитися письму, бо він і без нього хліб їсть; і філософи, по його міркуванню, „звѣздъ не снимаютъ“. Пізнаючи і сам свою темноту, селянин здебільша відмовчувавсь, або буркотів про себе: „отцы де наши не умѣли письма, но хлѣбъ довольний ѣли, и хлѣбъ тогда лучше родилъ Богъ, нежели нынѣ, когда письменніи латинники умножилися“. Але иноді розмовники ніби мимоволі втягали його в розмову, і тоді то одкривалось грубе неуцтво селянина що до віри й моралі, що яскравіш одтінено глибоким і справедливим поглядом горожанина на ці предмети. Коли розмовники всиловувались переконати його, що за уперте неуцтво неодмінно послідкує над ними Божий гнів, селянин препокійно одмовляє: „азъ никого же убилъ, ничто же укралъ, не прелюбодѣйствовалъ,—чесо убо опасатися имамъ на судѣ Божіемъ?“ Але розмовники обвиновачують його в зламанні всіх заповітів божих і в де-якому роді популярізують „ученіе отрокомъ“ того-ж Феофана Прокоповича, де викладається вчення про десятословіе“ [1]).

„Друге видатне місце розмови — про латинників і латинське вчення. Селянин, пересвідчений своїми розмовниками у незнанні самих потрібних релігійних істин, узвав їх „латинниками“.

---

[1]) Очерки—стор. 42.

З цього приводу дячок, що цілком скорився переконанням горожанина, просить його розвязати йому де-які непевні пункти що до латинського вчення: чи приємне це вчення Богові, чи треба вдаватися до наученій „странныхъ и различныхъ“, цеб то до чужоземної науки, і заняття філософією чи не буде супротивне словам св. Письма, де сказано: „да никто же васъ будетъ прельщаяй философіею“. Горожанин розганя всі сумніви дячка, стверджуючись на св. письмі й прикладах св. отец. «Філософія—каже він—не значитъ собою латинскій языкъ, ибо можетъ быть философъ и русскій человѣкъ, и на всякомъ языкѣ любомудрствовати можно. Иніи же философы не токмо никого не прельщаютъ, но и богомудры бываютъ, употребляя ученія философскія къ благому и къ пользѣ ближняго, якоже многіе и отъ св. отецъ были, которые философіи научившеся, изъ того богословію основательно уразумѣть и самую истину познать лучше возмогли» [1]).

Але, оборонивши латинське вчення, горожанин показує і погані боки його і особливо напада на неуків з латинників».

На думку Петрова, обидві розмови «зложено в наслідування розмовам Лукіана Самосатскаго, одного з любимих Прокоповичем авторів, як це видко з його реторіки» [2]).

Вони „мають тісний звязок з добою царювання Петра І, висловлюють кращі ідеї й поривання того часу і в цьому смислі одкривають ряд подібних їм літературних творів і особливо близько підходять до сатир Кантемира, яким звичайно починають історію нової руської літератури“ [3]). „Особливо ж багацько точок зіткнення межи другою розмовою Ф. Прокоповича і третьою сатирою Кантемира, написаною по программі десятословія і присвяченою автором любимому ним архипастирю Новгородському“ [4]).

Цими розмовами Ф. Прокопович входить таким чином в історію великоруської літератури, виливаючи на неї своїм широ-

---

[1]) Очерки—стор. 43, 4.
[2]) ibid—стор. 33.
[3]) ibid—стор. 46.
[4]) ibid—стор. 47.

ким европейським змістом і літературними формами. Для історії культури важливий, звичайно, факт продовження нашого впливу на північ, але в данному разі він нас не обходить. Нам важливо встановити цей факт лише для другого: коли творчість Прокоповича, зосібна в вигляді його трагикомедії, була такою впливовою для Півночі, то тим більш мусила вона мати вагу для краю рідного. Переходючи всіх сучасників широкими поглядами і освітою, Прокопович, цілком зрозуміло, мав стати зразком для наступних українських драматургів: напівсвіцький зміст, продумані античні форми, славяно-українська мова, всі ці прикмети творчости Феофана, характерні для другого періоду нашої драми, мусили стати спадщиною і инших письменників, що творили після Прокоповича. Історія драми показує, що так воно було і в дійсності.

«По Феофані Прокоповичу раніша священно-містеріальна влача київської драми продовжувала ще своє істнування; але побік з нею все більше й більше висовується національний руський елемент, що виявляється або в історичному та побутовому змісті, або в пристосуванні до простолюдного духу й тону: перше виказується в самих драматичних творах, друге—в інтерлюдіях чи в інтермедіях до них. Звичайною формою драми все більше та більше стає трагедокомедія, що хоч і одержала свій початок у класічному світі, але ввійшла у Київі в моду через наслідування Феофану Прокоповичу» [1]).

Такими рисами характеризує д. Петров ніби новий період нашої драми, що почався по Ф. Прокоповичу; із цією його вказівкою не згодитись не можно. Але зовсім інакше стоїть справа, коли ми згадаємо, що ця характеристика відноситься власно до третього періода нашої драми, з якого, звичайно, виділяється творчість Ф. Прокоповича, яко належна, по думці Петрова, до другого періода. Як цей пункт про класіфікацію драм Прокоповича, так і загальний поділ нашої драми на періоди, стоїть у д. Пет-

---

[1]) Очерки—стор. 50.

рова, єдиного доси історика драми 18 в., на дуже хисткому грунті. Цей вчений двічі спробував дати такий поділ нашій драмі до 19 го віку: вперше, в вищецітованій нами праці 1866 р. (Труды к. д. ак.), де стара наша драма ділилась на три періоди, і в друге—1879 р. (там же),—де її розбивалось на пять періодів.

Обидві ці спроби, в більшій частині, не можно визнати цілком влучними. В першій праці автор брав за крітерій поділа двох раніших періодів польськість і антіпольськість наших драм,—цеб то ознаку зовсім вніщню і крім того невірну: антіпольськість швидче можно бачити в першому, а не другому періоді, бо як раз нашу шкільну драму в цей період створено бажанням мати *свою* рідну драму для прославлення *своєї ж* віри прихильниками останньої. Далі, нема й логічности в такому поділі, бо для першого періоду д. Петров бере польськість в розумінні вніщне-формальному, в смислі «наслідування драматичним зразкам єзуїтів, переважно польських», а для другого — в смислі внутрішньому, власне — «оживлення київської драми антіпольськими поривапнями» [1]). Третій і останній, після д. Петрова, період «упадка київської драми і поривання її вдаватися до загально-руських переказів і інтересів», по крітерію нічим не звязаний з двома першими, і в істоті підляга ширшому обговоренню.

В другій спробі характеристика першого періода огулом лишається старою. Далі йде зміна. «До другого періоду відносяться власне драматичні твори самого Феофана Прокоповича. Зміст свій вони одержують з рідної руської історії, а в формі наслідують класічним зразкам. Сюди відносяться трагедокомедія Володимир, 1705 р., і два діологи чи розмови Ф. Прокоповича. Третій період південно-руської драми XVIII в., з 1708 р., є період мішанини класічних форм і рідного змісту, які ми бачимо у Феофана Прокоповича, з духом і вдачею раніших священних містерій і драм» [2]). Четвертий і пятий період суть поділом рані-

---

[1]) Труды кіев. дух. ак. 1866, 11, стор. 357.
[2]) Очерки изъ истор. укр. лит. стор. 267.

шого третього періоду на дві частини; про них балакатимем згодом, а тепер спинимось на другому й третьому.

Чому д. Петров оділив тепер драми Прокоповича від инших драм до 40-х років 18-го віку, коли раніше вони були разом і наповняли в д. Петрова другий період? Цілком незрозуміло, подібний поділ не має в себе ніякої логічної підстави.

Риси драм другого й третього періода, після д. Петрова, ті-ж самі, і виділяти з них твори Прокоповича нема ніякої раці. Подібного вагання не було б у д. Петрова ні в якому разі, коли б він завжди мав перед собою зміст і мету наших драматичних творів, що мусять бути крітерієм поділу нашої драми, і коли б не забув про еволютивний хід всякої творчости, що навіть при позичанні в других літератур відбувається з точною повільностю. Взявши до уваги подібний крітерій, який ми формулювали б у вигляді повільної згуби нашою драмою первітньої містеріальности на користь свіцького змісту, а через те і в вигляді перехода до слугування не тільки релігійним інтересам,— ми б у поділі драми не сплутались. Ми знали б, що чисто релігійні драми мусять бути не тільки в першому періоді і що поступовість нашої драми складається тільки з все більшого перейманя свіцькими інтересами. Це-ж останне могло б статись цілком лише тоді, коли б драма перестала виходити з джерела, яке по природі мусило бути релігійним, а не свіцьким,—власне з київської духовної академії.

Знаючи передовсім це все, ми ніяк не можемо одмежувати творів Прокоповича, по яких мішма йдуть твори релігійні, від творів нерелігійних однакового з першими напряму: свіцькі драми, починаючи з Прокоповича, складають одну логічну і хронологічну группу, до якої належуть і несвіцькі, що вказують на непоривність другого періоду драми з першим. Вносючи це перше спростовання у новіший поділ д. Петрова, ми переходимо до дальшого викладу матерьяла другого періода.

Коли ми обернемось до цього матеріалу, то завважимо змогу довести не тільки мішанину релігійного елементу з свіцьким, яко

характерність другого періода, але й де-що инше: твори цього останнього мають і двоїсту літературну форму. З одного боку, як ми це бачимо на прикладі пьеси про Іосифа, фігурує вже в нас запроваджена Прокоповичем трагедокомедія; з другого—тягнуться ті безформенні твори, що своєю прімітівностю цілком нагадують 17-е століття. Почнемо з других, що мають характер пьес різдвяних і пасхальних.

Таке насамперед «Дѣйствіе на Рождество Христово, изявляющое преступленіе души человѣческой ради грѣха смертію обладанной ея же ради избавленія Богъ посла Сына своего единороднаго» [1]). Вона складається з 10 яв; перед кожною коротенький зміст. В яві 1-й «грѣхъ родившися отъ натуры человѣческой блажитъ себе и убиваетъ раждающую, яко єхідно порожденіе матерь свою». Цей гріх згадує, що через Адама та Єву він тепер увійшов у всіх людей і в захваті покликує.

Азъ силенъ волю мою нынѣ простирати,
Азъ могу людемъ разнство и измѣну дати,
Азъ человѣка свята, честна и блаженна
Вскорѣ могу сотворить даровъ всѣхъ лишенна.
Смотрите, какову власть и силу имѣю!
Виждите, что и самими душами владѣю! [2])

В другій яві «душу благодатную обстоятъ мертвецы». Вони обидва, з двома «Пѣніями», жалкують, що душа втратила свою ранішу красоту і нині пробува в темряві.

В яві 3-й «снисходитъ милосердіе Божіе, жалѣя о погибели душъ человѣческихъ» і заходить у розмову з душею. Ця росповіда, що її спокусив діявол, і просить запомоги у милості:

---

[1]) В. И. Рѣзановъ—Памятники русской драматической литературы. Н. 1907.

[2]) ibid.—2.

Просвѣти мракомъ грѣха всюду очерненну,
Сотвори во свѣтъ первый душу облеченну [1]).

Милосердіє обіця послати їй з неба «Превѣчнаго Сына» і ввести її «в покой прежни пожеланны».

В яві 4-й «желаніє праотецъ сѣдящихъ во адѣ вопіетъ ко Богу»:

Разрѣши грѣховныхъ узъ, разрѣши плѣницы [2]),
Изведи насъ отъ адской мрачной сей темницы.

Приходить Надежда і заспокоює їх обіцянкою кінця мук, через Сина Божого, який має для цього бути посланий.

В яві 5-й «пророки Валамъ и Ісаія возвѣщаютъ міру о пришествіи Христовомъ», а як він прийде, то

Тогда будутъ отверсты очеса слѣпыя,
Тогда слухомъ услышатъ ушеса глухія,
Тогда скочатъ хромыя, яко же елени,
Тогда будетъ гугнивыхъ языкъ изяснены [3]).

В яві 6-й «Волсви за звѣздою шествуютъ и испытаютъ о рожденномъ Царѣ от Ірода, Іродъ же слышавъ удивляется о таковой вѣстѣ, велитъ призвати книжниковъ и испытуетъ о Христѣ гдѣ раждается. Воспріявши же вѣсть отъ книжниковъ, яко Христосъ во Виѳлеемѣ раждается, повелѣваетъ волхвамъ его искати, и егда обрящутъ, молитъ, дабы ему возвѣстили; волсви же, получивши таковую вѣсть, в путь свой шествуютъ».

В яві 7-й три волхва «отдаютъ дары Христу во Виѳлеемѣ лежащему, идѣ же Марія и Іосифъ присудствуютъ, и ангели «слава в вышнихъ Богу» воспѣваютъ. Отдавши же поклонъ и

---

[1]) ibid—стор. 4.
[2]) ibid—стор. 5.
[3]) ibid—стор. 6.

дары—смирну, ліванъ и злато—шествуютъ во своясіи, и не возвращаются ко Іроду».

В яві 8-й «Іродъ бывши от волхвовъ поруганъ, сѣтующе о таковой вѣстѣ и недоумѣвающе, что съ ними творити имать, совѣтуетъ о новорожденномъ со Злобою, Завистію, Коварством и Убійствомъ». Всі вони обіцяють йому знайти Христа, а убійство просто радить йому.

Во всей Юдеи младенцы избити [1]).

Ірод згожується і оддає відповідний наказ.

В яві 9-й «плачетъ дщеръ Сіонская о избіеніи чадъ своихъ»; її розважа—Пѣніє і врешті Янгол, який поясня, що діти її

Яко бѣлы орлы въ небо возлетѣли,
Идѣже селеніе свое положили;
Божественную славу ясно созерцаютъ,
Безсмертныя сладости себе насыщаютъ [2])

В яві 10-й «Власть Божія» говорить про свою надзвичайну силу, про перемогу над гемоном, тому

Веселый праздникъ нынѣ составляю,
В немъ же твари играти всей повелѣваю [3]).

Смиреннолюбіе и Незлобіе съ Пѣніемъ кажуть Богові «лікувати», а Благочестіє звертається ще до нього з проханням:

Даждь мнѣ скипетръ всесилныя твоея державы
И помощь от велѣлѣпной низпосли мнѣ славы,
Ею же вооруженна зжену супостаты
И люди твоя мудрѣ могу управляти [4]).

---

[1]) ibid—стор. 11.
[2]) ibid—стор. 14.
[3]) ibid—стор. 15.
[4]) ibid—стор. 16.

Бог передає благочестію свою «власть і силу», те Йому дякує, а Пѣніе вихваля Бога, лає Ірода і розважа «дщерь Сіонську».

Не печалуй сердемъ, прискорбная мати.
Престани отселѣ толь скорбно рыдати:
Чада твои аще от меча падоша,
Но не умроша! [3])

На цьому й кінчається пьеса. Ким і коли її написано? Про перше нема ніяких даних; про друге можно робити ймовірний здогад. Вона мається в збірнику 18 віка і по своїй будові, вельми прімітівній, відноситься коли не до кінця 17 віка, то найпізніще до перших років 18-го.

Як легко можно бачити, цей твір, подібно багатьом аналогічним, тільки з великим обмежуванням може бути названий драматичним. Він є збором окремих епізодів, мало звязаних внутрішньою єдностю, і ніщо більше.

Про те окремі уступи твору виявляють у авторі його дійсний хист поетичний. В викладі пьеси видко образність, часом силу почуття. Особливо це бачимо в яві 3-й, 9-й, 10-й.

По літературній своїй формі пьеса підходить до творів містеріального типу, але з рисами новини: вона власне є мораліте. Мова її вельми типична для кінця 17-го і взагалі 18-го віка. Відповідно классовим, а через те й літературним вимогам того часу, вона є строго церковно-славянської форми, відповідної високій святості предмета.

Але через ту сувору форму церковности прогляда і національна фарба, яка надає пьесі вигляд славяно-український і дозволя в ній бачити один з кроків розвою нашої драми. Правда, в ній ми сливе не знайдемо типично-українських слів,—що вказує

---

[3]) ibid—стор. 16.
[1]) ibid. стор. 17.

на теоретичний рігорізм автора і ранність пьєси; але український її колоріт безумовний. Це доводить ряд прикладів. Такі рими, як «предѣлы» і «пріуныли» (ст. 13), «в мірѣ» і «единой вѣры» (ст. 14), «ликуй на вѣки» і «превелики» (ст. 15), «со лики» і «на вѣки» (ст. 15), «супостаты» і «управляти» (ст. 16)— вказують: в цій пьєсі «Ѣ» вимовлялось як «І», а «И» як «Ы». Коли так прочитати пьєсу, то українська її мовна форма виявиться зразу, хоча, повторюємо, не в народній, а церковній барві.

До прімітівних і одночасних з допіру розглеженою пьєсою треба залічити і другу, видану д. Резановим «різдвяну драму». В ній мається 4 дії, і це ніби наближує її до писаних по вказівкам Прокоповича, але короткість цих дій, прімітівність викладу і присутність пролога вказують на її незалежність од такого впливу, коли навіть не на попередність в хронології. Зміст твору мусить це довести навіч. В пролозі коротко оповідається зерно пьєси: чоловік «велкихъ благъ и красотъ исполненъ, в рай сладости посажденъ и ко вѣчному блаженству устроенъ былъ», але «Богу соравнитися хотяще, неизглаголанных оныхъ благъ отпаде»; «но чтожъ творитъ премилосердый Богъ?» «Праведенъ сый» — рід людський «в первое паки привести достоинство умыслилъ»; Син Божій, «на землю сниде, во утробу Приснодѣвыя вселися». «Обаче мы в память толиких его щедротъ тайны промыслъ сей краткими дѣйствіями изъявити... умыслихомъ» [1]). От ці «краткія дѣйствія». В першому, яві в 1-й, виходить «буйство», яким є «Премудрость Божія». Вона вихваля себе вище всього:

Вся блага мира сего превышаю,
Крѣпка бо, постоянна во векъ пребываю.

Вона вважає неможливим, щоб хтось перелічив її чесноти і переваги:

Аще же кто дѣла моя хощетъ исчислити,
Первѣе изволь звѣздамъ число положити,

---

[1]) Рѣзановъ—стор. 18—19.

Песочины такожде, яже лежатъ въ морѣ,
До единой изчислить подщися воскорѣ.

І така лічба навіть з її боку здається зайвою:

Но что много словами глаголю напрасно,
Егда дѣломъ показать могу сіе ясно? [1]).

В яві 2-й виходить «Ветхій вѣкъ» і теж почина вихваляти свою владу. Його основна риса є політеїзм. От через що він каже:

Радуюсь же премного и серцемъ играю,
Яко многобожіемъ зѣло процвѣтаю
. . . . . .
Не такъ въ градѣхъ, какъ въ вѣрахъ разныхъ обилую,
В едномъ бо градѣ вер пят или болшъ знаілую [2]).

Приходить Вавілон і прийма участь у лікуванню «Ветхого віку», говорючи між иншим:

Славу во свѣтѣ имѣеши дивну,
Являешъ бо дѣлъ чюдныхъ силу изобилну,
От них же тебѣ слава, нам ползы доволны:
Растутъ ты чести, мы же всих благъ есмы полны [3]).

По Вавілоні надходить, Єгипет і заявля «Ветхому віку»:

Радуются в тебѣ концы всего мира,
Веселятся же с ними и вся наша вѣра;
. . . . . .
Боги вездѣ в пѣніяхъ и пѣснѣхъ гобзуютъ,
Веселятся, играютъ, скачютъ, ликовствуютъ.

---

[1]) Рѣзановъ.— стор. 20.
[2]) ibid.—стор. 21.
[3]) ibid—стор. 21—2.

Въ людѣхъ плача нѣсть, ниже вопля, ни болѣзни,
Но живуть во хвалебной и блаженной жизни [1]).

За це все,—присуджує Єгіпет, —

Тебѣ похвалы всегда должни воздавати,
Тебѣ благодарствіе должни возсилати.

В яві 3-й «семь мудрецовъ исходятъ и поютъ» «красно сѣда человѣка», цеб то—«Ветхий вік».

Людемъ во мирѣ выше их мѣры дара раздающа,
Себе же от них потреб нѣких отнюдъ не вземлюща [2]).

Дія 2. Ява перша і єдина. Виходить Благовѣстіе і упрежда «Ветхий вік» не лікувати, а почати «тужити»:

Бог на тя простираетъ кроткую десницу
Славу твою и мысли в конецъ истребити
И полную гордости державу сломити...

Далі Благовѣстіе пророкує «Ветхому віку»

Храмы твоя с капищи вскорѣ разорятся,
Жертвенники погибнуть, олтари стребятся
. . . . . .
Все ветхое с тобою в мирѣ ничтожится,
Благодать бо Божія нова в немъ явится.

Дія 3. Ява перша. Жрец 1-й, обертаючись до Аполлона, просить оборонити присудженого до кари на горло

Бѣдна человѣка,
Его же без разсмотру за ту вещь едину,
Что убилъ худородна якогось людину,
Безбожныи—ах, увы!—на смерть осудиша,
Чим тебѣ надлежащой славы уменшиша,
Онъ бо ти жертвы и смирну хотяще воздати і т. д. [3]).

---

[1]) Рѣзановъ.—стор. 22.
[2]) ibid.—стор. 23.
[3]) ibid—стор. 25.

Умоленъ Аполлонъ вѣщаетъ:

Тайно убо во храм мой его воведите,
Жива от напрасныя бѣды сохраните [1]).

Жрец 2-й—просить в Аполлона иншого:

Умножи в мирѣ не миръ, но мятежъ и брани,
Да множайшая сими корысти собраны...

Аполлон згожується і на це.

Воздвигну в человѣцехъ такія нестатки,
Востанетъ сынъ на отца и дщери на матки

Ява 2. Виходить Ехо 1 глас, вказує на свою істоту і на свій хист—все чуте передавати. Ехо заявля, що

В полунощи гласъ ангелски слышася:
«Слава въ вышнихъ Богу» близъ града Виолеема
До пастырей [2]).

Це означа народження Сина Божого і те, що

Сынъ Божій днесь живот даетъ всему миру...

Останні слова відносяться до того, хто втік під захист статуї Аполлона:

Сей человѣкъ убійца искони да знаетъ,
Что Богъ его з ідола нынѣ изгоняетъ...
. . . . . .
Слышасте, что провѣщалъ жрецамъ своимъ ложно?
Нужно для жертвы забойствъ быти непреложно!

Тут же жрец 1-й, обертаючись до Аполлона, завважа, що по вбивстві, для офіри йому, згаданої людини

жертва
Упразнися от того человѣка мертва,
Его же чести твоеи истины ревнитель
Закля на приноси в твою святую обитель.

---

[1]) Рѣзановъ.—стор. 26.
[2]) ibid. стор. 27.

В призрі жрець покликує:

Тѣмъ безчинствомъ не есть ли честь ти умаленна?
Избави насъ, боже нашъ, от людскои ловитвы [1]).

Про теж просить і другий жрець; Аполлон упарто мовчить і врешті каже:

Мене отрокъ еврейски, Богъ небомъ владущій,
Изгоняетъ отсюду в пецелныя пущи.
Виждте убо, что отднесь в мирѣ умираю,
В сердцах чтителей моих себе погребаю [2]).

Жерцы падшаго бога износятъ вже на погребеніе с плачемъ:

Голосим, износим тя, боже, ко гробу:
Снѣдаешъ, терзаешь днесь нашу утробу!

Дія 4. Ява 1. «Ангел» обертається до Еха; оголошує, що Бог

Прогна тму вѣтхой сѣни
. . . . . .
Смиряетъ буйство Вѣка ветха вознесення...

Ангел заявля, що він

Единъ от воспѣвших пѣснь «Слава в вышних Богу»

І що Ехо мусить розсказувати про подію, яка викликала ту пісню, всім:

Благовѣтствуй убо днесь глаголъ пожеланный,
Да прійдутъ славитъ Христа чтыре земли страны,
Азъ же с прилѣжаніемъ потщуся воскорѣ
Пославшаго мя славить тогожъ Христа в горѣ.

В яві 2-й Ехо хвалить Ангела, каже, що цей явився

в свѣтѣ гостем своим славен [3])

і з свого боку готовий іти «себе разсѣявъ по земли, по морѣ», виконувати наказ янгола.

---

[1]) Рѣзановъ.—стор. 28.
[2]) ibid—стор. 29.
[3]) ibid—стор. 30.

В яві 3-й являються 4 частини світа, дають собі характеристику і прославляють Сина Божого.

В яві 4-й «Давидъ пріемъ гусли и цевницу играетъ посредѣ дѣвъ в тимпан»... і «красно припѣваетъ хвалу Богу-Сину.

На цьому й кінчається пьеса, що, як видко, має вигляд мораліте. Чи має вона також вигляд справжнього драматичного твору? Натяк на дію тут, звісно, є: це власне в події з жерцями, що тратять віру в свого Аполлона, і в заміні влади Ветхого віку владою Бога. Сам автор відноситься свідомо до свого завдання, яко драматичної вистави; він підкреслює, «и простый народ не ложно твердити обыче, что вѣякая вещь красится слышаніемъ»; але разом з тим він визнає, що представлені ним «дѣйствія»—«за краткость ума в словѣ и не красна, но вещію красящаяся» [1])... Ця заява автора полегшує змогу крітіки його твору, який, звичайно, треба назвати прімитивним. Але не вважаючи на це, окремі уступи пьеси вказують на деякий поетичний хист автора. Так, характеристики дієвих осіб відзначаються образностю, яка так трудна для творів аллегоричних. Крім того, вельми оживляєть пьесу епізод з жерцями, що змальовані цілком реально і наближують її до життя дійсного. В цьому смислі вона нагадує «Владимира» Прокоповича і різдвяний твір Дим. Ростовського і продовжує їх традіцію. Що до її національної вдачі, то вона безперечно українська і при цьому в далеко більшій мірі, чим пьеса попередня. В ній мається цілий ряд слів і форм чисто українських; такі слова: «куповати» (стор. 19); «избѣгнути може» (ст. 20), «знаідую» (ст. 21), «боги... гобзуютъ» (ст. 22), «безъ всякаго прилога» (ст. 23), «въ людской пригодѣ» (ст. 27), «жертвы забойствъ» (ст. 27), «пецелныя пущи» (ст. 29), «голосим» (ст. 29), «грады мнѣ подлеглые» (ст. 31), «о сладкая мова»! (ст. 31), «на земной краинѣ» (ст. 32).

Український колоріт виявляється не тільки в наведених словах; вся церковно-славянська мова твору має українську барву.

---

[1]) Рѣзановъ.—стор. 19.

Численні докази цього в римах, де *ѣ*, очевидячки, вимовляється як «і»: такі: «миру»—«вѣру» (ст. 20); «быти»—«имѣти» (ст. 24), «кадила» — «изтлѣла» (ст. 26); «обѣты» — «явити» (ст. 29); «тѣло»—«обогатило» (ст. 30) і т. д..

Але при цьому всьому «Різдвяна пьеса» цілком видержує традіційну теорію початку 18-го і кінця 17-го віку: вона поважні сюжети зодяга і в форму поважної церковної мови, не порушеної жадними «вульгаризмами».

Такогож тіпу і третя нововидана д. Резановим «пасхальна драма». Вона коротка; складається всього з 6 яв і пролога, де завважається, що автор свою пьесу «въ роспеншагося насъ ради и воскресшаго и спасеніе содѣявшаго посредѣ земли славу и честь дѣйствіемъ умислихом вкратцѣ явити» [1]).

В яві 1-й виходить «Мудрость мира сего» і хвалиться своєю могутою: буйство заперечує, говорючи:

Богом, царствующим горѣ,
Избрахся в проповѣдь новой благодати
И Мудрость мира сего вничтожати. [2])

З свого боку Ревность Божая поясня, що буйству

Богъ... повелѣ владѣти землею
. . . . . .
Да благодати новой прояснится вѣра [3]).

В яві 2-й Еллінство пита, що йому слід тепер шанувати— Ветхост чи Новост? Ветхость одповіда, що не зна, чи хто зрятувався «чрез новій закон», а що через «старозаконство»

спаслись ветхіи пророци.

Тому, після Ветхості,

совѣтъ мой буди ти во благо:

---

[1]) Рѣзановъ.—стор. 108.
[2]) ibid—стор. 109.
[3]) ibid—стор. 110.

Знай Саваоѳа Бога единаго,
Пади на землю, Ему помолися,
И прослезися [1]).

Благодат новая заперечує і вказує діла Христа:

Слѣпих просвѣти, хромих же скакати,
Нѣмим глаголати, глухим же слишати
Словом повелѣ, напослѣдокъ убо
Мертвих воскреси [2]).

Для більшого доказу, вона чекає на Віру: ця приходить, стверджує все і заявля

Христу Господу поклонъ воздадѣте,
Аще хощете яко орелъ быти
Обновленній, юнъ, и съ Христом жити.

Еллинство і Ветхость готові вступити до «нової благодати» і Віра запрошує їх дякувати Христові.

В яві 3-й Вѣра оголошує, що її «щит і оружіе»—крест, яким

Род человѣческъ и прославляется:
Грѣшнимъ спасеніе крест во правду родит [3]).

В співі і розмові грішна душа нудьгує про свій занепад і що ніхто їй не допоможе, бо навіть образ Христа вона

Попрах премерзска и злобна погамы [4]).

Вѣра заспокоює її, що Христос

Давъ радост вѣчну, даде и вход рая
І грішна душа торжествує.

В яві 4-й Разбойник оголошує, що тепер, через муки Христові, рід людський зрятувався: тому

---

[1]) Рѣзановъ —стор. 110.
[2]) ibid—стор. 111.
[3]) ibid—стор. 112.
[4]) ibid.—стор. 113.

Всякъ невозбранно гряди днесь до раю,
Токмо покаюся грѣховъ,— впредъ желаю [1]).

Виходить Покаяніе і каже до Христа:

Покаяніе всуе даешь миру:
Убѣгаютъ мя, и никто же вѣру
Мнѣ днесь не емлет

Разбойникъ просить її не турбуватися:

Без тебе въ мирѣ ни единій
Не насладится райской благостини
Се тебѣ и ключъ вручаю от раю.

Покаяніе просить Бога, щоб він дав йому

во людех жит не без успѣха,
і... мною рая вратом отверзтися
. . . . . .
И дабы уже отселѣ мя чтили.

Ява 5. Виходить Благовестіе і оповіща «торжество новой благодати», через яку, каже воно про себе

да исцѣляю
Въ немощи сущихъ и да збогащаю
Нищих, убогих богатством от неба.

До благовестія підходють Хромий, Прокаженний, — і воно викуровує їх; нагота—і вона вдягається благовестієм. Всі вони славлять Бога.

В яві 6-й. Виходить милосердіє і висловлює жаль про невірних, бо

В невѣрствіи же злѣ окаменении
Гинутъ во вѣки, надежди лишенни,

---

[1]) Рѣзановъ. стор. 115.

Вѣрніи же вси тѣшатся во вѣки
Со Ангелъ лики [1]).

Христос, що постраждав, нині воскрес, і з цього приводу Милосердіє запрошує радіти всю природу, а особливо людину, для якої й відбулися муки Христові.

Убо, человѣче, во вѣкъ слави Бога,
А от Єго тебѣ дастся радост многа,
Тебе бо ради пострадъ отъ вѣка
Да тя, человѣка,
Возведет в чертог небеснія слави [2]).

Милосердіє просить також небесні хори вітати людину «вводя... въ небеснія двори»,—і на цьому кінчається пьеса.

Настрій, зміст її і стіль очевидні: це є типічна драма, саме пізніше, перших років 18-го віку.

Вигляд вона має мораліте.

Мова її церковно-славянська, але з українською барвою: на це вказують перш за все явно українські слова—розмова (ст. 111) «оздоба» (115) «збогащаю» (116) «небоже», (118), «треба» (116), а особливо рими, з яких видко, що «ѣ» в мові ції драми читається яко «і». От приклади їх: «сили—предѣли» (109); «мира—вѣра» (109); «отложите—воздадѣте» (111) «безмѣрним—изобилним (112); «внушите—начнѣте» (114); «отрѣте—преложите (116); «приодѣти—ходити» (ст. 118) і т. д. Про художню вартість твору говорити годі; він далеко низче попереднього різдвяного: в ньому нема ні сили почуття, ні образности виразів, ні натяку на драматичність... Це твір шкільного автора—без талану і естетичного смаку.

Без порівняння вища і цікавіша в усіх смислах четверта новонадрукована д. Резановим пьеса, що має такий заголовок:

---

[1]) Рѣзановъ.—стор. 119.
[4]) ibid. стор. 120.

«Торжество Естества человѣческаго, прежде снѣдию завѣщаннаго древа умореннаго, нынѣ же смертию Христовою оживотвореннаго, еже Милость Божая, любве ради изшедшая, з нерушимихъ узъ адових раздрѣши, изведе на царство неконъчаемия жизни, давши ему перви благодати вѣнецъ; трома частми през благородних младенцовъ стихотворнаго учения Академиі Киевския в день страдания, и в день востания Господня изявленное. Року 1706, мѣсяця Априля дня 7». Ця вніщня будова твору і поділ на 3 частини, навіть без огляду на його зміст і весь стрій, вказує, що пьеса походження старого: що авторітет теорії Прокоповича її не торкнувся і що вся вона мусить підлягати старим літературним законам 17-го віку. Переказ змісту пьеси, що зразу починається ознакою старого часу «проліогом»,—доводить це навіч.

По загальному заголовку іде підзаголовок—частини першої. «Сія часть первая в нѣкоторых явлениях содержит от Бога Естества человѣческаго падение и изгнание, такожде фѣгури или образи страстей Христовихъ даже до самаго во гробъ положения». В «проліозі» автор оповіда зміст пьеси про створіння людини, про її бідування через гріхопадіння, про втілення Бога сина, його смерть, воскресення і зрятування людей.

В яві 1-й «Естество человѣческое зрится в первой славѣ якою зобилие всяко; но с небесе глас слишится, даби заповѣданна не вкусило древа, ижденет бо ся, аще коснется его: Лакомством убо возбужденное, такожде и Невоздержаниемъ прелщенно, простре руку на завѣщанъ плодъ и снѣде се яже му даде Невоздержание» [1]). Які ж подробиці цього змісту? Виходить Єстество і вихвалює своє становище, через яке воно є «царица всемощная... окрестна свѣта».

Його воведоша в цвѣтную ограду,
Да насищуся плодовъ сущих в райском саду.
Что хощу, в Едемѣ вся ми невозбранна,
От всѣхъ древесъ снѣдаю плода преизбранна» [2]).

[1]) Памятники.—стор. 34.
[2]) ibid., стор. 35.

Тут розлягається «глас с небесе ко Естеству», який забороня Естеству вкушати «плода з древа средѣ раю». Естество приймає це до уваги, хоча й каже, «что красно зраком, серце влечет к себѣ»: виявля при цьому сум:

Аз Его твар опечаленна:
Не видал единаго плода...
Скорблю, скорблю до зѣла, но трепещу гласа,
Да не приму за дерзость смертнаго ужаса [1]).

На спокусу Естества виходить Лакомство, пита перше за причину суму, курить тіміам силі Естества і присуджує

В Едемѣ, что хощеши, можеши творити:
Никто ти не возбрани сихъ плодовъ вкусити.

Естество каже, що йому це заборонено з неба. Лакомство зве заборону «праздними словесами» і спонука його зьїсти овоча, бо

Аще снѣсть плодъ, то будетъ Богу соравненний [2])

Является Невоздержание і говорить, що Бог не дав дозволу вкушати від цього дерева.

Да не равну чест з Богом имѣеши в небѣ»

Естество не згожується зламати заповіту Божого, але Невоздержание продовжує його спокушати:

Что еси за царица, кая твоя хвала,
Егда ти не возможно снѣсти плода мала?
Красенъ ест, добрий во снѣди, сладокъ, доброзраченъ,
Прежде снѣди гортани паче сотовъ смаченъ [3])

---

[1]) Памятники—стор. 36.
[2]) ibid – стор. 37.
[3]) ibid—стор. 38.

Єстество згожується зламати закон, але тільки не хоче на овіч «руки подносити». Невоздержание готово йти на його послуги і принести йому «плода» від забороненого дерева.

В яві 2-й «Ревност Божая ярится, яко попранна заповѣдь Господня, и взивает Справедливости, да разсудит тяжест преступления, еже сложивши на вѣси, за тяжест безакония, Отмщению Божию повелѣвает изгнати из рая, которое Отмщение вручает на пагубу вѣчную» [1]).

Одже спочатку виходить Ревность і, розьярена з приводу гріха Єстества, готується завдати їй найлютіші кари.

Увидитъ окаянна, же за дерзост тую
Предам ю бездне адской на вѣки живую,
Уною стрѣли гнѣву мерзкой ей утробѣ.
Мечъ снѣсть мяса з ея глави, затвору ю в гробѣ

На поміч в цій справі вона кличе Справедливість Божу: ця приходить, дізнає про гріх Єстества і каже, що сам Бог

от мерзкой твари нынѣ велми раздеженний. .
Розсержена, вона йде поважити гріх Єстества —
Кая ест злоби тяжест, добрѣ да увѣси [2]).

Приходить Отмщение, теж дізнає про гріх Єстества і теж «ярится», нагрожуючи йому страшними карами:

згублю, предамъ аду, иждену прекляту,
В мерзку ея утробу вонзу мои стрѣлы,
Изсѣку мечемъ вию з крѣпкои моеи сили [3])

По цих словах воно викликає Єстество і останнє являється. Отмщеннє виганя його з раю і віддає Люциферу. «Явленіе 3-е. Отчаяние Естества человѣческаго со Плачемъ горко ридает, яко

---

[1]) Памятники—стор. 39.
[2]) ibid—стор. 41.
[3]) ibid—стор. 42.

изгнанное и вовержено до ада отнюдъ не получитъ прощенія; чесо ради хощетъ ся убити; се внезаапу изходитъ съ небесе Надежда; такожде ликъ Ангелский слишитъся, утѣшая Отчаяние со Плачемъ и вѣщая имъ нелестно, яко воскорѣ избавление пошлет Господь Естеству чловѣческому такожде и благодать укрѣпляющая по Надеждѣ тое вѣщает» [1]).

В цій дії, як видко з попереднього переказу змiста, отчаяние Єстества плаче в Аду, не сподіваючись вийти до світла, і через це готово себе вбити. Разом з ним ридає плачъ натури людской, теж будучи певен, що

Затворися утроба милости пресвята,
Благодать от человѣкъ во вѣки отнята [2]).

В цей мент чується спів з неба, який велить їм перестать ридати, бо

Богъ богатий во благодати і
Скорб... в радость претворися, в сладост,

Являється з неба й Надежда і оголошує:

Се ново вамъ небеса славу повѣдають,
По горкой скорби сладку радость возвѣщают...

Теж стверджує і Хор, кажучи, що Бог для Єстества

Сниде с висоти
Зъвести зъ темници [3]).

Але Плач не йме віри цій обіцянці, бо виконанням її Бог би образив себе самого. Знов Надежда його заспокоює і на запит Плача, хто вона така, одмовля своєю характеристикою і новим указанням, що прийде Милосердіє Боже постраждати за Єстество і

---

[1]) Памятники—стор. 43.
[2]) ibid—стор. 45.
[3]) ibid—стор. 46.

По семъ воскресет, яко женихъ от чертога,
Естеству царский вѣнецъ дастъ на лѣта многа.

Плач готовий вірувати обіцянці, але все таки будетъ жалѣти

Поки на твар свободну не будетъ глядѣти.

«Благодать укрѣпляющая» теж пропонує Плачу вгамуватися, з огляду на «посѣщеніе Божие»; в тому ж смислі висловлюється і Пѣніе Ангелськое, впевняючи, що для натури.

«Избавление придетъ некосняще» [1])

В яві 4-й «Авъраамъ жертву приноситъ Господеви, Исаака сина своего закалает, но Ангелъ запрѣщает Аврааму, да не прострѣт руку на благопослушлива Исака».

Вдячний Авраам заявля, що він не знайде нічого, щоб запропонувати Богові в офіру, бо останньому все підвладно і ніщо не може бути новим. Навпаки Він сам може створити все. Одже, закінчує він,

Самъ ся Тебѣ, Боже мой, въ жертву приношу,
Прими мя, якъ даръ Авеля, смиренно тя прошу» [2]).

Голос з неба наказує йому віддати в офіру сина його — Ісака. Авраам висловлює на це згоду і кличе рабів помогти йому в ній справі; потім виявля Ісаку своє бажання принести офіру: той згожується, і Авраам просить його за ним «шествовати охоче». Ісак заявля, що для офіри він

не взяхомъ отъ стадъ з собою овчати.

Авраам одкрива, що Богъ хоче його, Ісака, мати собі офірою, і син не заперечує батькові. Рука цього ладна́ вже підвестись на Ісака, але тут чується голос з неба, що показує замінити сина иншою офірою, а за виявлену Авраамом віру обіця йому:

---

[1]) Памятники.—стор. 47.
[2]) ibid—стор. 48.

Будешъ отцемъ до вѣка во многи языки,
Ихъ же число узриши, яко звѣздъ небесныхъ
И якъ пѣску морскаго,—вѣруй зъ словъ
нелесныхъ! [1])

Авраам, показуючи Ісаку нікому не говорити про подіяне, відходить.

Ява 5 «Продание Іосифово братней во землю чужду»; шість братів Йосифа, стурбовані його сном—пророкуванням про прийдешню підвладність всіх братів йому, меншому, задумують його або знищити, або віддалити від себе.

На цей час надходить Йосиф, приносючи їм «снѣдь» і привітання; брати оголошують йому свій вирок і обмірковують кращий захід од нього спекатись: врешті присуджують його продати перехожим Ізмаільтянам. Ці купують його за «двадесят сребрениковъ». По цьому, щоб одвести батькові очи, вони надумуються принести йому «ризу омоченную во крови» ніби розшарпаного звірами Йосифа.

Ява 6. «Іяковъ, принявше ризу проданнаго Іосифа, ложнѣ от братий окривавленную, лишения Іосифова прегорко ридаетъ» і приєднатись до того ж плачу кличе матір Рахиль.

В яві 7-й. «Милость Божая Любве ради исшедшая является, нося вся оружия страстей, их же восприяти щедрот ради хощетъ, даби спаслося от плѣненія Естество, того ради со тщанием градет ко Голгоѳѣ, да тамо на крестѣ житие скончает».

В яві 8-й. «Побожност ищетъ Милости Божія, и нескоро обрѣтше, глас с небеси к ней вѣщает, да грядет ко Голгофѣ: тамо и обращъ на крестѣ между скорбна ангелским ликом животъ скончавшую, юже обрѣтше и сама подъ крестомъ ради болѣзни умираетъ».

Бачучи це, 7 янголів нудьгують і собі, але від одчаю рятує їх сподівання, що Милость Божія воскресне і зрятує весь світ.

---

[1]) Памятники.—стор. 51.

В яві 9-й «Іосифъ съ Никодимомъ распятаго и умершаго на крестѣ снимают и у вертоградѣ полагаютъ в новомъ своем гробѣ, с погребателнимъ Ангелски пѣнием болѣзненним, и отходят. Послѣжди приходит сонмище еврейское, запечатлѣвает гробъ и утверждает крѣпкою кустодиею, да не возмутъ И ученици нощию».

По цьому слідкує «Епѣлог», що переказує уже виявлені події і обіця росповідку нових:

Сего еднакъ воскрешша не за часи многа
Изявимо сходяща, яко отъ чертога,
Иже связавши Ада сокруши отцами,
Низведе вѣчности ихъ вѣнчати вѣнцами [1])

Епілогом завершується частина 1-ша і починається друга, де «Образи торжественна от гроба востання Господа, избавления Естества человѣческаго со прочими праотци з адской темници по разореніи адова царства содержитъ». Іде «Антепролог», де «Смерть царствующая со князем тми величаются, ихъ же побѣда Христова область разрушаетъ».

В яві 1-й «Апостоли собравшеся цѣлование послѣднее творят Милости Божией в гробѣ положенной, сѣтующе; которих воини, смертию им претящи, вон изгоняют. По сем является ревность матерняя, возбуждающа от гроба Милость Божию; юже потѣшают Ангелския скорбныя на небеси хори, яко востанетъ внезапу. Апостоли творятъ цѣлованіе» [2]).

В останньому приймають участь—Петр, Лука, Клеопа, Іяков, Іоан.

В яві 2-й. «О пении Ангелском со многим ужасом Милость Божая востает от гроба, такожде и многая тѣлеса мертвих: сущей потрасенной землѣ, воскрешаючим смятении воини, аки мертви падши на землю, чрезъ много времени лежат». Встаючи від свого сна, »Милость Божая» заявля, що

---

[1]) Памятники.—стор. 66.
[2]) Ibid.—стор. 68.

Ниспровержеся князь мира покоя,
Притупих жало смертносна яда,
Связанну живу послах смерть до ада» [1]).

Воскресению Милости радіє Ревность материя,

Ибо тая ся мнѣ милость являетъ,
З нею же жити душа моя чаетъ.
Отселѣ скорбно время покидаю,
Воскресеніе да в мирѣ вѣщаю! [2]).

Милость Божая теж просить іти й росповісти про її «востаніе всюду» і про те, що вона буде свою «крѣпость изявляти» і особливо завдасть «Аду—заключенну». Чуючи це, Ад турбується і велить своїм слугам замкнути ланцюгами.

В яві 3-й. «Сонмище еврейское, пришедши ко гробу, обрѣтает камень отвален и стражиевъ аки мертвих лежащих; на них единодушно устремляются; по малом времени воставши аки от сна, воини вѣщают, что яко сия воста со многим ужасом. Евреи прочее, да не промчеться слово се в народѣ, дають имъ мзду, да вопрошающимъ отвѣщают, яко нам спящим украдоша Его ученицы».

В яві 4-й. «Петро горко ридает, яко трикрати отвержеся Христа, аки не зная Его бити».

В 5-й—«Генѣушъ Марии Магдалини ищет прилѣжно Господа во вертоградѣ, ей же является Милость Божая во образѣ вертоградаря, которая послѣжде исто от нея познается; такожде повелѣвает Милость Божая, да возвѣстит Петрови ридающему, яко первой приятенъ благодати ради горких слезъ». Про «возстания» Милости оголошують Магдалині два янголи; ця пита про Милость Божу у вертоградаря, який і одкриває, що він і є—Милость.

---

[1]) Памятники.—стор. 71.
[2]) ibid.—стор. 72.

В яві 6-й. «Милость Божая свобождает Естество человѣческое з ада со прочиими праотци и возводит его отъ земли на небо, дая ему первый благодати вѣнец со радостним Ангелским пѣнием. Послѣжде Ад ярится, яко разоренно его царство и узники изведенни; но изшедшая съ небесъ Побѣда Христова князя тми крѣпко связуетъ, седмоглавнаго змия обезглавляет, рукописание приемлет и раздирает, самаго же предает геннѣ огненной, гдѣ паляшеся ридает, ликъ же Ангелский на небеси торжествуетъ».

Ось подробиці тії яви. Милость Божая присуджує швидче врятувати страждeнную натуру і вивести з Ада старців

По цьому вона виводить Єстество з Ада. Це дякує їй, а Милость наказує Єстеству йти до небесного трону і вінча її вінцем. Ад висила на побіду Христову змія, якого вона замертвляє; забира в Ада рукописаніє, роздира, Ада-ж кида в вогонь. Той рида в вогні і нахваляється:

Лечъ поки въ пламени семъ азъ буду горѣти,
Дотолѣ не престану Вишняго хулити:
Понеже преступника от мя зволил взяти,
Як неправедна Его буду нарицати [1]).

На цьому кінчиться частина 2 і починається третя.

В яві 1-й «Три добродѣтели: Вѣра, Надежда и Любовь градуть ко гробу, несуще со собою аромати благовонния, и пришедше къ гробу видят камень отваленъ и ангела сѣдяща и глаголюща къ нимъ, яко нѣст здѣ, но воста; послѣжди является сама Милость Божия; которие вѣщаютъ Апостоломъ, яко видѣхомъ Господа воставша».

Спочатку Вѣра хоче одвалити камінь од труни і помастити Милость Божу миром... Теж наміряються зробити Надежда и Любовь. Потім являється до них сама Милость Божа і справля їх, щоб знов з ними побачитись у Галілеї.

---

[1]) Памятники.—стор 84

Ява 2. «Петр со Іоаном текут ко гробу, но пришедши вѣсть такожде приемлют от ангела, яко «воста, се варяетъ ви во Галилеи». Зважившись іти за Милостю Божою, Петр заявля:

Иду по Тебѣ, есмъ бо без дѣлъ нагий:
Облечеши мя во перву одежду,
На тя з юности возложих надежду [1])

Іоан, що, як він каже, «всегда съ Ісусом бѣхъ до крестной смерти», теж готовий іти шукати Милость Божу «окрестъ землѣ всея». По різних запевненнях, що вони не одступляться від Христа, Петро й Іоан ідуть обидва шукати Милость Божу.

В яві 3-й. «Лука со Клеопою шествують во Емаусъ, имже во образѣ страннаго являеться Милость Божая, творящая далечайше ити, но умолима, да возляжет с ними, яко нут далек есть, и примет пищу, по отшествии послѣжди познаваеться во преломлении хлѣба».

Насамперед, в обопільній розмові, Лука з Клеопою згадують про муки Христа, і про чутку, що він воскрес. Обидва вони висловлюють недовірья, бо, вперше, ніхто з пророків не воскресав, а вдруге—«болѣзни ради превеликой»:

весь бо бѣ ажъ до костий з тѣла обнаженний,
Посемъ пробит копием на крест воздвиженній,
Тамо умерший, з креста в гробѣ положися,
Тяжчайшим каменем зверху привалися [2]).

Стріва їх Милость Божа і пита про зміст розмови; Клеопа росповіда про свої сумніви: Милость Божа їх розвязуе:

Како Тому не встать, что животь даруеть,
Многихъ от одра смерти чрез слово врачуетъ?
Слѣпи, хроми, немощни з грѣхом исцѣленни,—
То что жъ не мѣлъ востати в гробѣ положенний

[1]) Памятники,—89.
[2]) ibid.—стор. 93.

Клеопа з Лукою ймуть врешті віру і запрошують Милость Божу з ними потрапезувати. Потім вона зника, і з цього, між иншим, вони роблють вивод, що

истинно Онъ Месия, от гроба воставій [1]).

В яві 4-й «Побѣда Христова торжествует на небеси з Ангелскими лики между четирмя животними, яко свобожденно Естество и связанъ княз мира, страждущій в пламени огненномъ».

В яві 5-й «Милость Божая уврачуетъ немощнаго, повелѣваетъ ему взяти одръ, которому соборище еврейское по благодарствіи многи пакости творятъ, изганяютъ его вон».

В яві 6-й «зритель божественныхъ тайнъ видитъ на престолѣ Агнца по закланіи, грѣхъ ради человѣческихъ, чест от силъ небесныхъ приемлюща, пред нимъ же двадесят четири старци, падше на лица своя, «святъ, святъ, святъ» восклицают. Послѣжде Милост Божая ликуетъ на небеси, ей же хори ангелскіи · благодарствуют, яко спасе Естество от работи вражія и первой причте благодати, славѣ».

В яві 7-й «Милость Божая со ангелскіми хори, ликуетъ». Вона заявля, що їй і з приводу неї всім треба «ликовати»:

«Ви мнѣ торжествованія гласи восклицайте,
Торжественну над враги мене прославляйте:
Богъ мнѣ даде тми князя ногами попрати,
На змію, на скорпію дерзко наступати» [2]).

Її вихваля хор Ангелский. І кожен з 7 янголів окремо віддає відповідну хвалу. Потім слідкує Епиліог, де автор «благодарствует благоразумному слишателю за прилѣжное слишаніе, при сем прощенія просит за вся въ дѣйствіи прегрѣшенія»,

Ибо и солнце аще з естества свѣтлѣет,
Видим часто, от нощних что мраков темнѣет, —

---

[1]) Памятники.—стор. 95.
[2]) ibid.—стор. 104.

Колми паче человѣчій умъ несовершенній
Живет невидѣнія тмою помраченній»

Так закінчується ця драма, яку ми по багатьох причинах мусимо назвати вельми цікавою. Як це видко, вона не є твором перших часів нашої драматичної літератури, бо наповловину носить вдячу мораліте. Але при цьому вона представля дуже рідкий зразок духовної драми, що зветься іменем коллективної містерії. В три її частини входять, як ми бачимо, не тільки сюжети Воскресної драми, але й різні другі: про гріхопадіння, про Іосифа і т. и.

Не ознаймуючи собою перших часів нашої драми, «Торжество Естества Человѣческаго» є тим часом твором тіпічним для 17-го віку і початку 18-го. В ньому маються прологи і згадки мітологічних божеств, які, напр., Феб (стр. 70, 85). Пьеса цікава теж нецілковитою своєю догматичностю і одступанням од положень св. Письма. Зазначимо для приміру факт, що спокушається і в гріх впада не Єва, а за нею Адам, але все людське «Єстество». Це, звичайно, вимагалось метою автора, який хтів простежити взагалі історію людського Єстества. Зазначимо також, що це Єстество попада в Ад, і що для виволу його відтіля потрібувались муки і схід в Пекло—Милости Божої Христа. Але відступаючи від біблейської букви по істоті, пьеса в настрої і мові цілком стоїть на точці літературних традицій кінця 17-го віку. Її писано ц.-славянською мовою, з українським колоритом, доказом чого слугують перш за все окремі українські форми і слова: «смаченъ, (ст. 38), примус (ст. 38), разсѣлих (43), пожерла (ст. 44), кирниця (44), мусѣлъ (45), укрипляющая (47), рач (48), отмова (49), охоче (49), потреба (50), офѣра (51), иплне (51), рушонъ (51), гонба (52), нагла (57), згуба (57), прикути (63), карк (67), за що (67), мари (68), тобѣ (68), господаремъ (69), шату (71), втерти (70), зволъ (70), матерня (72), опока (76), моеіи (81), вдячна (85), гойне (95), крипости (106)

---

[1]) Памятники.—107.

і др. Теж доводять і рими, з яких видко, що «Ѣ» в словах читалось як І; напр.: «хранити—терпѣти» (ст. 36); «вѣки—лики» (ст. 37); «спѣла—била» (37); «превелика—человѣка» (41); «разгорѣся—разорися» (42); «разорити—совѣтя (42); «вѣсте—сотвористе» (53); «жениха—утѣха» (ст. 60) і т. д. Видержуючи прінціп поважности в зображенню високих сюжетів, данна пієса трімалась скутків того прінціпа і в зображенню сюжетів «подлих»: де фігурірував народ, там і мова вривалась відповідна, цеб то не церковно-славянська, а близька до народньої української. Цей факт також вказує на віддаленність пьеси від перших кроків розвою драми: в раніших наших творах, як і в західних, народне життя малюється мало.

Що до художнього боку пьеси, то тут гідності її незліченні, і головно це примусило нас визнати її цікавою. Трудно від неї, твору шкільного і обмеженого заздалегідь данним сюжетом, чекати відповідности вимогам шекспіровської драми. Дія в ній, звісно, вельми проста, а переважно—нема ніякої; про те в різних випадках виявляється драматичність, яко внутрішня боротьба людини, і разом з тим видко знання души людської і, що найважніше, уміння її намалювати. Це ми мусимо сказати особливо про подію спокушення Єстества і про повільне увірування Луки й Клеопи у воскресення Милости Божої—Христа. Але коли багато можно закинути пьесі, яко твору драматичному, то в инших смислах її треба поставити дуже високо. Я не знаю такого твору до початку 18-го віку і навіть до пьеси «Милость Божа», яка, в смислі уміння передати тіни і відчути красу вираза, рівнялась би «Торжеству Єстества». Доказом цього сила окремих уступів, або їх частин. Для ілюстрації розуміння автором краси природи і уміння її передати, наведу кілька прикладів. От як описує себе «Єстество»: (ст. 35).

Бездна морска, пустиня з райски вертогради
Под моим господствием, вкусни виногради,
Плодъ древесъ, иже в садѣхъ блазѣхъ насажденний,
Сладкий гортани моему, во снѣдь принесенний;
. . . . . .

Царскимъ вѣнцемъ вѣнча мя в Едемѣ прекрасно.
Свѣтлою одеждою одѣл мя красно
. . . . . .
Райска устремленна мя увеселяют.
Ихъ же благовонние цвѣта орошают і т. д.

Другі приклади можуть вказати, як на розуміння краси природи, так і на силу почуття і відповідного вислову. От як ним малюється Отчаяніє; його мова про Єстество: останнє —

ридаетъ во безднахъ разсѣлихъ,
Откуду не изийдетъ на премногие лѣта.
Поки станет до вѣку видимаго свѣта.
Первие солнце, луна не будутъ свѣтити,
Такожде звѣздъ лѣпота не будет ся зрѣти.
Первие води морски будутъ изсушенни,
Гори в низки удоли станутъ претворенни.
Негъли Естество мое, адови врученно,
Будет от узъ вражнихъ когда свобожденно.
. . . . . .
Чему мя бездна морская живо не пожерла,
Или гора твердая о камен не стерла,
Нежели нынѣ жившу в адѣ страждати,
Вмѣсто райскихъ веселий во вѣки ридати?
. . . . . .
Падѣте на мя, гори каменѣ, падѣте,
В прах мя той, з негоже есть созданний сотрѣте!
Небеса, молинями зволте мя убити:
Прочее тоя казни не могу терпѣти! (стор. 43—4)

Дуже образний також вигляд смерти, намальований майстерною рукою.

Сили моей. — каже смерть, — трепещутъ в мирѣ
цари славни
Мною заключени в гробъ прахомъ нищим равни;

Предрагия зриваю под глави корони,
Скипетра отбираю, спровергаю трони:
Силу, аки Самсоновъ, вождовъ прекрѣпчайших,
Или якъ Голиаотов, зрастом величайших,
Единим смертоносним вѣтром скореняю,
Самих во смрадном гробѣ вѣчне заключаю
. . . . . .
И до днес ся вельможе мене устрашают,
От коси бо моея як дим изчезают...
Трепещите, людие, се слишасте слово:
Жало коси моея на вашъ каркъ готово...

Дуже сильно намальовано і образ розгніваного Бога (ст. 41):

Гласъ Его разярений, яко гласъ от грома,
Молния суть слова уснама рекома,
От очей страшнихъ пламен обохъ истощает,
Руцѣ омити в кровѣ злобной твари чает.

Варті уваги також образні порівняння, напр.

Удобне ест слонцу темним мраком бити,
Нежели человеку Богу ся сравнити (ст. 37).

Або в другому місці (стор. 42):

Не такъ яростно море корабль пожираетъ,
Якъ гнѣвъ велкий серця мѣ утробу снѣдаетъ

Або ще инше (ст. 53):

Аще юнъ есмь, но готовъ з рукъ ваших умрѣти:
Вѣмъ, что коса младие посѣкает цвѣти

Всіх цих прикладів досить на те, щоб упевнитись у дійсній художності твору; а все висловлене вище дає, думається мені, підставу думати, що в вигляді «Торжества единства» ми, справді, маємо твір знаменитий: і сила виразів, і мальовничість картин,

і ознаки її давности, і присутність народнього елементу,—достатня для цього твердження основа. Мимо того, данна пьеса не є тіпічною для 18-го віку: вона є пережитком століття 17-го і характеризує, власне, останній... Лічучись же в віці 18-му, вона слугує явним доказом того, що на початку цього віку трімається раніший релігійно-церковний напрям; що свіцький елемент у пьесах присутний в дуже малій мірі і—що теж цікаво—в технічній обробці та назві цей твір слідкує старій традиції літературній. Теж саме треба сказати і про всі надрюковані д. Резановим драми, що їх можно віднести до початку 18-го віку. Нова теорія Ѳеофана Прокоповича для цих творів здається ще чужою.

Та пьеса, до якої ми зараз переходим, в цьому смислі є вже тіпічна. Вона цілком держиться старого напряму,—але не трактує про Христа і має классічну будову,—відповідно вимогам Прокоповича.

Вся ж разом вона показує ясно, що другий період нашої драми, до якої і ця пьеса належна, має характер переходний,—повільного визволення від переказу подій Христового життя і переймання характером свіцьким.

«Трагедокомедія ця має такий заголовок: «Іосифъ Патріарха своимъ преданіемъ, узами, темницею и почтеніемъ Цр҃кого престола Х҃а Сн҃а Бж҃ія преданнаго, страждущаго и вознесшагося съ славою преобразующій, въ преславной академіи кіевской на позѣръ российскому Хр҃толюбивому роду, отъ бл҃городныхъ российскихъ сн҃овъ, дѣиствіемъ еже отъ поетовъ нарицаеть ся трагедокомедія року 1708, мая 25 во вторникъ по сошествіи Ст҃ого Дх҃а показанный» [1]) Зміст твору такий. В дії першій яві першій «во Египтѣ другъ Іосифовъ веселится, яко Іосифъ, аще бысть и на смерть уготованній и въ работу отъ братіи проданній, но не

---

[1]) Труды кіев. дух. акад. 1866, ноябрь, стор. 372. і Тихонравовъ—рус. Драм. произв. т. II, стор. 356.

погубленъ есть, и возвѣщаетъ, яко въ дому велможи Пентефрія добрѣ». З цього приводу друг Іосифов покликає:

Радуйте вси, иже правдою пожисте,
И иже свѣтъ паче тмы зѣло возлюбисте,
Яко Богъ неповинна отрока отъ смерти
Избавилъ, ниже подал братіи пожерти» [1])

В яві другій «зависть братоубійственная, наустившая братію погубити Іосифа, слишавши отъ друга Іосифа, яко живъ есть Іосифъ, лютѣетъ, проклинаетъ Іосифа и братію и Пентофрію, и день той, воньже не убіенъ есть Іосифъ, и хочетъ всякимъ образомъ погубити Іосифа» [2]). Для цього зависть покликає до ада, щоб він згубив Іосифа. В яві 3-й «сила адова зъ бѣсами приходитъ отъ ада ко зависти на помощъ и различнія смерти на Іосифа уготовляетъ, въ конецъ же, по желанію зависти, душу зъ тѣломъ Іосифову хощетъ безчестно умертвити.» [3])

В яві 4-й защищеніе божое разганяетъ все сборище адское и предлаголетъ о Іосифѣ, яко аще и претерпитъ искушеніе многое, узи, бѣди, темницу, но на царскомъ престолѣ будетъ посажденній.» [4]) Дія закінчується хором, що «показуетъ непостоянство міра сего: како человѣковъ возноситъ и низвергаетъ, изгонитъ, завидитъ и убиваетъ; воспѣваетъ же Іосифовы бѣды, гоненія и скорби, яже въ дому отъ братія, въ роботѣ же отъ зависти претерпѣваетъ» [5]).

Дія 2. ява 1. «Велможа, жена Пентефріева, наваж денна отъ бѣса плоти, скверним желаніемъ бѣснуется» [6]). Вона заявля:

«Страсть язвитъ ми утробу, горѣетъ ми тѣлю,

---

[1]) Тихонравовъ—Русскія драм. произв.—стор. 357.
[2]) ibid.—стор. 358.
[3]) ibid.—стор. 360.
[4]) ibid.—стор. 362.
[5]) ibid.—стор. 364.
[6]) ibid.—стор. 365.

Внутрь ми сердце паляетъ, яко же огнь зѣло
Возгорѣвійся» [1])

В яві 2-й «приходитъ совѣсть и хощетъ велможу отвести отъ скверпаго начинанія, но ничто же успѣваетъ: велможа бо, не послушавши совѣта, совѣсть свою зъ безчестіемъ связуетъ и въ темницу на смерть вовергаетъ». В її поступованню вельможу підтрімує свідомість, що ніхто з родичів, і навіть чоловік, не зроблють їй з жалю нічого неприємного. В яві 3-й «прелесть похваляетъ велможу, яко не послуша совѣсти своей, и обѣщается велможи помогти и прелстити Іосифа, того бо ради предъ дружиною своею хвалится своею хитростною силою, и грядетъ уловити святаго.» [2]) В яві 4-й «дѣлатели, идущіи на село, ожидаютъ Іосифа, строителя своего, пріемлютъ же отъ его приставника и отходятъ по повелѣнію на дѣло свое. Но Іосифъ, хотяще отъити въ иную страну, молится Богу.» [3]) В яві 5-й «Прелесть, еще молящагося Іосифа обрѣтши, начинаетъ его прелщати глаголи лестними, похваляющи его строеніе, труды, добрій промислъ и красоту тѣлесную, и тщится его преклонити ко желанію велможи; но Іосифъ прелесть вонъ изгонитъ, самъ же со слезами молится да не побѣжденъ будетъ отъ прелести». [4]) В яві 6-й «прелесть возвѣщаетъ велможѣ яко Іосифъ не послуша совѣта прелести и яко, прелесть вонъ изгнавъ, самъ же пребисть твердій, непреклонній и глаголетъ, яко удобнѣе неподобніи вещи въ мірѣ сотворити, неже прелстити Іосифа: ибо Іосифъ, изгнавши вонъ прелесть, паде на колѣнѣ молитву творить Богу, да сохранитъ его Богъ отъ грѣха, близь сущаго». [5])

Дія друга закінчується хором, де малі младенци воспѣвають Іосифово мужество, ибо многажди прелщаемій бисть непрелщенній; и являють Іосифа бити образомъ Христа, сина

---

[1]) Тихонравовъ—Русскія драм. произв.—стор. 366.
[2]) ibid.—стор. 371.
[3]) ibid.—стор. 373.
[4]) ibid.—стор. 376.
[5]) ibid.—стор. 381.

Божія, егоже во пустини искуситель прелщаше; прилагають же, яко Іосифъ, молящійся, прознаменова Христа, во вертоградѣ молитву творяще». В дії 3-й, яві 1-й, «тайновидецъ откриваетъ тайну, юже безстудная велможа сотворити дерзнула: си есть, како многообразними види и многажди прелщающе, Іосифа ко своей воли не прелстила и како въ конецъ безстудно нападе на Іосифа и како Іосифъ ей безстудству сопротивися, одежу оставилъ и избѣглъ отъ руки ея, и како велможа, удержавши туюжде Іосифову одежду, хощетъ Іосифа передъ Пентефріемъ неповиннѣ оклеветати» [1]). В яві 2-й «велможа гнѣвается, что Іосифъ не соизволилъ тоя желанію и пришедшему Пентефріевѣ отъ пути неправедно оклеветуетъ Іосифа: на увѣреніе же своея ложнія клевети показуетъ мужевѣ ризу Іосифову» [2]). В яві 3-й «Пентефрій неразсудно ять вѣру ложнимъ словесамъ жени своея, воскорѣ повелѣваетъ взискати Іосифа, самъ же гнѣвомъ ярится на мужа неповинна». В яві 4-й «Іосифъ, неповиннѣ оклеветанній, сталъ предъ Пентефріемъ и повелѣніемъ Пентефрія связанній, окованній, бьенній и въ темницу естъ воверженній: Пентефрій же паки гнѣвомъ ярится на Іосифа и сердцемъ болѣзнуетъ»[3]).

Дія закінчується хором, де «добродѣтели ридають Іосифа, неповиннѣ въ темницу воверженнаго, и глаголютъ, яко Іосифъ, связанній, бьенній и окованній, образъ бысть Христа страждущаго, въ темницу же воверженній прообрази Христа, сошедшаго въ преисподняя страни земля» [4]).

В дії 4-й, яві 1-й «царъ фараонъ, видѣвъ во снѣ страшное видѣніе, и зѣло о томъ смутится; повѣдаетъ же тое жъ видѣніе княземъ своимъ и боляромъ и возвѣщаетъ, яко повелѣвъ отрокомъ своимъ взискати отъ града звѣздочетцовъ, да столкуютъ предъ всѣми сонъ его» [5]).

---

[1]) ibid.—385.
[2]) ibid. - 387.
[3]) ibid.—390.
[4]) ibid. - 393.
[5]) ibid.—395.

В яві 2-й «приходятъ звѣздочетцы и предъ всѣми толкуютъ сонъ царскій; но не могутъ достовѣрно зтолковати, сего ради и отсилаются въ доми своя» [1]). В яві 3-й «фараонъ повелѣваетъ княземъ отъ всего Египту собрати звѣздочетцовъ и толковати сонъ свой во всѣхъ египетскихъ странахъ; аще же кто столкуетъ, обѣщеваетъ ему многія почести сотворити» [2]).

В яві 4-й «вражда, боящеся, да не како Іосифъ столкуетъ сонъ царскій, умислила новую лесть на конечное погубленіе Іосифово: оглаголуетъ Пентефріевѣ Іосифа, яко Іосифъ похваляется (аще изидетъ) погубити Пентефрія и весь домъ его, совѣтуетъ же Пентефріеви всеконечнѣ Іосифа погубити» [3]).

В яві 5-й «Пентефрій, послушавъ совѣта враждебнаго, устремляется на убыеніе Іосифа и уже повелѣвъ его извести зъ темници на мученіе, внезаапу отъ царскихъ слугъ на приключшееся нуждное дѣло царское воззванній оставляетъ еще Іосифа жива и отходитъ ко цару; но, возвратившеся, хощетъ Іосифа умертвити» [4]). Дія 4-я закінчуеться хором: «младенци аравицстіи скачуще въ своемъ ликованіи являютъ, яко скорби и печали не токмо убогихъ и богатихъ, но царей превисокихъ во дни и въ нощи, во снѣ и на явѣ многовидно смущаютъ и мучатъ» [5]). В дії 5-й, яві 1-й, «царъ вопрашаетъ сенаторовъ, аще обрѣтоша человѣка, да столкуетъ сонъ его; но во всѣхъ странахъ египетскихъ не обрѣтеся, того ради болшъ смутися и обѣщеваетъ сугубо того превознести, кто сонъ зтолкуетъ» [6]). В яві 2-й «виночершія повѣдаетъ цару, яко, егда бысть въ темницѣ на смерть всажденній, видѣ страшній сонъ, его же тамо зтолковалъ ему Іосифъ, и яко же столковалъ, тако во скорѣ собысться. Царъ же повелѣваетъ скоро къ себѣ взискати Іосифа; но Пен-

---

[1]) ibid.—399.
[2]) ibid.—403.
[3]) ibid.—405.
[4]) ibid.—410.
[5]) ibid.—412.
[6]) ibid.—413.

тефрій хощетъ препяти дѣло, всуе же тщится» [1]). В яві 3-й «Іосифъ, отъ узъ изведенній, предъ всѣми сенаторами толкуетъ сонъ царевѣ и ради преизящнѣйшаго толкованія раздрѣшаетъ скорбь царскую» [2]).

В яві 4-й «Царъ Іосифа за толикую его премудрость повелѣваетъ облещи въ царскія своя утвари и, возложивши ему гривну злату на выю, поставляетъ его втеримъ царемъ всему Египту и вдаетъ подъ его власть совершенну все свое царство. Пентефрій же, видѣвъ сія, страха ради оттуду тайно вонъ исходитъ» [3]). В яві 5-й «Пентефрій, видѣвше, яко Іосифъ, его же онъ крѣпко оковалъ бяше желѣзомъ и хотѣлъ уже убити, сотворенъ естъ царемъ вторимъ, боится и зѣло смутится, повѣдаетъ же велможи, яко Іосифъ нечаянно господь есть всему Египту; но велможа откриваетъ ему злобную хитрость свою, како ея ради неповиннѣ страдалъ Іосифъ, и обѣщеваютъ отъ Іосифа прощенія себѣ испросити» [4]). В яві 6-й «Іосифа провождаютъ на престолъ царскій всѣ добродѣтели и всѣ хори со мусикіи и пѣснми и со всѣмъ царскимъ синклитомъ. Посажденному же на престолѣ князи сорадуются и, яко господу своему, покланяются. Приходитъ же и Пентефрій зъ вельможею, свой грѣхъ предъ всѣми исповѣдаютъ и прощенія, — всесмиренно кланяющеся ему, яко царю и владицѣ, — получит себѣ желаютъ» [5]). І нарешті «хоръ вкупѣ и епілогъ» возвѣщаетъ, яко Іосифъ, отъ узъ изъ темницы изведенній и престоломъ царскимъ почтенній, прообразова Христа, возставша отъ мертвихъ и за пріятіе смерти славою и честію вѣнчанна превышше всѣхъ небесъ на божественномъ посажденна престолѣ» [6]).

---

[1]) ibid.—415.
[2]) ibid.—418.
[3]) ibid.—421.
[4]) ibid.—422.
[5]) ibid.—425.
[6]) ibid.—427.

Такий зміст поіменованої трагедокомедії, переказаний нами словами з тексту останньої.

Хто є автором пьеси? На це можно відповісти лише здогадом; рукопис її подвійно поміщено в кінці пітики Лаврентія Горки; «уміщення трагедокомедії—каже д. Петров—при примірниках пітики Лаврентія Горки, що був учителем пітики 1707—08 рр., і примушують нас приписати її цьому вченому» [1]). Цей здогад можно вважати влучним і його цілком визнати. Далі д. Петров каже [2]), що «Іосиф Патріарх» уміщено побік з старинным «дѣйствіемъ на страсти Христовы», про яке вже ми казали, і почина оповідання про Іосифа з тих обставин, на яких спинилось «дѣйствіе», що представляло Іосифа прообразом Христа. Може, Лаврентій Горка, при складанні своєї трагедокомедії, мав на увазі «дѣйствіе на стражи (?) Христові». На це натяка й напис, зроблений, певно, рукою профессора на горі сторінки перед першою дією трагедокомедії: «Сунопсисъ маешь пред всѣми явленіями. Збери в едно и будетъ цѣлы. До синопсису титулъ зри на но... (слова обрізано) Іосифъ Патріархъ».

По своїй літературній формі, не вважаючи на назву, пьеса представля мішанину міракля з мораліте: мовою написано її славяно-українською, на що в фонетиці вказує читання *ѣ* як наше *і*, а *и* як россійське *ы*. Приклади і докази головно в численних римах: «бездѣлне і всесѣльне» (стор. 362 Тихонравов), «темници» і «велицѣ», «жити» і «сѣти» (ст. 365), «мірѣ» і «четирі» (372), «дѣла» і «прелстила» (ст. 383), «клеврѣти» і «благодарити» (ст. 389), «покріють» і «зразумѣють» (ст. 400) і т. д.

По художній розробці пьеса дуже мало, в усіх смислах, заслугує на ймення трагікомедії. Перш за все, комічного в пьесі не вилко, тому другу половину назви можно одкинути з правом. Не зовсім заслугує пьеса і назви трагедії, бо кінець її теж не трагічний,—це що до змісту. Що-ж до техніки пьеси,

---

[1]) Труды Кіев. дух. акад. 1866, нояб.—стор. 372. Увага.
[2]) ibid.—373.

то і тут вона мало видержує вимоги теорії драми. Подібно «Владимиру» Прокоповича, пьеса не є малюнком внутрішньої боротьби, цієї основної умови драми,—тому данний твір можно швидче назвати драматичними картинами, або просто діалогом. Внутрішні її гідности теж невеликі. Д. Петров зве її «сухою і строгою» [1]) і естетична її цінність дійсно мала. Але є окремі красовиті місця, нпр. опис Іосифової душі (стор. 384), порівняння в устах звѣздочетця (стор. 400) і др.—таких одначе уступів небагато. Цікавіший цей твір в другому смислі, по різним техничним звичаям і яко відбиток тогочасних соціальних відносин і поглядів автора. В смислі першого «пьеса ця—каже д. Петров—єдина відносно уваг для актьорів. Ми з неї наводили вище рисунок танця 24 муринів. Крім цього рисунка, на берегах її дуже часто стріваються уваги на зразок подібних: «бѣси падають и во адъ утѣкають» і т. д. [2]).

Але далеко важливіші ті місця, де автор дотикається тодішньої дійсности. Д. Петров каже, що автор «в окресленню деяких подробиць життя Іосифа ніби натяка на сучасну дійсність.»

На жаль, він не вказує, де власне є такий натяк, та навіть додає «ніби». На нашу думку, подібні уступи в трагікомедії Горки зовсім очевидні. Така, насамперед, ява 4, в дії другій, де є натяк на тогочасні трудові відносини в сцені з «дѣлателями». Такі й місця, де малюються классові погляди автора. От, нпр., ілюстрація до тогочасних соціальних умовин, коли нашими державцями реально заводилось кріпацтво, руськими монархами зміцнене потім юридично

«Тяжко тимъ угасити, иже суть во власти
И иже не труждпеся почивають, страсти
Неукрощають, ядятъ доволѣ и піютъ,
Къ тому аще зъ богатствомъ многую имѣютъ
Власть, силу и державу. Такіи то вишше

---

[1]) Труды кіев. дух. акад.—1866, ноябрь,—стор. 372.
[2]) ibid.—373.

Мѣри горѣютъ, хотять аще преизлишне
Показати власть свою і т. д...
. . . . . .
Нѣсть сего безчинія во дворѣхъ убогихъ,
Идеже нѣсть свободи, ни сластей премногихъ» [1]).

З цих слів Совісти ясно видко як сваволю тогочасних українських державців, так і ідеалізацію автором несвободи, послушанія, що стає гаслом економічного поневолення нашого народа своєю-ж старшиною.

Важливий теж і другий уступ, виголошений у дії 4-й (яві 4) Враждою [2]):

Не вѣси ли, кія
Суть мерзкихъ рабовъ нрави? Прежде люта змія
На любовь преклониши, нежели раба злаго.
Льви, тигри, парди, но и чада самаго
Смертнаго крокодила весма подобнѣе,
Да благодѣянія помнятъ, нежели сіе
Студное исчадіе. Раба раздраженія
Отъ ярости, гнѣва и мести притворенна
Любовь не утолитъ, ни дари что успѣютъ,
Ни милость преклонитъ: і т. д.
. . . . . .
Рабъ всегда памятозлобивій,
И никтоже въ мірѣ естъ тако щасливій,
Дабы могъ рабску ярость когда претворити
На милость: рабъ бо вмѣетъ на зло обратити
Всяку благость и правду, любовь отвергаетъ,
Дари пріемлетъ и то скоро презираетъ і т. д.».

Такий величезний уступ присвячує автор змалюванню псіки раба, відзначеної самими чорними рисами.

---

[1]) Тихонравовъ.—Р. драм. пр. т. II. стор. 367—8.
[2]) ibid.—408.

Як відноситься до рабів наш автор? Чи поділя він наведену Враждою її характеристику? Навряд: цьому перечить допіру вказана ідеалізація убогого стана: автор може хвалити цей стан за його «послушенство» і не закривати очей на всі лихі наслідки його «рабського» стану... З другого-ж боку, вкладаючи означені слова в уста власне брехливої Вражди, автор тим самим підкреслює всю побільшеність наданих рабам чорних рис і висловлює своє спочуття українському посільству. Таким чином Горку ми можемо вважати одним з письменників, що, поруч із вихваленням різних загальних цнот, як чесність, правда та инше, стояли на охороні інтересів нашого трудящого класа на початку 18-го віку. Що до місця пьеси в еволюції нашої драми, то воно, по вищесказанному, дуже ясне. Д. Петров каже, що ця пьеса, [1]) «взята сама по собі, не може слугувати свідоцтвом повільного розвою київської драми в національному напрямі». Національного зміста в пьесі, звичайно, нема ніякого, крім одзначених натяків, але в історії драми вона своє місце займає.

«Іосифъ Патріарха» показує навіч, що навіть на початку 18-го віка наша драма гостро одійшла од драми 17-го віку: при всій божественності сюжета, в «Іосифі» видко штучність компонування, натяк на сучасні події і повну далекість од яких небудь відносин до церковної одправи.

І коли порівняти її з «Владимиром» Прокоповича, то в смислі «свіцкости» сюжета ми можемо поставити їх обидві в одну групу пьес тільки з натяком на сучасні події, а не їх змалюванням. Тим паче, що й «Владимир», хоч і взятий з рідної історії, теж власне відноситься до святих, і цю пьесу Прокоповича можно було-б врешті розглядать як і з сюжетом церковно-релігійним.

По цій пьесі ми не знаходимо нових аж до 1727—8 рр.,— це не значить, що їх не істнувало взагалі: вони, очевидячки, попропадали, а частинно лежать десь нерозшуканими.

---

[1]) Труды К. Д. Ак. 1866, 11, стор. 372., Очерки—стор. 51.

Їх одкриття не може одначе внести нічого нового в намальований нами хід драми, яко постійне наближення до свіцькості. Найблизча драма «Милость Божія», що ми стріваємо її по вказаній хронологичній прогалині, доводить це очевидячки. Які-ж історичні обставини спричинилися до створіння подібної цілком свіцької пьєси? Цих обставин дуже багато і належать вони до одній з трагичніших діб нашої історії, а власне до періода по гетману Мазепі. Нещаслива спроба цього гетьмана одірватися од Москви, яка не забезпечала народних прав України, потягла за собою для останньої довгу низку злигоднів.

Україна стала в Петра Великого на призрі, і він став уживати всіх заходів, щоб її автономію обернути в нівець. Ознаками тієї автономії було власне українське військо і власне урядування з гетьманом на чолі.

Петро в цих пунктах почав знесилювати Україну: він роздавав українські землі московцям; посилав козаків на канальські найтяжчі роботи; призначав усюди московських урядовців: для головної управи краєм, при живому гетьмані Скоропадському, 1722 року призначив так звану «Вельяминовську комісію». По таких мірах від української автономії лишилось, звісно, дуже мало, а коли вмер 1722 року гетьман, то Петро одмовив обирати нового. Московські урядники гнобили народ, поради проти них не було ніякої,—тому не дивно, що царювання Петра I видавалось різним патріотам України одним із самих нещасливих.

Таким коллективним патріотом, безперечно, була й київська академія. Як мусили відноситись присяжні її драматурги до всього, що робилось перед очима?.. Звісно, цілком негативно... Але чи переливали вони свою образу в форму драматичну? Даних для одвіту немає, але не треба і їх, щоб одмовити в смислі негативному: соціальних драм в академії бути й не могло. Драматурги академії, вчителі піїтики, були людьми оффіціальними: за драму-сатиру вони могли одержати велику кривду і про лихі вчинки людей сильних мусили говорити аллегорично. Це ми наприклад, бачили в попередній пьєсі «Іосифъ Патріота», це ми побачимо далі, в пьєсах пізніщих. В «Іосифі» на різні внутрішнє-україн-

ські соціальні непорядки вказувалось тільки натяком: тим паче не могли драматурги, навіть і натяком, писати про непорядки, викликані вишнею силою,—цеб то самодержавством Петра. Дуже добро відомо, як поводився московський уряд навіть у 17 віці із всіми, хто спокушався на критіку московських зловживань. Тому не можно було й сподіватись, щоб та критіка, та ще в духовній академії, спрямована була проти всіх грізних мір Петра, які нищили автономію України.

І українські драматурги-патріоти мовчали.

Така критика могла зьявитись лише тоді, коли нічого не нагрожувало-б ні з якого боку, коли-б самий уряд побічно спочував критиці. Такий випадок в політичному житті Россії врешті трапився. По смерті жінки Петра І, Катерини, при якій точилась раніша політика, до престола вступив Петро II, і Україні повелося далеко краще. Хоча всіх раніших прав і не було повернено, але за те скасовано «малороссійскую коллегію» і навіть дозволено обрати гетьмана: ним став Данило Апостол. Поводження Петра II-го «підогрівало надії малоруських патріотів» [1]: «в царювання молодого Петра другого повеселішала східна Україна гетманством заслуженого старця свого, Данила Апостола» [2]. Такий настрій, що безперечно одбився і на київській академії, мусив довести нашу церковну інтеллігенцію як до критики сучасного, так і до спогадів про минуле. Мимоволі навертала́сь думка до того, хто найбільш дбав про долю України, хто видавався в тім минулім яко найвидатніша особа? Такою особою був, звичайно, Богдан Хмельницький. Слава його далеко сягала за межи 17-го віка і, само собою, мусила бути памятною і під час створіння згаданної драми.

«1728 року докінчувалось поновлення великої Печерської церкви (по лаврській пожежі 1718 року), і в ній, на північному боці, написано було тоді патрет Богдана Хмельницького у всю

---

[1]) Петровъ. Очерки — стор. 52.

[2]) Собр. сочин. М. А. Максимовича, т. I, стор. 184.

постать: і більш ста років дивився на нього народ, що приходив у Печерську лавру з усіх кінців Руського царства... Благоліпний лаврський патрет Хмелницького для багатьох був живим нагадом, як колись звитяжного Богдана, що йшов у Київ з Замостя, стрінуто було на київському полі численним людом, і митрополитом київським, і патріархом іерусалимським, і величано було, в привітних промовах академії, Богоданним визволителем народа свого від лядсько-египецького ярма, подібно стародавньому Моісею» [1]). При таких даних не дивно, що мусив явитись автор, який вихваляв би «Петра II-го, і нововибраного гетьмана Данила Апостола, і з побожностю згадав-би Б. Хмельницького, як ідеальну особу в козацькій історії» [2]). І дійсно, наслідком такого настрою зьявилась драма «Милость Божія, Украину отъ неудобъ носимыхъ обидъ лядскихъ чрезъ Богдана Зиновія Хмельницкаго, преславнаго войскъ запорозкихъ гетмана, свободившая, и дарованными ему надъ ляхами побѣдами возвеличившая, на незабвенную толикихъ его щедротъ память репрезентованная въ школахъ кіевскихъ 1728 лѣта» [3]).

В дії і яві першій «Богданъ Хмельницкій долю козацкую оплакуетъ, и новые совѣты въ умъ пріемлетъ» [4]).

Гіркість тієї долі утворено «ляхами», які

честь и славу въ нивочто нашу обращаютъ,
козацкое потребить имя желаютъ.

Б. Хмельницькій вважає це невдячностю і поганою заплатою козакам

За неисчислимые пріятые раны,
За смерти различные на различной брани.

---

[1]) Собр. сочин. М. А. Максимовича т. I, стор. 484.

[2]) Петровъ. Очерки—стор. 52.

[3]) Истор. пѣсни малор. народа. — Антоновича и Драгоманова т. II, стор. 141 і Собр. сочин. М. А. Максимовича т. I. стор. 486.

[4]) ibid.

За толикіе и столь славные побѣды
Терпѣли толикіе, толь тяжкіе бѣды...

Про-те Гетьманъ не пада духом:

не совсѣмъ пропала
Многоименитая оная похвала
Наша...
Не отобрали еще ляхи намъ остатка:
Живъ Богъ и не умерла козацкая матка!

В «хорі» Муза і Аполло «грядущую ляхомъ погибель предвозвѣщаютъ. Обертаючись до «Поляка», вони віщують, що за таку невдячність.

Вдарять на тя бури:
Шкуры тебѣ дерти,
Главы будуть терти,
Шіи вытягати,
Въ ярмо закладати,
По лѣсахъ гонити,
По рѣкахъ топити і т. д.

В дії другій «Хмельницкій козакамъ запорожскимъ обиды и озлобленія неудобноносная, отъ ляховъ дѣемыя, предлагаетъ, и свой имъ совѣтъ объявляетъ, которому Кошовій именемъ всѣхъ козаковъ отвѣтствуетъ, и якъ въ прочіихъ потребахъ, такъ найпаче въ томъ, послушнихъ себе быть, и головъ своихъ не щадѣть, обѣщаетъ». І той і другий висловлюються дуже виразно. Б. Хмельницький зразу пропонує запорозцям «сіе предъизбрати или жити тако

При козацкихъ вольностяхъ безъ налога, яко
Издавна жили, или вѣчными рабами
Въ ляховъ быть, которіи якъ хотять надъ нами
И надъ дѣтми нашими руки истираютъ.

Що-ж до самого Хмельницького, то йому

лучше видится и главу
Свою положить, нѣжбы козацкую славу
И Украину зъ крайнимъ студомъ потеряти,
Или неблагодарнымъ врагомъ голдовати.

По цьому йде доказ невдячности поляків і лічба звитяг, творених для останних козаками. За все те,—каже Богдан,—

тяжко угнѣтили
Бѣдную Украину тыми очковыми,
Поемщизнами тыми, тако жъ роговыми.
Повымышлялы къ тому уже и ставщизны,
А при иныхъ поборахъ и сухомельщизны.
Власное наше добро въ очахъ передъ нами
Арендуютъ, и въ своемъ невольни мы сами.
И уже по времени а-ни дѣтей родныхъ,
Ни женъ власныхъ нашихъ, намъ не будетъ свободныхъ.

Виложивши всі ці біди, Богдан заявля:

Имѣю же надѣю на шаблю по Бозѣ,
Что нахилитъ подъ наши враговъ нашихъ позѣ.
Только вы всѣ въ единъ гужъ со мною тягните,
А отчизны и вѣры своей не дадите
Православной до конца отъ нихъ пропадати
И козацкой на вѣки славѣ исчезати.

Богданові видатними словами одповіда Кошовий:

Поки силы нашея, поки духа стане,
Будемъ себе боронить, вельможный Гетьмане:
Туркамъ, татарамъ въ очи отважне ставали
За плюгавцевъ тыхъ, когда на нихъ наступали.
За себе противъ Ляховъ не вооружимся,
Въ своихъ бѣдахъ помогти себѣ убоимся?
Вѣдаемъ, яко всѣмъ намъ Украина мати,
Кто жъ не похощетъ руку помощи подати

Погибающей матцѣ, былъ бы той твердѣйшій
Надъ камень, надъ льва былъ бы таковый лютѣйшій!
Мы всѣ, якъ прежде были безъ всякой отмовы,
Такъ и найпаче теперъ служити готовы,
Будемъ себе и матку нашу боронити,
Аще намъ и умерти, будемъ ляховъ бити!

В яві другій «козаки, Днѣпромъ пришедши, приходятъ до Хмельницкаго, и что ляхамъ сдѣлали, ему повѣдаютъ; вѣстникъ извѣщаетъ недалекій лядскій приходъ; Хмельницкій кажетъ козакамъ на кони сѣдать.

Що ж вони «ляхам» зробили?

нещадно побили
Иншыхъ, а иншихъ живцемъ въ Днѣпрѣ потопили.
Лучше збравши, що будетъ, то будетъ, терпѣти,
Нежели ляхамъ, хочъ присягни, служити.

В дії 3-й, яві 1-й, «Украина о помощь и пособіе Божіе Хмельницькому во брани той просить».

На початку Україна каже, що

утѣхи ощутихъ нѣчто того ради,
Что чада мои уже якъ отъ сна востали
...и вси обще почали гадати,
Якъ бы матери своей пропасти не дати і т. д.

Її одначе смутить, що

не извѣстна фортуна есть брани . . .

Ця непевність примушує Україну просити в Бога помочи Богданові.

В яві 2-й «Вѣсть приходить, повѣдая преславные козаковъ надъ ляхами побѣды, и студное ихъ за Вислу прогнаніе, и торжественное вскорѣ Хмельницкаго на Украину возвращеніе». Вѣсть каже Україні

Не плачь, о Украино, престани тужити,
Печаль твою на радость время преложити:
Призрѣ на тя съ небесе Вышняго зѣница,
Поборствуетъ по тебѣ Божія десница!

. . . . . .

Враговъ твоихъ студно въ лѣсъ, якъ зайцовъ, загнали,
И единыхъ побили, другихъ повязали...

Вѣсть малює далі картину втеків поляків:

тамо рисы,
Соболи, горностаи, куныы, волки, рисы,
Сѣбирки, ванны, конвы, набрики, наметы,
Мѣдницы сребряные, фарины, пантеты,
Цукры, креденсы, столы, скрини зоставляли,
Окованныхъ возовъ сто тысящъ покидали.

Вѣсть каже про близький прихід Богдана і додає, що

Слава о немъ повсюду дивная проходитъ,
Имя его до морей послѣднихъ доходитъ,
А ляхамъ такъ страшно, что гдѣ либо повѣютъ
Вѣтры, всѣ, же Хмельницкий идетъ, разумѣютъ.

Україна висловлює радість з причини приходу Богдана. Хор вихваляє «Бога скорбящихъ» і каже, що

Упованіе оныхъ не сумнѣнно;
Богъ бо есть щедрый, въ Немъ же уповаютъ,
Яко на нь свою печать возверзаютъ.

В дії 4-й, яві 1-й «Хмельницкій со торжествомъ на Украину возвратився въ Кіевъ, при вратахъ торжественныхъ благодарить Бога за толикіе побѣды: дѣти Украинскіи, во училищахъ кіевскихъ учащіися, его привѣтствуютъ, потомъ и козаки чрезъ писара толикой ему славы вѣнцуютъ».

Які подробиці всіх діалогів?

Хмельницький, обертаючись до Бога, хвалить його ласкавість: бо він милує грішних, що каються: от і тепер Бог

призрѣ съ небесе на наши обиды,
Толикіе намъ нынѣ дарова побѣды.

Вказуючи на ті побіди, він заключа

Твое сіе дѣло есть, а не человѣка,
Буди благословенъ Ты отъ нынѣ й до вѣка!

Обертаючись до Богдана, українські діти вихваляють його в 4 куплетах і кожен з них по черзі замикають такими реченнями:

Доколѣ убо Церковь имать пребывати,
Дотоль и твоя будетъ похвала сіяти.

. . . . . .

Всякъ убо, иже имать Отчество любити,
Не можетъ тя никогда въ любвѣ не имѣти

. . . . . .

Иже убо за отчу подвизался славу,
Безсмертнымъ слава вѣнцемъ увѣнчаетъ главу

. . . . . .

Добродѣтель убо мы твою величаемъ,
Тебѣ Несторовыхъ лѣтъ отъ Бога желаемъ!

Писарь теж каже до Богдана:

О дивный въ Гетманѣхъ, ты, нашъ Вельможный пане!
Радуется о тебѣ Россія Малая,
Веселится жъ купно и Церковь святая

. . . . . .

Торжественны гласы происходятъ всюду,
Тамо пѣсни слышатся, кимвали оттуду,
Грады, веси, дубравы, горы, холмы, рѣки,
Красно являютъ лице свое съ человѣки!
Словомъ единымъ сказать: якъ Вкраина стала,
Толикая въ ней радость еще не бывала.

На це Богдан одповіда:

Радости сея не я и не добродѣтель

Кая моя вина, но Творецъ и Содѣтель
Нашъ.

По цьому він лиша їм свій знаменитий заповіт:

... въ мірѣ между собою живите,
Друголюбіе над вся паче возлюбите
И малыя бо вещи умножаетъ згода,
Великія вопреки вмаляе незгода
А желѣзо доброе важте и надъ злато.

. . . . . .

Что Богъ дастъ, тѣмъ довольни суще, ни коея
Не обидите ни чимъ братіи своея
Кто лѣсокъ добрый, или хуторецъ порядный,
Кто ставъ, кто луку, кто садъ имѣетъ изрядный,
Болѣть или завидѣть тому не хотите,
Якъ бы его привлащить къ себѣ не ищите.
Ибо когда козаки уже обнищаютъ,
То не долго остатки ваши потрываютъ

. . . . . .

На послѣдокъ глаголю: сами не купчуйте,
Лука, стрѣлки, мушкета и шабли пильнуйте!
Куплями бо обвязанъ житейскими воинъ,
Имени сего весьма таковъ не достоинъ,
И дѣтей своихъ, скоро отправлять науки,
До сей же обучайте козацкои штуки.

В дії 5-й, яві 1-й. «Украина радуется Богу, помощнику своему, и благодареніе возсылаетъ».

Україна пропонує всім россіянам і християнам радіти, що, дякуючи Богові, «ляхів» прогнано, що

зима отступила,
А благопріятная весна наступила

. . . . . .

Се мѣсяцъ новъ явися: се день торжественный
Всемірный нарочитый, свѣтлый, празднественный!

З цього приводу Україна присуджує:

Что иное за милость воздамъ толь велику?
Буду развѣ имени Его воспѣвати,
Буду Господне имя во вѣки прославляти!

В яві 2-й «Смотрѣніе Божіе предсказуетъ Украинѣ незыблемое ея блаженство подъ крѣпкою непобѣдимыхъ Монарховъ Всероссійскихъ рукою, добрымъ и Рейментарскимъ правленіемъ».

Воно каже:

Монархи россійскіи,—поборники суще,
Иже благочестія, зловѣрныхъ бодуще:
Тебѣ въ твоей потщатся пособляти нуждѣ:
Не лишать тя помощи своей, аки чужды.
Подъ тымъ непроломимымъ щитомъ пребывая,
Аки на твердой скалѣ себе утверждая,
Посмѣешься всѣмъ вѣтромъ...

Україна висловлює з цього приводу радість.
Смотрѣніе далі поясня, що

Петръ тебѣ будетъ камень, отъ Бога поданный
И за величество дѣлъ Великій названный...

Зачувши імя Петра І-го, Україна впада в смуток:

Увы мнѣ окаянной, убо мя порушитъ!

Але Смотрѣніе заспокоює її:

Стой, не бойся, за камень первый сокрушенный,
Камень другій, не меньшій, будетъ положенный.—
Петръ, глаголю, имени Вторый таковаго,
... не дастъ ти упасти,

Не дасть и славѣ твоей всячески пропасти.

. . . . . .

Подасть ти Даніила, вождя изряднѣйша,
Не токмо благородствомъ надъ иныхъ краснѣйша,
Но и дѣлы храбрыми славнаго, который
Супостатомъ Хмельницкій твоимъ будетъ вторый.

. . . . . .

Но Богъ тя въ воинскомъ искуствѣ и штунѣ
Прославивый, прославитъ Той же и наунѣ.

. . . . . .

Тако ти, миръ ли будешь, или брань имѣти,
Надъ врагомъ твоимъ главу будешь возносити».

Україна висловлює бажання:

О, Боже! возсіяй ми день онъ скоро златый.
Толикое блаженство мое оглядати!

Хор тоді «поетъ похвалы Хмельницкому» і закінчує:

Въ похвалахъ твоихъ языкъ нашъ бездѣленъ,
Ублажить бо тя достойно не силенъ:
Будешь развѣ ты возвеличенъ въ небѣ,
Яко есть требѣ!

В епілозі, що замикає драму, поясняються мотіви створіння пьеси, яко подяки Богові за «Милость Божію, къ намъ прежде осмидесятъ лѣтъ явленную» [1]). Такий зміст означеної пьеси.

Хто-ж був її автором? Про це йшли змагання. Максимович, що вперше видав цю драму, писав: «вона звісна мені по двом рукописним збірникам творів Феофана Прокоповича, написана в обох слідком за драмою «Владимир». І не можно не визнати, що обидві драми одного автора, що в них один і той-же художний захід, з тією тільки ознакою, що у «Володимирі» примітно не молодого академичного вчителя поезії, а в «Милости Божіей»

---

[1]) Истор. пѣсни.—стор 164.

видко вже велико-досвідченого вітію, що вдався до свого раннього віршового пера, яким і потім, як вітання молодому поету Кантемиру, написав він перші руські октави...

Знаменитий співотворець і проповідник та історик Петра Великого був головним духовним діячем і при Петрі Другому, і стільки разів привітав його златим словом своїм, особливо в урочистий рік його коронування. Тоді в Москві мався і новообраний Гетьман Малороссійський, так ласкаво і почесно принятий молодим Царем: архиепископ Феофан показував усяку повагу велебному і гідному привидці козацькому; і, певно, тоді в Москві, згадавши свої раніші роки і свою родину, він написав для улюбленої академії своєї нову драму, виставу якої приготовано було, певно, до приїзду гетманського» [1]).

Д-ій О. Бодянскій, видаючи означену пьесу, згадує теж про висловлену Максимовичем думку, після якої пьесу написано Прокоповичем, але свого погляду на це не показує. Видаючи пьесу, «я мав на увазі,—каже він,—подати змогу нашим прихильникам рідної старовини розвязати питання, чи справді ця пьеса належить перу знаменитого ієрарха, чи вона є твором другого поки загадочного для нас письменника першої чверті минулого століття» [2]).

Д. Петров, вдаючися до розвязання спору, одміченого Бодянським, не може згодитися з Максимовичем і каже з «приводу одного старого вірша: «на сей час представлена нами вправа, що має одну спільну думку з «Милостью Божіею» одкрива такі обставини з тодішнього життя України, які гідні були натхнути всякого щирого сина Россії і поставити навіть вище Ф. Прокоповича. Та й сама мова «Милости Божої», одзначається від мови «Владимира» більшим вриванням польсько-українських слів. Взагалі, дивна думка Максимовича, ніби Феофан Прокопович, що мешкав тоді у столиці, обтяжений прямими своїми заняттями,

---

[1]) Русская бесѣда—1857, № 1 стор. 78—9.

[2]) «Чтенія въ Имп. Общ. Ист. и др. росс.» 1858, кн. 1, ст. 78.

зважився писати драму для київських училищ. Кому ж належить вона? 1727 р. був учитель піїтики Іннокентій Неронович. Незвісно, хто був учителем піїтики 1728 р., але від 1729 року дійшла до нас піїтика, преподана Феоф. Трофимовичем; одноіменність і схожість по фамилії з Феофаном Прокоповичем, а також і висока гідність драми примусили приписувати її останньому і помістити в збірник» [1]).

Крім того, на початку піїтики Феофана Трофимовича завважено», «сей почти книги конца не маешь»,—і ще більш доводить д. Петрову, що автором цієї пьєси, яка могла бути в кінці означеної піїтики, являється як раз Трофимович.

З приводу цієї думки і в оборону своєї, висловився знов Максимович. Петров,—каже Максимович [2]), — «уважає, що цю драму скомпановано—«*може*»—Феофаном Трофимовичем, який був у академії учителем піїтики 1729 року. Але я лишаюсь при своїй ранішій гадці, що її написав 1728 року Феофан Прокопович. Я знайшов її тому літ 20-ть у двох рукописних збірниках Феофанових творів, і в обох слідкує вона за драмою «Владимир Великий». А що знайшовся тепер ще один її список—в ріторіці, преподаній в академії 1728 р. Стефаном Калиновським, то це, мені здається, тільки зміцня належність її зразковому письменнику. Через те ж вона могла бути приложена і до піїтики, преподаної у 1729 році Феофаном Трофимовичем, і ходити по руках у окремих списках. Але навряд щоб збиратели творів славетнього, единого *Феофана* приписали йому твір сливе незвісного вчителя піїтики, через схожість імен. Для д. Петрова здається навіть дивним, щоб знаменитий ієрарх, «який жив тоді в столиці і обтяжений був безпосередними своїми занятями, зважився писати драму для київських училищ. Але ж цей верховний Феофан був учнем, учителем і ректором Київської академії. Викликаний з неї для єпископства, він і на далекій півночі чув

---

[1]) Кіев. епарх. вѣд. 1865, № 18, стор. 710—11.

[2]) ibid. № 22, стор. 840—2.

свою близину до неї, називав себе її *представником*, від репутації якого залежить і її репутація (кажу словами звісного листа його до академістів). А 1728 року Феофан більш як півроку був у товаристві гетмана Данила Апостола, прилуцького полковника Галагана, Лизогуба і багатьох других українців, що мались тоді у Москві, з приводу коронації Петра Другого. В ту світлу блискаву для нього добу палкий душею Феофан, натхнувшись головним героєм своєї батьківщини Богданом, — написав драму «Милость Божія».

Ця невеличка драма вийшла з-під його пера далеко художнішого чим перша, написана 1705 р. І як в тій першій драмі учителя піїтики—поставлено хвальний фінал про мітрополита і гетмана того часу, віщуванням св. Андрея Первозванного, так під кінець цієї драми піїти-ієрарха «Смотрѣніе Божіе» пророкує Україні блаженство,—і тут воздається хвала молодому цареві, новообраному гетману Даніилу і академії київській».

Розглядаючи в цітованій уже статті питання про авторство «Милості Божої», Тихонравов каже: [1])»

«Милость Божія», на нашу думку, не належить Феофану Прокоповичу, і приписувалась йому небіжчиком Максимовичем без достатних підстав (пор. Чтенія въ обществѣ исторіи и древностей россійскихъ, 1858, кн. I, «смѣсь», стор. 77—8). Ми не знаємо жадного випадку, щоб шкільну драму в Москві чи Київі написано було особою, що не належала до академії. Безперечно, навпаки, що всі «презентовані в київских школах пьеси виходили з-під пера чи вчителя поезії, чи вчителя риторики. Одже, треба дізнатись, хто викладав у Київі 1728 року поезію і риторику, щоб розвязати питання, хто був автором пьеси «Милость Божія».

Це й було зроблено, як звісно, д. Петровим, який в останній своїй праці про українську драму висловлюється рішучо: «високі гідности цієї драми і уміщення її в збірниках разом з творами Ф. Прокоповича примусили небіжчика М. А. Максимо-

---

[1]) Журналъ Мин. Нар. Просв. 1879, № 5 стр. 95.

вича приписати її цьому звісному архипастирю того часу. Але ми бачимо в ній тільки наслідування Ф. Прокоповичу Ф. Трофимовичем, що був 1728 року вчителем пітики у київській академії. Він мав і засоби і достатний привід на те, щоб написати трагедокомедію, варту пера соіменного йому Өеофана Прокоповича» [1]).

Питання про авторство «Милости Божої» порушено було в останні часи П. Житецким. Він згадав про дві різні думки Петрова та Максимовича і заявив, що як та, так і друга не мають достатних підвалин, особливо гадка Максимовича. Переказавши довід останнього,—пробуття в Москві Прокоповича вкупі з приїзжими українцями, наслідком чого був його піднесений настрій і створіння драми,—д. Житецький каже: «Все це бездоказно: а головно,—власне въ ту добу Феофану Прокоповичу не до писання було драм. Не без драми було і в його особистому житті. Хоча по засланню Меншикова йому стало лехше, але все-ж і при Петрі II він мусив би напружувати всі сили свого вибачливого розуму, щоб не загинути в боротьбі з численними ворогами, на чолі яких стояв енергичний архиерей з великороссіян Георгій Ростовскій (Дашков) [2]).

Наводючи потім уступ, що свідчить про патріотизм автора, П. Житецкій говорить: «в цьому бачимо ми новий доказ, що драму було написано не Феофаном Прокоповичем, що, як відомо, не був голінний до малоруського патріотизму» [3]).

З такими запереченнями д. Житецького ми одначе не можемо згодитись. Що Прокоповичу треба було боротись із ворогами,—це факт, але чому-б це пошкодило писанню драми? Навпаки, утворення такої драми, де вихваляється новий імператор, було-б навіть плюсом в ній його боротьбі з ворогами! Далі: що Прокопович не рвався до українського патріотизму—це факт: але патріотизм в деякій мірі, яко визнання заслуг видатних українських діячів, як Мазепа та Б. Хмельницкий

---

[1]) Очерки изъ ист. укр. лит. XVIII в.—стор. 51—2.

[2]) Энеида—стор. 19.

[3]) ibid.—стор. 20.

і др.—в нього були: тому, з цього боку Прокопович означену пьесу написати міг. Але суть другі вказівки, що не допускають такого твердження. За своє пробування на півночі Прокопович досить обрусів: його пізніші літературні твори далекі від української мовної форми; тому трудно припустити, щоб багата національним колорітом пьеса, повна свіжих фарб народньої поезії, могла належати йому. Проти його авторства говорить теж і весь дух пьеси, ворожий Петру Першому: само собою ясно, Феофан Прокопович, вірний його помішник, що звікував весь вік з Петром І-м, не міг вкладати в уста Україні того недружнього відношення до цього імператора, що ми бачимо в пьесі. Одже, коли не Прокопович, то хто-ж єсть її автором?

Слідком за Петровим і згодно з вказівкою Тихонравова, ми вважаємо, що творцем її був дійсно Трофимович, академичний учитель пійтики. Імья його—Ѳеофан дає змогу думати, що небезпідставно приписували пьесу другому Феофану — Прокоповичу, який пьес для вистави, крім згаданої вище, не писав... Теоретично говорючи, міг її, звісно, скомпонувати і Прокопович, але, через вказані причини, такої пьеси, і до того ще для академії, він написати не міг. Це раптове писання для академії, при неукраїнській пізнішій творчості Прокоповича, було-б фактом і логічно, і псіхологічно, і історично незрозумілим.

Одже, написав цей твір Трофимович, або, зовсім можливо, і якийсь инший вчитель академії,—але, в усякому разі, людина з краєм звязана. Це для нас важливо одзначити через те, що «Милость Божа» є власне проявом настрою цілої нації, так пригнобленої Першим Петром і на час піднесеної Другим... З огляду на це було б дивно, щоб в серці самої України не знайшлось людини, яка відчула-б злигодні рідного краю, порівняла-б їх з колишніми часами і не прославила б його визволення в особі тих, хто був тоді в неї на чолі... От через що треба припустити, що гірке слово України вийшло не тільки від українця, але ще й від такого, який був не на далекій півночі, не разом з тим, хто рідний край гнобив, але в самому матернім лоні...

По цих увагах перейдемо до близшої характеристики пьеси, яко літературного твора.

Які-ж її вніші і внутріші відзнаки?

Насамперед, як ми казали, написано її славяно-українською мовою: прикмета її—вимовляння *ѣ* як *і*, чому є ряд доказів у римах [1]): виды й бѣды (стор. 150); имѣти і побѣдити (156); славити і пѣти (157); измѣна й едина (стор. 160); творити и худѣти (162); бездѣленъ і силенъ (164) і т. д.

По літературній формі вона уявля з себе мішанину історичної хроніки з мораліте. Історичність її—без сумніву: це видко як із самого тексту, так і з побічних міркувань. Джерелом її д. Петров уважа одну «з кращих малоруських літописів, літопись Самуїла Велички, що давала багатий матерьял для представления доби Богдана Хмельницького» [2]). Д-ій П. Житецький вказує на літопись, що вийшла ще раніше,—Грабянки [3]).

З боку формально-естетичного важливо одзначити цілком народню образність, що переймає увесь твір: через те можно сказати, що він є ніби одбитком або переказом народних дум та пісень. В цьому смислі цікаво проглянути список пьеси, надрукований в „Історичних піснях Ант. і Драгоманова“; там в увагах видавців указано ряд пісень, яким відповідає той чи инший уступ пьеси. Такі уступи про загнання Поляків за Вислу, про знущання їх над козаками, про славу козацьку і т. инше.

Внутрішній бік пьеси ще важливіший. Не вважаючи на те, що сюжет її відноситься до часів 17-го віку, різні місця її віють сучасностю, звичайно, автора, і передовсім мають риси життя соціально-економічного. Ми вже цітували уступ, де пропонується козакам не вдаватись до купчування,—факт, що вказує як на слабкий зріст торговлі на Україні, так і про козакофільску псіхіку того часу.

---

[1]) Истор. п. малор. народа.

[2]) Очерки.—стор. 52.

[3]) Эвеида.—стор. 20.

В другому місці вказується на одбирання в бідніших людей маєтків,—факт, як звісно, характерний для всього 18-го віку.

Поклик автора до зьеднання гучить ідеалістичностю, тіпічною для того козакофильського часу

Коли таким чином зібрати всі побутові і політичні риси, то в вигляді данної пьеси ми одержимо дійсну картину реального життя. В ній,—каже д. Петров,—досить вірно обмальовано відносини Малороссії до Польщи та Россії, а почасті вказано внутрішні риси самої Малороссії і особливо козацьтва» [1]).

Вірність змалювання реальних картин умовлює й художню вартість цієї пьеси. Через те, на думку д. П. Житецького, це есть один з видатних драматичних творів XVIII віку як по реалізму в зображенні бідувань, пережитих українським народом під владою панів польских, так і по співзгуку тона з тоном народних українських дум, в яких можно вказати на цілі картини, стиснуті в коротких, енергічних виразах драми» [2]).

З такою характеристикою пьеси можно тільки погодитись.

Розглежена драма сюжетом своїм наближується до свіцьких, бо має зміст історичний. Але тим часом її все ж таки перейнято рисами цілком релігійними,—і ця мішанина—характерна риса другого періоду нашої драматичної творчости. Що це так, доводиться особливо виданою через рік пьесою під заголовком «Трагедо-комедія, изданная въ Академѣи кіевской честнимъ іеромонахомъ Сильвестромъ Ляскоронскимъ, учителемъ школи поетики 1729 года» [3]). В ній навіть, яко відгук стародавности, мається пролог, де автор обіця розсказати про «паденіе рода Адамля» і про вивід його через божу благодать «до рая от адской пропасти». Потім в дії 1-й, яві 1-й. «Архистратигъ Михаилъ брань имѣетъ наносить с Луциперомъ»: останний росповіда, що він має на небі велику силу і що

---

[1]) Труды К. д. ак., 1866 № 11, стор. 379.

[2]) Энеида стор. 22.

[3]) Труды Кіев. дух. акад. 1877, сент.

ежелибъ кто возмогъ власть мою отъяти
И великои крѣпости сопротивустати.
Удобѣ есть стихія тварѣ превратити
Нежелибы восхотѣлъ равенъ мнѣ кто быти [1]).

Михаіл застерега проти похвальби і нагрожує, що його може вразити «денница Вишняго». Люціпер не гамується нахвалятись своєю силою і не вважає нікого рівним собі, кажучи: «ктоже есть якоже азъ въ моей благодати»? Михаіл одповіда, що вище його Бог, і кличе небесні сили довести Люціперу, зухвальство його «гордости проклятої». В яві 2-й «Люціперъ сказуетъ великі свої скарги про те, що його вже скинуто «въ геенну»; за це він обіцяє:

Кто дерзнетъ оградою рая обладати,
Славу его вскорѣ потщуся попрати.

З такою метою він кличе своїх підданців.

Сходяться демони; Люціпер росповіда їм за прийдешнє піднесення «людскої натури» і ті обіцяють її «сокрушити і стерти». В яві 3-й «Премудрость или Богъ» оберта персть у животъ», це-б то наддає їй життя.

З неї виходить людська істота, і в промові премудрость дарує їй владу над раєм і насолоду в ньому, тільки наказує не займати «древа смертна». В яві 4-й, «Зависть сказуетъ, ходя коло рая», що на людину вона пошле всякі напасті. В яві 5-й, естество питає в «Прелесті», чого вона ходить по саду. Та одповіда, що любується його окрасами, але висловлює дивування, через що «естество», царица над усим раєм, не зважується «снѣсти» від одного дерева? Одержавши звісний біблейський одвіт, «Прелесть» подбива Естество вкусити від того древа, наслідком чого ніби буде нове піднесення «естества». Знажене «Естество» зважується на переступ, малюючи собі надзвичайні

[1]) ibid., 518.

перспективи своєї влади. З цього приводу «приходящу демону хори поють пѣснь торжественную». В яві 6-й «Гнѣвъ или справедливость Божія», нагадуючи всі дари, подані ним Естеству, сердиться на нього і нагрожує йому адовими муками. При цих словах бьють великі громи. Але тут являється Милосердіє Божіє і просить гнів не віддавати естества пекельній муці. Гнів не згожується. Милосердіє просить тільки вигнати з раю винуватця. Тоді приходють «Казни», виганяють його з раю і додають.

Сице неблагодарнимъ Божеской благодати
Должно всегда во вѣчной пагубѣ страдати.

В дії 2-й чується плачъ Естества по згублених радощах і висловлюється надія на поміч Божу.

Але гнів Божий одмовля їй у всякій милості і нагрожує їй усякими муками:

Адъ отверзися, преступницу сію
Пріими во вѣки, ланцуги на вію
Тверди взложивше, мучиму зрѣте
И огнемъ зжѣте.

В яві 2-й «Гласъ» наказує Моісеєві іти до фараона й объявити йому волю божу про необхідність ослобонити замучений ізраільский народ. Той іде і в яві 3-й наказує фараонові визволити ізраіля, бо інакше йому нагрожує кара Божа. Фараон лютує, не згожується, посила дивитися своїх дозорців за ізраілем, якого обіця «сокрушити» (ст. 596). В яві 5-й евреї сердються на Моісея, що він нацькував на них фараона: Моісей кличе їх за собою на-втеки, і ті біжать. Про це докладають воїни фараону і він посила їх на вздогін, щоб покарати евреїв. Але тут Моісей ублаговує Бога, щоб він звелів морю розступитися. В яві 5-й «Іона свободився отъ кита молится», що слугує прообразом зрятування евреїв. Тут же являється «вельможа», що вихваляється «любовью и афектом» своїх ближних: троє з останніх бажають йому «многиї літа». В яві 6-й апостол Павел наказує увірувати в «істинного Бога», в Ісуса, распята на

поносномъ древѣ отъ Понтейска Пилата» (стор. 600). Євреї заперечують цьому, вказуючи, що «в них є закон і книжки Фарисеи,

Иже насъ поучаютъ всегда о Моисеи.

Потім нагрожують Павла віддати тисячнику.

да повелитъ бити
Палицами за сія, да не будешъ вчити.

По цих словах вони й справді скаржаться на Павла.

Что хощетъ развратити Мойсей и люди
Своею проповѣдію ко иному Богу.

Тисячник забороня Павлові проповідь нової віри. Павел на те каже:

Аще ми и умрѣти, не пойду отъсюду,
Дондеже проповѣди совершитель буду

Тисячник готовий уже його покарати, але дізнавшись, що він римський горожанин, одпуска Павла.

В яві 7-й один з евреїв доказує на Петра, що бачив його «въ той же слѣдъ Христовъ ходима». Петро одрікається від Христа і «здѣ пѣтель возглашаетъ и Петръ грѣхъ познавъ плачетъ и страдать желая отходитъ». В яві 8-й «Отчаяніе сумує, що через гріхи свої не може мати надії на царство Боже.

«Надежда» підбадьорює його:

Це уже Іисусъ оцѣ на тя обращаетъ,
Толко въ покаяніи видѣти тя чаетъ.

Але «Отчаяніе» зневіряється у своєму каяттю.

Всуе мнѣ Бога милость и воспоминати,
Всуе и надежду болшъ въ Богѣ полагати

Надія знов підтрімує його. Але «Отчаяніе» в зневірьі готово не чекати ніякої милости і присуджує:

Чимъ ублагаю Бога дѣлами моими.
Пойду, болить нестужей ми словеси сими.

В яві 9-й «въ скалѣ ридаетъ Петръ»; через своє одречення від Христа, не хоче показуватися на світ і врешті просить Бога:

Даждь мнѣ отъ грѣхъ спасшуся крестъ свой восприяти,
За тя, владико, житіе скончати.
Пріими покаяніе и горкіе слезы,
Заблудшаго исправи на спасенни стези.

В дії 3-й «являются страсти Христовы, смерть, погребеніе, воскресеніе и освобожденіе человѣческое». В яві 1-й «молящагося Господа емлють и ведуть въ преторъ ко Пилату». В яві 2-й «отъ ранъ на крестъ распятаго изливается кровь въ чаши отъ ангелъ держимы. В яві 3-й «Плачь богоматери подъ крестомъ»; вона рида, що згубила свого сина і свій плач вилива в довгих жалях. В яві 4-й «грѣшникъ молится о отпущеніи грѣховъ», в яві 5-й «Іосифъ съ Никодимомъ поютъ», де шукати Христа і де єсть до нього шлях. Тут же «приходят ангели і поют» свої жалі про муки Христа; врешті проголошують

Цѣлованіе послѣдне
Отдаемъ ти неизслѣдне,
Рани святіи лобизаемъ,
Глави склоняем.

В яві 6-й, «Ангелъ Господень отваливаетъ камень и стражей устрашаетъ». В яві 7-й, «Избавленіе глаголетъ», що народи, замкнені в «адскій отхлані», можуть бути нині спокійні, бо тепер їм через нього уготовано шлях з пекла і вони здолають стати вільними. На ознаку цієї волі і людського торжества Избавленіє обіця Єстеству «перву райску діадему» і каже:

Сѣди увѣнчанна днесь на вйшнемъ престолѣ,
На вся райска имуща державу во полѣ [1]).

[1]) ibid. стор. 613.

Тут же «слава является въ наметъ одѣяна въ слонце ангеломъ поющимъ пѣснь сію», а власне, зичення людському естеству, щоб воно жило

Посредѣ самаго прекраснаго рая
Свѣтолучіемъ со блаженними сіяя.

«Егда избавленіе натуру вѣнчаетъ и посаждаетъ на престолѣ, ангелы поютъ»... запросини до раю, де вона

во благодати
Первою будетъ обитати,
Во дни невечерня свѣта,
Во безконечніе лѣта».

В яві 8-й. «Орелъ монаршій перунами побиваетъ льва, ангеламъ поющимъ кантъ» во славу царя і зичення

Да будетъ же во вѣки окрестнія слава
Православному царю на многіе лѣта...

Тут же «Орфей играетъ на гуслі хоромъ сія поющимъ»: а власне, бажання побіди «кріпкому россійському Марсу» і торжества «россійським тронам»... В епілозі автор просить у слишателя вибачення, коли вийшло щось не так, як йому гадалось. На цьому пьеса й кінчається.

«Вся, яже соверши,—каже автор,—хоть не во часѣ мнозѣ,

Дѣйствія художная склоняемъ подъ позѣ»...

Яку мету мала і при яких умовах одбувалась ця пьеса? Що до першої, то ця пьеса стоїть близко до попередньої: вона,— як вірно завважа д. Петров.—«теж мала на увазі прославити Петра II і Верховний Совіт. Тут у 8-й яві третьої дії, фігурує, з натяком на тодішні відносини Россії до Персії, «орел монаршій», який перунами побива лева» [1])... В пьесі згадуються теж і «вельможа». «Хто був цей вельможа, чи архієпископ київський Вар-

[1]) Очерки—стор. 61.

лаам Ванатович, чи другий хто, про це не можемо сказати нічого певного. Можно покладати тільки, що наступні за цією сценою чотирі яви, в яких виводяться апостоли Петро й Павло, вставлено в трагедокомедію на честь цих апостолів і вказують на свято їх 29 червня, як на час виконання трагедокомедії. Це був день патрона імператора Петра II. Значить, пьесу написано було на день патрона Петра II і виконувано в присутности якогось «вельможі» [1]). По літературній формі пьеса представля мішанину містерії з мораліте і по внішнім і внутрішнім гідностям представля велику цікавість.

З приводу них д. Петров заявля: «останній зміст пьеси доволі блідний і безбарвний. По замислу своєму, вона живо нагадує собою священні містерії першого періода київської драми XVII віку і початку XVIII і особливо «Мудрость предвічную 1703 р., з якою місцями сливе дословно схожа. Що до «замислу» і близькості його до пьеси «Мудрість», то д. Петров цілком правий... Що-ж до гідности її, то він неправий цілком.

З боку внішности пьеса представля ряд вельми красовитих місць, що виказують у авторі дійсне «художество», про яке він згадує сам. Такі уступи, нпркл., в промові Люцинера; такі уступи в промові «Премудрость, що, між иншим, каже:

Сладчайшіи сота отъднесь Нилъ изліетъ струи,
Златоплѣнніе вѣки вамо здѣ даруя;
За пролитіемъ сего во вся ваша часи
Прораститъ земля отъ днесь вамъ златіе класи і т. д. [2]).

Такі уступи—з промов Єстества, гніва Божого і багато других місць, що відзначаються силою почуття, виразностю та красотою образів і відносним, звичайно, умінням малювання сюжету. Але крім цих гідностів, є в пьесі і чисто внішні, що доторкаються самого змісту. Вона, що вдає з себе ніби коллективну мі-

---

[1]) ibid , 64.
[2]) ibid., 584.

стерію, показує довгу низку картин, де, самим ходом річей, ми наближаємся до реального життя... І от, в картинах власне останнього, ми стріваємося, з таким елементом, що, важливий сам по собі, і особливо з погляду вложеної в нього громадської ідеї, заслугує на велику увагу. Так не можемо не звернути її на ту частину пьеси, де йде мова про визволення Мойсеєм народа від фараона... Ми не хочемо накидати авторові якихсь особливих замірів, але мимоволі напрохується порівняння єгипецького пліну з становищем нашого народу за Петра І і його визволення, чи, принаймні, натяк на це, при Петрі II, — що власне й підкреслюється в пьесі попередній. Незалежно від провідної ідеї, що поверта нас до тодішньої сучасності, важливо одзначити також реалізм цього місця пьеси, який віщує прийдешні реалистичні твори української літератури. В цьому ж смислі варта уваги і сцена з евреями в другому місці пьеси, де вони дорікають апостолам Павлу й Петрові.

Такі й инші риси данної пьеси ставлять її досить високо в низці подібних же шкільних пьес, наперекір думці д. Петрова, доказами не вгрунтованій.

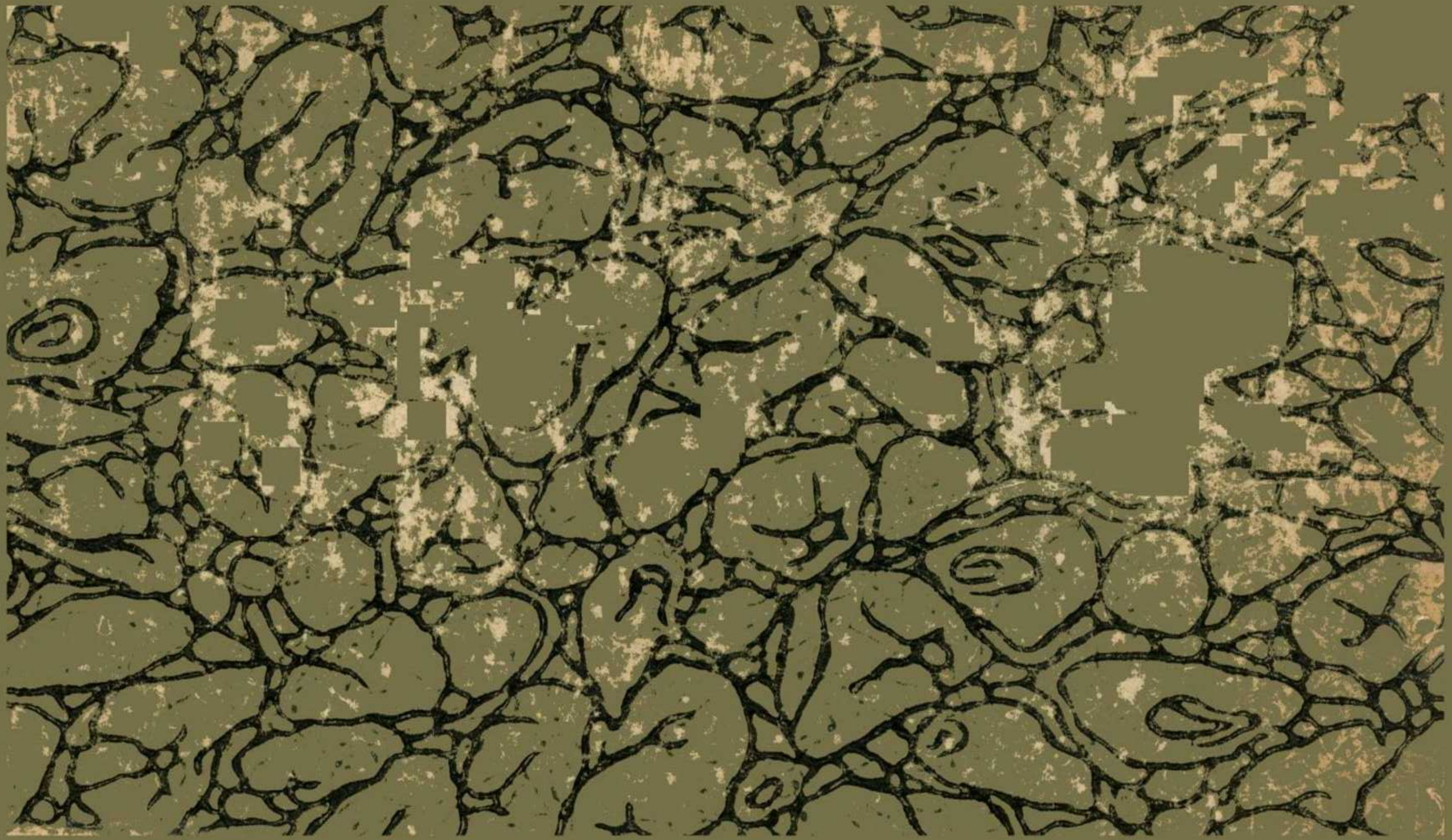
Провадючи дальший аналіз твору, мусимо визнати його по фарбованим фарбою українською: це видко як з окремих слів, так і з рим віршу. Нагадаємо такі слова, як «здавна», «мова» (ст. 603), «властними очима» (602), «не уважахъ» (603) і багато слів подібних. Нагадаємо й такі рими, як—«сили—стрѣли» (597), «умрѣти—склонити» (ст. 597), «усмотрѣти—бити» (586) і багато других. Всі такі зразки вказують, що церк.-славянську мову пьеси дійсно перейнято українізмом і що стара мовна традіція видержується в ній ревно.

На цій пьесі ми й закінчуємо розслід другого періоду нашої шкільної драми... В її історії ми дійшли до того пункту, коли перейнята подекуди сильним реалізмом, вона входить в тісне зіткнення з державним життям россійським. Цей звязокъ усилюється і з внішнього переходить у внутрішній тоді, коли форми українського життя починають зливатися з формами россійськими; коли руссіфікація українства відбувається в стінах

самої академії. При таких умовах в історії нашої драми спостерегається подвійний процесс. З одного боку оживляється зміст шкільно-духовної драми, але яко пристаріла по формі та релігійній вдачі наша поважна драма на кінці 18-го віку гине. З другого боку в комічній творчості інтермедій, цій прилозі до трагедокомедій, все більше вироста реалізм, яко основа української комедії 19 віку з цілком новими рисами, позиченими в технічному і иншому смислі у Европи.

Хронологічно всі згадані умови розвою нашої драми виявляються вже в царювання Анни Івановні; розгляд тих умовин в звязку з розглядом вертепу, що виріс на лоні шкільної творчости, буде предметом нашої уваги у другому томі цієї праці.

Друкарські помилки.

На стор.	*надруковано*	*треба читати.*
1	звязокъ	звязок
„	Но найясніше	Але найясніше
4	Августъ Вильгельмовичъ	Август Вільгельм
5	зветься грой	зветься грою
„	формой	формою
7	в істоти	в істоті
9	виспивувся	виспівувався
11	перепроводити	перепровадити
12	нарості	парости
13	до ліпшого	до перш ліпшого
21	показував їм труну	показував їм труну
26	напів-пісеннь	напів-пісенні
27	назліченні	незліченні
28	пеперучи	пеперуги
„	жартівная	жартівна
29	русалок, вія	русалок, віл
34	сили природы	сили природи
„	летаргій	летаргію
„	несчастья	несчастя
41	душа ниви є цано-чи	душа ниви є цано-чи
43	Афанясьев	Афанасьев
48	„погон"	„пагон"
49	„веръ"	„верч"
51	бояра	бояре
53	тут власне	тут...
58	скоморошества	скоморошество
60	та мітологічна	мітологічна
62	цілих адептів	щірих адептів
65	маскуватись у святі	маскуватись у святих

На стор.	*надруковано*	*треба читати.*
66	de sepulchri	de sepulchro
71	підлягати	підлягали
77	всі умовини	всі умовини
81	місцевосях	місцевостях
88	і трагічне	трагічне
90	чімамо	чімало
95	головну свою силу	засадничу свою силу
96	поступна за нею	наступна за нею
99	генерічного	генетичного
„	невибачливі	невибагливі
103	разило	разили
104	antos	autos
106	но дрібних	по дрібних
„	неномітний	непомітний
107	але в дійсності	він є в дійсності
110	наголос	поголос
119	покрили	покрили
128	повина	новина
131	на творі	на творінні
135	на здолала	не здолала
141	новики	новини
142	зразуміла	зрозуміло
„	а про-те	про-те
147	присьвячувались	приточувались
153	мішаную	мішану
160	постичною	поетичною
161	повина	новина
173	не можне	не можна
184	її очевидна	її теж очевидна
193	мле	але
„	відносо	відносно
„	Кузьмучевскій	Кузьмичевскій
194	теж духовні	духовні
„	але можно сказати	але не можно сказати
„	вони складають; тому що	вони складають; тому то
197	складає догапу	складає догану
213	наростами	паростами
216	при Катерині I	при Катерині II
221	думою	драмою
232	вони	вони
236	скадались	складались
268	носить врячу	носить вдачу