

Історія української драми.

I.

Історична наука, що має на меті встановити звязокъ mezi різними світовими зъявищами, показати їх походження від якогось природничого, чи культурно-історичного осередку, та вплив на зъявища 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 життєві 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.

По найясніше значіння історії тих зъявищ, що мають цілком практичне призначення, як нпр.—штука, і тим самим однієї з них—драми. Ця остання, належними їй засобами, мусить справляти естетичне вдоволення; тому історія драми є власне історія одного з тих матеріалів, од яких люде одержували естетичну втіху. Розгляд тих матеріалів, власне драми, має часто велике практичне значіння, і навіть розв'язання 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 вплива 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 образи, чи все, що належить до матеріального і духовного змісту людини? Таке, пір., питання про техніку драми: чи ця техніка є істотою драми, чи вся річ в доброму, з якого-небудь погляду, змісті; чи техніка драми залежить від розуміння драми і може з часами мінятися, чи вона є суммою непохитних правил, як думали колись псевдо-класіки? 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 відповідь і самому актору, чи може він мати успіх у якійсь драмі, чи весь його талан марно потратиться на недраматичні і умовні ситуації в пьесі автора. Історична наука веде таким чином до наукової критики, смисл якої міститься не в її учености і цитатах, 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 індивідуальному смаку та ще й скерованому дуже часто побічними міркуваннями. Наукова критика має для драми, як і взагалі 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 зміцнених націй, де драма давно вже стала на ноги і може розвиватися вільно, то тим потрібніша вона для нації з культурою відсталою по різним причинам,—звичайно і для нас, українців.

Довгі роки переслідування або обмеження нашого театру зробили те, що навіть зовсім посередня річ, що якимсь чудом пророснула через цензуру, набуває собі в очах публичности 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 акторів,—одно слово, всього того, що складає зміст нормального театру. З огляду на це, не дивно, що оцінка діяльності нашого театру буває часом підвищена, що присуд про неї обважається всякими побічними обставинами, що в нашій, сливе відсутній критиці, далеко більше лірики, ніж рефлексії. Все це не може не шкодити і нашим авторам, і нашим акторам, які мало мають матерьялу—перші для естетичного впливу на суспільство, другі—для розвитку свого хисту.

Незалежно від загальних соціально-політичних умовин, а також чисто специфічних, від яких залежить існування драми, розвит її може йти нормальним ходом тільки з заомогою широкої критики, опертої на більш менш точних наукових засадах і позбавленої субективних 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, раніш критики мусить стати історія, оперта на порівнюючих даних,—спробу цієї історії, сполученої далі з посильною критикою, я й подаю тепер на вашу увагу.

Великий французський 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: межі драматичною творчістю Шекспіра, а тим паче псевдо-класичного Вольтера, і творчістю дикарів є різниця тільки в ступні, а не істоті драматичности. І Шекспір, і дикарь,—як це, може, й не прикро,—стоять, хоч і на різних кінцях, але одні дошки—драматичної творчости. Яким-же чипом? На це відповідає аналіз і розвит змісту поняття «драма». Що таке це слово «драма»? Походить воно від грецького δράω, δράν, —що значить діяти або ділати, і

тим самим належить до категорії діяльності, чи руху, основи всесвітнього існування 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, Август Вильгельмович Шлегель ²⁾). В нашому житті, як і у всій природі, вона є протилежністю статиці, спокою,—але будучи йому протилежністю, вона про-те ним самим і викликається. Як це робиться? Відповідь, що до світу зоологічного, дає фізіологія. „В нервовій системі, що слугує підбурювачем для системи мускулів, безпосередних органів руху, завжди маєтся деякий запас схованої або потенціальної енергії. В період діяльності він витрачається на інервацію мускулів або на підбурення належної їм енергії, в період спочинку цей запас знову наростає. Тепер уявимо собі, що період недіяльності довжився значний час. Нервна система, цілком поновлена, так сказати, заряджена 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 задоволення яких небудь щоденних потреб, тоді вони складають деяку роботу, що в даннім випадку може супроводитись легким почуттям присмности. 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, присмних, бо вони слугують нормальним проявам цілком відбудованої в своїх силах нервової системи... Коли вдоволення, що виникає тільки від вправи нервово-мускульної системи, стає більш чи менш свідомим мотивом 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 розвитку драми, вона є першим зарідком і драми, яко змісту дійства, або драматичного твору, зарідком і драматичної чи акторської штуки, що слугує формою, тілом для того дійства. Дозвілля, лишок нервової енергії є головною причиною такої гри, і тільки через цей лишок і можливо її існування.

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

Порив до руху — засада всякого грища; звязане з ним вдовольнення — є стимул до грища; але грище 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 грищ, чим, мимо самого процесу руху, можемо ми себе втішати? Для вияснення цього ми питаємо, — що, крім руху, є другою основною і звязаною з ним прикметою людського чи взагалі зоологічного життя? Цим є наслідування, імітація. Без наслідування наше життя було-б неможливо; в людській культурі скоїлась-би перерва і обокремлені індивідуальности, віддані самим собі, мусили-б погинути і духово і фізично.

Тим-же самим є наслідування і для гри або грища.³⁾ В останньому ми не просто дієм, але наслідуєм чісь друге дійство.

1) Естетика — проф. А. И. Смирнова. Казань, 1894, стор. 38—39.

2) Ibid. стор. 39.

3) Поэтика Аристотеля — В. П. 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 задоволення і принукує до наслідування. Предметом його, звісно, стає все варте бути зразком, все важливе, або приемне, або близьке та нам рідне. «Розглядаючи грища дітей та дорослих, каже Тейлор ¹⁾, з точки етнологічних виводів, що можуть бути витягнені з них, перш за все нас вражає в тих іграх, що багато з них є тільки жартовливими наслідуваннями поважній життєвій справі», а з-осібна «грища хлопчат зьявляються представниками старовинної культури».

Що наслідування є основа грища, видно навіть у звірів. «Гра в звірів міститься в наслідуванні актам, звичайно користним для їх існування і життя рода... Кішка і лев підстерігають кульку, стрибають і катають її своїми пазурами: 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⁾. «Грища дітей з ляльками та в війну зьявляються тільки комічною пародією людських робот» ⁴⁾. Те-ж саме і з дорослими. «Сливе у всіх грищах узяти гору над супротивником справляє найбільшу втіху,—мовляв. поривання до звитяги, як і сама перемога, є умова існування 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 уціпливостях і дотепях, 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 вь 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 наслідуює другому руху або діяльності. Тут відзначається поривання добровільної вдачі, від лишка енергії, поривання внутрішнього стати внішнім. Але цей рух, це внішне, може викликатися і протилежним шляхом—через вплив чужого внішнього на наше внутрішнє, як, наприклад, при почутті страху. Ми бачимо щось страшне (чуже внішне), чуємо страх (наше внутрішнє) і виявляємо в своїх рухах (наше внішне) це почуття страху. Весь цей процесс також засновано на законі фізіології.

«У людини, та й у всякої свідомої звірнини, сильне внішне роздраження завжди пориває впливати на всю нервову систему. У звірнини, в дитини, в первітної людини і т. д. по сильному внішньому роздраженню здебільша слідкують безпосередню ріжні рухи тіла, в залежності від того, який орган тіла підлягав йому. Звичайно, в істоти, розумова діяльність якої мало розвинена, нервові зворушення виявляється, головню, в мускульних скороченнях, в рухах тіла, жестами й криком; останній представляє не що инше, як скорочення звязок гортані. Але за відомою межею ці зъяви цілком міняються. Коли якесь внішне роздраження виклика звичайно певний жест чи крик, то досить зробити самому, або побачити жест другого, счинити, або почути крик, щоб зазнати те нервові збудження, що їм відповіда. Таким чином, людина може по своєму бажанню відтворити, 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, додаю я, складає й основу

¹⁾ М. Гюйо.

²⁾ Klein-Gaschehte 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 гри ми справляємо втіху тільки собі чи тим, хто грає. Хто не грає, теж може од нашої гри одержати премність, 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 внішних ознак, яко прояву внутрішнього. Коли вона завважа, що ті чи інші 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 внішні вигляди, може штучно викликати в других потрібні йому почуття,—таким чином зароджується нова фаза естетичної діяльності, те, що зветься штукаю,—і між иншим драматична штука.

На цім ступні естетичного розвою людина бере на себе завдання впливати на других. Мета цього впливу паткнути їм бажаний настрій, або просто передати відповідним способом якусь подію. Очевидно, тут ходить перш за все о те, щоб роздвинути естетичні засоби цієї передачі. Які-ж є ті засоби? Органом тієї передачі відомого змісту зъявляється тіло, яком 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 єсть першим і росповсюдненим виглядом цієї передачі. 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 різні відміни рітмічності дають змогу застосовувати її, яко засоб до передачі внутрішнього світу. «Засада танців,—каже Летурно ¹⁾, скільки небудь щирих, що ми їх знаходимо у первітного дикаря чи в простого народу наших європейських 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 предствалення, більш чи менш грубі або піднесені, тілесні чи аффеєтивні» ¹⁾. Для тієї ж мети слугувала музика і інструментальна. Такі, головню, були ті естетичні засоби, якими користувалися для цілі вираженню свого внутрішнього світу первісні люде. Звісно, що на початку розвою людськості всі ці засоби були дуже примітивної вдачі, і як не був нескладний духовний світ дикаря, про те ні один з цих засобів зокрема не міг досить повно задовольнити потребі передачі свого внутрішнього. Проїшло 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 впливу — міміка, танець і музика—злиті були воедино. «Обертуючися до найдавніших часів, каже Г. Спенсер, ми знаходимо, що дійства боготарів уславлялись і удавались в пантомімах, що супроводились танком біля віттаря». ²⁾

«В єврейських книгах ми читаємо, що побідний гімн, зложенний Моїсеєм на честь одоління Єгиптян, виспівувався при супроводі танців і кимвалів. Израеліти 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 єгипетських танців, що виникали з такого-ж приводу». Що року справлявся танець під час релігійного святкування на Сілоє—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. Київ 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 Римляни і те саме було і в часп 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 зъявище 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 включаючи й диких». 3) Є вказівки на існування у китайців народних пес, схожих з балетом, які теж супроводились танцями і були схожі з такими ж хоро-танечними песами грека Теспіса». Такі ж танечні пєси стрічаємо ми і в старих Мексиканців,—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 коріння» 5).

Але всі ті елементи естетичного впливу, і разом і поодинокі, були не чим иншим, як рухом, ритмічним рухом тіла, і мали також на меті вдати тільки рух, тільки дійство, тільки якусь подію, цеб-то те, що зветься драмою, драмою одначе вельми примітивного тіпу, і до того переплутаною другими, також примітивними, 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 Карьером. «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 з'являються мова, співочий тон і наочний рух тіла, що значить—в спільному зарідку лежать тут, лише нерозгорненими, початки поезії, музика 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 розпвіт 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 різних причинах, не наступа зовсім.

Таким чином розвит чистої драми і драматичної штуки являється в відокремленню її від інших 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 дифференцірованою; 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 развитием культуры. М. 1876 т. II стор. 182.

воно вживається. Слово може виражати почуття людини, слово може оповідати про ряд чийхсь 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 ім'ям тільки з великим застереженням. І треба, щоб пройшло досить часу і драматичний елемент в поезії розвинувся досить високо, щоб почувалась 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 дельфійському культі Аполлона ми бачимо, поруч з епічними елементами, «зарідки ліричної та драматичної поезії» ¹⁾. Тому то Карьер мав право сказати, що «драма виникла із хоро-вої пісні і епічного оповідання» ²⁾, тому грецький діфірамб, біля якого й розгорнулася грецька драма, він цілком уважає «кінцем лірики і початком драми» ³⁾. Але таке одокремлення драматичного елементу і утворення цілком драматичних творів могло статись тільки при такій умові, при якій одбулося одділення 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 нарости 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 існуванні, ніхто не пожалкував, що драма загубила багато через відокремлення від епосу та лірики. При виконанні такої умови, попереднього розвитку епосу та лірики, 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 лірикою 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 ригористів, що дивляться на штуку тільки як на засоб для інших 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 естетика.

Але про це мова буде окремо.

Не порвавши зовсім з іншими штуками, драма тим паче не могла порвати і з найближчими до неї епосом та лірикою.

Останні складають головну частину матерьялів драми, і без них не могла б вона навіть існувати. Та й справді, з чого складається зовнішній, 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, відносно до почуття, є лірика, а друге, відносно до різних об'єктів, або й суб'єктів, є епос; хоча, звичайно, і та й другий входять в драму, хоч і в масі, але з легким колорітом, і не закривають дійсної спеціальної форми драматичного утвору. Ця спеціальна форма яскраво вирізується межі других словесних матерьялів і навіть, коли остання не має внутрішнього драматизму, з'являється характерною її відзнакою. Що ж це за спеціальна форма і як вона розвивається, або, іншими словами, як в формальному, незалежному од зміста драми, смислі відокремлюється остання від других форм поетичної творчості?

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 влається до цієї форми, зараз вона одержує повну можливість стати формально

драматичною. Діалогічна форма творчості є одною з основних форм людського життя взагалі. Ця форма є наслідком соціальних відносин, вона є символом зносин людей межі собою і питання з відповіддю 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 розвитку.

Елементарним типом діалога в народній поезії єсть, як звісно, загадка, що й складається тільки з питання про якусь річ та відповіді¹⁾ на нього. Найцікавішим поясненням цього може стати скандинавська Едда, що має в собі цілий великий діалогічний уривок, зложений власне з загадок. Істота цього типу діалога міститься в тому, що він ведеться лише межі 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 вдачі. Нас поки що займає не друга, чисто психологічна риса драми, а перша, чисто літературна. Як-же вона розвивається? Найкращою ілюстрацією 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. п. 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 діалогам дієвих особ драми.

1) Лѣтописи русской литературы и древностей изд. Н. Тихо-нравовымъ 1861, т. III стор. 7.

Але, звичайно, від однієї з'яви в творі багатьох осіб і їх діалогів, він ще не робиться драматичним в дійснім смислі цього слова, цеб то психологічним. Таким він стає тільки тоді, коли виведені в ньому типи показують справжнє 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, одділилася не тільки від других штук, але і від рідних своїх паростів — лірики та епоса. Важливо при цьому підкреслити, що ми мали весь час на увазі тільки формальний розвит драми, як специфічного вигляду людської творчости. Нині мусимо спогадати питання,—що ж власне привело ту форму до такого розвитку і через що перший невеликий діалог повернувся на широку драму? Ми вже сказали, що приводом до цього було бажання подати більш простору картини чийогось поступування, піз це можна було зробити при первітних, хоч би й сполучених, знаряддях штук — музики, танцю і т. ц.

Висловлюючись таким чином, ми приходимо тим самим до питання про зміст драми і про значіння останнього для її розвитку. Ми сказали, що драма відзначається відносною шириною картини чийогось 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 роз'яснення в поіменованій уже праці Шлегель. Більшість людей, каже він, замкнена в круг незначної діяльности. Їх 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 естетичної діяльності, 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 вишій естетичній формі, якою є драма.

Та й крім того, в грищі ми задовольняємо себе сами, а в драмі для такого задоволення потрібні другі особи, що ускладняє діло, бо вимагає нового інституту акторів. І коли навіть в простому грищі, де ми втішаємось не власною грою, а виставою грачів других, ми потребуємо 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 існування відіграє значну роль, не так-то легко і не по мотивах нуду, вдаються до заснування і підтримання нових інституцій. Треба, щоб остання займала видатне місце в його житті, треба щоб вона варта була тій 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 мусять 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 існування, то, звичайно, не помилились би, хоча разом з тим завважилиб, що боротьба за існування лишається найважливішою й доси, але зміст драми тепер инший, як в часи старовинні. Значить, річ не в самій отій боротьбі, але в сплах, 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 розвитку, 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 нимп 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 фетішизм 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 сімнатії, 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 ліриці, а потім драмі. Другим кроком словесної творчости взагалі є лірика. Людина, особливо первітна, вражена всіми величезними зъявищами природи, часом для неї вельми шкочливими, шукає засобу до їх вблагання. Відтіля походить молитва, гімн і т. и., що виявля почуття души людської. І тільки згодом вироста з цього драма. Щож її покликає до існування? В епосі людина має на увазі росповідати про чісь події; на першій ступні розвитку, 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.

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

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

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

«І коли рослини поділяють з звірями зъявища життя і смерті, здоровля і хвороби, то досить природно було нахилити їм також рід душі», каже Тейлор²⁾. Тим паче мусило це статись

1) *ibid*—стор. 51., Тейлор.—стор. 89.

2) Первоб. культура—стор. 50.

відносно звірів. «Поняття про абсолютну різницю межи людиною та звірем, так росповсюджене в світі цивілізованому, наряд 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 існування души у звірів, птиць і плазуватих, зарівно з людьми»¹⁾. Таке представлення утворюється тим легше, що «в різних породах звірів, як завважає Карер,—відомі духові одзнаки втілюються як навмисне поодинокі»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 розвитку, нпр.: у Єгиптян з їх биком Апісом, у Євреїв з золотим тельцем і т. д.

Відтіля й звичай перебирання в звірів. Мати людині звичайний вигляд, очевидно, було великою шаную; 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,—утримувала 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 психіки 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 психіки 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 души мерця в її мандрюванні по світах підземних.

В цій драмі головним діячем є сам мертвий, а другими різні боги. С початку говорить царь вічності Тот, обертаючись до Озіріса, потім бере участь хор, далі вступає в дію сам мрець з похвалою Озірісу, потім він сідає в байдак, і починається його мандрівка в країну сонця з заходу на схід. В цей час він вносить цілий ряд обертань, щоб врешті, як каже Клейн ¹⁾, вийти «в вигляді кібця з людською головою,—символом 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 психіки людини. Тут і обожування сили природи сонця—в Озірісі, 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 вдався навіч, в трьох актах, і «обраний юнак виобразав навіть особисто саме божество, як вбиває воно дракона, і потім чинив над собою очищення за гріх пролитої при тому крові, щоб вдати людям 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 цієї уособленої сили природи—Аполлона. Але найвиразніше доводить про релігійний зміст драми, цей чинник до її створіння, факт елевзинських містерій, де вдавались уособлені сили і зъявища 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 Прозеріни, і сам парід 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,—символ 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 Аєін 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: вплинути на душу і «розгорнути перед нею картину блаженного буття, яку вона мусила щепорушно хоронити в схованні 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 системи, або не могли розвинути наслідування різним мітологічним типам, первітна релігійна драма не могла й з'явитись. І це навіть трапилось з народами культурними, що вже показали естетичну свою кебету в створінні різних примітивних шук, як, нпр., з євреями. 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 образу²⁾. Єврейську віру «засновано було на самому чистому понятті про божество»³⁾, що виключало всякі мітології. Таким же робом не було тієї 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. Geschichte. т. I, 88.

3) Історія поезії. Ст. Шевырева. т. Сиб. 1887 стор. 184.

їх релігійна система не виносила «жодного драматичного виображення» ¹⁾).

Установивши, що перша драма мала релігійну вдачу, ми тим самим показали, що, тільки дякуючи цьому змісту, і могла з'явитися і взагалі існувати 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 тієї драми або її релігійності. Мало сказати, що тут розповідалося в дії про вчинки богів,—важливо підкреслити, про які власне вчинки і в чім містився зміст знов таки релігійного впливу, що мав тією драмою робитися на слухачів. Розгляд цих пунктів змісту знов приводить нас до уважнішого аналізу психіки первітньої людини.

Придивляючись до сил природи, людина бачить, що шкода від них діється не тільки їй, людині, але що й сама природа теж страждає від когось. Така з'ява, як умирання природи в осені та в зімку, не може не здатися первітній людині за справжнє її страждання; ці зміни в природі, ці її страждання, відбуваються з постійністю і ретельністю, і ці спостереження людини доводять її до важливих висновків. Людина чує страх до сили, що примушує страждати природу, і спочуття до самої страдницької 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 мусять, очевидно, бути зразком для людини, щоб коли не самими стражданнями, то хоч виглядом її очиститись від своєї гріховності. І нарешті, відживання природи дає привід до прояву веселощів.

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

¹⁾ Klein. стор. 91.

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

Героями її стають різні частини природи, яко уособлені божества. Такими трагедіями являються перш за все єгипетські 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 Діоніза у орфіків-фракійців, що вславляли Загрея-Діоніза, розідраного Тітанами ²⁾. Одправа Діонізу перейшла потім і в Грецію, знайшовши драматичне виображення в малих Елевзінських містеріях, але перейнятий з Фрігії бурхливий, оргіастичний колорит культу Вакху було випрацьовано прилученням сюди культом Аполлона.

Той-же самий елемент страждання божества знаходимо в середне-вічних містеріях, що говорили про муки Христові. Одно слово, цей елемент проходить червоною ниткою через історію всієї первітньої, а в той же час релігійної драми народів культурних. Скрізь проводилась ота ідея спокутування. Що всі ці містерії, ці сказати би, таємности, мали на увазі власне очищення слухача. доводиться дослідом всіх наведених літературних прикладів. Розуміння «очищення» є орфічного або єгипетського походження ³⁾, і його ідея стрівається перш за все в єгипетських похоронних сценах, смисл яких і є власно очищення для життя нового. Перейнятий у орфіків культ Діоніза мав прями відносини до очищення душі ⁴⁾ і розвинене в елевзінських містеріях «виображення страждань божества підвишувало 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 даний факт, освічений історичними ствердженнями, важливо запам'ятати 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 трагедій-містерії. Як звісно, протилежности в світі стикаються,—через те трагічне мусить бути завжди в зв'язку з комічним, і здається, цього психологічного пояснення досить було б для зрозуміння комедії. Але в лагоді з релігійним взагалі джерелом походження драми може бути з'ясовано й існування 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 впину раділи всі учасники свята; тому й потім, ніби по інерції, до грецьких художніх трагедій додавались сатиричські комедії. Тому, як ми побачимо, і в містеріях, могли з'явитися і потім обокремитися в цілі комедії так звані інтермедії. Але й крім того, релігійне походження комедії, яко протилежности трагедії, доводиться дослідом над різними, власне грецькими культурами, з огляду на характери їх катарзісу, цеб-то очищення. В трагедії воно досягається страхом та спочуттям, — створінням Діоніза; в комедії він досягається веселою ясністю, яка виходить від світлого бога — Аполлона. Одже релігійне походження обох паростів драми, як в смислі змісту, мети і форми, не підлягає жадному сумніву. Середпівічна містеріальна драма особливо це стверджує і показує навч, оскільки всевладним та живущим був отой релігійний фактор для драми; оскільки він, і тільки він, міг довести її до високого ступня розвитку 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 розвитку; але в житті людському надходить час, коли первітна релігія-мітологія руйнується, коли гору беруть інші ідейні та побутові стимули, 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-технічного розвитку 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 — політичних, соціальних і т. д. І драма стає служити новому призначенню, стає служити новим ідеям. — а для цього вона повинна вообразити все окольне життя, повинна малювати не якісь небесні сили в вигляді людським, а саму дійсну людину.

І. Стешенко.

(Далі буде).

Історія української драми.¹⁾

II.

Вияснюючи зміст драми і її походження, ми прийшли до пересвідчення, що її піднесла червітна 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 елемента, не вважаючи на те, чи ця релігійність так званого поганського, чи християнського типу.

Це зъявище 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 хрмстіанства, 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.

¹⁾ Див. № 1.

«Народні обряди, що здержались від сивої старовини, що зв'язані з уклоненням стіхійним божествам — говорить Олексій Веселовський,¹⁾—скрізь відзначались перевагою живого драматичного початку. Вигнання зими 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 сквапний поїзд Водана з його дикою ватагою». ²⁾ В старій Англії відбувався поїзд анологічний. Крім того: «в північній Германії, Швеції і навіть Ліфляндії, наставня весни святкувалось так званим майським торжеством». Італьянські «Maggi або Giostre, що вціліли в народньому італьянському житті, напів-пісень, напів-драматичні твори,... ховають часто за легкою християнською поволокою ґрунтівний 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 sagnevale), виображене вязкою соломи». ³⁾ «Відгомін січневих календ старовинного світу жив багато віків під виглядом різдвяних пісень чи поелів, здебільшого виложених в формі діалогічній і супроводжених символічними обрядами пошення звізди, перебирання і т. п.» «Завивання вінків та ворожіння про них взімку, перед початком року, скрізь розповсюджені колись в Германії, були зв'язані з хоро-водним співом, татками, змаганням загадками». ⁴⁾ Навіть «тризна,—підвисшене відання шанн вмерлому,—оберталась в бенкет, де співні сцени перебирання на перехрестях, танці й грища гістріонів та скоморохів зміняли одні других». «Діячами всіх головніших

¹⁾ Старинный театр 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 налічені та різноманітні типи гульливих співців та музиків, на ранню появу яких вказують літописі, духовні і свічки свідоцтва: *scarrae*, *mimi*, *histriones jocolatores* — звать їх латинські пам'ятники; *spilman* і навіть *spilwip*, — вказівка на скомо-рохів-жінок, — гучить їх германське наймення. Не дивно, що всі «подібні прояви драматичного початку в народних піснях та обрядах подавали готовий сирий матеріал для сценичної обробки». Але крім цього, «один з любиміших виглядів представлень скомо-рохів на заході... були маріонетки...»; «перші маріонетки німців носили назвисько кобольдів, доводячи собі свій звязок з первітнім віруванням парода». ¹⁾ Всі наведені факти не лишають ніякого сумніва про те, що перший зарідок драми в нових європейських народів був у суільці з другими штуками і що вся та спілка, як і частина II — драма, мала тісні відносини до релігійних поглядів народу. Те саме зъявище можемо ми спостерегти і у наших найблизших родичів, пародів 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 зими 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 вчянаннями, всі ці різноманітні фактори сходились тут. Весна веде слідком за собою ряд плодоносних туч, — і старовинний славянин, шануючи богиню гроз, взиваючи до неї про послання на землю доща, уособляв її в вигляді молодої дівчини, прибраної у рослини та квіти, як символ підбурювання всіх рослинних сил землі;

¹⁾ Старинный театр. — стор. 26.

²⁾ *ibid.* — стор. 195.

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

«Західні славяне з особливою любов'ю розвинули святкування мая, схоронивши й доси в народних піснях і трохи одмінених уже грищах відгомін колишніх обрядів. Вони розпадались на два виділа: зустріч весни властиво і торжество перемоги її над зимою. Перший виділ містить в собі майські грища, що нагадують в багатьох расах італійські народні *maggi* та німецькі майські походи (*Mairitte*). З 1-го мая молодь в Чехії вирубає в лісі цівки для майських дерев, що, окрашені корогами, встромяються 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 убраниях, з піснями і музикою попереду. Віп спивається перед кожною майкою і викликає особливою піснею ту, на честь якої вона поставлена; межі 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 веспі «у сербів сходиться декілька дівчат в одягних сукнях, окрашених квітками, вибирають найвродливішу кралицею, другу королею, третю барьяктаром (хорунжим) і четверту королівською ключницею»... Похід спиваючись, уміщається колом (хороводом) біля кралиці. Король, розмахуючи мечем і супроводжений хорунжим, пильнує досягти в середину кола, що їх не пускає, одвічаючи на виклики піснями, приспів яких Лельо-

¹⁾ Старинный театр—стор. 196.

²⁾ *ibid.* 197

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

«Спільний всім славянським племенам обряд похорону зіми чи смерти, виображеної в вигляді Мораци, Моржани (від «мор», умирати) і. т. д., давав також привід до походу, повного драматичного життя і навіть нецозбавленного в де-якій дозі ефектних 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 найвну пісенну антїтезу» ³⁾.

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

¹⁾ Стар. театр.—стор. 197.

²⁾ *ibid.* стор. 199.

³⁾ *ibid.* стор. 200.

цвіту природи, ознайомувалось рядом веселих обрядів. Заборона, наложена на них в Чехії духовенством, осужує істпуючий здавна звичай під час русальних свят обирати королів, водити таньці, одягатися в стару одіж (перебирання) і иншим чином казатись 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 конячою головою і птичymi ногами. Всі вкуші ці перебрані обходили навколо сел при гуках бубен, символічно вдаючи собою бажаний народіві 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 допіру описаним сербським походом; в ній бере участь ведмідь, весь обмотаний листям гороху, парубок, одягнений в жіночу одіж, і врешті (очевидячки, нове обертанья), гусарин, що вдас, 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 діалогів 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. Передень Різдва (Божича) самий день свята і потім 31 грудня—суть головні моменти обрядової святошної програми Сербів та Болгар...

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

¹⁾ Старинний театр.—стор. 201.

²⁾ *ibid.* стор. 201.

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

Останнє складання багаття викликає радісні вигуки; огнище запалюють, а під цей час присутні знов оддаються пісням, гризці 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, виносять 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 відповідів»¹⁾.

«В дитячих грищах, як і в дитячих піснях, заховуються часто відгомони дитячих гризці, 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 надавати драматичну форму своєму оповіданню, пісні і т. д.; чеські духові пісні мають доси драматичну відтін і по цю пору в руській роскольнічій літературі 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 і сливе драматичний рух»³⁾.

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

1) Старинный театръ стор. 202.

2) *ibid.* стор. 203.

3) *ibid.* стор. 213.

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

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

Чи хороводна пісня, танець, чи обряд вшачування тої або іншої доби року, чи парешті 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 маси. Первітний вигляд людської забави—передражнювання звірів та перебирання в їх шкури, вигляд, може бути, належний доби появи звіриноного епосу, — це перебирання, примішуючись до де яких пісенних обрядів, надавало їм важливу підвалину костюміровки і закінчало їх драматичну вдачу». ¹⁾ Так малюється в загальних рисах первітний стан нашої драми.

Історичні свідочтва 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 собирает вои, молитва же творима собирает ангелы, такоже соплѣи и гусли събѣрають около себе безстудные бѣсы». ²⁾

Із листування вел. князя Ізяслава з печерськими ченцями, 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 кievск. 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 грища є також в навченнях новгородських єпископів XI—XII вв., де один каже, що „московство вамъ братіє не лѣпо имѣти“²⁾, а в другого теж стріваємо „вирази про грища 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 дворищах в старій Русі говорять життя препод. Феодосія, написане Нестором, і ще красномовніше говорять фрески на сходах Київ-Софійського собору“ „В Ізборнику XIII в. мається відоме навчення, відносно до старішого часу, де не радиться виходити на вулицю, коли „играють русалья или скомороси или пѣяницы 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 грища, обряди та пісні старіше XII віку“⁵⁾).

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

Звичайно, перш за все їх естетична краса, яко основа для задоволення, але, найголовніше, принадним був їх зміст, цілком релігійний. Наші предки в релігійному смислі були родичами всіх інших народів, як і в других смислах, і перейшли тіж самі стадії розвитку. 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. — Введение въ историю рус. слов.—Ж. Мин-Нар. Просв. 1895, I. стор. 53.

5) *ibid.*—стор. 51.

безпосередні відпосини до обожування природи. Правда, ми не маємо в себе такої розвиненої мітології, 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 первітного народу, пробуджувало йому бажання гаряче вітати живуще настання весни і в той же час виразити всю міру жаха до зимового холоду, що сковував усі сили вярроду ніби гвалтовно мертвий, морив життя. Два незмінних сояшних зворота, пророкуючи то розцвіт, то летаргій природи, одбивались і в настрої природи і на обрядах, в яких цей настрої виявився. Боротьба весни з зимою, що наочно уявлялась фантазії народу, дала привід до цілого ряду втілювання її в народних грищах“¹⁾. І доказом цього слугує сучасна творчість народу, 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 зиму 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 відбилися представлення обожування сонця та природи; відсіля й дійства закликання весни, доща, розцвітання дерев і трав, чекання врожаю хлібів і приховку товару, а разом з тим і всякого другого гаразду,—шлюбів у роді, сім'ї, народження дітей, талану на війні і т. и. Навпаки, в «купальських осінніх обрядах одбилися представлення про вмирання сонця та природи: звідси — дійства похорону, потоплення, спалювання уособлень сонця та природи, оклички мертвих, чекання несчастья та смерті»³⁾. Всі ці «обряди,

1) Веселовскій. Старинний театр. стор. 286.

2) Введеніє в истор. рус. слов. — стор. 321.

3) Ibid. стор. 322.

з'язані 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 зв'язок. Пісня ясувала обряд, входила, як конечна частина, в обряд, надавала йому сили, як моління чи замова. Також і грище в діях мімічно ясувало і пісню, і обряд. З грищами тісно з'язані 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 з'єднані з ворожінням, загадками, що ми побачим широко-розвиненим в святошних грищах та піснях»²⁾. Нині, одначе, ми бачимо і в нашій народній творчості ту дифференціацію штук, що досягла і всі другі народи. «Коли ми звернемо увагу на взаємини сучасних обрядів, грищ та пісень, то побачимо, що тільки небагато обрядів тісно з'язано 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, змішались з весняними хороводними піснями; в виді дитячих пісень та грищ увійшло багато обрядових і т. д.»³⁾.

Але, мимо всієї тієї внішньої дифференціації, лишилися головні риси первітних наших обрядів: їх релігійна підвалина поганської вдачі і разом з тим їх колорит драматичний. Огляд цих народно-поганських свят слугує для цього яскравим доказом.

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

1) Старинный театр. — стор. 289.

2) Владиміровъ.—Введеніе, стор. 325.

3) *ibid.* стор. 325, 6.

вигадливістю, з перебиранням—переважно в звірячі образи, ворожінням про долю, врожай, шлюб і т. и., спостереженням багатьох прикмет, загадками, обрядами, направленими до прикликання сил природи в їх уособленню, і звичайно, з офіруваннями¹⁾.

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 стародавністю та повсюдністю... Колядки славлять плуг, соху, оранку; сійбу і пророкують урожай; „плугові“ та іграшні пісні супроводяться мімікою, причому вдаються різні хліборобські роботи“. Ще, як описує Саксон Грамматик, поганські Славяне в Арконі одбували обряд, що й досі справляють в Малій та Білій Росії (а також в Сибіру): господарь ховається за купу пирогів і инше їстовне, так що домівники не бачуть його, і одержавши на питання „чи бачите мене?“ відповідь „не бачимо“, висловлює бажання, щоб «не видно було світла за стогами, за копами, за возами, за снопами»³⁾.

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

Свій дослід про цей цикл обрядів, що мають на меті вихвалення сонця, Владіміров закінча таким висновком: «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 е не зима, яка

1) Владіміровъ. — Введеніє, 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 піяких слідів, а початок весня, і не ніч, а світання. Ось, може быть, 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 образівної форми перейняті й дальші по календарю свята—масничні.

Зводючи до купи всі відносні до цього ціклу обряди, Владіміров 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, ...малоросійського обряду «Колодія чи Колодки»¹⁾ і т. д. «В деяких місцях «Колодка-Колодій» являється в уособленні, в вигляді ляльки народженьця; 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 бѣсовскыя съ свистаніемъ и съ кличем и въплем, съзываютъ нѣкы скаредныя чьяницы, и бующеса дрѣколѣемъ до самыя смерти, и взимающе отъ убываемыхъ порты»²⁾.

Але найбільше даних про стародавні свята лишилося в нас у тому народно-словесному матеріалі, що відноситься спеціально до зустрічі весня, 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 огнящ відноситься до вечера перед Благовіщенням: «передъ храмами своими или враты домовъ своихъ, пожаръ запаливши, прескакають по древнему нѣкоему обычаю»³⁾. «Весняні хороводи, сполучені з знаменитими грищами, з яких де

1) Владіміровъ—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 Росії 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 «навсього 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 молоді боярами серед княгинь і т. д. Сійба проса — одно з самих стародавніх руських грищ»³⁾.

Новим осередком, біля якого збираються народні весняні обряди, стає далі русальський тиждень, так званий у нас клечальний. «Згадки про русалі в староруських пам'ятниках ідуть з XI віку і часто сполучаються з споминами про грища скоморхів».⁴⁾ «Назва русального тижня стрівається в давних літописях. В народі існує назва «русальних заговін». Це народне свято еднається з шануванням дерев, квіток, з перебиранням, з представленням про русалок». Іноді «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 едналось 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.

селямъ и по погостомъ сходяться мужи и жены на жальпикахъ и плачутся по гробамъ съ великимъ кричаніємъ, и егда начнуть играти «скоморохи, гудцы и предгудницы, они же отъ плача представше начнуть 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 святкуваннямъ 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 собираются простая чадь обоего пола и соплетаютъ себѣ вѣтви изъ ядомаго зелія или коренія и препоясавшеса быліємъ возгнѣтають огонь; индѣ же поставляютъ зеленую вѣтвь, и емшеса за руцѣ около, обращаются охрестъ огня, поюще свои пѣсни, преплетаютъ Купаломъ, потомъ чрезъ оный огонь прескакують»³⁾.

Відповідні-ж свідощтва стріваємо ми в псковського ігумена Памфила і в Стоглаві, що дають докладний і цікавий опис таких купальських обрядів у Великій Россіі, які в теперешній час сливе зовсімъ зникли, схоронившись добре в Малій та Білій Россіі»⁴⁾. На Україні ж ті купальські обряди складаються: «з стрибання через огнище, обрядового купання, кидання вінків у воду, обряда кумівства, з представленнямъ уособлення купала в вигляді дівчини, пазиваної в деяких місцях деревом (тополею, куцем), або в вигляді солом'яної 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 «купальські обряди подають більше рис глибокої давнини, ніж купальські пісні». «Обряди Іванов-

1) Владиміровъ.—Введеніе, стор. 317.

2) *ibid*—стор. 348.

3) *ibid*—стор. 349.

4) *ibid*—стор. 350.

5) *ibid*—стор. 353.

ського кумання — це відгуки давніх форм фіктивного припяття в рід, при замиранні родової помсти, з другого боку — це відгук гетеризму. Стародавньою рисою «Івановської обрядности являються купальські огнища, перестрибування через які, як і перегін товару, дає здоровля, збавляє від хороб»¹⁾. «Третьою рисою Івановської обрядности у всіх європейських 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 облакування 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, сіва 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 гризці Кострубонько ще й ожива»³⁾. «Поруч з обрядовими деревами стріваємо виображення дерев, прибраних дівчатами. Така шир., «тополя» в українців.

Літошні святкування й обряди замкаються обжиночними. «Початок і кінець жнивних работ 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 дом 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, Лыі чи Цапу». «Потебня, в згоді з Мангартом, поясня обряд завивання бороди і звязок його з цапом тим, що, по загальному віруванню сливе всіх європейських народів, «душа ниви є папо-чи козо-подібна істота, (як Фавн, Сільван), переслідувана женцями і схована в останньому невижатому жмуті колосків або останньому снопі»¹⁾.

Похорон, і «обряд тризни» «супроводився в старовину грищами, також відзначеними вдачею драматизма. З людською істотою по смерті відбувається ніби обертання, заміна однієї форми другою,—і народ одзначив свідомість про це обертання в широкім вжитку перебирання в похоронних обрядах» ...тризна уявляється нам ніби вояцьким грищем, спорудженим на сномин упалого соратника»²⁾. Крім того «грища вищої, 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 неприязненъ кличъ и вошь и хребтамъ ихъ вихляніе, и ногамъ ихъ скаканіе и топтаніе»³⁾. На Україні, по увазі Владімірова, 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 вдачі, 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 первітного типу діалогів», вони «поволі одкривали все ширше й ширше простір їх розвою»⁵⁾. Дитячі грища, доповнюють отой комплект народньої драматичности, але весільна

1) Владіміровъ—Введеніе, стор. 358—9.

2) Веселовскій—Старинный театр, стор. 296.

3) *ibid*—стор. 297.

4) Владіміровъ—Введеніе, Журн. Мин. Нар. Пр., іюнь, ст. 338.

5) Веселовскій—Старин. театр., стор. 291.

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

Українське весілля не стоїть окремо в ряді різних розділів творчості інших славянських народностей і не тільки в нашому народі досяга найвищого ступня драматичного, звичайно, примітивного розвою. Таке-ж значіння і ту-ж форму набуває весілля і по всій Славяниціні. «Не вважаючи на більшу чи меншу примішку драматичного елемента до описаних народних обрядів, грищ і хороводних пісень (игроводам—як їх влучно зовуть у Болгарії), найголовніше значіння в ряді їх безперечно належить весільному обряду з усіма його різноманітними обходами, особливий розвій якого склада характерну відзнаку славянського народнього побуту. Поділ ролів, участь хора, зміна одних драматичних ефектів другими, журного настрою—веселим і голосіння — комічною приказкою складають великий матеріал для сливе-сценичної постанови: теми розставання, гора молодої, утішання її подруг, втручання дружки, як найвищого доглядача за порядком і незайманістю обряду, поділ прибічників обох, що приймають шлюб, і часті сперечання проміж себе, врешті останки давніших форм шлюбу, повних драматичного життя, — захоплення молодої чи куплі її та посагу, — така загальна канва весільного обряду. Головним діячем, без якого не могла-б утріматись уся послідовність обрядового чица, являється, як сказано, особа, що відповідає руському дружбі. В Чехії він звісний під назвами *plamrač*, *družba mládenec*, при чому йому паркою стає дружка чи дружичка. Останні гості зуться сватами чи свахамь, а старша жінка, піклуванню якої доручається молада, одержує назву *starosvatbi*. В дружбі вибирається найбільше красномовний селянин з околodka; в Чехів, як і в Галичан, він не стільки має на меті (як в Росії) своїми комічними вибриками і веселими прислів'ями оживити загальний сумний тон обряду, але навпаки визначається своїми просторими квітчастими розмовами, що повні цитат з св. письма і відзначаються строгим захованням всіх умовних форм родинної звичайности і тонкої чемности». ¹⁾

¹⁾ Веселовській. Старинный театр.—стор. 208.

«Обряд запросин (просидьби) нареченої у її отця-матері бува в деяких місцях сполучений з іншими 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 випає жвава сцена. Прибулі вимагають оддачі нареченої, її подруги з-середини одмовляють чи одказом чи радісною згодою; у Словаків же двічі оманом виводять замість молодої другу дівчину..... В Болгарії, павпаки, вимагають пояснення, на-що прийшли свати. 2) В день весілля, як попередні церемонії, так і наступний за нею бенкет, подають велику різноманітність у подробицях. В болгарському весіллі відзначається сцена куплі 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 почерезно співання дружок із парубками і свах з дівочим хором. По воріттю, коли підїзжають до господи молодої, в Болгарії є звичай, щоб молода спинялась на коню перед хатою; їй приносять двох хлопців, яких вона обніма, голубить, цілує, примовляючи різні слова ласкаві. З новими символічними 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 молоді її братом від намагань молодого повторюється, тільки не куплею розв'язується змагання, а справжнім герцем, спочатку словами, дотепами, глузами, потім зіткненням чоловічої й жіночої партії, що нагадує в де-яких рисах давнє умикання невіст.

«У Словаків, під-час бенкету, дружба, підносячи миси, виголошує вірші, а зараз-же по скінченню обіда, починаються танці: дружба танцює з молодію, 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 той-же тип весільного обходу 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.

«Простошародне 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 грищ, крім весільних» ³⁾. «Обряди ці, говорить Ящуржинській 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 надавалось ще більше значіння. Ми маємо свідоцтво XI віку, що нарід вважав для себе цілком достатнім шлюб по своєму славянському обходу; церковний же шлюб визнавав якимсь зайвим додатком, призначеним тільки для князів та бояр. В епоху першого руського літописця шлюб в

¹⁾ Веселовській, стор. 212.

²⁾ *ibid*—стор. 293.

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

⁴⁾ Х. Ящуржинській. Лирич. мал. п'єси—Варш. 1880, стор. 25-

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

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

«Треба завважити, що й тепер першими засобами до вибору нареченої слугують ігрища чи так звані хороводи, — каже і Яцуржинський ²⁾ В старовину з ними зливалась ідея початку кохання весняного сонця до заплідненої ним землі. «Хоровод (коло), говорить Афапьясьев, — в якому пісня зливається з драматичним представленням, безперечно взято від глибокої давнини. Хороводи олкриваються з весною, коли небо вступає 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 мотив, розвинений в хороводних представленнях і піснях». Ще в давній час хороводи мали значіння супроводити зародження любови межі 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 велирні схо-

¹⁾ Владиміровъ—стор. 325.

²⁾ Лирич. малор. пісни—стор. 27—28.

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

Прологом, так скажемо, до весільної драми являються сватання та заручини. В змовинах «головними посередниками суть: свати, старший сват, старости, бояре, послы, 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 skutku, тоді починається другий—заручини.

Виносяться рушники та хустки і ними «перев'язують, як молодого, так і його сватів або старост». ³⁾ «Дарування рушників... на Україні є символом заручин, і просватана молода каже, що вона рушники подавала». ⁴⁾ І через те «заручини складають рішучий момент в долі молодої: пісні, зв'язані з цим обрядом вдають молоду «запорушеною», піби цроданою в чужий рід»⁵⁾. По цьому слідує новий акт благословення молодих, що в укра-

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

²⁾ Яцуржинскій—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 дошлюбних обрядів, що входили безперечно в склад стародавнього поганського шлюбу». ¹⁾ «Отець-мати благословляють молодих хлібом, зложеним з двох зліплених разом, та пучком жита, чотири пучки якого приносять з клуні і ставлять 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 п'ятницю 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⁾ Ящуржинській—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 відповідає: «хай Бог благословить».

«Головна сума весільних обрядів падає тепер на вечір суботи і на неділю. В суботу буває так званий дівичник, дівичвечор—по українському. Але ще до дівичника па Україні вьють вильце і вінки та печуть коровай»¹⁾).

«Обряд з «вильцем» міститься в цьому: «перш, ніж молода з друзками йде просити гостей на свій дівичник, 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, черімки. Вітку цю встромлюють у хліб (в деяких місцях в коровай) і кожну гилочку—«погон»—прибирають невеличкими букетами «з калипи, 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 буває так прибрано, що й листу навіть не видно—одні квітки; воно вміщається сливе завжди в кінці столу, протилежнім цокутю, 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 подружжя життя. Таким чином вильце, що замінило собою корогов, показує на той далекий час, коли існували ще захоплення невісти... З другого боку окрашене вильце слугує символом розвиненої дівочої вроди. . Новіше-ж значіння те, по якому дія—вити вильце-дає натяк на те, що молода збирається звити собі пове кубло — нову сімью»). За цим іде обряд звання вінка. «Вінок вьють також у-вечері в суботу, після прибору вильця. Цей обряд одбувається таким чином: молода укло-

¹⁾ Яшуржинський—стор. 37.

²⁾ *ibid*—стор. 38—9.

няється 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, символ дівчини, дівочої вроди; от через що, коли він крається на-двоє, чим символічно вказується на те, що жити вона буде з цього часу вдвох і доведеться проститись з усіма вабами дівочого життя, — молода гірко плаче¹⁾. Потім іде обряд з короваем. «На українських весіллях важливе місце займає обряд печіння *коровай*. Справляється він у суботу, або взагалі за день, за два до вінчання. Печуть коровай, звичайно, молоді жінки, що й приносять 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 п'ять 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 соломі, посипають борошном, замішують і роблють корж, що зветься «підшвою» 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 п'ять зліплених свічок або навколо обтикають ними коровай, запалюють їх і разом з короваем садовлять у піч. Крім короваю, роблють «верь» (дуже схожий з короваем): шишки пшонішні, булочки, звизу обведені каймою з тіста, а з-гори до низу дві такі-ж кайми, перехрещені

1) Ящуржинскій—стор. 40.

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

Значіння короая, як жертівного дару, більш всього й тепер просвічується в весільних піснях. Він посилається з неба. Потім, в піснях, хоч і христіанізованих, видко відносина 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 дівочтвом і існує 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 бенкеті, 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 друзками коло столу. Цей обряд чиниться таким робом: «староста бере хустку, дає кінець його молодій; вона, трімаючись 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 обходять стіл, навмисне поставлений по-середині кімнати»⁴⁾). «На дівишнику чиниться обдарювання женихом невісти і павпаки.

1) Япцуржинській—стор. 43—4.

2) Япцуржинській—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 носила своєму жениху передшлюбну сорочку»¹⁾.

«В неділю, перед тим як молодій їхати до вінця, чиниться розплітання коси. На Україні цей обов'язок лежить на браті молоді. Коли останнього нема, то місце його займа якийсь молодий парубок»²⁾ «При розплітання 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 переаїляли волосся стрілою, а також піднімали стрілою намет молоді 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 стародавній побутовий звичай войовничого здобуття молоді. Це вказується сьмими 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 весільних чинів свідчать, що останні були колись чинами вояцької ієрархії. Такі назви підкнязя, бояра, тиляцький, староста, дружки, що нагадують собою дружинників. Перед рушенням поїзду до церкви для вінчання діється обсищення молодого й молоді 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) Ящуржинській—стор. 51.

2) *ibid*—стор. 52.

3) *ibid*—стор. 53.

4) *ibid*—стор. 54.

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

По вінчанню, що відбувається цілком в християнському стилі, ми знов переходимо до цілого ряду 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 наречений, а тепер сужений». По цьому батьки молодої здіймають в гору па руки кришку (віко од діжи), а молоді проходять в ці, так сказати, ворота, що зложились з одного боку з підняття руки батька, а з другого—матері, що підтримують віко».

В педілю ж, по вінчанню, відбуваються обряди, що мають п'ятак 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, існують 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) Ящуржинській—стор. 55.

2) *ibid*—стор. 57.

3) *ibid*—стор. 59.

останній приїзджя 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 останне, по якому зараз надходить вкривання її жіночим головним убранням. В деяких місцях передпокриттям голови існує одрізування коси»²⁾).

Далі, по вінчанню, молодим «подається вечеря, що має символічне значіння. На Україні в цьому випадку подають півня або курку. Іводі самим приготуванням цього півня вказується на його особливе значіння; так, в Підляссі виходять за село на яву небудь гору, привязують півня живцем до драбини і розкладають під ним вогонь, потім варють і подають молодим»³⁾. Часом теж «жених і півіста разривають межі 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 попередю весільною драмою. Звісно, драми в сучасному смислі тут нема, тут нема якоїсь «інтриги», або послідовно запроваджені психологічної боротьби. Весільна драма швидче пагадує сучасні драматичні картини, але тим часом для давнього періоду культури. до якого цей цікл весільних обрядів відноситься, він справді

1) Ящуржинській — стор. 61.

2) *ibid* — стор. 63.

3) *ibid* — стор. 65.

ib id — стор. 69.

має вигляд і значіння широкої драматичної картини з єдиною ідеєю—віддання молодої в чужу сім'ю і картини її почувань та відносин до цієї неминучої перспективи. Представляючи з зовнішнього боку безперечну діалого-драматичну форму, весільна драма разом з тим виявляє себе на тому ступні, на якому взагалі стоїть первітна драма. Драма, якою дія в слові та міміці, переплутає 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 весільна драма з особна, і славянська взагалі, цілком відповідає тій загальноєвропейській 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 загальнолюдської культури. Вона має зміст цілком релігійний, звичайно, міфічно-поганський, що видно в кожному з перелічених обрядів, актів тієї драми.

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

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

«Головні релігійно-міфічні риси українського весілля виявились в високо-рочистім і обрядовім приготуванні та вжитку короваї»; «величезна роля... в українському світі короваю умовлена тим, що коровай замінив собою головну жертвну скотину арійців—корову». «Корову кололи в офіру богам і на шкурі вбитої для офірування скотини садили 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 виявляє заміну

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

«коровай, 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. «Ходня коло зеленистого дерева входило в старо-славянський весільний ритуал, і весільне вильце слугувало заміною цього звичаю в зимовий час, і ходня коло дерева, що малась у звязку з ушануванням дерев, ні трохи не виключала обрядів сояшного культу» 2). «Ходня коло столу, коло діжи відноситься до старої форми шлюбного обряду. Вона має схожість з хороводами на честь добродіного впливу сонця на землю, що є овочом любовних відносин першого до останньої і взагалі має звязок з представленням сонця, як божества, що заплідняє землю,—під образом колеса. Бог сонця єсть бог любови та плідности» 3). «Від часу дівшника жениху та невісті засвоюються особливі пазви, власне — жених одержує ім'я князя, а невіста — княгині». Афанасьєв бачить у цьому відбиток вірувань про шлюб небесних світил, вважаючи, що князь, польське хієзус, означає «місяць» 4). Ящуржинський же в княгині бачить небесну зірку. І Сумцов стверджує, що «стародавнє представлення про шлюбний звязок 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 символ багатства, счастья, а разом з тим своєю круглою формою вона нагадує сонце, під яким у міфічну добу розумівся бог, що заплідняв землю і разом з тим ошікувався 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 творчості, оскільки вони виявляються в сучасній народній поезії і виражають первітний стан всієї взагалі нашої виображаючої штуки.

Коли ми до цих драматичних обходів додамо ще такі речі, як різні дитячі грища, 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 існування, ми мусимо вяснити 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 учасників 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 antropologicznej akademii umiejętności w Krakowie. T. V.

своєму божеству. Але цей користливий інтерес не може заслонити зовсім того основного ґрунту, естетичного, на якому тільки й можливо це упанування богів ззапомогою штуки. Учасник не тільки вдовольняється одним фактом участі, 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 учасники 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, обов'язком якого стає потішання народу виконанням різних частин його обрядовості і взагалі справляння йому задоволення. 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, звернемося до пізніших одночасних з нами доб життя західно-європейських народів, то побачимо яскраві свідoctва про них різних західних письменників. «З слів Алкуїного листа видно, що і в його час уже досить міцний був нахил в сусільстві 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. Исторические очерки средневековой драмы. Спб. 1865, стор. 23.

2) *ibid*—стор. 24.

супроводжене і сповнене жестами і мімікою, складало важливіший бік їх ремесла“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 звірів⁴⁾.

Те саме бачимо ми і в українців на самих перших ступнях їх естетичного розвитку, насамперед, звичайно, в обрядах. „Учасниками всіх важливих народніх обрядів або, вірніше, справжніми організаторами їх ми стріваємо приемних народові у всі віки скоморохів; через те і в сфері зарідків народньої драми їх діяльність виступає виразливими рисами»⁵⁾. „Відчуваючи природному пориванню народніх масс знайти змогу до забуття дрібних турбот життя, переважити її рівну течію ве селешами, що переходили міру, скоморохи завжди являються милими народу, що мав до них потайний потяг навіть і тоді, коли, при змінній під впливом християнства влаци народнього життя, скоморошества офіційально набувало значіння відступницької поганської ваби; народні пісні, казки й прислів'я 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 заздрости⁶⁾. „Навіть у прислів'ях, що піби іронічно відносяться до скоморохів,

1) Полевой—стор. 27.

2) *ibid*—стор. 32.

3) Веселовскій. Старинный театр—стор. 214.

4) *ibid*—стор. 201.

5) *ibid*—стор. 301.

6) *ibid*—стор. 303.

чути прихилля до них“. „Доходючи до старших письменних і мовних пам'яток рідного слова, ми з ранніх часів стріваємо вказівки на особливий розвиток 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 гусями, сопілками та всякими играми і «дѣлеси неподобными». В житті Феодосія, писаному Нестором, малюється ціла картина бенкета при дворі київського князя. Прийшовши раз до князя, Феодосій застав його оточеним силою співців та скоморохів; одні грали на гусях, другі на органах, инші на голосях 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». Непереривний ряд доган, якими духовенство завжди картало любязних народу скоморохів, доган, що не спляються сливе вщерть до XVIII віку, свідчить про повсюдність їх і живучість скоморошества, і при цьому побічно переказує найбільше число відомостей про нього. Пересвіди ці малюють нам скоморохів головними учасниками народніх обрядів; в весільній драмі вони грають одну з перших ролей і завжди йдуть з піснями, танцями й імпровізованими жартівливими сценами на чолі весільного поїзду. Чи повстає тризна по вмерлому і на гробовище зійдеться юрмами народ, мимоволі настроєні й на журний лад, являються скоморохи, і настрій життя міняється, печаль поступається місцем для невтриманих веселощів, і «мужи и жены отъ плача преставше начнутъ скакати и плясати и въ долони бити и пѣсна сатанинскія пѣти». Купальські й колядні обряди теж не обходились без участі скоморохів. Гра на музичних струментах, замрах чи зурнах, домрах, гудках, трубах, гусях, жартівні пісні, раз утворені і схоронені народньою памятю, цілі сцени з поправним поділом ролей між скоморошою артілю, зодягненою в рябі вбрання, обвішаною балабончиками, перебирання в звірячі шкурки чи людські убори і врешті надягання масок (харі, скурати), що здавалось через щось в очі пуристів найбільшим і найтяжчим згрішенням «глумотворців»,—такі були заняття, такий ре-

пертуар або, вживалочи правдивий вираз, промисел скоромохів. Беручи участь у народніх обядах, вони входили у внутрішній побут народа, досягали в сімейне життя і, славлючись дотепом та спритністю, часами ставали посередниками у розв'язанні важливих сімейних питань»¹⁾).

Таким чином, як в західній Європі та Славяпстві, 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 внішні обставини судили инакше: вони не спомагали розвитку народньої штуки в такім стані, в яким вона була, вони перечили її впливу на народ і таким чином надовго примусили її зостатись тільки зарідком.

І. Стешенко.

(Далі буде).

¹⁾ Веселовскій. Старинный театр—стор. 302—3.

Історія української драми.¹⁾

III.

Новим фактом, що мав величезний вплив на розвит драми, був знов релігійний, а власне—христіянство. Коли воно розповсюдилось 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; народів 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 неприємностей отцям церкви уже і на ґрунті чисто римському, тим більше могла вона робити подібний же вплив, сполучившись з поганською творчістю „варварів“. Римська драма інтеллігентного типу занепадала, і патомісць „чисто народня основа скоморошества,—зложення цілої касты служебників стародавніх релігійних обрядів народа,

¹⁾ Див. № 2.

«стіхійних свят, торжеств шлюбної спілки, тривани, що з запа-дом первітно-чистої і пуритансько-строкої обрядности обертаються тільки в розважателів народа, — ця основа одержала перевагу над літературною стіхією і підбуряла проти неї боротьбу всіх споконвічних, захованих в цивілізованому суспільстві, засад стародавнього первітно-мітологічного побуту»¹⁾. А ті розпусні форми, в яких виявлялись ці римські релігійно-артистичні забавки, особливо мусили обурювати проти себе християнських письменців. «Аполлінарій Сідоній і сучасні йому письменники з призи-рством згадують про театр їх часу, на якому панувало жарту-вання гістріонів, спокусливі пісні жінок, супроводжені гуками тім-панів і гусель, игрища, які обертали кін в арену цирка чи акробатських вистав, де нарешті, на потіху пожадливої до видовищ юрми, виображались невтримані, хижі пристрасті чи солодка, явна розпуста»²⁾.

«Пристрасть до такого театру, невтримно поривала за собою юрму, примушувала її забувати навіть видатніші 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, християнської культури? Про це ми можемо догадуватися і про це нам ясно свідчать гнобителі всього поганського того-часні духовні письменники.

«Святкування на честь настання весни й прокидання при-роди від зімового сна, веселий щікл обрядових грищ на честь Вакха під час збирання винограда, календи, перебирання чоло-віків у жіпочі 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 Браганський просто зве весільними виставами, похо-

1) Веселовскій. Старинний театр. стор. 1.

2) Ibid. стор. 2.

ронні обряди, бенкету й грища і врешті уламки ранішої римської трагедії та комедії норівів, що перейшла з колонізацією в найдавні краї сучасного історичного світа, пієси Лентула, і Гостілія, проти яких повстає Тертуліан у своїй Апологетиці, трагедії та комедії, що виображають, по його словах, розгнуждані пристрасті та переступи, твори криваві, любашні й безбожні, врешті широкий розвит цїркїв 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 пеминучо мусили підтримувати 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 Юрнанд і другі стародавні літописці, особливий погаслий потім наїд, маїдрівний носитель і охоронець народних пісенних початків, подібний загадковому племені циганському, що вимира в нас на очїх».

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 аскетизмом.

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

¹⁾ Веселовскій, стор. 4.

²⁾ *ibid*—стор. 5.

тільки до хліба та видовищ, не могла цілком і рантowo спекатись од своїх засадничих пахптів: старі основи мимоволі пробивались через нову поволоку, і християнську спілку, що виростала з кожним днем, осягало неминуче для кожного новооберненого народа двоєвірство. 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 владу гульливих, вакхичних учтів припускаючи запровадження игрищ та інтермедій»¹⁾. Те саме примічаємо ми і в відносинах християнської церкви до представників тієї 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 своєї професії: 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, народіруючи на сцені християнський обряд хрещення, чудесно увірував у нього і потім постраждав за прихилля до християнства»²⁾. Таким чином боротьба проти драматично-поганського елемента 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 психіки навіть у найдавніші часи, і через те християнським віровчителям треба було з ним серьозно рахуватись. Не ухвалюючи, звичайно, поганської осно-

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

2) ibid — стор. 5.

ви народної драми, провидливі отці церкви мусили скористуватись принаймні формальним, знішнім боком останньої: тільки при таких умовах могло йти більш-менше успішно розповсюдження 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 процесіях, 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 інші і в первітно-простих та наочних образах вияснити 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, процесіями, а потім все ширше і ширше розрослими 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 строем 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 маси рочистих видовищ, процесій і драматичних обрядів»²⁾. Пристосовані первітно до важливіших свят церковного року, до Різдва Христового, Великодня, ці нові видовища поволі прикладаються до інших рочи-

1) Веселовській--Старинний театр, стор. 6.

2) *ibid*--стор. 7.

стих випадків, пам'яткових роковщин і т. д. По містах і селах проходять юрми перебраних біблейських та євангельських масок, що представляють собою свячені особи. С початку недоторканість святощів не дозволяла людям маскуватись у святі, і їх ролі в процесіях виконували ляльки та маріонетки, і тільки потім, по ослабленню первітного пурізма, поволі злились ті різнохарактерні юрми рябих масок, що фігурували при кожнім народнім святі. На думку Маньєна, вже в V чи VI віці почались процесії на спомин вступу в Іерусалім, при чому Христа виображав один з попів, що сидів на ослі. Тако-ж рано, безперечно, виник звичай, споружати процесії на протязі страстного тижня, звичай, не порушно 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 єврейські убрання юрби, сторожа в римських убраннях, первосвященники верхи на розкішно прибраних конях, Іосиф Аріматейський, одно слово, вся обстановка євангельського оповідання, часто вибачливо змінена і фантастично доповнена, відживлялась і уособлювалась для народа в цій процесії. Але найбільше значіння в відносінах до розвою духовної драми мали обряди, що виконувались в самій середині церкви. Читання самого євангелія в страшний тиждень поділялось драматично межі кількома священо-служителями; в старих виданнях, страстного вжитку, по свідонству 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 синагозі. Газе теж указує на захований доси звичай римських церков виконувати у ранній одправі, в страсну п'ятницю, відповідне читання з євангелія, в вигляді ораторії, де слова Спасителя виконує тенор, Пілата бас, первосвященників, сторожі і народа—хор, слова-ж самого євангелиста гучать в вигляді речітатіва. На Різдво серед церкви ставився зразок ясел, оточений спочатку мальованими виображеннями, а потім статуєтками чи рухомими ляльками (маріонетками), що представляли Богородицю, пастухів, осла та бика; ймовірно,

що й младенець виобразався у вигляді статуетки. Наочне виображення подій, що обставили Різдво, доповнювалось промовами кліриків з-за віттаря та співанням духовних кантів. Ніч на Великдень теж ознаймувалась різними обрядами: з співанням і відповідними промовами витягався з труни, споруженої під віттарем, хрест, положений туди у велику п'ятницю.

В других спархіях Воскресення Христа віщувалось промовою попа, вдягненого янголом, у білому хитоні, з золотим осянням над головою, до двох жінок, що виображали Богородицю та Марію Іаковлю (їх вдавали два молодіх попа, закутані в свої плащі *ad similitudinem mulierum*, як це вказано у церковному вжитку ¹⁾); по словах Герберта, останні виходили у храм, виголошуючи у ців голоса і на виспів «*quis revolvat obis lapidum*»; тоді диякон, що виображав янголя, стрівав їх біля труни, що пропускалась в одному з побічних віттарів, питанням (яке він теж співав): *quem queritis?* Жінки відповідають: *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 інші рокисті дні; в свято трьох царів (Епірпапіа) в одправу вводилась їх розмова з Богородицею (по вказівці Еберта, одні з самих ранніх драмованих епізодів, бо чудо появи звізди було першим, що ознаймувало земне життя Спасителя); в день вибивання немовлят чулися скарги нещасних матерів, і являвся Ірод, що віддавав свій жорстокий наказ (цей епізод розвинувся потім до значного обсягу в духовних маріонетних піесах); в день св Духа в церквах Італії існував звичай наочно вдавати схід святого Духа на апостолів; вогненні язика дійсно спускались з церковної бані на юрму зібраних і костюмованих кліриків, — цей звичай існував

1) Старинный театр. — стор. 8—9.

до другої половини 15 віку. Врешті на протязі страсного тижня виконувались часом так звані «жалі Марії» (*Marientklage, planctus Mariae*), що викладались спочатку в вигляді діалога Марії з Іоанном, — жалі, що послуговували своїм чередом основою задля цілої низки творів містеріальної вдачі». В таких ще неясних образах заложено було підвалини дальшому розвитку духовної драми, всі її головні роди та відміни було вже накреслено; зоставалось з'єднанням в них духовного початку з народним довершити розпочате, перетворити уривочні сцени в цілі драматичні твори і поволі підвистити їх від служебної ролі до цілком самостійного існування»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 з'єднана з церковною одправою, то й ці невеликі церковні драми вважался всіма за невідіману 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 напам'ять увесь причт. «От через що давніші зразки церковної драми знаходяться частіш за все в службениках 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 одправ». ⁵⁾ Але цей процес відокремлення драми поволі настає, 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 обряду (*ministerium*, а відтіля й «містерія» — що значить служба, одирава).

І «природний розвит містерій з церковного обряду твориться непомітно, завжди ускладнюючись, побільшуючи число дієвих осіб, «спочатку обмежоване тільки присутнім 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 маси, 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 вітвара, ніби від лица Богородиці, Йосипа, пастухів,—в той час, коли в церкві стояли мішья-тюрні ясла та ляльки чи писані зображення названих осіб. З цього первітного різдвяного обряду поволі складається різдвяна драма; неодушевлені предмети заміняються дієвими особами в убраннях, промови кліріків, захованих за вітварем, природними розмовами акторів по за нього, на очі побожного народа; врешті, один лиш момент уклонення пастухів, що доси виображався, спорягається 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 театр—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⁾

Розвитку пасхалії багато спричинилися виникші в перші віки християнства рочисті процесії 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 новолі переворіт і всі важливіші речення виголошуються на висів і потім навіть співаються відповідно обраним церковним мелодіям, поки натовп 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 одравою, і дослід її в тих пам'ятниках, 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 покличками «amen», «alleluja», що складали невід'ємну частину церковної одправи» ²⁾). Крім того вони співались, засновувались на св. письмі і викопувались духовенством. В XII віці, навіть в кінці XI-го, ця драма значно посунулась наперед, і це з причин, що містились у ній самій.

Виходячи з церковно-обрядової формули, першовзір драми мусив засвоїти собі і її мову, орган всієї одправи, мову латинську; таким чином головна мета драмування християнського вчення, наочність і легка зрозумілість для маси досягались тільки зовнішнім засобом: наряд 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 зрозумілості латинської одправи і літургійної драми»¹⁾. Відповідну гармонію встановлено було зближенням в XII віці церковної драми з народним елементом. «Подібне поривання до зближення з народним елементом і з-особна з говором народним, не могли довго липатись чужим духовній драмі, в латинській мові якої починають проскокувати спершу окремі вирази і врешті широкі, піби вводиті сцени. Зближення з пародною мовою умовлювалось, крім осягнення зрозумілості 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 елемента в світі драматичної обрядовости, що з віками одержало важливі історичні skutki»²⁾. Першим таким skutkom 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 вишньому складі мови містерій; це неминучо внесло з собою риси чисто-народні, що часто перечили вдачі останніх виділів драми, і звикші до складу своїх пісенних обрядів та імпровізацій гістріонів свіцькі виконавці ледве тримались меж побожної творчости, що гальмували вільне натхнення; вони переступали їх непомітно і вабили за собою духовних акторів, ще близьких до народнього осередку, до забуття гідности і суворої знеслости вистави; живий початок переважав гнітучі форми; святість виображених осіб паралізувалась вибачливо введеними в духовні ніеси 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 театр—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 веселоців, хоча б останні й мали владу веселоців «духовних». Народ веселоці розумів по своєму, і наслідки цього розуміння виявлялись у самій церкві. «В самий короткий час церкви,—трудно повірити, каже історія драми¹⁾,—сповнились проявами свіцьких веселоців: 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... піднягати в різних місцевостях ріжним переробкам... робились народними»²⁾.

Народ тим озвітніше 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 процесій, жінки... тако-ж співали веселі пісні»⁴⁾. Але, як ми знаємо, «пісня в народі бува, звичайно, тісно сполучепа з музикою і танцями. І в церквах також ці відносини межі 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 існування 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 приватного святкування»¹⁾).

Подібні прояви дикої гульні мусять вразити всякого, хто порівняє це поводження правовірних у церкві з поводженням людей такого-ж тіпа, сучасних. Але заляшаючи на-бік всякі дивування, ми повинні запитати, де ж причина такого дивовижного з'явища 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 свідочств, 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 різноманітними забавами. З одного боку на духовну кар'єру ступали особи тільки за-для самої кар'єри і для її привабиствів. 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 заховання 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, стоячи 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 авторитетом. 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 одбилися на розвитку їх в цілий органічний ритуал 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 вирослим впливом народньої стіхії поволі розвинулись різноманітні жартівні обряди середньовічного духовенства»³⁾. Наслідком цього сталося те, «що під час самої одправи... диякони 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 священником, що править одправу, тут-же грають у кістки і наповняють церкву смердючим димом кадил, в яких снаплюють шматки старих підшов, всюди з криком бігають, танцюють і стрибають»⁴⁾.

Разом з тим і самі клірики тікають до мандрівних труп і потім, вертаючись до церков, як це звісно з даних XII—XIII вв., «будучи присутними при одправі, вони дозволяли собі співати різні пісні, зложені на голос найбільш відомих пісень церковних, чим, звичайно, збивали з пуття священослужителів, перебаранчали поправному ходу церковної одправи і каламутили на рафіян»⁵⁾. При таких умовах 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 різноманітним народним потребам.

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

1) Полевой—стор. 47.

2) Старинный театр. — стор. 35.

3) *ibid.* — стор. 35.

4) Полевой—стор. 50.

5) *ibid.* стор. 48.

МАРТЬ. 1907.

пароду, драма XII віку зробила крок і в смислі естетичному. «В містерії XII віку ми бачимо чисто драматичний інтерес: вона з'являється 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 обряду»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 умовах «дії стає ніяково й тісно в церкві, де занадто багато доводилось пропускати і тільки quasi виконувати; от через що дія містерії починає також поволі виділятися з тісного місця в середині храму»³⁾.

«Вівтарь, приділи і нефи церков були занадто невиробленими сценічними приладдями; зміцнення життєвої 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, цїрки, народні свята, перенесено було на драматичні вистави в церквах, що ухилились від первітньої вдачі і припизували в очі 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 «Amen», „Тебе бога хвалим“, а також і другими молитвами»¹⁾.

«Але цей звязок з церковною одправою в XII віці уже видимо слабшає і стає чисто внішнім». 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 зъявляється «більше свободи в поводженню з текстом св. Письма, більше штуки у розположенню сцен, нарешті і в самих характерах більш означенности, більш істини»; в драмі вже «не згадується про участь хора, не наводиться жадна молитва, жадне євангельське 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 усім 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 єпископів 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 стіхії. очевидячки, кидають в мотивуванні цих заборон більш за все тіні на вистави містеріального типу. Зрівню 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 огорожі, гробовища з їх пам'ятниками, склепами і яскинями стали першим притулком для угноєної духовно-народної драми. Про те звязок з церковною обстановою не поривався, і церква слугувала для виображення святиших місць і подій; дія відбувається в огорожі, але рай міститься в церкві, і відтіля чується голос Бога-отця, відтіля, цевно, входить і янголи»¹⁾.

Новий період історії духовної драми, що починається з упродження 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 єпархіальний синод 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 клерикальних вимагань і йде на зустріч запитам народного життя; перехрестя, майдан, вільне місце під голим небом, напшвидку збита сцена—заміняють собою вітварь, нефі, цвінтарь і ріжноманітні приналежності гробовища. Драма дожила до свого визволення»²⁾.

«Містерія була первітним виглядом духовної драми і слугувала загальним назвиськом для ріжноманітних виглядів її. В латинських списках вона носить назвисько *Iudus*, в Італії—*gar-presentazione, 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. Різдяні містерії, що мали прототіпом вертепний обряд, і пасхальні, що вийшли з відомого уже ритуального діалога, склали перші й основні групи, біля

1) Старинный театр.—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 доходячи навіть до створіння всесвіта, і весь ряд епізодичних сцен приймав образ оригінального цілого, що носило в Англії вдатну назву колективних містерій. Більший розмір захопленого драмою періода свяченої історії умовлював і більше число виконавців і значну довжину вистав: колективні містерії, що виконувались в Англії на страасному тижні, розложено було на три дні, починаючи з великого четверга: одна колективна містерія, знайдена в Іорку, містила в собі більш тридцяти окремих піес, а D'ontreman, історик 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 актори мимоволі мусили вдатись до своїх звичайних занять: один з них, вийшовши на сцену, прохав глядачів почекати, бо всі дванадцять апостолів пішли дойти корів»¹⁾. Але містерія, навіть колективна, не могла бути прихильним ґрунтом до розвитку духовної драми. Всі умовини її складання сковували цей розвит: сюжетом їх головно був Спаситель, і оповідання про нього мусило проводитись в межах відомого євангельського тексту. Крок поступу зробила драма тоді, коли вона відображення 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 розвитку духовної драми складанням особливого вигляду містерій, присвячених ушануванню 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 уся сутність духовно-драматичних творів.

1) Старинный театр стор. 39, 40.

Розвит міраклів доходить до апогея в XV столітті, коли з'являється 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 мотивами народного життя, містерії давали часто місце уособленню абстрактних засад поруч з оживленими людськими типами; чесність, правда, милосердя одержують рішуче значіння в кругу лиць, що діють в старійших містеріях. Розвит в творах народного життя аллегоричного початку рано одбивається на духовній драмі, виводжує 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 виравами духовних шкіл» ²⁾.

«В подібних уособленнях не слід про те бачити одно порівняння до морального навчання; 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 синагогою» ³⁾.

«Драматична переробка евангельських 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 браств, що часто містили в собі в значній мірі інтелігенцію країни, окремі моральні вставки в великих містеріях, де-не-де заведяпі в них аллегоричні особи, нарешті й драматичний переказ причт поступається місцем струнким тво-

¹⁾ Старинный театр.—стор. 40.

²⁾ *ibid*—стор. 41.

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 містицизмом освічених церковних сфер, цілком придатні були для духовно-освітньої мети, через те, при вкоріненню духовної драми в школах, академіях і колеґіях,—гніздах проповідництва і побожної пропаганди, моралі займають одно з видатних місць у шкільній драматургії» 2).

Такі були головні типи середньовічної драми: кожен з них мав спеціальний круг сюжетів; кожен з них мав тим самим і ґрунт для окремого розвитку. Винятком тільки були згадані колективні містерії, що по своїй внутрішній будові мали всі данні для того, щоб загубити свій первітний вигляд. «Колективні містерії при всій, грандіозності плану не представляють ще значного поступу в розвитку духовної драми: переходючи від зображення поодинокі події до змалювання низки головніших подій священної історії, вони рідко сполучають їх внутрішнім звязком, за те в окремих, складових частинах безборонно докіпчується обробка епізодів, обмалювання характерів, розвит сценічних засобів і постанови. Пієси ці подібні до просторих свячено-історичних хронік, так слабо сполучених внутрішніми ланками, що окремі їх частини легко можуть виділитися і скласти окремі самостійні твори. Так з колективних різдвяних містерій Англії виділились окремі пієси, що слугували розвитом лише однієї сцени первітної 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) Веселовській—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, свіцький характер цієї нової форми драми виділяється і запановує не зразу: релігійні відносини і взагалі теологічні риси пророскокують і тут цілком очевидно,—але нову течію видко уже в великій мірі: «історичні подробиці, змішані з легендарними вставками, заслонюють релігійний колорит, а численні народні—надають твору характер свіцький»³⁾.

Вступ свіцького елемента в містерію дає вже ґрунт для реформування духовної драми в цілком свіцьку і стає новим кроком в її органічному поступі до визволення з під кормиґи теологічних впливів. Такий крок представляють «містерії, виникші з народних легенд, повір'їв та казок; вони відступили від певного оповідання історії, щоб наблизитись до почасти апокріфічного оповідання історії, або ходячої новелли чи повісті. Подібні твори, що від часу з'являються у різних письменствах Західної Європи, складають собою ланку, що сполучує старий духовний театр з свіцьким: лише при існуванні цього попереднього періода з легендарним змістом, що розроблювали любими народні теми, стало можливе потім повільне складання нової європейської, переважно англійської, драми,—драми Форда, Грина, Марло і врешті Шекспіра»⁴⁾.

Але цей свіцький 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 театр—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—наддавали їй сили і нові завдатки розвитку. Першим наслідком пережитого перевертання було створіння своєї самостійної сцени»¹⁾. А для цього насамперед «треба було знайти засоб сполучити на невеличкій просторині зображення трієстого 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 межі 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 одкинутих грішників. Вся будова будувалась 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 слідньому 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 різноманітність в представлених місцевостях 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 розположення багато спричинялося до оживлення дії, бо іноді траплялось грати в той самий час у декількох виділах; крім того для навчаючих апотеоз, що почасти закінчали містерію, воно було вельми зручно: на очі всіх грішна душа скидалась у пекло, де гемони приймали її з лихою втіхою, тоді як праведник займав уготоване для нього місце в раю межі святими та сповідниками Христа. Описаний устрій сцени не був спільним для всіх місцевостей; іноді

¹⁾ Старинный театр—стор. 61.

не було зовсім поверхового поділу, і рай і пекло розклалися на одній площині з землею. По боках її сцена значно роздавалася у ширину при незначній глибині, а пеклом иподі слугувала величезна діжка, в якій мав своє пробування царь п'їтми. Навнаки тому, при виконанні англійських колективних містерій, не задовольнялись розставленням різних місцевих подробиць на одному помості, але роздроблювали її виконання межі кількома дерев'яними будовами, при чому актори, скінчивши один акт, переходили на другий приміст і там уже продовжували розпочату дію.

При постанові французької містерії *de l'incarnation et de la nativité de notre s. Jèsus Crist 1474 p.*, ринок в Руані було застановлено ешафотами чи примостами, з яких крайній східний виображав рай, а східній 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 межі 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 надане їм сценічне значіння через дошки з написами... Для роз'яснення трудно зрозумілої зразу місцевости актор почасту, попередю поручивши себе публіці, називав місце, де він діятиме.

В простороні межі балаганами рушав народ; процесії, що входили в склад пієси, одержували разом з тим простір і ефектність. Сцену позбавлено було сливе всякої помощи декоративної штуки: вельми рідко мальовані зображення звірин розставлялись біля коліски святого младенця—звичай, що заховався від маріонетних рїздвяних вистав у церквах... Перемін, що творяться машинами, не було також ¹⁾. «Декорації і куліси являються

¹⁾ Веселовській стор. 62, 64.

вельми пізно на сцені старого театру; появу їх в Англії відносять до часу царювання Якова I-го... Про те дрібні сценічні причандали... очевидячки відзначались різноманітністю і вірністю»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 інші 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 лехкістю, яка почасти вражає спостерегача навіть в картинах найбільших італіянських художників вцерьт до XVII віку, цілком взято з власного життя народу і, не вважаючи на етнографічні й історичні сперечности, прикладались до найрізніших тіпів. В зображенні поган, їх жерців або властителів варварських народів, вдавались до отождаснення їх з племенами, в зносини з якими поставили Європейця хрестові походи, з Сарацинами». «Доповненням до вбрання, в початковім становищі театральної гриміровки, слугували почасти маски... й парики... У Франції вжиток масок при містеріях було заборонено декретом парламента 20 травня 1536 року³⁾.

«Вистава починалась раннім ранком, коли піеса мала широкий обсяг, взагалі відбувалася в день і спинялась коли починало темніти: задовго до початку, зодягнені в свої різнохарактерні вбрання, виконавці містерій, без ріжниць стапу й гідности виображаних характерів,—янголи разом з демонами, мученики за віру з жорстокими їх мучителями, Христос і апостоли з Пілатом і первосвященниками,—сїдали на лавах, за відсутністю 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.

споружаються в наші часи при різних процесіях, це-б то складались з ряду лавок, які підвисшались послідовно одна над другою і розкладались 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 konieczністю 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 часто перейняті символічним змістом промови й дії свячених осіб драми. І в цьому пролозі раніш всього починають виявлятися народні вставки й свіцькі, навіть комічні, звороти». «При повільному визволенню містерій від клерікального впливу, і серйозний пролог обернувся в широкомовні відозви, що пророкували юрмі чудеса і дрібніше від усякого оголошення перелічували дієвих осіб та подій, в яких вони братимуть участь. Такі так звані *Cryes*, передпосилані французьким містеріям і особливо розвинені у базонських клерків». *Praecursor* не обмежувався 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 містерій брали участь особи всіх станів без різниці іменування; мета, що здавалась угодною Богові, приваблювала до себе всіх, вносячи життя й одушевлення в народний по-

¹⁾ Веселовській—стор. 71.

²⁾ *ibid.* 72

бут¹⁾. «Початок середньовічної асоціації, 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 виставленні містерій, то в його осередку були люде, що спеціально присвятили себе, в числі інших поетичних вправ, і слугуванню цілям духовного театру. Раніш усіх наділені цим значінням трубадури й трувери старої Франції, вплив яких на виконання містерій і на розвиток духовної драматургії набував тим більше ваги, що, виходючи з джерела свіцького, оживляючись під впливом поетичного елемента і стикаючись в ціклі пісень трубадурів з багатим матеріялом народних легенд, вірувань, оповідань,—він вносив і в драму нові й живучі зарідки»²⁾. В виконуванні містерій брали участь цілі літературні брацтва, так звані в Бельгії реторичні.³⁾

«Не менше брацтв, цехів і труверів мали вплив на розвиток стародавнього театру судові асоціації середньовічної 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 асоціацій та брацтв, для яких вона складала тільки приватне часове заняття або любиму розривку: в побожному та щиро шануючому свої релігійні ідеали середньовічному осередку не могли не заложитися особливі громади, що поставили собі *включною* та всепоглинаючою метою клопотатися підтриманням та розвитком духовного театру, спричинялись до всилення творчої діяльності в цій царині і врешті брати участь у виконанню містерій. Італія в цьому смислі представляє декілька зразків подібних громад; в Римі існувала 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 Тревизо товариство бичованих (de Battuti), що взяло собі за спеціальність виконання містерій «Благовіщення»¹⁾. «Але безмірно більш од усіх цих товариств мало вплив на розвит драматичної штуки в Європі знамените парижське брацтво страстей Господних (Confrérie 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 реторичних брацтвах, духовна драма неминучо повинна була перейнятися всіма ознаками, належними тодішній схоластичній вчепості. Тому, розглядаючи пізніші духовно-драматичні твори, ми бачимо, що «вплив схоластичної науки одбивався вельми вадливо на цих творах: вказівки рутини, строго виконувани 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 церемопіальности і окольного блиску та оберталась в причандал рочистих зустріч, триумфальних ходів і огулом святкувань перпої ваги». ³⁾

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

1) Веселовскій—стор. 85.

2) *ibid.* стор. 86.

3) *ibid.* стор. 77.

мостійної творчої діяльності. Слог часто зраджує первітно-наївному складу і припускає літературну виборність, образність, часто риторичність. Велика просторість одділяє цей твір од ранніх творів трубадурів і духовних письменців первітного ще не зложеного середньовічного суспільства, піби 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, підтримуване й годоване переказами народа й священними текстами, зміняється обміркованістю, органічністю плану, порівнюючою свободою вимисла і віршовою обробкою стіля. Осягнений таким шляхом наслідок мігби бути пліднішим, коли-б вкорінений напрям більш скористувався багатьма коштовними гідностями ранішого містеріального ціклу: тоді він став-би на міцному ґрунті й був-би здатен і до дальшого вдосконалення; але «недукаві відпосини до легендарного боку предмета одсуваються ниньки на другий план і образи, належні народній творчості, змінюються штучними, робленими. Таким чином, коли з ліберального, гарожанського погляду, *mystère de la Passion* є плід опозиції, поступу громадської свідомости, то відносно розвитку драми, яко вигляду поезії, вона зьявляється в значній мірі позбавленою жвавости й натуральности, надійних зарідків досконалення всього складу драми»¹⁾.

Те саме можна сказати й огулом про духовний театр данного періоду: не маючи в собі основи життя поетичности, і зійшовши до схоластичної мертвечини, західно-європейський театр звичайно сам під собою підрізував коріння і присуджував себе принаймі 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 близький до народу: сміх, жарти, дотепи й ущіпливості невтримним потоком вриваються на сцену, доти присвячену одним релігійним представленням: живий і задиркуватий сатиричний зарідок, покидаючи вузький завід сімйового кружка і вжитку мандрівних співців, захоплює собі коптовне право говорити з театральних примостів незакриту нічим правду і веселити цілі тисячі глядачів»¹⁾. Таким чином в духовну драму входила нова стихія.—при тому така, що не тільки надавала 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 різні євангельські 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 театру; Базошські клерки поволі одбивались від виключного слугування містерії і засвоїли своєму репертуару напрям сатиричний... представлення сорьозних містерій переривались жартливими комедіями; слова брацтва страстей Господних. репутація їх грандіозних вистав блідіє перед розумними, гострими, хоч і сливе завжди щіпичними пієсами виображеного побіч з строгою конфрерією брацтва, що обрало собі одзначним іменням

¹⁾ Веселовській—стор. 92.

пряму вказівку на його вдачу, — брацтво безтурботних (*Enfants sans souci*»¹⁾). Такий зворот в настрою суспільства, акторів і драматургів, звичайно, потребує пояснення, і тим самим ми повинні вдатись до розгляду розвитку комічного елемента в тогочасній драмі, — иншими словами, до історії західно-європейської комедії.

І. Стешенко.

(Далі буде).

¹⁾ Веселовскій — стор. 92—3.

Історія української драми.¹⁾

Ш.

Початок комічного елемента драми ми, звичайно, мусимо шукати насамперед в життю народньому і у перших акторів народних — скоморохів. «Діяльність скоморохів в народнім крузі була переважно присвячена потішанню маси, бавленню її через забавні та жартівні грици й сцени; засоби до утворення бажаного ефекта 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, дотени, недотешности, часто цінічні викидки, що зневажали громадську моральність, — от усе, що могли дати народові мандрівні скоморохи. Але вкорінена пристрась до цих грубих потіх, звичка бачити скоморохів учасниками всіх важливіших подій його життя, притягала народ на їх вистави»²⁾.

«Крім обрядних игрци, що поволі видворялись цивілізацією, вистави гістріонів пристосовувались до важливіших доб народнього життя; так веселий, несамовито-гульливий німецький карпавал з його перебираннями, жартівними процесіями, герцями, притягав до себе скоморохів, які 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 театру, що, виховуючи в суспільстві нахил до сатири, розвинувся шляхом переробки під руками Ганса Сакса й мейстерзінгерів до нової німець-

¹⁾ Див. № 3.

²⁾ Веселовскій — стор. 94, 5.

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

«Німецьке скоморошество виробило, подібно італіанському, 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 підтримував і розвивав у масі смак і пристрасть до комізма, до легкого, але гострого глуму. то широка корпорация придворних і панських жартунів, що також належала до числа найбільш характерних рис середньовічних народів. з свого боку чимало спомагала осягненню тієї-ж мети» 3). «Судові асоціації, 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 існування їх товариств, виник, як сказано було, звичай відгравати межі собою пробні сцени з судового побуту, що виображали допит свідків, раду суддів, оборону адвокатів. Ці сцени давали простір дотепам молоді над своїми патронами і підтримували в ній дух незалежної та сміливої критики сучасних обставин. Через те з імпровізованих народів базошських братчиків розвинулась потім самостійна комедія з юридичного побуту, кращим виразником чого слугує вічно свіжий та блискучий 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 ґрунтовній 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 дурпикової шапки, з під якої виглядала сміховинна маска, або чувся сміх, підбуренний «скоромним ділом» базошських клерків. Природня слабкість запанувала і миряне, покликані (для надання більшої урочистости містерії побільшенням числа викопавців) до участі в виставленню духовних піес, непомітно ні для себе, пі для других, звикли надточувати справжній текст піеси, її сценічний розпорядок своїми вставками, розмовами од себе, що мало личили навчаючому тону піес, але вдовольняли публіку. А як свіцьким людім доручалось спочатку виконання другорядних ролів, то перші сліди впадання комічного елемента завважаються у тих сценах, де діють ці другорядні особи»¹⁾.

«Проте повстання сцен свіцького змісту, як і впровадження непідхожих для піеси характерів завважається, порівнюючи, в пізній період духовної драми; давніші твори ще перейнято духом чистої, непідробної побожности й передають настрої, що їх породив у найменчих подробицях»²⁾. «В усякому-ж разі «утілізованя всіх вводних (по вимозі самого ходу піеси) 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 колективних англійських містерій до комедій Сімеона Полоцького»³⁾.

Але різні тини містерій, що стали носителями комічного елемента, ввійшли в неї тільки повагом, тільки з часом. В ній одначе був завжди ґрунт 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 почасти доходить до сварок та бійки»¹⁾).

Але самих комічних сцен для задоволення потреб суспільства, що до комічного, ставало не досить. Часове комічне мусило стати постійним. Звідси—поява в пьесі дурника, «що, не відносячись 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 можна 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 слабстю Ірода, то жартував над Іудою, то передражнював дії та рухи святих. Потім безособова, фігура жартуна (клоуна) поволі поступалась місцем більш витриманому комічному тіпу, позиченому і в цьому разі із звичайних народних розривків: на сцену вдирається Hans Wurst німецьких масличних жартів, в іспанських духовних драмах веселить глядачів незмінний gracioso, різноманітні типи фарсів та маріонетних вистав італьянських мимів 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) Веселовській—стор. 111.

2) *ibid.* стор. 113.

більше вдачу винятку в серйозному крузі духовно-містеріальних сюжетів, про-те цей матерьял мусив розвит нового типу драматичної творчости посунути далі. І ми, справді, бачимо, «що випадкові комічні сцени в містерії, чи промови примусових розважателів маси, жартунів, продавців омаст, демонів, не могли слугувати остатнім, закінченим фазісом розвою комічної засади; втручання свіцького елемента в духовну драму згодом стає таким сильним, що приводить до відокремлення всіх названих зъявищ з порізненого стану в одно ціле, до складання з окремих сцен невеличких комічних пьес; виконувані межі актами драми, вони на час одтягали увагу глядача від поважного і підвищеного її настрою і освіжали розум веселими сценами з щоденного життя. Ці пьески, «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 ухилин од сюжета головної пьеси, ухилинь, 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, хоропіючи спочатку в деякій мірі звязок з духовною драмою, поволі визволялись од цього звязку і лише механічно рівноставились з актами побожної пьеси. В старих колективних містеріях звязок інтерлюдій з основним текстом ще помітний: од такого, хоч уже поверхового підлягання головній пьесі, інтерлюдія переходить до повної незалежности, від такого розьєднання один крок до виділення з спільного звязку. Самостійне існування виділеної і лише часово рівноставленої з драмою інтерлюдії поширює і межі її джерел, прояснює її світогляд і дозволя перейти ся серйозними цілями» ²⁾.

¹⁾ Старинный театр. — стор. 115.

²⁾ *ibid.* — стор. 115—6.

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

Таким чином «ми стріваємося з ціклом веселих комедій-опереток, що виникли в жвавому колі північно-французького мійського життя, продуктом уяви і сиритности 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 стилі пьес 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*. Зв'язок, 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 поровів; 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 індивідуалізованя загальних вад не досягло-б мети, — автор раннього фарсу вживає 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 межі старим напрямом і новою школою... Пристрасть до надмірного обважання пієси аллегорічними особами надто зривала-б вражіння глуму, коли-б цей хибний заход не викупався гострим сатиричним напрямом, що показував прями відноси-

¹⁾ Стар. театр.—стор. 117.

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

«Фарс (в більш обмеженому смислі цього слова) був розділом природної жадоби веселощів і сливе всюди чужий навчительним шлям, представляє 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 тіпів, тих осіб і характерів, над якими люблять сміятися народ». «Глум і в цьому випадку коле очі своєю гостротою, але вільний од морального прикладання, він досяга своєї мети сам по собі». ²⁾ Відповідно норовам того часу, ці фарси повні дуже часто ціпічного 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 свіцькими 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 підтримуваний невичерпними джерелами матеріалів 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 межі наївною побожностю та свободною вірою, межі 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 нших очіх лише право на пошану, належне всякому археологічно-важливому пам'ятнику». 1)

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

«Повна життєвого вогню і прирощеного італіанському народові дотепу, народня комедія, вся заснована на імпровізації виконавців, яких сполучувала і стрімувала в відомих межах тільки одна бігучо написана програма пьєси,—ця комедія, що посила типічну назву *commedia dell'arte* на одличку від стріманой комедії (*commedia sostenuta*), цєб-то комедії писаной цілком, скомпонованой, штучной, — 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, типи яких виробив уже в своєму розвитку народний італіанський фарс» 3).

«Крім комедії *dell'arte*, труппа *Die gelosi* і поступна за нею *gli Fedeli*, славна своїм Скарамущем, 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 вплив 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 класичної 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 розвиток французького театру». ¹⁾ «Старий народний фарс, що вигонився з кону новою комедією, яка складалась і вироблювала собі стіль та напрям, повагом затушковувався; едикти 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 розвиток французької комедії. Доля народнього комічного театру в других народів Західної Європи в загальних рисах представляють повторіння головніших фазисів цього розвитку». ³⁾

«Так в Іспанії, рано розвиваються з пантомімних сцен, комічних пісень і танків цілі твори в стилі французького народнього фарса: сучасники звали їх глузливіми іграми (*juegos de escarnios*), дякуючи їх задиркувату, часто не зовсім гречному глуму над норовами» ⁴⁾. «Під руками вчених... засвоювали вони характер *sottie*, приймали аллегоричний напрям... Ці вистави в звязку з балетом та співом рано приймають не зовсім прикладне до них назвисько *Entremeses*. Існуючи окремо, вони не швидко досяглиб самостійного розвитку, колиб вкоене звичайним шляхом втручання свіцької, комічної засади в містерії, не впровадилоб у них ряда забавних тіпів. а потім не зробилоб звичайною частиною кожної містерії веселі сцени в перервах межі актами, — одно слово, рід інтерлюдій; цими інтерлюдіями стали названі *Entremeses*... Народня вдача первітного іспанського театру явилася тут спасенним чинником реформи; з її власного оточення вийшли люде, що зуміли зі-

1) Веселовській—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 птучної, літературної, але взятої просто з сучасних поровів, 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, сільської 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 ґрунту: «відсутність міцного ґрунту у цієї цілком імпровізованої комедії, що залежала від випадкового хвильового натхнення актора, виключала змогу серйозного впливу її на розвиток 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 ім добу» 3); «головним опором розвою національної драматичної штуки лишалась *quasi*-вчена комедія та драма; рання знайомість чи, вірніше, відновлення смаку до літературних класичних драм вплинула на перші-ж поважні спроби створіння італіанської комедії»... «Під впливом такого безпосереднього ознайомлення з старовиною, розвинулось те рабство, з яким італіанські комедії копіюють класичні 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 середньовічної 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) Старинний театр—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 первітна комедія довго лишається в вигляді імпровізованої *commedia dell'arte*. «Справжній же хід перетворіння лепету народньої комедії в струнку 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 піес.... Як авторські заходи, так і зміст піес огулом овсі невибачливі... Додавши до цього повну відокремленість фарса від духовної драми і відносно окольної обстанови сцени, що сливе перебувала 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 стилі 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 техпичного її устрою, завів поділи на акти, яви,—одно слово, підставив більш струнку форми ростягнутому, незв'язному 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, свіцької апокрифічної легенди». 4)

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

1) Старинный театр—стор. 154.

2) *ibid*—стор. 155.

3) *ibid*—стор. 157.

4) *ibid*—стор. 160.

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

«Реформаційний рух, що поволи охоплював Європу, глибоко одбився на долі старілого духовного театра. Назалежна народна сатира, ганьба громадських і державних неладів одержали міцну піддержку в сміливій душі одкидання, що запанував широким світом пануючої церкви. В боротьбі народньої комедії з старою драматургією явився новий фактор, що хутко нахилив поспіх на бік свіцької життєвої 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 розвитку»¹⁾.

«Наплив реформаційних засад складає кризу в існуванні містерії, з якої вона виходить далеко не звичажною, 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 розпусту духовенства; вони повстають при цьому переважно проти зловживань службеників 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 Констанцькому соборі з'їзд 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 офіційної святощі. При найменчій змозі «в кожному кутку, що одверто став за реформацію, споружались вистави тенденційної вдачі, 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 піеса Миколи Мануеля, талановитого вояка—художника, щирого прихильника реформації. Обдарений великим запасом бадьорого юмору, що викупав часто-густо відсутність драматизма і живого розвою його піес, Мануель одкрива у своїх масничних фарсах жорстоку боротьбу проти панської влади і загальних зловжитків духовенства»¹⁾. Теж і «пам'ять про мучеників за свободу совісти представляла готовий матеріал для опозиційної драматургії; така виконана в Віттенберзі в 1537 році містерія про Іоанна Гуса»²⁾. Привідні пового руху просто висловлювались за театр, не тільки духовний, але й світський, яко за засоб боротися з марновірством, пануючими вадами, розпустою», і врешті «Федір Без (Bèze), один з кращих і вченіших представників реформації у Швейцарії, заложив міцні підвалини протестантській містерії»; «коли це пристосування театру до протестантських цілів підбурило незадоволення деяких пурістів, знайшлись люде, що зуміли встояти за права обновленої драми», і один з них, прагнучи поладнати обидві крайності, пропонував одкинути від протестантських піес назву драм чи комедій і лишити при них скромне назвисько діалогів, що більше вказує на їх навчительне призначення»³⁾. «Загальні мотиви власне-полемичних протестантських піес мають сильне й природне споріднення з основними темами богословської полеміки протестантизма. Тон нападів, хоч і гострий та енергичний, але втримується в межах людської гідності; замість грубої лайки вибирається тонкіша та влучніша зброя,—покли-

1) Старинный театр—стор. 163.

2) *ibid.* стор. 164.

3) *ibid.* стор. 165.

кається до помочи діалектика, впроваджується ряд символічних образів; боротьба виображається почасти 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 дотенової 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 маси; нарид сторонилися 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 цивілізації, 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 перозвиненого класу.

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

¹⁾ Старинный театр. — 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 ввісше-принадної повсюди богословському диспуту». ¹⁾

Але не вважаючи на всі усилля оборонців католицізму, «наївна віра тратилась і в рядах тих, що zostались 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 притулювалась в різних ультракатолицьких закутках Європи, увійшовши в круг що-річного вжитку народних обрядів; гільдії та цехи Англії зрідка тягли вистави своїх велетенських колективних містерій. Але це все були тільки слабкі відгуки колишньої слави; громадське значіння містерії було втрачено. В цьому становищі їй одчинено було ґритулок, що на довгий час схоронив її існування, хоч при ненормальних умовах, що виключали всякий розвит, і в оточенню, що нечулюстю і холодною байдужістю 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, підтримувала 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 існування містерії, останний вигляд її, де вона одержує назву *шкільної* чи *учебної драми*. (Schuldrama)» ²⁾. Замість мішаної народньої

¹⁾ Веселовскій—стор. 169.

²⁾ *ibid.*—стор. 170—1.

юрми, що вносила свої пристрасті й сімпатії в склад духовної драми, й підтримували її своїм спочуттям, являється недосвідна юрма школярів, що відогравали під вказівку вчителя пієсу, написану по всім правилам латинської складні і піітики. 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 стилі і давати їх вчити своїм учням; часом представлення пієс зливались із реторічними та проповідницькими виравами; 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 класічних зразків, стала наслідуванням форм і віршу старої трагедії; морале-вчительні-ж пієси, *moralités*, що виходили за межі цього стіля, в душній шкільній обстанові втратили ті не одіймані 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 містичізмом. 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 ріжнومانітні аттрибути божества. Іспанські *autos sacramentales*, що виникли під сильним впливом духовенства й школи, довели до крайніх меж ці чудні аллегорії. Єзуїти були одними з перших керманічів шкіл, що скористувались можливістю вжити духовну драму, як підпору пропаганді і допомогу ґрунтовної лінгвістичної та проповідницької освіти. Досвідні в штуці ефектно впливати на людську природу, вони оточали свої вистави всім блиском і пихою свіцьких торжеств, вдаючись до запомоги музики і сценичних ефектів. 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 захватись трохи чи не до наших часів і стрівати спочуття вельможности і суспільства в минуле (18) століття, не вважаючи на видиме торжество в масі європейської публічності ідей енциклопедистів. Мішанина понять, стилів, подій, сумішок християнського настрою з мітологічними картинами, що підлагожувався під смаки суспільства й літератури (засоб що виправдувався метою), всього наочніш представляються у єзуїцькій драмі про Аврама, програму якої по рукописі відепської бібліотеки видано Девріентом». ¹⁾

«Крім сюжетів з священої історії драматурги єзуїти позичили їх з історії свіцької, оскільки вибрані 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 навч відживала свій вік, не вдовольняючи новим вимогам суспільства, що шукало вихід з тяжкого застою драматургії. Відродження занять класичними літературами, початок світлої доби гуманістичного руху, рано вказало цей шуканий викрут в наслідуванню стародавнім зразкам; ще в кіпці 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, класичні пієси хутко ввійшли, яко важливіша й конечна підмога при навченні, у всі школи, без ріжниць їх віросповідного характеру та напряму. В стінах шкіл випикає борня пристарілої містерії з античною комедією та кривавою трагедією Сенеки; боротьба нерівними силами, бо рутінному наладу містерії, її гру-

¹⁾ Веселовскій — стор. 173—172.

боватому віршу і дебелим формам протистояла нова стихія, 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 лбайливо охоронені заклади, лише вкриваючись ореолом класичних зразкових творів, що стрівались усюди з одкритими обіймами. Дякуючи цій нерівності сил, класична драма повсюди впроваджується в школі та житті, прагнучи до необмеженого панування, даючи тон і напрям місцевій літературній діяльності. Приступна спочатку лиш ученим людям, в строгому смислі цього слова, вона в оточенню їх знаходить вілгомін, наслідування; користуючись увагою і прихиллям незлічних дрібних германських дворів, німецькі вчені вносять звичай виконувати класичні пієси в придворному житті, обставляючи їх розкішною постановою, дорогими вбраннями й декораціями, чи рабським чином наслідують стародавним і пристосовують почасти старий міф до вимог нового оточення, даючи його розвою аллегоричну відтінь, що приємно лоскоче тонкі нерви вельможної публічності». ¹⁾ «Єзуїти прикладали не мало силкувань для велелішної споруди подібних вистав; представлення, вдостосні одвідин імператора і названі через те *ludi caesarei*, доводили до крайніх меж блиск і пишноту постанови.

По провінціальних містах, по дрібних резиденціях архієпископів, 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 існування і дають спочатку неномітний, але багатий великими наслідками хід розвою нової національної драми. Перші сироби, 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 класицизм потроху впроваджувався в обновлених при його допомозі літературах; але, коли швидко судилось великим французьким трагікам встроїти і на цій основі прапор самостійної творчости, то в Германії ще довго тягнеться період блукання драматичного стилю по вказівці класичних зразків, що мимоволі переїмали 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 зміцнилась 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 стилістична, більш-менш влучна вправа в драматичному роді. В учених драмах, за подіями та особами новітньої історії, як рівно за біблейськими євангельськими характерами, ледве ховаються риси, позичені з античної трагедії: християнська влача пієс не являється наслідком щирого вірування, що колись викликало появу містерії, але є тільки гожий прикліп для драматичних вправ, що наслідували класікам»¹⁾.

«Але за болем слідувало й сцілення; застій не може бути хронічним у літературі, бо й вона не може відбитись від нової зміцнілої внутрішньої переробки в свідомості самого суспільства; темне поривання помацки дійти до ідеала народности, своєрідности в поезії та штуці непомітно підкопувалось під ерудіцію вчених нурістів. Приклади визволення з під класичної вказівки, що зьявлялись все частіш в письменствах середньої та південної Європи, знаходили живе спочуття й відгомін у найбільше пасівних, як здавалось доти, сферах: цими спробами йшла обопільна міна межі

¹⁾ Веселовскій— стор. 177.

літературами французькою, італійською, німецькою; в чужих посніхах кожна з них знаходила піддержку початому нею обновленню; круг сюжетів для драми поволі поширювався, одриваючись од виключности драмування класичних міфів та житій; легенда народня, двоєвірний переказ, рідна історія, події просто з окольного життя ставали ближче, приступніш талану драматичного письменця. Монополія драми, якій протиставився лише фарс у всій гостроті своїх форм, поступається місцем подвійному складанню нових особия; той же Опиц, що ми бачили одним із борців ученої драми, створює де-що на зразок опери чи принаймні пієси з усиленним 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 благодворча катастрофа, що зложить межу невизначеним шуканням та покаже на справжні непохитні основи нової європейської 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 облєсливої та побільшено манерної драми і вчених творів, що копіювали класичні зразки, серед високознєслих, надгарногучних пієс Ліллі та його послїдовців, в Англії починалась спасєннє революція в драмі во імя романтизма, народности, волі творчости. Перши твори Марло піднесли пранор ції революції, великої і знаменитої уже через те, що вона дарувала світові Шєкспира. 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 середнєвічних описів, великих історичних

¹⁾ Весєловскій—стор. 178.

²⁾ *ibid*—стор. 178—9.

подій. Зрушений невтриманістю 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 стилістичні засоби драми і, знявши з неї кайдани важеної прози чи рифмованого віршу, що сковував своєю мірністю 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 наслідувачі, що почасти зраджували засвоєну ними рутинну школу Ліллі, щоб перейти до пристрастно-романтичного поривання молодого новатора; Грін. Лодж і Піль подають в цьому смислі найбільш вразливий приклад: неймовірність і навіть призрацтво до новин швидко заміняються в них горливим наслідуванням чи самостійними спробами, натхнутими стилем Марло. Таж любова до порушуючого і разом з тим ефектного і теж поривання до істини та природності в драмі, теж поширення поетичного обрїя, той же простір у виборі сюжетів: історію й легенду всіх країн одчинено перед англійськими драматургами, розкішна 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 талаповитої фаланги послідовців Марло одкрито було нову добу в історії англійської драми; треба було змягчити шаршаві нерівності в гострих контурах нової драми, з зайво-афектованого основного тона звести її до форм, що прямо промовляли до людського серця, треба було патхнути 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 європейське племя, стала предметом вічного 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 європейської драми, щирого створіння нового світу й нової цивілізації, драми, визволеної від солодкого ярма класицизма; він явився і з перших же творів вступив у ряди послідовців Марло, щоб бистрим поривом уперед остаточно визволитись од крайностей засвоєного ним напрямку і, торжествуючи над замерзлими силами класицизма 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, популяризувати новий свіцький театр, що ще не вийшов з під оціки класицизма, в останній четверті XVI століття починають зьявлятися особі труппи, 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.

дях, *soit disant*, англійських комедіантів також трудно визначити. Тік відносив її до 1600 року, другі ж дослідники цієї 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 масі звичку до їх репертуара, на шану й прихилля, яким вони користуються з боку свіцьких і духовних урядів та дуків. Репертуар англійських акторів того часу складався з творів попередників Шекспіра і знайомив з піднятою ними реформою в драматургії. Як всюди, так і в даному випадку це ознайомлення мало великий поспіх і серйозні наслідки; в прокиданні дрімлючої німецької творчости до нового життя, в збавленню його від панування безформности і чемности в піесах старого порядку чулась нагла потреба; англійські зразки драми з'являлись 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 стрінuto було в Германії нові чужоземні комедії, вони не справили такого сильного впливу на розвиток німецької драматургії, як драми й трагедії Марло та його послідовців; подібно звичаю англійського театру, фарси вставлялись в перерви межі діями серйозної 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 Оніца і його школи; все живе й талановите порвалось назустріч новій 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 найщасливіших наслідків і дало Германії одного з талаповитіших письменців її старого театру в особі Якова Айрера»...¹⁾

«В першу пору діяльності його внутрішню роботу над собою обтяжено було відсутністю 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 останньої пієси, що її взято з 16-го розділу Євангелії від Луки. Ознайомлення ж з Англічанами поширює раптово його світогляд: він ще смілівіше й одважніше втручається в країни, доти заповідні для німецького драматурга. обертається до історії та переказів інших 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 народної легенди з захованням лише віршескладання і вірності основному тексту, зроблено було важливий крок до обдуманого та видержаного характеристики, загальности плану та стрункости його розвитку. Комедії, та масничпі 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 необхідністю, і сполучення високого з смішним було законено 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 здійснюється спочатку ледве чутний. потім все збільшений і зміцнений рух, який несла 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 різночасний: при різних умовах один парід відчував його раніше, другий цілими десятиліттями пізніше. В той час, коли англійські трагики стали давно вже зразками для німецьких драматургів, у Франції царювала псевдо-класична трагедія, так вразливо протилежна відродженій драматичній штуці Англії. Але і при цих обставинах заложено вже було початок тому зближенню театру 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⁾.

«Напування англійського драматичного стиля у світі німецького театру 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 підвишеному загальному топу 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 антиподами 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 оригінальних пієс стає все ширше; з новільним впровадженням мандрівних труп на осілі місця, з пристосуванням їх діяльності 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 провінціальной публічності та більше клопочеться правдивістю й природністю промов, характерів і стаповиць»¹⁾).

Між иншим «Страницький, сам автор багатьох Staatsactionen, покликав знов до життя любимого народові Ганса Вурста, вигнав з драм та трагедій комічні межидії стороннього змісту і тим чимало сприяв 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 умовах посувалась наперед театральна справа в Германії; кидаючи погляд наперед, ми бачимо повільне умноження драматичних асоціацій, скупчення влади в руках досвідчих та освічених людей, завершення технічного боку, — виконання постанови, декоративної штуки та трудної справи костюміровки, — одно слово, приходимо до тії межі, 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 цивілізації». ²⁾

«На цьому важливому моменті ми й перериваємо наш огляд долі старовинного театра на Заході» ³⁾ Незалежно від зрозуміння розвитку західної духовної драми, що полегчить нам зрозуміння такої-ж драми на Україні, ми з цього огляду ще маємо такі наслідки: «англійські комедіанти дали нам ключ до зрозуміння оригінального зъявища бродячих актьорських товариств, що розносили по білому світові, навіть в далеку варварську Польщу та Русь, класичні пієси свого репертуара, як рівно зъясували 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, одіичених та засвосних через славянський театр нашою ледве зложеною драмою, цей живущий імпульс, що так часто ворущив дрімлючий світ нашої словесности,—послугує нам природним переходом до вивчення власне-руської театральної старовини»¹).

І. Стешенко.

(Далі буде).

¹) Веселовскій—стор. 194.

Історія української драми.¹⁾

IV.

Історія драми й театру західних славян переходить ті самі стадії розвитку, 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 компромісу з пристрасстю маси до видовищ і так-же хутко зважилось протипоставити півпоганським видовищам інші, освячені всіма вабами церковної величності. В пору зімових календ воно встановило храмову церемонію вертепу; зустріч весни воно сливе припустило в новій обстанові; численні процесії, пристосовані до того чи иншого свята, притягаючи юрми народу, почасти бачили в числі своїх учасників і старовинних розважателів народу—скоморохів. Впроваджений сливе скрізь у славян-католиків різдвяний обряд ніде не одержав такого широкого розвитку, 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, почасти навіть поставлені за особливі загороди й стійла; врешті розміщались виображення Богородиці, пастухів і трьох царів. В церквах Литви і до пізнішого часу заховався цей обряд, звісно в одміненому вигляді: на голодну кутю в дер-

¹⁾ Див. № 4.

квах вішають на биндах колиски з воцаним немовлям, біля яких стоять воцані ж виображення Богородиці, Йосипа та трьох царів. Ті, що підходять до колиски, спочатку гойдають її тричі, а потім моляться. Сценічні виображення Різдва і звязаних з ним подій доповнювалось та поширювалось або духовними піснями, що виходили з вітвара, 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 любий 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 ряду духовних віршів, а з другого—в розвіті чисто народних представлень Різдва Христового, але дуже слабо вплинув на складання різдвяної містерії.

Драматичне виображення Воскресення Христового, у всьому схоже з прийятою 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, появи Спасителя Хомі, подорожним у Єммаусі і т. д. В понеділок святого тижня в Празі з давніх-давен був звичай виконувати в особах в стародавньому Єммауському монастирі появу подорожним у Єммаусі». Врешті з процесією тіла Господнього, що всюди відзначалась ріжноманітною постановою, 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 розвіт літургичної містерії з церковних обрядів у католицького славянства. Спочатку зьявились короткі пьеси, без сценічних еффеєтів з захованням в цілості багатьох місць та речень Святого Письма,—

¹⁾ Веселовскій — стор. 215.

пєси, що входять у склад одправи по найважливішим святам і особливо рочистим дням. В відомий момент літургії одправа переривалась, виконувалось декілька яв пєси, що представляла у особах подію, шановану в той день; по чому поновлялась 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 кліріками, 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 на-дагали на себе ті чи инші убрання, що належали по пєсі; 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. Неомітно вирівнювався первітний тон і напрям літургичних містерій і разом з тим росло і недоумання 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 аксесуарів, 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-європейською: 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 театру у всіх народів, природно зв'язується й боротьба первітного літургичного тексту містерій з народною мовою, боротьба, сліди якої завважаються вже з раннього часу і в найменших народних вставках, що прокрадалися межі латинськими стрічками» ¹⁾).

«Чехо-латинські драми первітного періода живо свідчать про ту незавершену ще боротьбу двох діалектичних стихій, які вони обов'язані своїм існуванням. Склад їх нерівний; латинський текст ще переслідують у визволенні народню мову, пристосовуючись до чеських зворотів в вигляді переклада, пояснень, а режиссерські уваги та сценічні вказівки все ще застаються латинськими». ²⁾

«З перевагою народної стихії в складі містерій зв'язано й повільне усилення свіцьких і, головню, комічних вставок, що розвиваються нарешті до перетворення в цілі ввідні сцени чи інтерлюдії. Ці вставки одзначаються таким-же нерозбірним цнізмом, 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 зв'язку. Стало бути, коли до кінця XIII віку встигла вже скластися така самостійна та округлена інтерлюдія як *Masticaka*, то чи не маєм ми права припустити, що хоч деякі з пьес, 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 життя святих, обертаючись

¹⁾ Старинный театр—стор. 219.

²⁾ *ibid*—стор. 220.

³⁾ *ibid*—стор. 223.

⁴⁾ *ibid*—стор. 227.

у справжні міраклі; пізнійший період шкільної драми засвоює собою й тип *moralités*». Відносно місця виконання відомих нам пьес, їх постанови, сценічної споруди і т. д., заховалось вельми мало даних. Частинно виконувались вони ще в церквах, бо в одній пьесі мається вказівка, що апостоли мусили з співанням священного гімна вийти з приділу (капелли). Споруда сцени безперечно слідувала 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 овсі одкинув, вніс в пьеси 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 пьеси, що нагадують собою англійські *radinae pastorum*» 3).

Але, «як на Заході духовний театр, вийшовши на волю, стрінув сильну піддержку в ріжноманітних середньовічних брацтвах, так і в Чехії він одержав міцну підставу в так званих літератних товариствах, що покрили країну з XV століття і слугували осередками освітності та надійнішими керманичами в дальшому розвитку 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 пьес» 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 класною 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 клерикальний напрям. Що шкільній драмі не були чужими і в Чехії спільні заходи, що відзначали її на 'Заході, підтримується різними свідоцтвами. Так зручно прикладаний до справи навчення захід 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 вирослу в інших умовах 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 стилістичні форми». Одним з таких реформаторів духовного театра являється поет Сімон Жібрак, на прізвище Ломницький, що жив на переході від XVI до XVII віку»²⁾; «він силкується розвинути в драмі ті боки, що можуть найбільше стрінати спочуття в масі і, вірний цьому пориванню, одкриває в своїх пьесах, супроти панувавшого тоді в містерії риторичного напрямку, повний простір народній комічній засаді»³⁾).

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

1) Веселовскій--стор. 248.

2) *ibid*—стор. 249.

3) *ibid*—стор. 250.

мецького театру створюються поволі нові форми драми; при поволі всилений германізації, цей рух охоплює собою Чехію, і чужжі смаки надовго беруть у ній панування. В XVII віці чеська пьеса була рідкістю¹⁾; і тільки «в другій половині XVIII віку починаються серйозні 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 розвитку духовної драми перейшов ті-ж стадії, що й західно-європейський. «Про початкову літургичну драму в полудневих славян сливе не існує ніяких відомостей; історичні свідоцтва зостають її вже значно розвиненою літературно. Але деякі обряди, що заховались у народі, дають звісне розуміння про її владу, склад, внутрішній распорядок: ці обряди вицілили, очевидячки, з тієї переходної доби, містерія покинула церкву і знайшла собі притулок в народі. Старий дух ще живий у ній, і лише на потіху нового оточення припущено часткові зміни, пристосовані до рівня маси. 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 колективної містерії, що становить рідке зъявище в славянстві».

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

1) Старинный театр. — 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 Спліта. Але перші-ж спроби на цій ниві було тісно звязано з підлеглостю зразкам італіянським»¹⁾. Напряма його пьес 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 італіянським зразкам і наближити драму до світа народної творчості».³⁾

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

Такий розвиток 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 розвитку, що й західно-європейська, 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 літургічною; у всякому разі ми маємо відомости, що духовна драма, в тому чи іншому вигляді, була в Польщі ще в 12-му віці.

«Ще на початку XII віку папа Іннокентій IV писав до Генриха, архієпископа 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 миряц, 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 різні особи в масках, що в числі гравців 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 архієпископії Гнізненської, справлялись по одправі таньці» та що «під час самої одправи відбувалися спокусливі процесії»²⁾.

«Пізнійші заборони подібної-ж вдачі свідчать про те, що містерії ще довго виконувались у церквах; в Польщі стріваємо в XIV в. постанову архієпископа Гнізненського, що забороня й клірикам, і мирянам передягатися в різні вбрання і давати вистави в церквах і на гробовищах, особливо, коли на їх іде божесьька 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 розвитку, 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 перевероту. З цим рухом, що склада спільну рису в історії театру, природно зв'язується й боротьба первітного літургичного текста містерій з народною мовою, боротьба, сліди якої завважаються вже з раннього часу і в найменчих народних вставках, що прокрадаються межі латинськими стрічками».

Уступання народності почасти з'являлись 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 міраклів та пьес, що мали на меті абстрактні ідеї, коли єзуїти, внісши і в цю справу всю палку енергію рахунку, діяльно почали розробляти літературу житій, утілізувати уклонення святим, размальовуючи його почасти ріжнотнітними та чудними політичними тенденціями». Не тільки приходські церкви, але й монастирі в значній мірі спричинялись до росповсюдження духовної драми; від краковських Домініканців пішла не одна містерія, а колективні їх хроніки завжди відзначались пишнотою, надзвичайними розмірами програми, багатістю дієвих особ і літературною обробкою стиля. 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, вносячи в них од себе чужі елементи, поволі визволювали її од виключно духовного напряду. Шлях цього втручання свіцької засади був звичайний: дявол, вояки, Іуда, замість німих, служебних особ, стають розважателями народа, вони починають балакати все смілівіше,

¹⁾ Старинный театр—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 оточенні 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 існування» 2). Така заборона містерій трапилась у XV віці. Щож сталося із польською духовною драмою, коли вона вийшла за церковну огорожу? «Не раз здійснювалось питання про причину слабого розвою драми в Польщі: драма не подала, при всьому спочуттю маси до театру, і десятої частини тих видатних яв і знакомих талантів, з якими ми зустріваємось в літературах Заходу. На одну з цих причин влучно вказав Сирокомля, знаходячи її в кволіму розвою мійського життя в старій Польщі. Театр, каже він, є створіння міста; а наші горожане жили по селах; пам'ятки предків було роскидано по віддальних замках. Міста не були виразом народного духа; в них жила людність торгова, частіш усього чужоземна. Тоді як римлянин чи афінянин постійно жили в містах, поляк привіздив тільки в місто на сейм та вибори». І «дійсно, каже Веселовський, що цитує Сирокомлю, кволий розвит мійського життя, що підтримував всюди розвит театру участю значних мас, тратою великих грошових засобів на постанову, ріжноманітністю тіпів, 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 театр—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-панованих ним видовищах. Замість цієї 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 міфологічних пьес чужоземного походження. В шляхетському колі і в тому tiers-état, що неминучо складається в кожному розвиненому суспільстві з представників різних сфер людності, починають одокремлюватись свіцькі діалоги, що початок одержали від інтерлюдій та перейняли сатиричним напрямом. Містерія власне знайшла собі надійний притулок лише в школах та небагатьох монастирях; вона швидко рішилась тут свого первітного щиро-побожного і нехитрого характеру та стала знярядям або педагогічних мет, або пропаганди, особливо з тих часів, коли нею цілком завладали сзуїти. Така була відокремленість впливів народу на його театр,— не дивно, що при кастовому дробленню різних родів драматичної штуки, загальний рух уперед був слабкий і довго не підвисшувався над звичайним рівнем. Містерія, сказали ми, стала скарбом шкільної дисципліни; при всій не вигідности 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 пьеси 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⁾ Веселовській—стор. 266—9.

живущого осередку, поволі розповсюджувались по всій країні другорядні й підвладні їй школи, семінарії чи бурси, засновані здебільша на офірування заможних особ. Познанська, Хельменська й другі колеґії, 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 європейської педагоґії. В усіх рідних по духу закладах панували в загальних рисах однакові заходи й план викладання. В філософському відділі Краковської академії вивчення словесности і особливо поезії знайомило слухачів з засадами старо-класичної драми, що лічилась свяченим зразком, розвивало наслідування їй, що гнобилося, звісно, в декій мірі особливими умовами спеціально-богословського відділу всього закладу; молоді слухачі богословського відділу під кермом своїх профессорів, почасти також лишали педантичні словозмагання про різні догмати чи спірки з богословами інших сповідань, для складання духовно-драматичних пьес, в утворенню та виконанню яких сучасна шкільна практика бачила важливу піддержку ґрунтовному реліґійному вихованню. В низчих школах, де на просвіту млоді було одшайовано 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 колеґій, 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 зьїздилися на велеліпні вистави єзуїтів, де латинсь-

кі віршовані пьєси чергувались із польськими, сюжети духовні з переказами класичної міфології і де життя святих, рідна історія. політичні теорії, любовні вчинки поганських богів або легенди свіцького змісту подавали невичерпане джерело натхнення досвідних драматургів «Ісусового товариства». Ваба, повинна й багатобічність езуїцьких вистав, як і перейнята тимже утилітарним духом вся система викладання в езуїцьких школах, притягаючи до себе легковажну массу, одтягали молодь від старих шкіл та краківської 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 езуїцька 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 традиції старої містерії знаходили ще собі ратаїв межі духовними педагогами, з другого—над нею тяжила обовязковість латинського текста, користного в школі; врешті пишні вистави, що споружались езуїтами та деякими другими чернечими орденами, пробували перевернути духовний театр у щось середнє межі придворним пантомімним балетом та новомодною тоді в Германії Staatsaction. Очевидячки, що перевага псевдо-класицизма та езуїцьких народів мала більш усього певностей на поспіх. Зразки старої польської містерії сливе втратились, тоді як навпаки багато пьєс, 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-європейської, але,— каже Хмельовський,— «хто перший і коли прищепив у нас західно-європейські вистави містерій, чи брали ми її просто від німців, чи через посередництво

¹⁾ Веселовскій—стор. 270—272.

чехів, невідомо й доси... Певно, існували вони й на протязі 15-го віку, бо поняття й вирази, що маються в діалогах з XVI і дальших століть, мають цілком виразну вдачу середньовічну. З природи тих вистав виникало, що постать і жести грали в них головну роль, 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⁾.

Найважливішим твором цього періоду являється «діалог, що має характер чисто-колективної містерії, виконаний 1533 року в Краковському монастирі Домініканців, обіймаючи собою всі останні дні життя Спасителя, починаючи з вступу в Єрусалим: ця пьеса відзначалась велетенськими розмірами, великим числом дієвих особ і вже носить ознаки *tragédie*»²⁾. «Її вистава діяла днів чотирі, а готувались до неї сливе цілий рік... Діалог ділився на сцени, яких було 108»³⁾. Незалежно від побожного елемента, в ці пьеси вводився комічний в вигляді інтерлюдій, або «в самому тексті пьес комічними типами слугували ті-ж незмінні вояки, юрма, судді, Юда і т. д. Всі вказівки постанови робились по латині; пьесі завжди придавався просторий пролог, а кожному акту євангельський текст, якому сама вистава слугувала поясненням. Вбрання, слабкий патяк на декорації, гриміровка цілком відповідали дитячому стану театру; часто автор наказує надягати, певно для більшої правдоподібности, льняні парики, проказуючи, що біля вогню з ними треба обходитись обережно; бараняче хутро навиворіт слугувало оджею актьору, що виображав Предтечу, а шолом і меч одзначали янголів»⁴⁾.

«Панування шкільної латини та середньовічних 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 перейманням нового європейського літературного руху: смак до класичних літератур та поривання наслідувати давнім зразкам в сфері події зайняли місце схоластичних мудрувань»¹⁾. «Гуманістичний вплив виявився перш за все в дрюкуванні грецьких та римських утворів, або стараннім наслідуванню штук стародавньої цивілізації»²⁾. Під цим впливом оживилась наслідовна латино-польська поезія. Зроблено було крок до переходу її з наслідовної в самостійну та національну... І от розвиток її приводить врешті до двох видатних яв, двох полюсів, від яких виходить далі життя польської поезії, яких історики звать 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 піітики і не приймаючий на віру її авторитет; він шильнує 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 напрямку; одержавши за кордоном широку освіту і придивившись до псевдо-класицизму, він переносить його заходи на рідний ґрунт: він в протилежність Рею, зручно владєє віршом, обирає самий сюжет своєї трагедії з давнього світу і шильнує 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 відірватися 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 наслідувачів, яскраво проглядає цей розбрат...

Кохановський сміливо вводить на місце переважного доти духовного репертуару свіцький напрям, не спинається перед поганським характером сюжета й привчає польських дуків до тих вишпях 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 французькими спробами в тому ж самому напрямку»³⁾.

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

При таких даних, очевидячки, «театр засуджено було відтепер стати властивістю одних вищих сфер, двора, дук вченого й духовного стану. Але в цю-то пору звороту його до виключності та відокремлення від маси, 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 знакоми-тійших яв у історії польського театру. Комичний елемент здавна знайшов собі приступ на сцену в Польщі; вихований на скомо-роших та обрядних грищах, народ швидко вложив уї ранню літургичну драму сцени від себе; тіж духовні особи, що попірали 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 маси, швидко створює свій широкий комичний репертуар, підтриманий 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 ґрунтовних недугувань польської держави»¹⁾).

«В інтерлюдіях, що вкралась у великі пьєси і в окремих ко-мичних сценах, що почасти просто виникли на народньому ґрун-ті, а почасти відокремилися від містерій та *moralités*, стріваємо тіж ґрунтовні типи народньої сатири. Чекаючи тільки досвідної руки для переробки їх у стрункіші організми народних комедій та фарсів, вони представляють для них готовий матерьял. Часа-ми зявляються такі часткові переробки, і захоронені в досить значній кількості свіцькі діалоги чи *roznowy* становлять зразки невеличких комедій. Такі, напр., *Roznowy polskie*, написані 1553 року Витом Корчевським; вони, при всій своїй наївній фор-мі, жваво і влучно схоплені з дійсності». ²⁾

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

1) Веселовській—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 влавалась для того до заходів старо-французької *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 життєвої влади»²⁾. А вже «зразок справжніх масничних жартів уявля собою одна з любимійших у старій Польщі пьес *Mięsopust* або *Tragicomoedia na dni mięsopustne*, початку 17-го віку.

Вся ця пьеса є незв'язана мішанина забавних сцен усякого роду, де польські народні сцени змінюються процесією 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 Барьки, 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 заслуговував би назви твору штуки»⁵⁾.

А найголовніше, що «дні народного театру, який все ще вимагав підтримання з боку двора і був кволий для самостійного існування, було пораховано. Іншим духом повіяло при дворі—і смак до західних літератур, до нового європейського театру уже потроху витискав національний елемент. Владислав IV вперше виписав до Варшави трупку італ'янських 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 італійські поети та композитори, що завжди ладні скомпонувати яку завгодно річє de circonstance зо співами, танцями та велеліпною виставою.

Таким чином являються ріжні солодкі мелодрами, що не мали нічого спільного з народним життєм. Поряд з цими творами досягають на польську сцену поволі й французські трагедії псевдо-класичного типу, що придбали хутко панування над иншими родами театру, коли при Ялі-Казимирі Італійців замінили придворні французькі актьори. Старий театр поволі одсувається на другий план; містерії довго тягнуть існування в стінах єзуїцьких колегій, все більше визволяючись од слугування стародавним традиціям і переймаючись цілями політичними, влучним рахунком користі ордену і т. д.; завдаючись подібними метами, містерія одступала від своєї вдачі, обертаючись у де-що на зразок пишного пантомимного балету; незабаром од текста містерій лишається один голий сценаріум з вказівкою головніших моментів пьєси, коли жива картина, хор чи процесія мусять наочно виобразити ту чи иншу передузятю 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 розвитку якого нині й обертаємось.

І. Стешенно.

(Далі буде).

¹⁾ Веселовскій—стор. 283—5.

Історія української драми.¹⁾

IV (далі).

Розглядаючи кроки поступу українського театра, ми спинились на характеристичні тих його драматичних зарідків, що, особливо у весільній драмі, досягли апогею народно-обрядової драматичності. По весільній драмі в цьому напрямі мусив одбутись один крок до дійсно-художніх 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 розвитку, і від цих впливів залежала форма існування української національної драми і навіть саме її існування. 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 існування з звичайною в таких випадках упертістю, але правильного розвитку, звісно, провадити не здолала. Вона існувала тільки якимсь дивом і в усякому разі без ухвали, чи взагалі піддержки, яка могла б їй допомогти 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

¹⁾ Див. № 6.

часу. Але і на Заході середнєвічну 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 містерія? 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 євангельські події — вдруге. Чи були ж ті стимули в давні часи для українського духовенства? Перша риса, порив до драмування, хоч і в примітивних розмірах, була в нього безперечно, і це навіть виявляється в деякому прихиллі до самих форм поганської 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-європейських містерій, пристосованих коли не завжди до отпрати, то неодмінно до святкування християнських свят». ¹⁾

Таким чином наші колядники та білоруські волочєбники, «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 пині. До останнього часу жінки на Волині, на другий день Різдва Христового, приносили в церкву хліби, пироги і т. и., що на місцевому нарччї звалось «ходити на родини до Богородиці». Всі ці приносили, по одпраті над ними молитвослівья обєрталися на дохїд причту». Цей звичай ходити на другий день Різдва Христового «на родини до Богородиці» в слові христоролюбця пристосовуєся до стародавнього уклонєня роду и рожаницям».

¹⁾ Петров. Старин. южно-русс. театр. К. Ст. 82 г., ст. 454.

В уніятській церкві це свято існувало за весь час існування унії і мало особливі одправи, цеб то—одправу одвідинам Пресв. Богородиці, пресвятій Богородиці рожанцовій і т. и»¹⁾).

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 церковно-драматичні обряди. «В народі,—каже Тихонравов,²⁾—являлось бажання бачити драматизм і в християнській одправі». Правило руського митрополита Зосими завважає між иншим: «а еже безумніи попы печатають съ народомъ двери царскіе въ вечерю суботы великія, уже позде суще подобяся жидомъ, сего не подобаєть творити». Цікаво, що «правило» виставля народ головним винуватцем такого обряда, а за ним і «безумних попів».

Але важливіші і типічніші в смислі церковно-православної драматичности були инші обряди і перш за все так зване *пещне дійство*. «По зібраним відомостям³⁾ пещне дійство відбувалось у Москві, Новгороді та Вологді; безперечно воно ж мало місце і в других великих містах. Дійство виконувалось за тиждень перед Різдом, в неділю, під час ранньої одправи. Посеред церкви ставилась піч. В церкву входили молоді люде, що мусили виображати трьох хлопчат, набраних певно з співаків чи монастирських служок; їх було вдягнуто 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 вдягнуто в довгі вбрання з червоної сукнини; як каже Олеарій, халдеї носили дерев'яні пофарбовані капелюхи і обмазували бороди свої медом, щоб не підпалити їх вогнем. Халдеям постачали білі обруси, якими в назначений час мусили вони звязати руку хлопцям і потім вести їх до печі. В руках у халдеїв були якісь особливі дудки, вжиток яких нам невідомий. Крім хлопчат

1) Петровъ. Ю.-р. театръ. стор. 455.

2) Лѣтописи русской литературы. т. III, 1861 г. стор. 17.

3) Веселовскій— стор. 327—29.

і халдеїв, у дійстві брала участь особа, що дивилась за його ходом; це був так званий «вчитель хлоп'ячий».

Любов до наочності та природності мальованого не захоплювала тогочасне духовенство до справжнього вкидання хлоп'ят у піч; про те черговий дзвонарь (пономарь) обов'язаний був уходити під піч і ставити там горен з гарячим вугіллям. У Вологді вживались при печі до 50 лихтарів. Самий обряд тісно було зв'язано з церковною одправою; в перервах межі вигаданими промовами хор виконавців співав святі пісні, чулись часті обертання до святителя за благословенням, а по закінченню дійства йшла літургія з перерваного місця. В промовах халдеїв об'являється 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 зв'язку з бажанням заховати вдачу народнього говора, привело до вельми комічного наслідку. Промови халдеїв гучать одноманітно, дико і мимоволі викликають усмішку. Одмови хлоп'ят на вимоги халдеїв гучать біблійськими тірадами. «Видимь мы печь сію, — каже один з них, — но не ужасаемься ея; есть бо Богъ нашъ на небеси, ему же мы служимъ» і т. д. В цю трагічну хвилину янгол мусив був спуститись «къ печи в трубу зъбло 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 навіснити до схочу. І доси в багатьох місцевостях слово халдеї гучить синонімом перебраного, свідчучи про тісне зближення дійства з народними звичаями. Флетчер каже, що халдеї на протязі дванадцяти днів бігали по місту, передягнені в жартівну одіж і роблючи різні смішні фіглі. Олеарій, свідчучи про теж, каже, що халдеї що-року одержували від патріарха дозвіл на протязі 8 днів перед Різдом 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 очищаючим місцем для халдеїв, як і для окрутників та перебраних». Такий був перший важливий обряд, що показував захоплення церковних сфер так званою драматичністю. «Менше складним, але одзначеним більшою пихою являється другий драматичний обряд старої руської церкви, спільний їй зарівно з католицтвом,—власне виображення в вигляді процесії і короткого діалогу в'їзду Спасителя у Єрусалим на Вербний тиждень... Обряд цей виник в перші-ж віки по Різді Христовім і певно спочатку на Сході, де близина до театра виображених подій, прихильні умовини відносно вбрань для виконавців церемонії, пальмових гільок 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 забора. «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 євангельському 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 почасти везли на особливих беньдюгах велике дерево, обвішане овочами, біля якого сиділо четверо хлопцят у білих убраннях і також виголошували Осанну. На мосту бувала зупинка; там «уготованы бывали шесть верб», коло яких стояли архирейські піддяки і співали вірші євангельські». Такий нескладний в істоті обряд підляг скасуванню власне в ту пору, коли при розпочатому розвитку 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 виявилось (кажучи словами постанови), що звичай цей «попустися только благочестія ради вѣнценосцевъ»¹⁾. Цими обрядами не обмежувались драматичні елементи в старій руській церкві. До її особливостей 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 символічні рухи і жести заміняли живе слово: на помості, споруженому 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 пам'яті 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 театр—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 успіху. В сілلابічних віршах розкладав Полоцкий легенду про святого на окремі куплети, що по черезно співались в церкві «отроками», так як і в західній літургії вносилося співання звісних сівілі-них 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 православної церкви взагалі, і в старий її період — зосібна. З наведених даних 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 можна з певністю однести на кошт українсько-православної церкви, то вражаюча бідність у ній драматичного елемента здається нам неспорною істиною. Яка-ж причина цього історичного факту? Ми вже її вказали: це ворожість духовенства до української народно-поганської творчости. Але-ж це зъявище ми бачили і на Заході, а тим часом там воно не пошкодило розвинутих багатій духовній драмі: очевидячки, діло було не в одній ворожості православного духовенства до народної творчости, а ще в чомусь иншому. В чому ж 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 священних подій, а тільки пагадувати про них тим, хто молиться; через те вона не припускала в церковній одправі найменшого драматизма, нічого такого, що всоложує почуття і пристає задовольнення. Потім, в середні віки, на Сході цей погляд поширено було і на життя свіцьке. Дякуючи цьому погляду не тільки свіцькі потіхи, що розмаїтили нудне, однотонне

¹⁾ Старинный театр. — стор. 332.

²⁾ Лѣтописи рус. лит. т. III. стор. 20.

життя людини, одкидались, вважались за річ заборонену, але навіть вільна творчість—поезія і штука ганялись 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 співтворців, 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, маюючи, наприклад, Мамаєве бойовище, оберталась по образи поетичні та по мову поетичну до старих співних слів (до Слова о полку Ігореві). Мальовнича штука обмежувалась 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 задоволення, то зразуміло, що погляд її на народні обряди та церемонії, що престо 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 пашу 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 ґрунтовна, 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. проsv. 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, вплинула на різницю долі духовного театру у обох сповідань. Там, де духовенству, з огляду на зміцнення віри, потрібно було вдаватись до драмованих обрядів, походів, хрестних ходів, де різноманітність убрань, наочне зображення подій поновляло і освіжало не-досить засвоєні з самої одправи істини, там мусила з особливою силою розвинутиись з обрядів, походів і літургії, перейнятої театральною засадою,—духовна драма, що хутко переходила від латинського тексту 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 популяризувати церковну одправу не йшло далі трьох або чотирьох обрядів, що носять 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 театру, то саме його існування було б неможливе»¹⁾.

Таким чином, дві причини—виключний аскетизм православно-української церкви в порівнянні з західною, католицькою, та близькість народові церковної мови в порівнянні з незрозумілою для католиків латинською,—можуть цілком пояснити кволий розвит драматичного елемента 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-літургичної справи; що вона, очевидячки, виникла під впливом зовнішніх умовин, але ті умовини, як ми побачимо далі, власне й були потребою популяризації православія, релігії,—цеб-то тим самим з чого почав колись католицізм. 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 слабій розвит руської духовної драми, ми разом з тим мусимо підкреслити і різницю 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 народностей; одначе сили історичні наддали йому з часом різні окремішности. Великорусько-московське плім'я, 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 плім'я. 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 останне, як ми бачили, будучи, як і на Заході, близьким до народа і його творчості, рвалося до драматичности в церковній сфері, проте лід аскетичний і повільна відчуженість зробили свое 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 інтелектуального життя православного духовенства: зъявлялась наука, література, штука і т. п. 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 ґрунту. 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 прудчішій перейманню чужого Україна відзначалась тоді від Москви: ця її кебета не була якоюсь національною, вона впливала 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 розвитку. А в чому і яка була та нормальність? Духовенство чуло потребу в доповненню своєї церковної одправи драмою на сюжети божественні в цілях утилітарних, і воно на Заході ту потребу задовольнило відповідною творчістю. У нас, як ми сказали, боронило в цій справі византійське православ'я і ненаглість самої потреби через близькість для народу церковно-славянської мови.

Але, з одного боку, наше православ'я 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 розвитку кожної західно-європейської і навіть кожної західно-славянської духовної драми. Йдучи нею, наша драма була б тільки одним кільцем у великому ланцюгу європейської драми. Чи є ж вона дійсно тим самим? Це питання в нас мало розроблено; для старих істориків нашої драми цілком не було й відповідного матеріялу, 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 однаке думка, яку ми поділяємо цілком, що наша драма не ухиляється зовсім од звичайного ходу розвитку і що тим самим наближується до творів західно-європейських. Ця думка належить проф. Петрову і в пізніші часи підтримана Ів. Франком.

Думку цю висловлено Петровим і в ранішній його роботі, присвяченій взагалі старій українській літературі¹⁾ і в пізніщій, де він спеціально трактує про драму.

Тут він висловлюється цілком виразно²⁾: «відносно південно-руського духовного театру ми не поділяємо думки деяких наших дослідників, ніби цей театр зразу явився тут в вигляді шкіль-

¹⁾ Очерки изъ истории укр. литературы XVIII в.—К. 1880.

²⁾ Старинный Южно-русс. театр. 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 вдачі і навіть часом присвячувались до церковної одправи». Ми розуміємо тут церковні пассії, доси виконувані в деяких церквах південної Росії. Ідея їх з'явилась 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 Росії, так і на заході Європи, і мусило створити однакові по духу релігійно-обрядові з'явища, 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 однієї темної уваги на рукописі Києво-михайлівського мастиря, 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 сь трагедіи Христось пасхонъ», з трагедії *Χριστός πάσχω*, 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 провадяться переважно діалогом, але багато сцен обертають всю пьесу в мелодраму, складаючись з довгих тірад однієї і тієї особи. Про події поза коном сповіщають вістники, що не обмежуються при тому ролею простих гонців, але відносяться з свого погляду до переказаних подій. Слово Спасителя приводиться рідко і по змозі ближче до евангельського тексту. Хор, що знаходить завжди слово спочуття та підбадьорювання Богоматері в її горі, яке склада один з важливіших моментів пьеси, почасти ділиться на два півхора і виконує свої партії, певно, антифонічно».

Такі данні наводяться проф. Петровим для доказу того, що і з нашою церковною одпривою були звязані так, як на Заході, юнь 1907.

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 сходиви Христа в пекло (*Descensus Christi ad inferos*) — твора, приписаного в самому тексті Левкію та Харину, сином Іосифа Богопріємця, що воскресли з мертвих по хрестній смерті Ісуса і написали на вимагання ерусалимського сінєдріона оповідання про те, що вони бачили в пеклі під час, коли в нього зійшов Христос. Обидва ці твора написані по грецькому і довгий час існували 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 існують *Acta* окремо від *Descensus*'а, і це є коротка редакція, що мається теж в славянських перекладах з грецького. Текста *Descensus*'а окремо від *Acta* нема. В латинському перекладі, що в середні віки був дуже росповсюджений в Західній Європі та мав величезний вплив на розвит західно-європейських 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 переклада, 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,—ор. cit. 58), зроблена не з грецького оригінала, а з латинського переклада цього апокріфа. Тільки пізніше й незалежно від цього переклада зроблено було переклад з грецького самих Діяній Пилатових (краткої редакції) без «Сходив 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. Сперанського,—і яка не приходиться ні до одного з чужоземних текстів»¹⁾.

По всьому сказаному лишається тільки вяснити, чим були по змісту згадані пассії. Самі слова «пассія», «πάσχω»—роблють на це ясну вказівку: вони значать муки, стражданя, і—само собою зрозуміло—відносяться до Ісуса Христа. Тим самим вони відносяться і до так званих на Заході²⁾ «Страстних видовищ», що представляли в драматичній формі важливіші моменти останньої седмиці (тижня) в житті Спасителя, починаючи з воскресення Лазаря, чи рочистого в'їзду 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 її доказ подібного твердження малиб величезне значіння для історії нашої драми. Воно заповнило б промежину, яка одділяє народню примітивну драму від штучно-шкільної, позиченої; воно б освітило ту млу, що безперечно панує в історії нашої драми при вясненні хода її розвитку. Твердження Петрова, разом з відкриттями та увагами Франка, власне її проливають таке світло на означену тьму: вони підносять 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 — Киевская Старина, 1906, июль-авг., ст. 2.

²⁾ *ibid.* стор. 20.

«історія південно-руської релігійної драми XVI—XVII вв. досі не доволі розроблена, головню через бідність матеріяла, що до нас дійшов, а також і через те, що далеко не весь відомий матеріял опубліковано і науково оброблено»¹⁾. Як же мусимо віднести 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 театру» південно-руського були чистомістеральною вдачею 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 існування української церковної драми. Д. Петров такими вважа поки що звісні нам пассії і нічого більше. І сам д. Петров назива 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 кийвські, що теж мали своїм предметом страждання Христові. Такі пьєси: «Дѣйствіе на страсти Христовы списанное», половини XVII віка, приписувана Лазарю Барановичу, і «Мудрость предвѣчная, чрезъ благородныхъ Россіи младенцовъ въ училищномъ коллегіумѣ Кієво-могилянскомъ стихотворнымъ сложеніемъ явствова(впая)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 — Киевская Старина, 1896, июнь, ст. 380.

²⁾ *ibid.* стор. 458.

випадку не лишається в числі одиничному: в тому-ж смислі висловлюється пізніше й Франко. Говорючи про другий тип 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-європейських народів, заслугує на повну нашу увагу.

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

І. Стешенно.

(Далі буде).

¹⁾ Южно-русская пасхальная драма — Киевская Старина, 1896, июнь, ст. 412.

Історія української драми.¹⁾

IV (далі).

Критерієм до систематички нашої старої драми і викладу її в якомусь порядку мусить стать історичний розвит західно-європейської драми.

Всі романо-германські, а також славянські народи, переходили з різними одмінами однаковий шлях драматичного розвитку. 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 класифікації та історичному викладі даних про стару нашу драму, ми повинні завжди мати на оці все вище згадане: старо-драматичні наші пам'ятники суть шкільного походження, але в своєму складі носять риси, що вказують, принаймні приблизно, на існування в час літур-

¹⁾ Див. № 7.

гічно-драматичного матеріалу. Така постановка питання розплу-тує хаотичність, в якій ніби мається наша стара драматична творчість і проявом якої є те, що найранішим твором нашої драматичної літератури є комічний твір, в протилежність звичайному розвитку загальної драми. Річ одначе дуже проста: органічні за-рідкі нашої літургічної драми зустрілись із розвиненими зразками драми західної, шкільної, через що скоїлась літературна міша-нина: форми і напрями старі й нові запанували в нас одночас-но, 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 принципу церковно-драматичної творчості.

Найперші пам'ятники нашої драми суть драми шкільні; в чому істота тієї шкільності, виявлено було вище і сказано буде також низче,—тут треба завважити одно: шкільні драми мусили по сюжетам бути самого ріжноманітного типу і жадним чином не залежати од умов старої літургії.

В нашій драмі бачим ми навпаки: сюжети обрано відповідно-тими 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 пассіо-нально-воскресні та різдвяні, яко перший крок духовної драми взагалі. Чи те саме відбулося і в нас? Цілком.

Наші перші драми, виключаючи Гаваттовича, зовсім релі-гійні і крім того пассіонально-різдвяні. Дальшим кроком на за-ході було прославлення святих та різні навчання: те саме зав-важається і в нас, хоча, звісно, не в такій гострій мірі. Одна-ковий принцип творчості видко і в літературних формах наших драм. На заході, як ми бачили, духовна драма, відповідно сюже-там, переходила хронологічно форми містерії, міраклія, мараліте; різних хронік і т. и., вщерть до шкільно-класичного і других драматичних зразків.

Наша шкільна драма, по вказанням причинам, не має повної органічності розвою, не додержує строгої послідовності в зміні форм, але при мішанні 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 органічністю безпосередне походження од літургічної драми; але проте в наших шкільних драмахъ суть ознаки і такого походження, хочаб і в трудній формі пізніщої мішавини. Не вважаючи на перше, неб то нецілковиту органічність, і зважаючи на друге,—сліді останньої, а головне через практичну придобність, ми в систематизації нашого матеріалу керуватимемось вказівками історії західної драми. Хай ми не можемо сказати про старішу нашу драму, що всі її зразки послідовно і логічно впливали 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 твори, 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 систематично-класифікаторську, 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 вяснити, 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 заюсались? Відкіля,—ми вже знаємо: з Польщі «Складання духовних драм на латинській мові, або місцевому паріччю, було звичаєм польських шкіл і вважалось дуже важним підручником при вивченні правил піітики, засобом розвинути спритність,

швидкість дійств та міркувань і зміцнити знання 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 рутинному підручнику істоту теорії поезії огулом і знайомив з правилами духовної драми, а до літніх чи майських вакацій, що від того одержали назву майвок, або сам готував драматичний твір, де прикладались до практики вказані правила, чи вибрав з готових пьес руських або навіть польських (цим ясується особливо часто завважена близькість раннях наших містерій до польських) найбільш відповідну його меті, давав її виучувати учням, і потім в один з святкових днів чи приватних шкільних торжеств виконував при співучасті своєї молоді труппи обрану пьесу на учневому театрі, певно зовсім невидатному по сценічній споруді. Шкільний уряд і запрошені духовні та свіцькі урядові були присутні на виставі діллетантів-бурсаків»²⁾. Як же провадилась та вистава в сміслі внішньої обстанови?

«Устрій сцени та постанова перших пьес 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; класна кімната, простирало замість завіси, фаптастичні вбрання біблейських та евангельських особ, паріки та бороди з льняного прядіва, от чим, може бути, обмежувалась 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 блакитним полотном з зорями замість неба; як далеко від цих щелепів пекла, райських садків, сцен мордування і рочистих процесій! Як мало привабної сили для глядача в сухій

1) Веселовській—стор. 334.

2) *ibid.*—стор. 336.

шкільній драми! Одна лиш побожна зорливість, що по-волі слабшала, могла підтримати її в короткий період її існування,—вншність, ефект, наочність вражіння, весь почуттєвий бік справи, що так сильно вплива на масу, був у дитинячому становищі» ¹⁾. Такий був вигляд нашої шкільної сцени, що наслідувала польській. Але чим-же з формального боку, в смислі її архітекτονіки, була сама шкільна драма?

На пій, звичайно, мусили одбитись всі теоретичні правила тогочасної піітики, перейнятої схоластикою, псевдо-класцизмом і т. п. «Підручники до поезії чи так звані піітики, 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 Європі тішчні риси шкільної драми. Звісно, що ці риси виробились під впливом боротьби католицтва з лютеранством, з другого боку—під впливом відродження наук та sztuk в західній Європі. Через те в самих ранніх південно-руських драмах ми вже стріваємо такі особливості, що зовсім чужі були середньвічній містерії, напр.—пролог, иноді антипролог, поділ на акти з визначеним числом сцен, міфологічні імена і т. д.». Що до інших формальних рис драми, то і в цьому пункті вона була під впливом шкільної, позиченої в Польщі, піітики, 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, піби не вірючи в змогу вірша руського. Сіллабічний, важкий розмір наших містерій, було також скопійовано 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 гармоніювали знов таки з польськими колегами. Цей настрій не можна назвати в сфері літератури демократичним; тому ми стри- ваємося 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 народу, який вживав її що-дня у своїй сірій, задавленій буденними клопатами халупі. Маючи такий внутрішній та зовнішній склад, користуючись увагою невеликих дотичних до школи сфер, наша драма проте займає згодом все ширші круги шанувників і, як ми побачимо далі, робиться, в вигляді вертепа, улюбленою насолодою народу. Але перші кроки нашої шкільної драми далеко не показують надій на таку привабливу будучину і головню на пристосованість до розуміння народу. Вони навіть огулом не виявляють глибокого переймання українською національною формою, і це найкраще видно на тих шкільних драмах 17-го віку, що вважаються найстарішими.

Вони, як ми сказали вище, мають вдачу національну 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 «пініе» (кант) написано навіть чисто-польською мовою. Пролог цієї пьєси так виража головню її думку:

О смутная во свѣтѣ явися година,
 Жалю неутоленнаго открыся причина:
 Властительскую сплу пріять 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 пространица
 И единоутробныхъ братій побудила
 До зазрости, иже днесъ любовь преминяють
 Въ ярость, гды ковь на братій своихъ воздвизають,
 Любви своей ко любвѣ не хтятъ накланяти,
 Совѣтують братіи своей пострадати.
 Аще нѣкіи въ паствѣ овецъ пребываютъ,
 Обаче отъ истинной пути заблуждаютъ,
 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. Гопор 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. «Дѣйствіє на страсти Христовы» закінчується риданням Плача за вмерлим і в труну положенням Христом і не доводиться до воскресення та вознесення Господа, як це робиться в пізніших пьесах. На підставі цього жалісного закінчення пьеси можна думати, що вона писалась не для рекреаційних гриц 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 об'єктом «гриц та забави?» Чому через цей сумний кінець вона могла виставлятися 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. Роблячи 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. Жптецький в розправі про «Дїйствіє» д. Петрова. Одкидаючи таку думку Петрова, він каже: в драмі цій одна з дієвих особ є богиня ворожнечі Єрінпіс. 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 кінчилися миром Росії з Польщею в 1686 році. В такому разі «Дїйствіє» 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 установленні цієї дати (1670—1686 роки), не боронять віднести час написання і до ранішого часу,—а власне до епохи війн Хмельницького. 1648—1654» 3).

1) Энеда Котляревскаго—стор. 94.

2) Очерки—стор. 31.

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

Що виявля з себе і як створилась дана пьеса?

Як справедливо завважа в цітованій зараз статті Франко, вона е—«moralité, бо в ній головним чинном діють фігури аллегоричні, 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 деталей; на це прямо вказує і польська мова, що заховалась у даній пьесі... Про що свідчить така мовна мішаншка? Що пьеса належить до найраніших часів наслідування нашого театру польському; що світогляд перекладача і ополяченої публічності 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 оригінала і власно до якого, чи польського чи західно-європейського—говорити трудно за відсутністю його.

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

Порівняння цієї пьеси з розгляженим вище «Дѣйствіємъ» не дає змоги сказати, що вона е 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 Гавватовича)—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 *moralité*. Власне всю драму далеко краще було-б назвати драмою «страстей Марії», бо она-ки, тривоги та одчай Матері Іисусової 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 услиують ефект. Взагалі, коли порівняти «Dialogus» з змістом «Дійствія», вложеном у д. Петрова, не можна не визнати, що «Dialogus» стоїть далеко вище, як твір літературний. Деякі місця його, як напр. «лямент Марії» (стихи 293—320), вражають навіть сучасного читача постичною силою. Такої-ж поетичної сили і апострофа церкви до Христа (ст. 515—536). Коли й ким написано «Dialogus», про це ми нічого сказати не можемо. Пролог не містить в цьому смислі ніякого натяку. Натомість 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 менш оригінально, на тій мові, на якій і до нас дійшов. Автор пролога каже:

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

Правда, «діалект», яким писано «Dialogus»,—дуже макаронічний 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, однак-ж, не можна 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 можна сказати нічого позитивного, поки не буде одшукано зразок, що послугував для неї моделлю.

З пролога можна 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 певеличкому, глухому селі Смерекові. Переписувач, який заховав її для нас, певно, зробив копію з оригінала, що мався десь у великому місті чи в монастирі, який

споружав побожні театральні видовища. Такими осередками, з яких переписувач міг принести «Dialogus»,—могли бути Львів чи Жовков, де поблизу мається базильяпський монастир у Крехові, заснований ще в 1618 року. З не меншою певністю можна 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 грацій, а, може бути, й написаний у Жовкві, при дворі могутніх на той час панів Собесских, в яких, як звісно, поривання до «європеїзовання», власнеж до офранцуження, існувало поруч з деякими останками руських родових традицій. Жовков був у той час значним містом, славився своїми броварнями, мав силу ремесничих цехів. Ян Собескій заснував у ньому повий базіліанський монастир 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 wielkiejnosy. W wieczor pod czas rezurekcyi, na watach z dział bito, na drugi zaś dzień rano po ulicach bębnięno na jutrznią». «Можно припустити, що вся «новина» не складалась з одного стріляння з гармат, але що чи в домініканському монастирі (заснованому пенською Яна Собеского по смерті сина Марка, що пав у баталії під Батогом 1652 р.), чи в замку Собесских споружались драматичні вистави у релігійному дусі. Польський пролог обертався у такому разі, певно, до панів шляхти і взагалі до так званих honotiores, сама ж містерія мала на мегі массу міщанства, ґрунтового 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 пьєси та власне вияснено короткий зміст кожної сцени. Що-ж саме? В першій сцені описується, як виходе янгол 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 твою чашу Христу, не може також передати її комусь другому, бо її другий ніхто не візьме, та її 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 випити той келих, коли янгол хоче ним напоїти Христа. Янгол одмовля, що він мусить передати келих самому Христу; що як би могло бути инше, то її янголи не випустили б келиха з неба! Тоді Мати Божа починає лемептувати, вказуючи між иншим на те, що Бог-отець показав колись, як зрятуватись їм од Ірода, а тепер сам готує смерть Сипу. Перед її, одначе, лементом чуються голоси з пекла, що благають Христа прийняти ту чашу: пояснення причини, через яку Бог-отець готує смерть сипу. На лементі Матері Божої кінчається перша сцена. На початку другої—янгол подає Христові смертельний келих.

Христос попереду бачить тут бунт (реbelій) з боку янголів, але янгол відповіда, що він тільки виконує волю Бога-отця. Христос тоді обертається з скаргою до Отця, не розуміючи, за що Той хоче його покарати, тоді коли багатьох людей визволяв од смерті. Він просить у Нього другого напою; янгол готовий уже йти 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 зустріває 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 Окруцентво і подає Сердцеві меча, але гострим краєм; Серце не хоче брати за гострий край і просить дати, як треба. Окруцентво заявля, що, як тірац, воно не може давати меча інакше, що вже й Христа замучено, і таким чном Серце проколюється мечем. Воно тепер ходить з ним і обилакує муки від тірапства. 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 п'єса 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 ритуала Світлого Воскresення. Його розвиток 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 поспішалися до труни Спасителя 3); третій ступінь—сцена з жінками, сцена з апостолами (иноді випущено) і поява Христа Марії Магдалині. Дальшим ступнем розвитку були так звані Воскресні видовища (ludus paschales) та більш розлогі страстні видовища (ludus passionis)... Воскресні видовища своїм чередом діляться 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 розвитку. Ця група містить звичайно 7 сцен... Сходу в Пекло в них ще не було». В другій групі являється і цей факт. «Ці два тіпа Воскресних видовищ, в яких з часом, в XIV та XV стол., запанувала пародія мова, ввійшли в склад ширших Страстних видовищ, що виявляли в драматичній формі важливіші моменти останньої седмиці в житті Спасителя, починаючи з Воскresення Лазаря чи рочистого в'їзду 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 Водохрщі»¹⁾.

Між иншим треба зауважити, що «епізод—сходу Ісуса в Пекло—до XVI стол., як самостійну драму, оброблено не було, але він складав тільки один епізод Воскресних гриць другої групи, або Страстних драм, що прийняли в себе Воскресні грища 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 тридньового»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 розказує Адові також про своє пробування янголом і занепад, про спокушення Адама, про те, як він хотів придбати для себе весь рід Адама і як багато встиг у цьому напрямі. Він хвалиться, що

Царей незречонихъ и рцаровъ отъ вѣка
Назбиралемъ немало ажъ до сего часу.
Пекло, моя слѣчная потѣха една
Грѣшниковъ ажъ (до) верху узкаго пожерла⁴⁾.

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

1) К. Ст. 1896, іюль и авг.—стор. 20.

2) *ibid*—стор. 20—1.

3) Южно-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 оптимізма Люципера: він нагадує, що Христос мавіть Лазаря, коли захтів, одібрав од Пекла, і тепер він, Ад,

барзо острое уружіе притупил,
хочъ якъ ся изъ нймъ 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 воеводу Трубая і Венеру постерегти, щоб душі його не відієсли янголи до раю. По тих словах він посила на сторожку 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 Божій, бо

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

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

Христосъ пришедшій всѣхъ насъ повязеть¹⁾.

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 з'являється Іван Хреститель і поклика до Ада, щоб він «ламентував», бо вже йде до пекла Христос потроцяти 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 инші святіи сидять тихо?
Гдесь и тобѣ у насъ прийшло лихо!

За його пророкуваннн про Христа він велить його покарати:

А що такъ багато пророкуешъ, братку,
Дайте ему смоли папитися и пекельного кваску!

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

Рицаря ми того не боємося
И той рицарь будетъ съ тобою— 1).

Тут він завважа посла—Венеру (або Гинеру).

Венера оповіща, що вона підстроїла вже карн Христу і його вже водять у ланцюгах; другий посол каже, що Христа ведуть уже распинати на хресті; третій,—що його вже распяли: Люципер зверта на це увагу Ада. Цей радить не приймати души Христа до пекла: хай вона іде в небо, бо від нього, як кажуть пророкуваннн, може загинути пекло. Тут прибiга новий посол, розказує, 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 години 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 розказують про ті-ж події по смерті Христа.

На те Люципер одповіда, що як Христос

1) Южно-рус. пасх. драма—ст. 394.

2) Ibid.—стор. 396.

Божій синь, нехай собѣ сидить на небѣ та пануєть,
А нами и пекломъ нашимъ нехай (не) керуєть.

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

Бо той южъ запевне прийде,
Але хто буде дужшій, той межи нас виграє¹⁾.

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 синь, нехай
собѣ на небѣ сидить²⁾!

Ни маєть онъ до мене жадной справи,
И не можу разумѣти, що то за царь слави,

Іван Хреститель каже, що Люципер мусив про нього знати, бо про нього всі знають з пророкувань пророків. Люципер повторює, що не знає іншого бога, крім того, що на небі, і знов нагадує своїм слугам, щоб вони стояли міцно. Слуги відповідають, 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 миѣ покой и больше ми не докучай.

Христось настоєє і «благословить корогвой»
Люципер знов перечить, кричучи Христу:

Коли Ти Богъ, такъ собѣ седи, въ раю пануй,
А я тебе тутъ не потребую³⁾.

1) Южно-русск. пасх. др.—ст. 397.

2) *ibid*—стор. 398.

3) *ibid*—ст. 400.

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

Гвалть, папове! Врата ломать!
И водою якоюсь острою нась кропятъ 1)!

Люципер, незадовольнений, теж кричить проти Христа:

Южь вязневъ моихъ покраль—запевне знаю,
Вѣчнїи палаяци мои поповаль
И все мое пекло сплюндроваль і т. д. 2).

З двуванням він тільки побачив, що zostався 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 мѣль 3).

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

Як згадано раніше, написано її в першій половині 17-го віку, книжковою українською мовою, з юмором у деяких місцях, не збутих 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 відповідь може бути така: з звісного Никодимового Євангелія. Д-р Франко додає, що йому звісні теж «два південо-руські списки по повній редакції Никодимового Євангелія: Віденської бібліотеки... і список в збірнику

1) Южно-русс. пасх. др.—ст. 400.

2) *ibid*—стор. 401.

3) *ibid*—стор. 402.

№ 59, що належить Василіанському мапастирю в Кракові, Жовківської округи в Галичині»¹⁾). Повстає тепер питання, чи не є розбита двана копією одного з епізодів згаданого апокрифічного Євангелія? Д-р Франко, по досліді, говорить²⁾: «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 розказано широко».

Подробиці тих змін указано дослідником там-же окремо.

Таким чином однак порівняння нашої драми із відповідним їй уривком Никодимового Євангелія не доводить нас до ніякого рішучого виводу. Як звісно, всі пасхальні драми у Європі, що представляли також схід Христа в пекло, засновувались на тому ж євангелії Никодима, позичали з нього весь склад драматичного дійства, скорочуючи або цілком викидаючи одні епізоди, поширюючи чи вставляючи другі. Значить, скрізь у Європі, де тільки ми стіваємо пасхальну драму, що представляє схід Христа в пекло, ми завважаємо, звісно, в більшій чи меншій мірі, ту-ж літературну з'яву, що і в нас. Питання не в тім, чи засновано звісну пасхальну драму на євангелії Никодима, бо воно лягло підвалиною всіх драм того роду; питання в тому, чи складала данна драма переробку безпосередню 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 можна уважати цілковитим прототіпом нашої, здається, нема»⁴⁾).

Є тільки де-які відповідні діалоги, та беручи навіть найближчий до нас—хелмінський, «не можна 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 оригіналом нашої драми»¹⁾. Порівнюючи далі останню з можливими німецькими прототіпами, мусимо «сліве 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 плану дії, хода думок діалогів і розпологу 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 стріваєм серед німецьких пам'яток цього роду»²⁾.

Про французські 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 оригінальний*. 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 вносячи 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 надібуємо один важний факт, а власне існування в 17 віці українських віршів діалогів. Так ми маємо для згаданої драми ізіумську пасхальну віршу, так маємо різні інші, 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 бурешю... 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, іноді навіть позичаючи з неї цілі вірші і двостишся... Ця обставина, зрештою, теж говорить на користь цілковитої залежності текста вірші від текста драми»¹⁾. Подібне твердження дає ґрунт д. Франкові для одпаково категоричного, але більш широкого призначення, висловленого ще Драгомановим. Розглядаючи ізюмську пасхальну віршу, М. П. Драгоманов завважає²⁾: і в цій вірші так і кидається в вічі живий драматичний виклад. Можна 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 статті дати на підставі аналізу тієї пасхальної драми декілька «цікавих виводів»⁴⁾ і зробивши цей аналіз, д. Франко робить такий вивід: «коли релігійна драма прийшла в занепад, вона в лівобережній Україні скоротилась у віршу і в цій новій формі живе доси в пам'яті народній»⁵⁾.

Таким чином факт появи вірші з релігійної драми визнається безперечним. П. Ги, Житецький в своїй вищецитованій книзі про Енеїду Котляревського держиться иншого погляду. Згадуючи про порівняння воскресної вірші з пасхальною драмою і про згаданий вивід Драгоманова та Франка, він каже: «ми нічого не говоримо проти того, що в даннім випадку вірша могла з'явитися 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 статті самого Драгоманова, якої ми ще не мали змоги прочитати, сказано, очевидно, більш того, що треба, з приводу цієї самої воскресної вірші. Видаючи «матеріали для українських віршів, Драгоманов виводить і декількі різдвяні вірші з різдвяної драми, стверджуючи, що вони зложились з неї через вертепну драму шляхом скорочення. Нам здається, що з однаковим правом можно стверджувати прогилякше. 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 відкляти брати свій початок вірші, то тільки з давних колядок. Уваги його мають своє значіння і в усякому разі питання про взаємини межі 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. Житецького²⁾: «взагалі можно сказати, що в той час в українській літературі, очевидно, 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 «Дїйствіе на страсти Христови». Та-ж непевність і заплутаність термінології в назві драми довжиться і в XVIII віці. Звісна різдвяна драма, що приписується, звичайно, Дмитрію Ростовському, зветься «Комедія на Рождество Христово».

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

¹⁾ Энеяла—стор. 105—6.

²⁾ *ibid*—стор. 95.

як «видок», «виді́ніе», а не «дѣйствіе, явленіе, як в пізніших драмах»¹⁾). Огулом же кажучи, і зміст, і детальний характер останніх вказує цілком наочно, що в розвитку нашої драми не можна підкреслити такого органічного і послідовного росту, як в західній, що поява різних її форм здебільша кермувалась зовнішніми причинами, а не виходила з ґрунтовних потреб церковної одправи.

«Слідком за пассіональними драмами,—каже д. Петров²⁾,—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 захід трактування справи не можна вважати влучним: до пьеси св. Дмитрія могли з'явитись 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 пошало,—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 маютьесь в нас, пьеси по якимсь рубрикам можна тільки для зручності їх зрозуміння: тільки в такому смислі—соістнування в нас різних драматичних типів, а не строго хронологічної їх послідовності, і треба розуміти наш про них виклад, тільки в нашому викладі йде одна за другою кожна драматична рубрика, але не в історичній дійсності. Для доказів протилежного у д. Петрова нема ніяких даних. З увагою про все вище сказане ми тим не

1) Энеида—стор. 95.

2) Ю.-р. театр. стор. 458.

менше по пассіональних драмах переходимо до різдвяних і перш за все до пьєси Ростовського¹⁾ «Комедія на Рождество Христово». Що до автора її, то тут є сумнів,—чи справді, належить вона Дмитрію Ростовському? Після уваги д. Житецького²⁾, «И. А. Шляпкин вагається в тому, що драму що 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, ові не маючи на увазі своєї особи, та й написати драму міг він ще тоді, коли не був архиєреєм». 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, сумус про свою долю, бо в неї

отъята мудрость и святыня,
безсмертіє, нетлѣнность, житія простыня³⁾.

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

Иду гроба, а красоти вѣнецъ мой слагаю,
Иду окруженная печальми и бѣды⁴⁾.

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 паступного «дійства»—про Йрода, його лютування і т. д. Потім починається сама «Комедія». Земля скаржитья за свої муки через гріх Адама і каже:

Азь за красныи цвѣты
Волчець родити буду мерскій по вся лѣты¹⁾.

Небо потіша її, що вона

черезь Бога—(натяк на прихід Христа)—
воплощена вѣчну благодѣлю²⁾.

Потім згадкою і роз'ясненням смисла прихода Христа Небо зовсім заспокоює землю. Тут починається спів «Христось рождається, славите». Милость Божія виголошує про прихід Христа. Милосердіє сполучує на цій підставі небо з землею, і ця покликає.

Мирь земли благовольны да воспоють люди!³⁾

Тут-же вчувається спів «Слава въ вышнихъ Богу»

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

пролитіє крове, аки море [стар. 350]

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

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

Пастирі вважають їх за птахів, а розчудений Аврам заявля:

1) Драматич. произвед. Тихонравова—стор. 346.

2) *ibid*—стор. 346.

3) *ibid*—стор. 349.

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

В яві 3-й янгол оповіда їм про народження Христа в Віфлєемі:

Там убо весельма ногами пдѣте,
 Достойную ему честь и поклонъ дадѣте (стор. 354)

Ті збираються йти. В яві 4-й вони вітають Христа й вертаються до-дому. В яві 5-й «любопитство звѣздочетское» дивується несподіваній зірці, ніга в могилі мудрого Валаама про її причину, дізнається, що вона возвіща «Іакова сѣмя блаженно» (стор. 361), і любопитство поспіла тоді на розвідки волхвів. В яві 6-й Ирод вислухує лестощі од своїх сенаторів; тут приходить посланник від трьох царів, просючн дозволу пройти через Иродову землю для уклонення повонародженному Цареві. Ирод спочатку сердиться, потім по нараді сенатора дозволя їм прохати і каже стати сторожі, щоб захопити Царів, коли вони вертатимуться, і таким чинном 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 обвинути Ирода. В 8-й яві Ирод дізнається, що царі його ошукали; сенатори радють йому вияснити по книгах дійсний смисл появи нового царя і клпчуть рабина. Цей стверджує на підставі Святого письма дійсність народження Христа і вказує місце—Віфлєем. Ирод в трівозі, але сенатор радить йому впишити немовлят, і той відає відповідний наказ. Чутно спів про горе Рахілі. В яві 9-й «убієніє отрочать неслышимое, по зримое», в 10-й—«плачь и рыданіє убієнныхъ отрочать подобіємъ плачевной Рахили». В 11-й яві «вождь» доклада Иродові, що його наказ виконано; Ирод хвалить його і ляга одпочити.

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

пропрокують пекло. В 13-й яві Ирод в страху від сону прокидається, почува себе недужим і просить спорудити собі справжнє ліжко. В 14-й—приходять 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 «упадаєть надъ пропасть» (стор. 395). Грізне останнє слово проти нього вимовля Отмщеніє. В яві 16-й—Ирод уже мучиться в пеклі; в 17-й—Смерть радіє вбивству немовлят, загинелі 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 віку¹⁾. Житецький на підставі мішанини української мови з великоруською у пастухів робить вивод²⁾,—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 монастиря його іменовано було спочатку сибирським, а потім ростовським митрополитом». По даним Пекарського, «митрополит Євгеній каже, що Дмитрій Ростовський писав свої драматичні твори, коли ще був у Малороссії»³⁾. Ще докладніше що до цього висловлюється Веселовський.

Назва пьеса, як і другі, «легко могли бути написані у Києві в роки молодощів автора і потім поновлені в Ростові. Живність українських народніх типів (у комедії на Різдво) вказує, що їх схоплено просто з натури. Здається, можна положитися на свідоцтво кн. Шаховського, який прямо каже, що драми ці «з першу виставлялись студентами Києво-печерської лаври (цеб то академії), потім учнями Заіконоспаської академії і Ростовськими семинаристами. На ці слова можна 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 першовтір комедії очевидний: український колорит пьєси в данному її стані видно 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), «привітствовавши» (365), особливо такі рифми, як «усильнѣ, зѣльнѣ» (ст. 350). Ці останні дають змогу думати, що „ѣ“ читалось і в нашій пьєсі за „і“, що вона була написана мовою славянсько-українською, як на це й дійсно вказує Житецькій²⁾, і що, значить, переробляти її на славяно-московський зразок не було вже так трудно.

Що ж виявля пьєса по своєму літературному складу і яке воно має художнє значіння? На зовсім вірну думку Веселовського, повторену потім Петровим,—«Комедія на Різдво» є піби оригінальна мішанина трьох містеріальних стилів; вступ є чисте *moçalité*, більша частина пьєси не одступа од рутини звичайного типу містерії, нарешті сцена межі 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 піби випадково примежувались до пьєси»⁴⁾. Житецький дивиться на неї інакше. Він визнає, що «дія в ній розвивається слабко, дякуючи втручанню в неї чудесного елемента, але драму задумано широко і виконано з великим талантом»⁵⁾. Близько до цієї оцінки висловлюється і Петров, визнаючи «блід-

1) Старинный театр.— стор. 355.

Энеида— стор. 96.

3) Старинный театр—стор. 355 и Южно-рус. театр Петрова стор. 458—9.

4) *ibid.*

5) Энеида—стнр. 96.

ність» пьєси, 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 пьєси тільки «ступнем» до самобутности дає змогу постановити загальне питання про літературну її самостійність. У дослідників пьєси мало є що до цього відомостей. Пекарський згадує тільки про відповідний твір у німецькій книзі Моше та французьку містерію XV в.²⁾, але про ступінь звязку mezi ними не говорить нічого. Петров теж робить невеличкі вказівки, що «Натура людська, яка виводиться в цій комедії, стривається раніше в траги-комічних діалогах *Bellerophon Sarmaticus*, виставлених у краківській академії 1637 року, а капт у пьєсі Дмитрія Ростовського, що починається словами «Ангель 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 пьєсі суть ледве помітні проблески оригінальності: пасторальна сцена в ній лише 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 можна також не завважити, що більшу частину пьєси 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 народження 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. Оповідь янгола про того, «хто, нищету возлюбивий, васъ, нищихъ, взываетъ», повен торкаючої істини і містить в собі історію всього життя Спасителя»¹⁾).

Характеристикою цієї драми закінчаємо ми виклад тієї Іх 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 з'являтися і другі її вигляди, що згодом одбиваються від духовного, клерикального напрямку і поволі вбирають в себе елемент свіцький, а власне: міраклі, драмовані священно-історичні хроніки, 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 хроніки і т. инше) почали з'являтися в південній Русі по тому, як було зміцнено в київській академії пассіональні й різдвяні духовні драми»³⁾). Правда, для свого закиду д. Житецький 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 найранішої дати наших комічних творів стверджує це найвиразніше. Коли до містерій духовних могли в нас існувати протилежні їм по духу комічні твори, то, очеви-

¹⁾ Наука и литература—стор. 416.

²⁾ Южно-русс. театр—459.

³⁾ Энеида—стор. 94.

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

Спостерегаючи розвит західно-європейської комедії, ми заважили, що повна по формі комедія утворюється не зразу: спочатку з'являються комічні вставки межи актами духовної драми, так звані інтерлюдії, або інтермедії, потім вони визволяються від належності до тієї драми і починають існування 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 ґрунт 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, пасіональні, де нема й натяку на якийсь елемент комічний, то в нас, очевидно, може це бути ілюзія 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 існування інтермедій цю ілюзію 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 взірць польської, а польська духовна драма давно вже не стояла й сама на ступні первітному! Коли ж так було з творчістю польською, то тим більше мусило статися з нашою, що йшла слідком за першою і користувалася її прибутками в своїх насамперед релігійних цілях. Факт існування 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; існували вони і в XVII ст., але самі ранні і неясні вказівки на це не йдуть раніше 1629 р.; тут-же ми маємо самі пам'ятники 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, Przystańca Bozego. Na pięć aktow rozdzielony. Przydane są y intermedia dwoie, napisany przez Iakoba Gawattowicza Leopolite, nauk wyzwolonych y Philozophicy Bakalarza. Odprawowany w Kamionce na jarmark, przypadający na dzień tegosz Jana świętego Chrzciciela. Roku pan. 1619. Drukowany na przedmieściu jaworowkiem U. S Mikołaja, 4^o kart nieliczbow: Fij». (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 друкована у св. Миколая на передмісті Яворовському, 4 арк., нелічених стор.). Чи віліло це видання і де воно хорониться, і чи з нього списував Крашевський, чи з якоїсь рукописі,—відомостів про це нам не переказано»¹⁾.

З поданих звісток ми довідуємось, що поімпеповані інтермедії, писані українською мовою, було додано до трагедії, писаної польською мовою; з цього факта виника питання,—якої національності 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 приеднано відповідно смаку народа»²⁾. Як думає д. Житецький «Гаваттович, русин по походженню, був учителем не в брацькій православної 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. Можна через те думати, що інтермедії Гаваттовича були зразком шкільної теорії, що панувала в поль-

1) Киевская 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 можна 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 розвизання 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 існування українських інтермедій при польській пьесі показує, що тоді могли існувати й українські інтермедії при українських драмах-містеріях, або й окремо. А з другого боку така ранність комедії перед містерією вказує на неповну органічність розвитку останньої.

Що-ж виявляють із себе означені інтермедії самі по собі? Вони—як завважають видавці²⁾—по всьому «мають велику схожість з тими інтермедіями, прототіпами яких вони слугували і які в XVIII віці складались професорами ківво-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 (Пійтыва М. Довгалевскаго 1736—1737), або подається якийсь потішний, анекдотичний епізод, часто позичений з чистонародних байок.

¹⁾ Энеида—стор. 93.

²⁾ Киевская Старина—1883, 12, стор. 653—4.

Зміст першої з наших інтермедій такий: господарь, або якийсь сільський хазяїн Стецько, заможний, але наївний та простий, іде з ярмарки додому, накупивши там горшків. До нього підходить хитрий Климко, розпитує Стецька про його заможність і виявляє охоту піти до нього служити; той обіцяє гарно годувати його, а цей видає себе, як 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 оману і не бачучи предмета своєї куплі, торгує kota в торбі. По довгому торгу поєдналися на 4-х грошах. Неповорітний Стецько довго вовтузиться з торбою, щоб розв'язати 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, прикриває їх його-ж сукманом і в вигляді іншого чоловіка розпитує 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 розбиває тільки власні горшки. Зачувши тріщання горшків, і побачивши нову свою оману, віп 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 оману. Народність сюжета в цій інтермедії очевидна і мораль її очевидна: не торгуй kota 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 виголодалися, 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 приснитися найкращий сон, тому й дістанеться пиріг. Пропозицію прийнято; Максим і Грицько лягають спати, а Денис крадькома зйде пиріг і незабаром розбуркує товаришів; запрошуючи їх розказати, 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 люди 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, підпис 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 з'їж пиріг. Ошукані Максим та Грицько прогоняють «до біса» Дениса, а він прикидається, ніби не розуміє причини їх незадоволення: «ось біда; сами пиріг з'їсти 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 змінюється подекуди сіллабом; кожна строфа ділиться на дві частини, що кінчаються рифмами;

кожна частина строфи, за де-якими винятками, дає четирестоппний хорей. В цю мірку бгаються питання одні і відповіді другої особи з ламанням строф звичайних, через-те прийнятий розмір дається авторові нелегко, витримується 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 близьиться 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 пам'ятника визнають, що Гаваттович¹⁾ «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 Довгалецького і Коницького. Вчені схоласти XVII—XVIII вв. взагалі недбало відносились до народньої мови, а через те вони не мали змоги подати цілком вірні її зразки. Прот-те мова уміщених інтермедій представляє цікавий матеріал для філологів, як по численності особливостей і ознак 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 пародія 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 ґрунт непорушний. Цей реалізм виявля-

¹⁾ Киевская Старина 1883, № 12 стор. 655.

ється в точній передачі народньої психіки і народнього побуту, що видно навіть в деталях. Взяти, напр., описання небесного бенкету, який бачив ніби Максим:

Гей, было-жъ, было-жъ тамъ много істи! Не прѣбачу 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, сказати би навіть натуралізмі, ви-клад визначається, де треба, особливою естетичністю. Такий, нпр., опис неба, що вражає нас вродою своїх кольорів.

Та тотъ небо,—каже Максим,—якъ золотий замокъ, що такої
 Въ світі жъ не видаль красное. Мури мѣтьє золотое (работи
 Та каменями сажене дорогими: суть зелене,
 Суть білие, червленое, суть блакитне та світное.
 Та і мустъ тамъ есть золотий. Та я собі передъ врати
 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 підтримують думку про давність і живучість української шуточної творчости. Безперечно вона існувала 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 бути поставлені українські інтермедії кінця 17-го віку, що маються при польській драмі «Сомпіна

¹⁾ Кіевск. Стар. 1883, № 12 ст. 663.

²⁾ *ibid.* стор. 662.

dnchowna s.s. Borgsa y Hleba, що міститься в одному польському підручнику риторики і в уривках надрукована д. М. Марковським¹⁾. 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 зязок інтермедій з текстом драми спонукає нас зміст перших розказати разом з останньою. Зміст цієї драми такий: «пасапперед іде інтермедія, початок якої загублено. Дієвими особами її зъявляються *garbarz* (кушнір) і хлоц. В схоропеному 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 перекладає собі, яко *stena* (стіна); *proscenium*—простенко (стіни стоять); *synopsys*—свинонас і т. д. Виходить *Prologus*, оголошує, що «*nie dla siebie to, chłopie, co tu napisano*», і розказує коротко зміст наступної драми: як Святополк убив князів Бориса і Гліба.

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

1) Київ. Стар. 1894, № 7, ст. 32 «Южно-русск. интермедии 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 збутися 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 розсилає «listy» й до других сенаторів, схиляючи до того ж. В четвертій сцені сенатори підмовляють Бориса стати князем, тоді як він чує одворот 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 цій 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 папским двори»¹⁾). Побачивши козака, крадуть в нього коня, а натомісць лишают втокмачену в грязь кобилячу шкуру в тій надії, що козак.

Мнммати 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*). Витягнувши 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 єврей, козак обертається до нього з таким привітанням: «*czemu się to nie*

¹⁾ Южно-русск. ивтерм. — 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
Турецкіє скури, буду їми торговати 2)

«Настроений так радісно вигодною покупкою, єврей ляга спочивати, накрившись шкурою. Під цей час являється діавол. Злий дух недовольний: справи його точаться кепсько, але, каже, він «teraz dowcip pokaże, kiedy będzie razik Śwantonokowi, aby swoje bracia zgładził, a sam na państwo wstąpił. Doznaia, co umie ten diabel, — додає він. Діавол бажа записати для себе «niecsnoty 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 межі ними заводиться розмова». Діавол 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 других євреїв, а також і на самих християн, яких ніби євреї одурюють. Діавол пита про тих християн, 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 тоє, пане дябле, хотей написати.
Позичивши, панове не хотят оддати 3).

1) Южно-русск. ивтерм.—стор. 38.

2) ibid—стор. 39.

3) ibid—стор. 40.

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

Krzywdę chłorkowie wielką od ranow sierpią i t. d.

По відповідних розмовах єврей просить діавола все-таки віддати кобилячу шкуру. Діавол розважа, що справді, на тій шкурі він не поде і присуджує взяти за огиря самого єврея. Той, звичайно, жахається, але нічого не може вдіяти, бо діавол сіда на єврея і од'їзджа,—цим і кінчається пята сцена¹⁾.

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 Єримана своїм. В сьомій сцені козак, посланий Святополком до полковника, скаржитись 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 дев'ятій 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, отруений ідю, 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 дев'ятій 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-русс. интерм.—стор. 42.

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

Третій акт починається сцепою, в якій сходяться вістники Ярослава та Гліба і умовляються що до війни. Але Гліб, боючись розливання братерської крові, 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, прийнявши 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, зважається 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 сцепою 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 української, але автор має відносини до українства і українські його інтермедії суть памяркою нашого письменства. Але ж яка мова інтермедій? «Аналізуючи мову інтермедій, ми бачимо,—каже д. Марковській,¹⁾—що в цій нема ні дзекання, ні увякання, що в білоруському наріччі являються вже з XVI в., ні акання, початок якого в білоруському на-

¹⁾ Южно-русс. итерм.—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 замість ъ. Правда, і замість ъ і в середині слів сильно розповсюджено і в північно-східній частині білоруських говорів (у південо-західній менше), але в усякому разі ця звукова риса не представляє особливості 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 надібуються в південно-руських пам'ятках зрідка вже з XVI в.,—їх можна віднести до памяток південно-руського письменства кінця XVII в. Складачем цих інтермедій був, треба думати, якийсь малорос (може бути, школяр Полоцького єзуїтського колегіума), який і не міг через те патхнути їм яскравого колорита тієї народної мови, що гучала серед простолюдів г. Полоцька, але з другого боку, рахуючи на місцеву публичність, автор і не зважився запровадити в своїй інтермедії гострих рис своєї рідної мови».

Що до літературної вартості, то високо поставити їх ніяк не можна: комізм їх вельми грубий, дотепу дуже мало, естетичності ще менше. Одно слово, визнати значіння їх можна в тому смислі, що вони без перерви підтримують традицію нашого літературного реалізму навіть в XVII віці.¹⁾

I. Стешенно.

(Далі буде).

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 літературного зміста, який може бути позичено з самих далеких джерел, що спробував досить влучно довести відносно Гаваттовича Кузьмичевскій (Старійшія русскія драматическія сцени.—Кіев. Стар. 1885, ноябрь).

Історія української драми.¹⁾

V.

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

До таких духовних п'єс належать, як ми вказали, пасіонально-пасхальні й різдвяні: по них, в історії західньої драми, слідкують теж духовні п'єси розмаїтого, але теж релігійного змісту; в нас безперечно були і вціліли де-які п'єси подібного типу, але можна сказати, що вони складають окрему хронологичну групу.

Одначе групу окрему по змісту вони складають тому, що, не вважаючи їх достатним матеріалом для встановлення другого хронологичного періоду в історії розвою нашої драми, ми все-таки можемо розглядати їх, як особливе і тише з'явище по рисам внутрішньої вдачі.

Одним з таких творів, релігійної вдачі, 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. Мироном²⁾; річні і піврічні іспити в старих польських школах споруджувано з великою бучністю та при натовпі величезної юрми публічності.

¹⁾ Див. № 7—8.

²⁾ Бенкетъ духовный. Киев. Стар. 1892, апр. стор. 60.

Про Діспути по теології, філософії та инш. в школі Любранского в Познані—каже Лукашевич—оповіщалося звичайно оголошеннями, що посилалась 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. на зразок польських, існували такі ж звичаї, про це ми маємо силу свідощів»; «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 грищами, а студенти співали канти. Вчитель поезії обовязаний був для таких прогулок що року компонувати комедії чи трагедії, а инші вчителі—діалоги. В філософіях і богословії замість іспитів були річні публичні діспути. В давні часи всі діспути відбувались тільки в латинській мові. Але потім для *разумнійя простому, въ множествъ 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. Миронном 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, неб 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

¹⁾ Киевская Старина 1892, апр. стор. 63.

ствердити такі твердження релігійної вдачі, як про Адамові стани, душу людську, таїнство, заповіді и т. под. Він складається з трьох частин: «віршового прологу, розмови і віршового ж епілогу. Гадаючи по змісту, твір цей повинен був виголоситись при якійсь рочистій нагоді, може, при річному іспиті, перед численною публічністю, що складалась головню з батьків та родичів учеників. Певно, пролог і епілог промовлено було кимсь із старших учеників, чи навіть самим учителем; особливо отецьки навчительний, а подекуди патріотично-журний тон епілога наводить на цю думку.

Що до самого діалога, то його, очевидно, призначено було для учнів меншого зросту, як про це сказано і в епілозі. В кінці розмови стріваються до-які місця апокріфічної вдачі, 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 типічна книжково-українська. Як видно з сказаного, зміст діалога цілком релігійний, але видно і риси нового порядку, власне—обертання до життя. Це видно головню в епілозі, де з дідактичною метою робиться поклик освічуватись і вказується на становище в освітньому 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 хйба сотню дасть хлопця до школы.
 Для того вѣра въ Россіи угасаєть,
 Же справу дати, якъ вѣритъ, не знаєть.
 Предъ що подданство сроее настало,
 Чемъ панство нашей Россіи упало,
 Поневажъ вѣкъ свой въ пестотѣ стравили,

¹⁾ Киевская Старина. 1892, апр., стор. 63.

А въ наукахъ бы на мнѣ ся не бавили.
 Жаль то незносный мѣвши та не мѣти,
 Прето давайте до школь свои дѣти.
 Досить бы на томъ молитвы умѣти,
 И вѣру свою строха зрозумѣти.

Весь цей уступ показує досить цікаву мішанину релігійного елемента з свіцьким: звичайно, останній мається в мінімальній мірі і діалог цілком відноситься до першого періоду нашої драматичної творчости хоча й пізніщої вдачі.

Особливо цікава в данному смислі «Розмова во кратцѣ о душѣ грѣшной, судъ принявшей отъ судьи справедливаго Христа Спасителя».

Пьеса 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 мовить», 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 кинути, чим до судді вести. Являється диявол і теж ладен іти з нею до суду, збираючись забрати її до пекла. Янгол-хранитель, що «грає роль оборонця, вимагає волі обвинуваченій до вислову вердикта» 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 уважить, якъ годна нагани

¹⁾ Киевская Старина — 1884, июнь, 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 жити¹⁾).

Все це вона проміняла на роскоші диявола. За те Суддя їй промовля вирок.

Милший тебѣ дияволъ билъ надъ Творца твого,
 Зъ нимъ же теперъ заживай и роскошей его.
 А поки есть вѣчности, тамъ будешь жити,
 Весполь въ пекелномъ огнѣ изъ тѣломъ горѣти²⁾).

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 відповіда, що «безъ дѣлъ вѣра всегда поглашченна», а крові його «обжите струменя» хай буде душі на більше «потоплення». Душа знов тоді плаче і проклина себе.

Проклята, проклята есть, ахъ ничѣмъ познала,
 Кгдимъ ся южъ дияволамъ до пекла достала⁴⁾).

Але тут виступає Янгол хранитель, вказує, що грішна душа робила й добрі діла. Судія ладен почекати і наказує поважити «добріє 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.

Злиє дѣла добрихъ преважають¹⁾.

Він тоді одступа від душі і каже їй одвічати самій за себе.

Видок 4. Душа скаржитья, 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 ты къ грѣху за лобъ усилонне:

Штось хотѣла, тось творила въ свѣтѣ доброволне.

Сумленя теж заперечує, що воно завжди її остерегало і

Сердечно во лало

Предъ тимъ, нѣжъ што ещче злое ся ставало.

Але душа на ті

Слова нічого не дбала,

Мовлячи: ей, грѣхъ той естъ, рѣчь то барзе мала²⁾!

Душа признається, що вона таки згрішила, та лишаючи Сумленя, все-ж' таки лає Диявола, що він її «звює» і

Роскошъ марного засладилъ былъ свѣта³⁾.

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 душі у апостолів.

«Одинадцять апостолів висловлюються за обвинувачення, один тільки Іоан віддає долю душі 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 за-плату» 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 пам'ятник треба віднести до кінця XVII ст. і саме пізніше—до перших років XVIII ст». ⁴⁾).

Точніше що до цієї пьеси висловлюється П. Житецькій.

«Ймовірно, — каже вчений ⁵⁾, — вона появилася одночасно з першою оригінальною малоруською драмою «Алексій Человѣкъ Божій», цеб то 1674 р. «Думаємо так на підставі загальної термінології в «Розмові» і в драмі: *видокъ, видѣніе*, а не дѣйствие, *явленіе*, як в пізніших драмах».

Що до мети «Розмови», то в основі останньої «лежить релігійно-моральна сентенція про безсторонність суда божого. «Розмову», очевидно, направлено проти людей, що марно сподіваються на ласку божу. Остаточна її мета—дати вищий ідеал справедливого суду людського» ⁶⁾. З цього вже видно, оскільки релігійний сюжет пьеси, який виходить за межі пасхально-різдвяних матерій, поволі стикається з реально-свіцким 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. Житецькій—*Энеида*—стор. 95.

«Чи склада «Розмова» переклад або позичку західного зразка, чи виросла, вона на місцевому ґрунті,—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 представляє тут апостолів, що розв'язують питання (автор) за провинність, а Судія тільки приклада кару, і поясняє це тим, що Судія не бажає показатися в своєму суді суворим»¹⁾. Але, не вважаючи на це, в пьесі мимоволі спинає високе для того часу представлення про безсторонний суд. Такі гуманні принципи, як гласність, оборона, оцінка доказів, одбирання думки дванадцяти судців,—вони ж тільки свіже досягли в наші судові органи. Висловлений в «Розмові» янголом-хранителем дезідерат: «нехть едно идет ко суду свободне» і доси в багатьох випадках лишається тільки *desiderat'om*; за весь час нашого «попереднього слідства» обвинувачений не може «свободне» орудувати засобами оборони»²⁾.

Чим ближче підходитимемо ми до початку 18-го віку, тим більш оддалятимемось од пьес вузько-містеріального типу 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 типу разом із старими, але походження пізнішого. Чим же мусала 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 представляє 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 дійсністю»¹⁾).

Заголовок пьеси такий. «Алексѣй, человекъ Божій. Діалогъ въ честь царя и великаго князя Алексѣя Михайловича. Представленъ въ знаменіе вѣрнаго подданства черезъ шляхетную молодѣ студентскую в коллегіуму кієво-могилянському на публичномъ діалогѣ»²⁾). Зміст цієї видатної пьеси такий³⁾).

В пролові 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 Евфиміана, 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, підтримують спокусу Олексія вказівкою на всі добрі skutки їх підлеглости Тімону Афинському,—коханцю счастья. 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 Ниццетою убогою доводить Олексія до рішучости йти «путемъ узкимъ, который ведетъ къ небу». В яві третій Евфиміан оголошує, що має намір одружити свого сина і, щоб переказати про це, кличе раніш свою жінку Аглаїс, а потім сина Олексія. З жінкою вони накрічають 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 з'являється архангел Міхаїл, 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 останне і самий бенкет,—у автора пьеси «Играніє 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 Урїла 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 римській, висловлює призру, що його опікун загадує проти нього різні каверзи; в цьому настрої підтримують цисаря 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 здібують 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 про це не чує. Видок пятій. Янгол Урїл оголошує людям про святість Олексія; ті сходяться до нього з своїми проханнями; завваживши в цьому втрату своєї одлюдности, Олексій наважує йти відтіля і приходить до Риму. Евфіміян 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 (вид'їніе) шоста. Цисарь Гонорій розказує, що на папській церковній одправі почувся голос з неба, що наказував шукати в городі для молитви «чоловіка божого». Порадившись з боярами та Евфїміаном, 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 молодой Олексія, що дізнаються про свого інкогніто-сина і молодого. В цей час Олексій тішиться вже на небі. Пьеса кінчається «нав'їршеніємъ р'їчи», 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 шанування 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 близькості до життя і ці останні, як побачимо далі, маютья в містерії про Олексія в числі належитому. Але при цьому всьому, чи являється данна пьеса твором цілком оригінальним, вирослим на самобутно-українському ґрунті. Порівняння її з иншими тогож назвиська творами такому твердженню дає обмеження і становить питання про оригінальність 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. Іншої гадки держиться Пекарський. Він каже: «містерія св. Олексій Божий чоловік звісна мені тільки в рукопису і, оскільки можна міркувати по звістці Войцицького про польський діалог з тим же назвиськом, е переробкою польського оригінала... Зміст польської містерії під цим заголовком взято, по словам Войцицького, з життеписа св. Олексія, зложеного Скаргою»²⁾. Оце і все про порівняння пьес нашої і польської, взаємни яких, на думку Пекарського, характеризують близькість взагалі всієї польської драми до нашої. Для доказу цього твердження Пекарским зроблено мало. Пізніше 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 під час сильних незадовольнень руського двора польським. Але епілог,—каже Вес—ій,—могло бути приточено, прикомпановано у Росії і приладновано до місцевих обставин. Так само, певно, могли бути приточені і голосіння батьків Олексія. На користь же польського походження говорить не тільки стіль пьеси, щорясніе полонізмами, але й порівняння викладу головніших подій життя святого в пьесі з переказом їх в руських духовних віршах, що zostались споконвіку вірними одній редакції життя Олексія, власне безіменній грецькій»³⁾ Порівняння приводить Веселовського до виводу, що наша «пьеса представля переробку кийвським віршником одного з польських драматичних переказів

¹⁾ Лѣтописи русской литературы и др. памяти. Кн. 5. т. III, 1861—стор. 33.

²⁾ Наука и литература—стор. 394—5.

³⁾ Старинный театр.—стор. 343.

легенди, яка сильно притягла побожний люд поезією крайнього аскетизма, зречення світа, самохітного катування тіла» ¹⁾). В другому місці Веселовській просто стверджує, що «тепер сливе неспорно доведено польське походження цієї пьеси, чи принаймні значний вплив польського зразка на руську переробку» ²⁾).

Не вважаючи на таку рішучість, наведені вченим матеріали не дають для неї достатнього ґрунту, бо як раз польського зразка їм і не представлено. П. Житецький зве цей твір «першою *оригінальною* українською драмою» ³⁾, і я думаю, що в великій мірі питання може бути розв'язано власне таким чином. Справді, трудно міркувати про ступінь близькості 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 зовнішня. Драматична творчість містеріальної вдачі така близька у всіх європейських 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 звернемося до аналізу внутрішнього боку пьеси, то побачимо зразу, що вона в чималій мірі заслуговує назви так оригінальної, 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 стилістичну вартість. Реторична надутість фраз, зворотів та епітетів, одбира в нього простір та непримушенність в розвою дії. Найбільшою простотою відзначається вступна розмова яяголів, що склада своїм церковно-славянським слогом гостру протилежність пихатому та пересиченому облесливим хвляям нашів-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 театр.—стор. 345.

Можно сказати рішучо, що фарби в цьому присуді вельми згущено, що загальну оцінку дано не зовсім вірно,—що іншими 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-сім'йові відноси: становище жінки і залежність її від чоловіка (стр. 18¹), обоїльні відносини батька до сина (стр. 20), відносини станів,—де виразно відзначалися дворяне, дідичі, «подл'їйші», 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 фігурують «мужики», слуги і т. п.; особливо велика сцена—так зване «іграліще» 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 ех officіо 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 стріваемо зрідка цілком оригінальні 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 театр—стор. 341.

читається як «і». Доказом цьому ряд відповідних рифм у пьесі: «з'їло»—заразило (ст. 24), сія—Алексія (ст. 40); на востоць—моци (ст. 43); укротити—м'їти (ст. 46) і на стор. 53, 57, 58.

Владаючи безперечними гідностями, пьеса про Олексія становить справжній переходний стан до драм нового типу, де реально-свіцький елемент почина відгравать видатну ролю супроти ранішого виключно релігійного і з-особна церковно-одиравного. До рішучого переходу на ґрунт 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 Києві в мові книжно-українській і важлива для нас реально-життєвим своїм елементом. Мається ряд подібних пьес на західно-європейських мовах і діалогів на польській,—і наша драма напевно стоїть у звязку з останніми²⁾. В ній, головнo в 3-й дії, особливо видко риси переходу до нової драми. Ця дія «представля більш драматичного руху; своїм змістом і складом вона виявля пізніший ступінь в історії драматичної штуки, коли містерія почала помітно переходити в *moralité*; біблейські особи змінюються аллегоричними, історична засада дидактичною. Під пером київських письменників остання одержує цілковиту перевагу, і містерію змінює *moralité* до другої половини XVIII ст. Але стоячи на переході до *moralité*, виводючи аллегоричні особи,¹ приносячи і нам одну з засад західного богословія, розвиненого в форму цілого процесса, «Жал. ком». вірна архаїчному стилю духовної драми і в сценічній постанові захоче 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. Ш.

²⁾ Пекарській—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 шкіл. 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 розвитку. Не даючи ніякого місця світському елементу, 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 поезії. «В цьому не можна не бачити почасти відгомонів тогочасної польської літератури, що дрібніла й падала в рабському наслідуванні древнім при наслідувачах Кохановського. Двір та школа полишили свій слід на руській драмі XVII і XVIII віку».

З пьес, що підлягають цьому вироку, Тихонравов виключає твір Дим. Ростовського, де «сцену пастухів виображено правдивими рисами народнього життя»; вирок його можна обмежити ще й взаівками на сцени народні в інших пьесах, про які ми говорили вище. Але в усякому разі, по цих обмеженнях, присуд Тихонравова про нашу драму в 17-му віці може бути припятий в рисах загальних.

Розгледженими вище творами замикається перший період розвитку 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 розвитку його з західно-європейською драмою. Правда, наші твори цієї доби не показують широких слідів первітної драми,—та з ними, позиченими на Заході в 16-му віці, інакше й бути не могло. В них уже спостерегається штучність складання, класичні ймення, і

¹⁾ Тихонравовъ—Лѣтопись—стор. 30—1.

тому подібне, що малює вплив західно-європейський, розвит не цілком органічний. Але в усякому разі в нашій драмі за цей період є прикмети, що надають їй вдачу чогось більш-менш цілого, зязаного з дійсними потребами суспільства,—власне того, що становить перший період історії нашої драми. Ці прикмети—тісно містеріальна вдача останньої, де-яка зязаність з церковною одправою, все-ж таки прімітивність 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, натомісьць 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-пасіональних драм, «стали зъявлятись і другі її вигляди, що згодом одбиваються від духовного клерікального напруму 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 напрумів, що відчувала на заході духовна драма під впливом відродження класіцизма, боротьби католицтва з протестантизмом і езуїцьких шкіл». Типічні 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 розвитку драми не повстає зразу.

Характеризуючи перехід нашої драми в другий період рисами відносно більшої свіцкості чи віддаленням від церковно-одправного ґрунту, ми не вказали його причин. Чим, справді, умовлюється той перехід до свіцкості, до життя більш реального? Умови досить складні і містяться так в основних засадах життя українського, як і в зовнішніх впливах. Мало-народний характер драми

пояснюється классовим її становищем: драма була творчістю вищих, «не-подлих» класів 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 приходится. Але чим же умовляється усилення в нашій драмі свіцької вдачі 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-російськими формами життя державного. Московська держава стала охоронницею релігійних інтересів на Україні, хоча й обороняти її не стало проти кого. Лівобережчина спекалась католицько-езуїцької насили, українське православ'я стало існувати безборонно поруч з московським, і таким чином головна підвалина старої української драми стала падати. Не було чого вже усиленням чином росповсюднювати православні догми і висувати їх наперед, коли інтереси православ'я, принаймні на лівому березі, стали забезпечені. Ця забезпеченість православ'я і одновірність Московщини спочатку одначе не виявились у знищенню релігійної української драми: навпаки, вони спричинились до ширшого їх росповсюдження навіть за межі України. При злучі 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 кийво-могилянської академії... В ній же являються і драми, скомпоновані київськими вченими і перероблені, або прямо написані відповідною Московщині мовою¹⁾. В такому напрямі відзначається особливо діяльність Сімеона Полоцького, Дмитрія 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⁾ Веселовській—стор. 359.

здається. Москва дуже мало підтримала ту драму своїм спочуттям, бо хутко й сама вдалась до театру західно-європейського свіцького 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 свіцький? Своім початком він обов'язаний, як звісно, цареві Олексію Михайловичу. Маючи перед очима духовні вистави заіконоспаської академії, чуючи про цікаві вистави західної Європи, цей царь, любитель видовищ, захтів мати постійний театр і в себе. Була збудована для цього «комидійная хоромина», і по невдалих спробах добути акторів з-за кордону, набрано трупу з німецької слободи в Москві під проводом пастора Грегорі. 1672 року нею поставлено було першу виставу «Есфірь». «Грегорі зміцнив існування 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 Посольського приказу, Георг Гівнер, помогав Грегорі в «строєнні» та перекладі комедії. За Артаксерксовим дійством слідували комедії: 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 оджилім свій час запасі містерій та мораліте, а в осередку тих комедіянтів, що прийшли на європейський материк з Англії, щоб оживити новим духом руйновану народню сцену середньвічної Германії, які пройшли цю країну вдовш і попереk, 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», відграні при дворі Олексія Михайловича, представляють буквальні, часто важкі переклади тих німецьких пьес, 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 zostатися непомітними для Києва, але від цього далеко ще було до впливу тих пьес на ківво-українські. Україна, під владою Польщі, бачила далеко пишніший, ніж у Москві, свіцький театр, який ми вже схарактеризували, говорючи про польську драму. Але й такий роскiшний театр не знайшов притулку в українців. Чому ж власне? Причина дуже проста. Для театру релігійного на Україні була публичність, бо його вимагала потреба рятуння національності. Для театру-ж свіцького такої публичности не було, бо тодішня наша інтеллігенція переважно була начинена світоглядом ківвської духовної академії, а з другого боку не була така численна й заможна, щоб утримувати очевидну й коштовну забавку—театр свіцький. 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 аристократична, 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 стимули. 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 смертю царя Олексія Михайловича заглохло, й надовго, комедійне діло на Москві. В грудні 1676 року Феодор Олексієвич наказав «очистити палати, що були заняті на комедію». Протекла чверть віку, поки царь Петро відповив занедбане ново-заведення свого батька». Цю чверть віка драма українська покинута була сама собі і без внішніх впливів ішла шляхом, коли не самотнім, то в усякому разі вірним першому своєму напрямку, цеб то релігійним, з деякими, правда, ухиленнями на бік свіцькості, вказаними вище. Ідучи тим же шляхом, українська драма з самого початку 18-го віку вступає в другий період свого розвитку: 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 «охотних смотрільщиків», в оточення «всякого чина людей»: царська «потьха» зрозуміла була тепер як суцільна 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 театру.

Набрано було й учнів для комедійної справи і в 1702 р. «з перших дат жовтня піддяді почали вчитись «комедіанським наукам»²⁾. Якіж пьеси дали їм матерьял для подібних наук? А власне ті, що слідували 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 Куншт, стали головним репертуаром нової московської трупи. Крім того, його «торкнув уже вплив придвор-

1) Тихонравовъ—стор. XXIV.

2) *ibid.*—стор. XXVII.

вої німецької опери»¹⁾, що й одбивається на виставлених у Москві пьесах. 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 хотів руського театру, який би пропагував його новозаведення. Бачучи таку ґрунтовну хибу свого театру, Петро Великий звертав особливу увагу на перекладання нових пьес, доручаючи його перекладачам Посольського приказу. Але справа з перекладами йшла не дуже плавко, бо перекладачі не знаходили дуже часто московського лексичного матеріалу. Через те театральна справа й за Петра не стала на тверді ноги: «комедіальній храміні Петра Великого бракувало самих життєвих, підвалинних умов існування; в неї не було того, що склада душу театру—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 інституцію 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 пьесами Сумарков, а запровадив його, як постійний заклад, в Ярославлі костромський купецький син Волков. З ініціативи воеводи Мусіна-Пушкіна та поміщика Майкова, в Ярославлі було збудовано театр на 1000 глядачів. Про це дізнались в Петербурзі, викликали труппу Волкова до себе і заснували постійний руський театр—1756 р. Першим директором його іменовано було Сумаркова, а першими актьорами двох братів Волкових — Хведора й Григорія, трагіка Дмитревського і коміка Шумського.

Тон і напрям театрові давав, звісно, Сумарков, що був директором 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 розвитку російської драми й театру відносяться вже до інших часів існування нашої драми, про що мова буде згодом. Наведених же даних 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 є 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 почасти і в другому її періоді, але в цьому періоді з першої священної вдачі 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 елемента з релігійним треба розуміти не тільки в смислі присутности обох елементів у одному творі, а таким чином, що поруч з релігійно-духовними пьєсами виникають цілком свіцькі.

Проявом останніх є найраніша пьєса 18-го віку, що відноситься до 1701 р. під заголовком «Свобода». Вона доси не видана, хорониться в іркутській семінарії, і через те ми не можемо про неї сказати нічого, крім наведеного д. Петровим»²⁾ Нагада-

1) Труды Киев. дух. акад. 1866, нояб.—стор. 368.

2) Очерки изъ ист. укр. лит. XVIII в.—ст. 28.

емо обставини з життя Київ. Академії. Що могло подати привід до складання цієї пьеси? 1700 року її звано ще колегією. Цього року повторилась одна з видатних сварок та бійок межі київськими школярами та горожанами. Київський магистрат скаржився государю на «убійства и разоренія» від студентів, а київський митрополит Варлаам Ясінській та рязанській митрополит Стефан Яворскій били чолом про самовправство київських міщан над студентами. Разом з цим митрополити прохали пожалувати їх власним академічним 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 Києво-могилянській колегії. В цій грамоті, що вперше іменує колегію академією, між иншим показується скривдjenим 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 воевод (див. діло про це в газеті «Кіевлянинъ», 1878 р. № 4. Грамота Петра I, від 26 вер. 1701 р. видана в Памятн. Врем. Коммисіи, Київ., 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 межі старим і новим напрямми. Цей твір носить заголовок «Мудрость предвѣчная во едемскомъ душу разумную вертоградѣ наздавшая, самоизвольнѣ же в плѣнѣ ада восхищенную отъ погибели вѣчной къ первому раю блаженству любве Божія дозлетвореніємъ возведшая чрезъ благородныхъ Россіи младенцовъ въ училищномъ колегіумѣ Києво-могилянскомъ стихотворнимъ сложеніємъ 1703 явствовася» ²⁾). По змісту цей твір є містерією,

1) Труды Киев. дух. акад. — 1866, ноябрь — ст. 362 і далі.

а в вузькому смислі слова — *magalité*; у внiшній будові не одзначається рисами первiтности, а носить явні слiди нового, класичного впливу. «Ця мiстерія складається з «проліога», трьох дiй з декiлькама «спiвами» чи хорами і «епiліога». Пролог вказує мiж иншим на стародавнiсть звичая писати мiстерії¹⁾. Змiст самої мiстерії становить iсторія упаду людини. Мудрiсть предвiчна викликає до буття душу розумну й вiльну, на те, щоб вона була владницею землі і глядачкою дiл Божих, і дає їй заповiдь про некоштування овочу з древа пiзнання добра й зла. Душа спочатку хоронить заповiдь і живе в згоді з розумом та волею; але потiм, по натхненню гордощiв, безумства і других уособлених над, ламає Божу заповiдь, губить гармонію своїх сил, просить у сором шати і ховається. Мудрiсть предвiчна шукає душу і кличе її до себе, проклинає смерть і вiдає в її владу невдячну душу. Смерть радiє здобичi і веде її в пекло, де витiють прихiд її спiвом. Цим кiнчається перша дiя. В другiй дiї виводиться на сцену Ворожнеча. Вона торжествує звиягу над миром, радiє подiлу, що вiдбувся межі Богом та душею, і дорiка Богові, що той обстаповою райською нiби сам приготував падiння души і що через те вiн несправедливо карає її. Але небесний голос одповiдає Ворожнечi, що душа була вiльна—заховати чи зламати заповiдь Божу, і через те нiчим не може вибачитись у переступi цiєї заповiдi. Тодi Ворожнеча всiма силами своїми обертається на невдячну Богові душу. Разом з справедливiстю вона прикликає гнiв Божий і велить йому «протещи земные и подземные предѣлы» и губити всіх живущих. Пiд ударами гнiву Божого, душа гiрко плаче. Безумство, гордощi, заздрiсть і други вади радiють. Розум і воля сумують за погибель души. Їх печалi окселентує само небо. В небi чується спiв... Мир божий, розчулений плачливим стоном души і печаллю про неї всякої тварі, зважається помирити грiшну душу з Богом, а для цього викоренити попереду пень зла—гордощi й безумство. В третiй дiї 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 стражденну 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 помирнення души з Богом. Ворожнеча, прочувши про цю предвічну раду відносно іскуплення души, обурюється й хоче побільшити свої усялякі для посіяння свари межи Богом і душею і зруйнувати плани відносно іскуплення души. До ворожнечи являються безумство і двоєдушність, підбавляють її та обіцяють допомогти у її підприємстві. Двоєдушність обіцяє передати любов в руки ворожнечі. Безумство ухвалює двоєдушність,—і обидва вони йдуть виконати задуману справу. Дальший хід пьеси строго слідкує за євангельським порядком оповідання про страсти Христові. Двоєдушність грає роль Пилата, а безумство—Ирода. Іноді євангельський текст трохи не дословно повторюється в розгледеній нами пьесі. Кінець містерії такий же сумний, як і кінець «Дѣйствія на страсти Христовы».

Взагалі данний твір і розгледене раніше «Дѣйствіє» мають в звязку генетичному: зміст «Дѣйствіє», 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 Ворожнеча (відповідна Ерінніс «Дѣйствія»), що тріумфує звитягу над миром і радіє поділу, що виник межи богом і душею людською. Кінець містерії вказує відносно 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 жвавістю, а також кращою мовою»²⁾. Ця пьеса,

¹⁾ Очерки изъ ист. укр. лит. XVIII в.—стор. 31.

²⁾ О словесныхъ наукахъ Петрова—Труды кiev. дух. ак. 1866, ноябрь, стор. 367.

маючи безперечне споріднення з «Дѣйствіємъ на страсти Христовы», одзначається відсутністю класичних фабулярних імен¹⁾, а «через те вона, з одного боку, замика собою перший період розвитку київської драми, коли вона, по наслідуванню езуїцьким 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 гнучкістю мови, порівнюючи з попередніми до неї містеріями, склада присінок нового більш життєвого напрямку київської драми, що почався з часів Феофана Прокоповича»²⁾. Становлючи такий перехід од старої нашої драми до новітньої, «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 зъявляється у Феофана Прокоповича, цеб-то в другому періоді її розвитку.»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-езуїцьких 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 Піітиці Ф. Прокоповича і пьесі «Владимир». В чому-ж істота його піітики, що, разом з його думою, стала зразком для прийдешньої науки в київській академії? «Прокопович,—каже дослідник пьеси Прокоповича ¹⁾,—не показує і в піітиці 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 класиків 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 внесепня 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 класиків» 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 менше пяти: цьому навчає як правило Горация, так и приклад сливе всіх старих трагиків і комиків. Сцен (яв) у акті може бути багато, але число їх не повинно переходити десяти; в трагедіях, навпаки, одна сцена може

¹⁾ Н. Тихонравовъ—Трагедія Феоф. Прокоповича «Владимиръ» Журн. Мин. Нар. Просв. 1879, май—стор. 62.

²⁾ *ibid.*—стор. 63.

³⁾ *ibid.*—стор. 64.

⁴⁾ Труды кiev. дух. акад. 1866, ноябрь, стор. 354.

містити цілий акт, як це можна 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 пьеси, але наставники дивляться за таким порядком їх, щоб у першій дії розвивалась та частина пьеси, що містить у собі головний зміст цілого (і ця дія зветься в трагедії пролог чи *protasis*, бо в комедії пролог чи передмова, надана всій пьесі, мається по-за дією), щоб у другій—почала розгортатись сама подія (*res ipsa fieri incipiet*), вона зветься *epitasis*; в третій—виникають препони та сумяття,—ця частина зветься *catastasis*; в четвертій—відбувається приступ до розв'язання справи,—це також відноситься до *catastasis*; в пятій—кінчається вся дія,—ця частина зветься звичайно *catastroph*a»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 заспіває, всі ж останні тільки рухаються або всі разом співають і роблють теж саме. Хор завжди призначається на кінці дії і означає переміну річей та змінности фортуни»²⁾. Всі ці одмінности піітичної теорії Прокоповича, з яких видно, що він дійсно визнав для драми нові авторітети, а головню «римських класиків — Сенеку, Теренція та Плавта»³⁾, Феофан пристосував і до згаданної нами драми.

І. Стешенно.

(Далі буде).

1) Трагедія і т. д. Ж. М. Н. Просв. 1879, V, ст. 63—4.

2) *ibid.*—стор. 82.

3) *ibid.*—стор. 61.

Історія української драми.¹⁾

V (далі).

Повний заголовок драми Ф. Прокоповича такий: «Владиміръ славно-россійскихъ странъ князь и повелитель отъ невѣрія тмы въ свѣтъ евангельскій приведеній Духомъ Святымъ отъ І. Хр. 988, нынѣ же въ Православной Академіи Могилянскої Кіевскої на позоръ россійскому роду отъ благородныхъ россійскихъ сыновъ, добръ здѣ воспитуемыхъ, дѣйствіємъ, еже отъ піить нарицається трагекомедія, лѣта Господня MDCCV, іюля 3 дня показаній»²⁾. Написано її — і в цьому нова ознака другого періоду драми — славяно-українською мовою, якою і взагалі написані «всі серйозні драми XVIII віку»³⁾. Названо її трагедокомедією, який термін і став предметом уваги декількох учених. Після визначення Прокоповича, «трагікомедія, чи, як назива Плавт «Амфітріона», трагедокомедія є мішаний рід драматичної поезії з трагедії і коме-

¹⁾ Див. № 9.

²⁾ Рус. драм. произв. т. II.

³⁾ Энеида—II. Житецкаго—стор. 96.

дії, цеб-то такої, в якій смішне та забавне мішається з поважним та зрушливим, і особи незначні з знаменитими»¹⁾.

В «трагедокомедії Прокоповича—каже тамже Тихонправов—елемент поважний урівноважується комічним, так само як в старому київському міраклі про Олексія божого чоловіка,—важливе вражіння, 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 неживаний до нього в київській академії рід драматичних творів—трагедокомедію, в якій перемішувались високі предмети з низькими, а таким чином в драматичних творах дав місце і звичайним появам життя»²⁾.

Тихонправов 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. Дмитрій Ростовський». В старіших з тих, що дійшли до нас, підручниках пііттики (1637 року), які вживались у київській коллегії, вже мається розділ *de comedia et trahicomediam*»³⁾.

Таке заперечення Тихонравова не можна одначе визнати слушним. Що мішанина поважного з жартівливим стривається і до Прокоповича, це безперечно, але даний факт не може слугувати зброєю проти думки д. Петрова. Річ в тому, що згадана мішанина стривається 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 пись-

1) Трагедокомедія—стор. 72.

2) Труды кiev. дух. акад.—1866, ноябрь,—стор. 368; 372.

3) Трагикомедія—стор. 72.

менство згадану мішанину, а з того, що він перший дав новій літературній формі теоретичну підвалипу, зробив з трагікомедії правило і дав зразок для наступних українських драматургів. Утворена відповідно класичній теорії і являючись тісною 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 повинною. Після визнання Тихонравова, трагікомедія Феофана «Владимір» далеко відступа од типа тих драм московської славяно-греко-латинської академії, що по рабському відроджували форми та заходи західної шкільної драми»¹⁾.

«В виборі змісту для своєї шкільної драми Прокопович теж декілька відступив од звичая київської і московської академічної 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 середньовічної 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—«Повість обь обращеніи ко Христу равноапостольного князя Владимира», Феофан зоставався, відай, вірним звісному кругу сюжетів київської драми; він лиш оживляв церковну тему своєї драми внесенням симпатій місцевих, національних, історичних»²⁾. 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 піітиці Арістотеля: «особливо

¹⁾ Трагікомедія—стор. 63.

²⁾ *ibid.* стор. 66.

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 багатьох 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 міттикою реченцем».

«Коли дія трагедії» — каже Феофан, — «залежить од багатьох попередніх, то вони передаються в оповіданні якої-небудь особи» ¹⁾.

«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 надавав їм значіння в поетичному творі». Це видно з того місця його піітики, де, розвиваючи де-які твердження Арістотелевої піітики, він в своєму підручнику характеризує відзнаку поета від історика» ²⁾.

Розвій дії по актам теж відповідає виголошеній Прокоповичем античній теорії. В своїй драмі він мав на меті намалювати «внутрішню боротьбу Володимира перед прийняттям християнства і його троїсту звитягу над ворожими для нової релігії силами». Між иншим. «Володимир» — «розвива ті ж самі думки, що Феофан розкрив у проповіді на день св. Володимира, повторюючи при тому дослівно вирази церковного навчення» ³⁾.

З того ж навчення видно, що згадапі ворожі сили суть: «мірць, плоть и діаволь» ⁴⁾. Одним із завдань красномовства Про-

¹⁾ Трагікомедія — стор. 67.

²⁾ *ibid* — стор. 68.

³⁾ *ibid* — стор. 74.

⁴⁾ *ibid* — стор. 72.

копович поставив «виклад подвигів знакомих 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 пролозі до неї, що вистава оповідання про поривання великого князя Володимира до християнства «я мѣсту сему приличпо, и свойственно слышателямъ мнится быти: приличень 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»¹⁾.

Як же виконано було це завдання перш за все згідно з теорією Прокоповича про техніку драми? Обертаючись до вивчення цієї техніки, ми бачимо²⁾ «в трагікомедії Прокоповича двоїстий пролог: так званий пролог комедії, що лежить по-за дією пьєси і склада просту до неї передмову, і протазіс трагедії, що обійма першу дію всієї драми. В протазісі Феофан уміща ту частину фабули, що має в собі істоту виображеної події: схвильований звісткою, що Володимир наміряється впровадити в Києві закон Христовий і зважується розпочати боротьбу з дияволом, пекло висила на землю дух Ярополка, щоб він сповістив предстваника пекельних сил у Києві, волхва Жеривола, про майбутні біди. Жеривол уже встиг прикмітити, що Володимир охолов за останній час до поганських охвір, що його богам нагрожує голодна смерть.

... О студа!

Даде вчера едино козла тако худа.

Тако престарѣлаго, тако безтѣлесна,

Тако изпуреннаго, изсохша, безчестна,

1) *ibid.*—стор. 67.

2) *ibid.*—стор. 75.

Тонка, лнха, немощна, безкровна, безплотна,
 Еще ножа не пряхъ, а смерть самохотна
 Постиже его.

По цьому комічному оповіданню, що в одній з наступних київських піітик визнається зразковим, Ярополк для ствердження своєї думки про зухвальство Володимира переказує Жериволу подробиці своєї смерті. Це оповідання закінчено одним із тих порівнянь, які Феофан вважав за важливу оздобу епопеї і трагедії і через те радив викладати в розпростореному вигляді.

В протазі Жеривол лагодиться зайти в змагання з ворожим йому наміром Володимира.

В другій дії трагедокомедії (в епітазисі) почина розгортатися само дійство—*res ipsa fieri incipit*: після виразу Кониського,— епітазис є усилення вміщених в протазисі предметів: у ньому завязка починається, або всилюється до напруження». В розбираній трагедокомедії епітазис дійсно почина розвивати саме дійство, що склада зміст пьеса, 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 протинства божого.

«Прилично ли князю (каже біс світу) преклонить свою вию распятому и нищему Христу?» Біс протинства божого ганить роспятого, як злочинця. Біс тіла сподівається придбати легку звиягу над Володимиром, що й без того весь хворий від його стрілі; біс плоти «ввѣдриль ему въ сердце триста стрѣль 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 катастасисі) виникають препони справі Володимира і починаються заколоти (*perturbationes*): зачеплений промовами грецького філософа, Володимир почува в собі переміну: щось нове оселилось у його серце; ним опановує якийсь страх; поганські охвіри здаються йому мерзеними: він ще не знає, що думати йому про віщування грецького посла, хоча щось тягне думку Володимира до оповідання філософа. Він вневняє свої думки дітям, просить їх ради; Гліб нахиляє батька вимагати в грецького філософа докладного вияснення християнського закону. Під цей час приходить до князя з своїми жалямп на вбожість охвір Жеривол: холодно стріва його Володимир і сміється над його опаскою, що боги помруть з голоду. По бажанню князя, починається змагання межі поганським жерцем та грецьким філософом. Жеривол починз розмову сварою та лайкою, а не темним словом: потім закида філософа рядом питань, на які можна відповідати тільки мовчанкою; глузує з насильним сміхом над небагатьма короткими та погордливими одвітами філософа, так що красномовство його примушує Володимира червоніти. Зважившись угамувати грецького посла ділом, а не словами. Жеривол відходить. Не все в словах жерця здається Володимру безглузним: він не розуміє пасамперед, як бог може бути небаченим. Філософ у довгих монологах розкрива важливіші догмати православної християнської віри і тим розв'язує непевности, що виникли в душі Володимира. В уста грецькому філософу своєї трагекомедії Феофан вклада окремі параграфи своєї богословської системи. 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 послугу, якого Володимир обіцяє мати відтепер «во отца».

В четвертій дії, що разом з третьою становить катастасіс, «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 наваждають на Володимира противные помыслы и глаголы» і він ладен забути солодку проповідь філософа. 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, плоти 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 прийняття ним християнства, перш за все, «породить 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 плоти. Віддавшись спокусам плоти, Володимир починає вже ганити закон Христовий. Але Володимир згадує проповідь філософа і не знаходить у ній нічого супротивного розуму. В останній часті монолога «трезвий разумъ» Володимира торжествує над лукавими подумами, навіяними бісом світа, плоти 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» співає свою пісню слідком за князем і пильнує одвернути «своихъ людей» від «жестокаго пути Христова».

Єлегичну пісню Прелести написано розміром, відрубним од того, який панує у всіх інших частинах трагедії: вона має

легкішу та підробну форму ліричного вірша. Пята дія пьєси ви-ображає підготовану всим попереднім катастрофу. Володимир заборонив по всім містам приносити охвіри і скрізь наказав тро-щити ідолів: розбиті куміри богів стали дитячою іграшкою... Жерці умирають з голоду. Одні вони стривають упартим опором волю князя. Мечислав, вірний привідця війська Володимира, при-мушує їх власними руками трощити ідолів і зди́ма свого меча на непокірних. Жрець нагрожує Мечиславу одміною сонця, гибеллю Ки́ва, коли буде скинуто Перуна. Але Мечислав і Храбрый пере-дас Мечиславу подробиці хрещення князя; потім вістник прино-сить послання Володимира Храброму, де сповіщається, що князь «воспріялъ истинный Христовъ законъ и задуманое дѣло совер-шилъ крайне и всецѣло» ¹⁾).

Трагедія закінчується хором апостола Андрея з янго-лами. Перед мисленим поглядом апостола Андрея проходять деякі події місцевої історії, важливі своїм впливом на долю «града божого» Ки́ва, або ж такі, силою яких, по виразу проповіді Феофана, «воздвигалось духовное зданіе православно-россійской нашей церкви» ²⁾). «Друга половина хору набуває вдачу панеги-рика особам, в руках яких малось тоді орудування ки́вською і всероссійською паствою і особливо тому, хто не по титулу тільки, але й насправжкв був «ктиторомъ» Ки́вської академіи.— гетману Мазепі» ³⁾).

«Прославленню гетмана присвячено другу половину хора і частину пролога. Прокопович мав право хвалити «искреннюю ревность и усердіе Мазены къ православної апостольской церкви кафолическія вѣры нашей»: він був одним з горливіших вклад-ників лаври: коштом гетмана всю ки́во-печерську лавру обведено

1) Трагедія—стор. 83.

2) *ibid.* стор. 83—4.

3) *ibid.*—стор. 85.

було, в дев'яностих роках 17-го віку, кам'яним муром. В хорі своєї трагедії, Феофан згадав добрим словом це діло Мазепи. Для Київської академії Мазепа був справжнім «добродієм»¹⁾. «Перехід київо-могилянської коллегії від злиднів та потреби годуватися гетманським поданням до збогачення монастиря та академії новими маєтностями з твердими правами. до зміцнення визначенної царської платні ректору й наставникам коллегії, до збудування для неї кам'яниць, відбувся за гетманування Мазепи, на очіх Прокоповича, що виріс і виховався під захистом київської коллегії. Завваживши в хорі розбираної трагедії, що цей «домъ учений» 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 храмів київської академії»²⁾.

Дуже влучно пригадав Феофан у хорі своєї трагедії,— вложенім у уста апостола Андрія, — що Мазепа був кавалером ордена св. Андрея Первозваннаго. Феофан закінча хор своєї пьєси зиченням довголіття, здоров'я, тиші, поспіха у всякій справі цареві Петрові і «его первѣйшему вождю—Іоанну Мазепѣ». ³⁾.

Такий зміст дії пьєси 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 хотів подати автор у вчинках, словах і думках своїх дієвих осіб. По гадці д. Петрова, «беручи на увагу з одного боку претензії польських католиків, і особливо сзугтів виводити початок християнства в Росії з Рима,

¹⁾ Трагедія—стор. 86.

²⁾ *ibid*—стор. 87.

³⁾ *ibid*—стор. 89.

а з другого—непримирену ворожнечу Прокоповича до єзуїтів і панства, можна 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 найцікавіше, стріваються іноді виписки, філософ каже, між иншим, про походження св. Духа від єдиного Отця і про страшний суд, що не влегчується ніякими попередніми 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 розв'язати иншої непевности, що виникає з спостерегання змісту пьєси.

Що, наприклад, уявляють з себе виставлені в пьєсі 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 тіпн якогось духовенства. Алеж якого? Думки що до цього розходяться. Зважаючи на діалоги поганських жерців у пьєсі 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 межі 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. Житенький: «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 кiev. дух. ак. 1866, II, стор. 370.

ворогів *благочестивої* віри, одержаної Володимиром від греків після пророкування ап. Андрія, який з'являється в останній сцені драми. Але автор не вказав більш конкретних прикмет тих особ, на які влучав. Забавні промови жерців, що грають в трагедокомедії роллю неосвічених та забобонних жартунів, суть повні церковно-славянських слів, так само, як і промова філософа, що переконує Владимира прийняти християнську 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 природи, вихоплено з побуту сучасного Прокоповичу православного духовенства: цього не відкидав *сам* Феофан; мало того — він цильнував навіть просто натякнути на те в своїй трагедокомедії»³⁾.

Маркел Радішевській, 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: «архієреєвъ, ієреєвъ православныхъ жрецами и фарисеями называетъ, священниковъ російскихъ называетъ жериволами, лицемъбрами, 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 зве жеривола -- *попом*.

таються. А то ложь безсовѣстная, будто сплось всѣхъ священниковъ такъ я охужаю».

«Коли Маркел Родішевський в Жериволі бачив хулу на архиереїв руських, то зрозуміло, на кого влучав Феофан в особі Курояда і Піяра. Ганючи (і деж? у риторіці!) прожерливість, піяцтво католицьких ченців, цих «свиней Єпікурова стада», чи потребував Феофан чужих оригіналів, малюючи чревоугоддя 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 заповѣдаты епископъ долженъ служителемъ своимъ, чтобъ въ посѣщаемыхъ городахъ и монастыряхъ благочинно и трезво пребывали, и не творили бѣ соблазна, наипаче не домогались бы у мниховъ и у поповъ кушанья и питья и конскаго корму лишняго; кольми паче не дерзали-бѣ грабить подъ виною жестокаго наказанія: ибо слуги архіерейскіе обычнѣ бывають лакомые скотины и гдѣ видить власть своего владыки, тамъ съ великою гордостію и безтудіемъ, какъ татаре, на похищеніе устремляются»¹⁾).

При таких даних 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 антипольськості 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 одпо не може бути характерною рисою другого: в цьому останньому вона є лише рисою переходною. Далі означена антипольськість і в першому періоді швидко виявлялась у захованому вигляді,—конкуренції на полі штуки, а не якогось

1) Журн. М. Н. Пр. 1879—стор. 94.

2) Труды Киев. дух. акад. 1866, нояб.—стор. 357.

глуму пад 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, антипольськості, тоді, коли, як ми згадували вже, православію на Україні, принаймні, де жив Прокопович, ніщо вже не загрожувало. Правда, під владою Польщі лишалась іще правобічна Україна, але колиб Феофан захтів направити своє жало проти польськості, то він зробив-би це просто, особливо маючи на увазі його анти-католицтво. Навпаки через те, що інтереси православія стали при московській владі забезпеченими, таким видатним діячам, як Прокопович, найпростіш було звернутись до розгляду внутрішніх відносин рідної дійности і згадати все, що ганьбу заслугувувало. Для Прокоповича найпридобиша 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 повітство як раз може вважатися 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, Курюди 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 поередників Феофана на драматичнім полі. До другої половини XVIII віку ми не стрінемо в київській драмі такої чистої мови, як мова Прокоповича²⁾. Що до самого змалювання тіців, то «не можна не побачить в цій драмі побільшень та натяжок, але не можна одмовити в ній також де-

1) Труды Киев. дух. акад.—1866, ноябрь—стор. 357.

2) *ibid.* 372.

якого чуття живої дійсності. Постаті жерців обмальовано прямолінійно 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 піітькою «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 пьеси Прокоповича далеко переходить художню її вагу. «З його часу в кївській академії часто трапляються трагедокомедії, що склались до того з пяти дій: так вимагали піітьчні правила Феофана Прокоповича! Але—що найважливіше—з цього часу громадські й політичні інтереси південно-руського краю займають видатне місце в кївській драмі»³⁾). Або, инакше кажучи, свіцький елемент займає в драмі Прокоповича і в усіх наступних поважне місце, вдачу якого докладно малює Тихонравов: «в його трагікомедії виявилась та свобода мисли, згага пового, 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 пьеси скупчено на боротьбі нової освіти з старим нецтвом. В шкільній драмі молодого ченця образи темних жерців, що їх не можна зробити «настухами» 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 «Недозр'яломъ плодѣ трудовъ своихъ» задовго до зближення з Петром»¹⁾).

Природний талан і широка освіта зразу умовили утворення з Прокоповича видатної історичної особи, сторонника всеросійських реформ Петра I-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 внутрішнім гідностям», не представляють для нас особливої цікавості. 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 древо: фла 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 маєтсья 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 дячкомъ церковнымъ» ганютьсья хиби в релігійному житті руського народу, що містятьсья або в цілковитому неучтві і відсутности засадничих моральних правил життя, чи в поверховій і фальшивій освіті. Головна роля в цій розмові належить горожанину, що одержав ґрунтовну 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.

па кружку вина“, випадково стрівся з горожанином і обернувся до нього з грубим запитанням. Ображений горожанин назвав селянина простаком. Слово по слові, і межі 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 неучтво 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, „зв'яздъ не свимають“. Пізнаючи і сам свою темноту, селянин здебільша відмовчувався, або буркотів про себе: „отцы де наши не умѣли письма, но хлѣбъ довольный ѣли, и хлѣбъ тогда лучше родилъ Богъ, нежели нынѣ, когда письменніи латинники умножилдся“. Але иноді розмовники ніби мимоволі втягали його в розмову, і тоді то одкривалось грубе неучтво селянина що до віри й моралі, що яскравіш одтінено глибоким і справедливим поглядом горожанина на ці предмети. Коли розмовники всиловувались перекопати його, що за уперте неучтво неодмінно послідкує над ними Божий гнів, селянин пресокійно одмовляє: „азъ шкого же убилъ, ничто же укралъ, не прелюбодѣйствоваль,—чесо убо опасатися имамъ на судѣ Божіемъ?“ Але розмовники обвинувачують його в зламнанні 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 розв'язати йому де-які непевні пункти що до латинського вчення: чи приємне це вчення Богів, чи треба здаватися до науčenій „страннихъ и различныхъ“, щоб то до чужоземної науки, і заняття філософією чи не буде супротивне словам св. Письма, де сказано: „да никто же васъ будетъ прельщай философією“. Горожанин розганя всі сумніви дячка, стверджуючись на св. письмі й прикладах св. отец. «Філософія—каже він—не значить собою латинській языкъ, ибо можетъ быть философъ и русскій человекъ, и на всякомъ языкѣ любомудрствовать можно. Ипіи же философы не токмо никого не прельщаютъ, но и богомудры бывають, 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 возмogli»¹⁾.

Але, оборонивши латинське вчення, горожанин показує і погані боки його і особливо напада на пеків з латинників».

На думку Петрова, обидві розмови «зложено в наслідування розмовам Лукіана Самосатскаго; одного з любимих Прокоповичем авторів, як це видно з його реторіки»²⁾.

Вони „мають тісний зв'язок з добою царювання Петра I, висловлюють краєці 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 багачко точок зіткнення межі другою розмовою Ф. Прокоповича і третьою сатирою Кантемира, написаною по програмі 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.

чим європейським 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 трагікомедії, була такою впливовою для Півночі, то тим більш мусила вона мати вагу для краю рідного. Переходячи 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 творчості Феофана, характерні для другого періоду нашої драми, мусили стати спадщиною і інших письменників, що творили після Прокоповича. Історія драми показує, що так воно було і в дійсності.

І. Стешенно.

(Далі буде).

Історія української драми. ¹⁾

V (кінець).

«По Феофані Прокоповичу раніша священно-містеріальна влада київської драми продовжувала ще своє існування; 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 класичному світі, але ввійшла у Київі в моду через наслідування Феофану Прокоповичу» ²⁾).

Такими рисами характеризує д. Петров ніби новий період нашої драми, що почався по Ф. Прокоповичу; із цією його вказівкою не згодитись не можна. 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 класифікацію драм Прокоповича, так і загальний поділ нашої драми на періоди, стоїть у д. Петрова, єдиного доси історика драми 18 в., на дуже хисткому ґрунті. Цей вчений двічі спробував дати такий поділ нашій драмі до 19-го віку: вперше, в вищезитованій 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 можна визнати цілком влучними. В першій праці автор брав за критерій поділа двох раніших періодів польськість і антипольськість наших драм,—

1) Див. № 10.

2) Очерки—стор. 50.

ноябрь-декабрь. 1907.

цеб то ознаку зовсім внішню 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 логічності в такому поділі, бо для першого періоду д. Петров бере польськість в розумінні внішне-формальному, в смислі «наслідування драматичним зразкам сзуїтів, переважно польських», а для другого — в смислі внутрішньому, власне — «оживлення київської драми антіпольськими пориваннями»¹⁾. Третій і останній, після д. Петрова, період «упадка київської драми і поривання її вдаватися до загально-руських переказів і інтересів», по критерію нічим не зв'язаний 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 класичним 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 класичних форм і рідного змісту, які ми бачимо у Феофана Прокоповича, з духом і вдачею раніших священних містерій і драм»²⁾. Четвертий і п'ятий період суть поділом ранішого третього періоду на дві частини; про них балакатимем згодом, а тепер спинимось на другому й третьому.

Чому д. Петров одділив тепер драми Прокоповича від інших 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 драма-

¹⁾ Труды кiev. дух. ак. 1866, 11, стор. 357.

²⁾ Очерки изъ истор. укр. лит. стор. 267.

тичних творів, що мусять бути критерієм поділу нашої драми. і коли б не забув про еволютивний хід всякої творчости, що навіть при позичанні в других літератур відбувається з точною повільністю. Взявши до уваги подібний критерій, який ми формулювали б у вигляді повільної згуби нашою драмою первітньої містеріальности на користь свіцького змісту, а через те і в вигляді переходу до слугування не тільки релігійним інтересам,— ми б у поділі драм 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 переймання свіцькими інтересами. Це-ж останнє 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 шяк не можемо одмежувати творів Прокоповича, по яких міпма йдуть твори релігійні, від творів нерелігійних однакового з першими напрямом: свіцькі драми, починаючи з Прокоповича, складають одну логічну і хронологічну групу, до якої належать і несвіцькі, що вказують на непоривність другого періоду драми з першим. Вносячи це перше спростовання у новіший поділ д. Петрова, ми переходимо до дальшого викладу матерьяла другого періоду.

Коли ми обернемось до цього матерьялу, то завважимо змогу довести не тільки мішанину релігійного елементу з свіцьким, яко характерність другого періоду, 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, фігурус вже в нас запроваджена Прокоповичем трагедокомедія; з другого—тягнуться ті безформенні твори, що своєю примітивністю цілком нагадують 17-е століття. Почнемо з других, що мають характер пьес різдвяних і пасхальних.

Таке насамперед «Дѣйствіе на Рождество Христово, извѣляющее преступленіе души челоувѣческой ради грѣха смертію обладанной ея же ради избавленія Богъ посла Сына своего еди-

нороднаго»¹⁾. Вона складається з 10 яв; перед кожною короненький зміст. В яві 1-й «грѣхъ родившися отъ натуры челоуѣческой блажить себе и убиваетъ раждающую, яко ехидино порождение матеръ свою». Цей гріх згадує, що через Адама та Єву він тепер увійшов у всіх людей і в захваті покликуює.

Азь силенъ волю мою нынѣ простирати,
 Азь могу людемъ разнство и измѣну дати,
 Азь челоуѣка свята, честна и блаженна
 Вскорѣ могу сотворить даровъ всѣхъ лишенна.
 Смотрите, какову власть и силу имѣю!
 Виджите, что и самими душами владѣю!²⁾

В другій яві «душу благодатную обстоятъ мертвецъ». Вони обидва, з двома «Пїніями», жалкують, що душа втратила свою ранішу красоту і нині пробува в темряві.

В яві 3-й «списходитъ милосердіе Божіе, жалѣя о погибели душъ челоуѣческихъ» і заходить у розмову з душею. Ця розповідь, що П спокусив діавол, і просить заповоги у милості:

Просвѣти мракомъ грѣха всюду очерненну,
 Сотвори во свѣтъ первый душу облеченну³⁾.

Милосердіе обіця послати їй з неба «Превѣчнаго Сына» і ввести П «в покой прежни пожеланны».

В яві 4-й «желаніе праотець сѣдящихъ во адѣ вопіетъ ко Богу»:

Разрѣши грѣховныхъ узъ, разрѣши плѣнницы⁴⁾,
 Изведи насъ отъ адской мрачной сей темницы.

Приходить Надежда і заспокоює їх обіцянькою кінця мук, через Сина Божого, який має для цього бути посланий.

В яві 5-й «пророки Валамъ и Исаія возвѣщаютъ міру о пришествіи Христовомъ», а як він прийде, то

¹⁾ В. И. Рѣзановъ—Памятники русской драматической литературы. Н. 1907.

²⁾ *ibid*—стор. 2.

³⁾ *ibid*—стор. 4.

⁴⁾ *ibid*—стор. 5.

Тогда будутъ отверсты очеса слѣпныя,
 Тогда слухомъ услышатъ ушеса глухія,
 Тогда скачуть хромья, яко же елени,
 Тогда будетъ гугнивыхъ языкъ изясненны 1).

В яві 6-й «Волсви за звѣздою шествуютъ и испытають о рожденномъ Царѣ от Ірода, Іродъ же слышавъ удивляется о таковой вѣстѣ, велить призвати книжниковъ и испытуетъ о Христвѣ гдѣ раждается. Воспріавши же вѣсть отъ книжниковъ, яко Христось во Виолеемѣ раждается, повелѣваетъ волхвамъ его искати, и егда обрящутъ, молить, дабы ему возвѣстили; волсви же, получивши таковую вѣсть, в путь свой шествуютъ».

В яві 7-й три волхва «отдають дары Христу во Виолеемѣ лежащему, идѣ же Марія и Іосифъ присудствуютъ, и ангели «слава в вышнихъ Богу» воспѣвають. Отдавши же поклонъ и дары—смирну, ліванъ и злато—шествуютъ во свояси, и не возвращаются ко Іроду».

В яві 8-й «Іродъ бывши от волхвовъ поруганъ, сѣтующе о таковой вѣстѣ и недоумѣвающе, что съ ними творити иматъ, совѣтуетъ о новорожденномъ со Злобою, Завистию, Коварством и Убійствомъ». Всі вони обіцяють йому знайти Христа, а убійство просто радить йому.

Во всей Юдеи младенцы избити 2).

Ірод згожусться і оддас відповідний наказ.

В яві 9-й «плачетъ дщерь Сіонская о избіеніи чадъ своихъ»; її розважа—Пѣніє і врешті Янгол, який поясня, що діти її

Яко бѣлы орлы въ небо возлетѣли,
 Идѣже селеніє свое положили;
 Божественную славу ясно созерцають,
 Безсмертныя сладости себе насыщаютъ 3)

В яві 10-й «Власть Божія» говорить про свою надзвичайну силу, про перемогу над геконом, тому

1) *ibid*—стор. 6.

2) *ibid*—стор. 11.

3) *ibid*—стор. 14.

Веселый праздник нынѣ составляю,
В немъ же твари играти всеѣ повелѣваю 1).

Смиреннолюбіе и Незлобіе съ Пѣніемъ кажуть Богови «лікувати», а Благочестіе звертається ще до нього з проханням:

Дажь мнѣ скипетръ всеилныя твоя державы
И помощь от велѣлѣнной низпосли мнѣ славы.
Ею же вооруженна жжену супостаты
И люди твоя мудрѣ могу управлять 2).

Бог передає благочестію свою «власть і силу», те Йому дякує, а Пѣніє вихваля Бога, лас 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 можна робити ймовірний здогад. Вона мається в збірнику 18 віка і по своїй будові, вельми примітивній, відноситься коли не до кінця 17 віка, то найпізніше до перших років 18-го.

Як легко можна бачити, цей твір, подібно багатьом аналогічним, тільки з великим обмежуванням може бути названий драматичним. Він є збором окремих епізодів, мало звязаних внутрішньою єдністю, 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

1) *ibid.* стор. 14.

2) *ibid.*—стор. 16.

3) *ibid.*—стор. 17.

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 на теоретичний ригоризм автора і ранність пьеси: але український її колорит безумовний. Це доводить ряд прикладів. Такі рими, як «предѣлы» і «приуныли» (ст. 13), «в міръ» 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 пьесі «Ѣ» вимовлялось як «І», а «И» як «Ы». Коли так прочитати пьесу, то українська її мовна форма виявиться зразу, хоча, повторюємо, не в народній, а церковній барві.

До примітивних і одночасних з допіру розгледженою пьесою 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, примітивність 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 пьеси: чоловік «великихъ благъ и красоть исполненъ, в рай сладости посаженъ и ко вѣчному блаженству устроенъ былъ», але «Богу соравнитися хотяще, неизглаголаннхъ оныхъ благъ отпаде»; «но чтожь творить премилосердый Богъ?» «Праведенъ сый» — рід людський «в первое паки привести достоинство умыслилъ»: Син Божій, «на землю сниде, во утробу Приснодѣвныя вселися». «Обаче мы в память толикихъ 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.

¹⁾ Рѣзановъ—стор. 18—19.

Вона вважає неможливим, щоб хтось перелічив її чесноти і переваги:

Аще же кто дѣла моя хочеть исчислити,
Первѣе изволь звѣздамъ число положить,
Песочины такожде, яже лежать въ морѣ,
До единой изчислить подѣлися 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 сердцемъ играю,
Яко многобожіемъ зѣло процвѣтаю
.
Не такъ въ градѣхъ, какъ въ вѣрахъ разныхъ обилую,
В одномъ бо градѣ вер пят или болшъ знаіую ²⁾.

Приходить Вавілон і прийма участь у лікуванню «Ветхого віку», говорючи між иншим:

Славу во свѣтѣ имѣеши дивну,
Являєшь бо дѣль чудныхъ силу изобилну,
От них же тебѣ слава, нам ползы доволны:
Растуть ты чести, мы же всехъ 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 Єгипет, —

Тебѣ похвалы всегда должны воздавати.

Тебѣ благодарствіе должны возсилати.

В яві 3-й «семь мудрецовъ исходятъ и поють» «красно сѣда
человѣка», цеб то—«Ветхий вік».

Людемъ во мирѣ вышле их мѣры дара раздающа,

Себе же от них потреб нѣких отнюдь не возьмюща ²⁾).

Дія 2. Ява перша і єдина. Виходить Благовѣстіє і упряжда
«Ветхий вік» не лікувати, а почати «тужити»:

Бог на тя простираеть кроткую десницу
Славу твою и мысли в конецъ истребити
И полную гордости державу сломити...

Далі Благовѣстіє пророкує «Ветхому віку»

Храмы твоя с капищи вскорѣ разорятся,
Жертвенники погибнуть, олтари стрелятся

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 размотру за ту вещь єдину,

Что убилъ худородна якогось людину,

Безбожными—ах, увы!—на смерть осудиша,

Чим тебѣ надлежашой 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 вѣщаеть:

Тайно убо во храм мой его введите,
Жива от напрасныхъ бѣды сохраните ¹⁾).

Жрецъ 2-й—просить в Аполлона иншого:

Умножи в мирѣ не миръ, по мятежъ и брани,
Да множайшая сими корысти собраны...

Аполлон згожується і на це.

Воздвигну в челоуѣцехъ такія нестатки,
Востанеть сынъ на отца и дщери на матки

Ява 2. Виходить Ехо 1 глас, вказує на свою істоту і на свій хист—все чує передавати. Ехо заявля, що

В полунощи гласъ ангелски слышася:
«Слава въ вышнихъ Богу» близь града Виолеема
До пастырей ²⁾).

Це означа народження Сина Божого і те, що
Сынъ Божій днесъ живот даєт всему миру...

Останні слова відносяться до того, хто втік під захист статуї Аполлона:

Сей челоуѣкъ убійца искони да знаеть,
Что Богъ его з ідола нынѣ изгоняеть...

.
Слышасте, что провѣщаль жрецамъ своимъ ложно?
Нужно для жертвы забойствъ быти непреложно!

Тут же жрецъ 1-й, обертаючись до Аполлона, завважа, що по вбивстві, для офіри йому, згаданой людини

жертва

Упразнися от того челоуѣка 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 пебомъ владущій,
Изгоняетъ отсюду в пецелныя пущи.
Виждте убо, что отднесь в мирѣ умираю,
В сердцах читателей моих себе погребая ²⁾).

Жерцы падшаго бога износять вже на погребеніє с плачемъ:

Голосим, износим тя, боже, ко гробу:
Снѣдаешъ, терзаешъ 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 воспѣвшихъ пѣснь «Слава в вышнихъ Богу»

І що Ехо мусить розказувати про подію, яка викликала ту пісню, всім:

Благовѣтствуй убо днесь глаголь пожеланный,
Да прійдуть славить Христа чтыре земли страны,
Азь же с прилѣжаніємъ потщуся воскорѣ
Пославшаго мя славить тогожь 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 приємъ гусли и цевницу играеть посредѣ дѣвъ в тимпан»... і «красно припѣваеть хвалу Богу-Сину.

На цьому й кінчається пьеса, що, як видно, має вигляд мораліте. Чи має вона також вигляд справжнього драматичного твору? Наяк 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 відносить до свого завдання, яко драматичної вистави; він підкреслює, «и простый народ не ложно твердити обыче, что всякая вещь красится слышаніемъ»; але разом з тим він визнає, що представлені ним «дѣйствія»—«за краткость ума в словѣ и не красна, но вещь красящаяся»¹⁾... Ця заява автора полегшує змогу критики його твору, який, звичайно, треба назвати примитивним. Але не вважаючи на це, окремі уступи пьеси вказують на деякий поетичний хист автора. Так, характеристики дієвих осіб відзначаються образністю, 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 традицію. 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), «знаіду» (ст. 21), «боги... гобзують» (ст. 22), «безъ всякаго прилога» (ст. 23), «въ людской пригодѣ» (ст. 27), «жертвы забойствѣ» (ст. 27), «печелныя пущи» (ст. 29), «голосим» (ст. 29), «грады мнѣ подлежные» (ст. 31), «о сладкая мова!» (ст. 31), «на земной краинѣ» (ст. 32).

Український колорит виявляється не тільки в наведених словах; вся церковно-славянська мова твору має українську барву.

¹⁾ Рѣзановъ.—стор. 19.

Численні докази цього в римах, де *ъ*, очевидно, 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 традиційну теорію початку 18-го і кінця 17-го віку: вона поважні сюжети зодяга і в форму поважної церковної мови, не порушеної жадними «вульгаризмами».

Також тину і третя нововидана д. Резановим «пасхальна драма». Вона коротка; складається всього з 6 яв і пролога, де завважається, що автор свою пьесу «въ роспеншаго 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 могутю; буйство заперечує, говорячи:

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 Єллінство пита, що йому слід тепер шанувати—Ветхост чи Новост? Ветхость одповіда, що не зна, чи хто зрятувався «через новій закон», а що через «старозаконство»

спаслись ветхій пророци.

Тому, після Ветхості,

совѣтъ мой буди ти во благо:

1) Рѣзановъ.—стор. 108.

2) *ibid*—стор. 109.

3) *ibid*—стор. 110.

Знай Саваооа Бога єдинаго,
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 приходять,
стверджує все і заявля

Христу Господу поклонѣ воздадѣте,
Аще хочете яко орель быти
Обновленній, юнѣ, и съ Христом жити.

Єллинство і Ветхость готові вступити до «нової благодати»
і Віра запрошує їх дякувати Христові.

В яві 3-й Вѣра оголошує, що її «щит і оружїє» — крест,
яким

Род чловѣческѣ и прославляється:
Грѣшнимъ спасеніє 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

Поурах премерзска и злобна погамы ⁴⁾).

Вѣра заспокоює її, що Христос

Давѣ радост вѣчну, даде и вход рай
І грішна душа торжествує.

В яві 4-й Разбойник оголошує, що тепер, через муки Хри-
стові, рід людський зрятувався: тому

¹⁾ Рѣзановѣ — стор. 110.

²⁾ *ibid* — стор. 111.

³⁾ *ibid* — стор. 112.

⁴⁾ *ibid*. — стор. 113.

Всякъ невозбранно гряди днесь до раю,
Токмо покаюся грѣховъ,— впрעדъ желаю ¹⁾).

Виходить Покаяніе і каже до Христа:

Покаяніе всеу даешь миру:
Убѣгають мя, и никто же вѣру
Миѣ днесь не емлет

Разбойникъ просить її не турбуватися:

Без тебе въ мирѣ ни единій
Не насладится райскої благостини
Се тебѣ и ключъ вручаю от раю.

Покаяніе просить Бога, щоб він дав йому

во людех жит не без усцѣха,
і... мною рая вратом отверзтися

.

И дабы уже отсель мя читли.

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 милосердіе і висловлює жаль про невірних, бо

В невѣрствіи же злѣ окамененни,
Гинуть во вѣки, надежди лишенни,

¹⁾ Рѣзановъ.-- стор. 115.

Върніи же вси тѣшатся во вѣки
Со Ангель лики ¹⁾).

Христос, що постраждав, нині воскрес, і з цього приводу Милосердіє запрошує радити всю природу, а особливо людину, для якої й відбулися муки Христові.

Убо, человекѣ, во вѣкъ слави Бога,
А от Єго тебѣ дастся радост многа,
Тебе бо ради пострадѣ отъ вѣка
Да ты, человекѣ,
Возведет в чертог небесніа слави ²⁾).

Милосердіє просить також небесні хори вітати людину «вводя... въ небесніа двори»,—і на цьому кінчається пьеса.

Настрій, зміст її і стиль 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) «збогацаю» (116) «небоже», (118), «треба» (116), а особливо рими, з яких видно, що «ѣ» в мові цієї драми читається яко «і». От приклади їх: «сили—предѣли» (109); «мира—вѣра» (109); «отложите—воздадѣте» (111) «безмѣрним—изобилним (112); «впушите—пачиѣте» (114); «отрѣте—преложите (116); «приодѣти—ходити» (ст. 118) і т. д. Про художню вартість твору говорити годі: він далеко нижче попереднього рідвяного: 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.

²⁾ *ibid.* стор. 120.

«Торжество Естества человеческого, прежде съѣдию завѣщаннаго древа умореннаго, нынѣ же смертию Христовою оживотвореннаго, еже Милость Божая, любви ради изшедшая, з нерушимихъ узъ адовихъ раздрѣши, изведе на царство неконьчаемия жизни, давши ему первы благодати вѣнецъ; трома частми през благороднихъ младенцовъ стихотворнаго учения Академіи Киевскихъ в день страданія, и в день востанія Господня изявленное. Року 1706, мѣсяца Априля дня 7». Ця внішня будова твору і поділі на 3 частини, навіть без огляду на його зміст і весь стрій, вказує, що пьеса походження старого; що авторітет теорії Прокіповича 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 навч.

По загальному заголовку іде підзаголовок—частини першої. «Сія часть первая в нѣкоторыхъ явленіяхъ содержит от Бога Естества человеческого падение и изгнание, такожде фѣгури или образи страстей Христовихъ даже до самаго во гробъ положенія». 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 человеческое зрится в первой славі якою зобилие всяко; но с небесе глас слышится, дабы заповѣданна не вкусило древа, ижденет бо ся, аще коснется его: Лакоствомъ убо возбужденное, такожде и Невоздержаниемъ прелщенно, простре руку на завѣщанъ плодъ и съѣде се яже му даде Невоздержание» ¹⁾. Які ж подробиці цього змісту? Виходить Естество і вихвалює своє становище, через яке воно с «царица всемошная... окрестна свѣта».

Його воведоша в цвѣтную ограду,

Да насыщуся плодовъ сущихъ в райскомъ саду.

Что хочу, в Едемѣ вся ми невозбранна,

От всѣхъ древесъ съѣдаю плода презбранна» ²⁾.

¹⁾ Памятники. — стор. 34.

²⁾ *ibid.*, стор. 35.

НОЯР.-ДЕКАР. 1907.

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, сердце влечет к себѣ»: виявля при цьому сум:

Аз Ёго твар опечаленна:

Не видал единого плода...

Скорблю, скорблю до зѣла, по трещу 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 хоцеша, можеша творити:

Никто ти не возбрани сихъ плодовъ вкусити.

Естество каже, що йому це заборонено з неба. Лакомство зве заборону «праздними словесами» і спонука його зѣсти овоча, бо

Аще снѣсть плодъ, то будетъ Богу соравнений ²⁾

Являється Невоздержаніє і говорить, що Бог не дав дозволу вкушати від цього дерева,

Да не равну чест з Богом имѣши в небѣ»

Естество не згожується зламати заповіту Божого, але Невоздержаніє продовжує його спокушати:

Что еси за царица, кая твоя хвала,

Егда ти не возможно снѣсти плода мала?

Красенъ ест, добрый 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 заповідь 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, розъярена з приводу гріха Єстества, готується завдати їй найлютіші кари.

Увидить окаянна, же за дерзост твою
 Предам ю безднѣ адской на вѣки живую,
 Уною стрѣли гнѣву мерзкой ей утробѣ,
 Мечъ снѣсть мяса з ей главы, 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 раздележенный. .
 Розсержена, вона йде поважити гріх Єстества —
 Кая ест злоби тяжест, добрѣ да увѣси ²⁾.

Приходять Отмщенис, теж дізнає про гріх Єстества і теж «ярится», нагрожуючи йому страшними карами:

згублю, предамъ аду, иждену прокляту,
 В мерзку ея утробу вопзу мои стрѣлы,
 Иасѣку мечемъ вию з крѣпкой моеи сили ³⁾

По цих словах воно викликає Єстество і останнє являється. Отмщенне виганя його з раю і віддає Люциферу. «Явленіє 3-є. Отчаяние Єстества челоувѣческаго со Плачемъ горко ридает, яко

¹⁾ Памятники—стор. 39.

²⁾ *ibid*—стор. 41.

³⁾ *ibid* — стор. 42.

изгнанное и поверженное до ада отнюдь не получит прощенья; чесо ради хочеть ся убити; се везаану изходитъ съ небесе Надежда; такожде ликъ Ангелский слышиться, утѣшая Отчаяние со Плачемъ и вѣщая имъ нелестно, яко воскорѣ избавление пошлетъ Господь Естеству чловѣческому такожде и благодать укрьпляющая по Надеждѣ тое вѣщаетъ»¹⁾.

В цій дії, як видко з попереднього переказу зміста, отчаяние Естества 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 чловѣкъ во вѣки отнята²⁾).

В цей мент чуеться спів з неба, який велить їм перестать ридати, бо

Богъ богатый во благодати і
Скорб... в радость претворися, в сладост,
Является 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 Естества

Сниде с висоти
Зъвести зъ темниці³⁾).

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 Естество і

¹⁾ Памятники—стор. 43.

²⁾ *ibid*—стор. 45.

³⁾ *ibid*—стор. 46.

По семь 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 Божіе»; в тому ж смислі висловлюється і Пѣніе Ангелское, впевняючи, що для натуря.

«Избавление придетъ некосняще»¹⁾

В яві 4-й «Авраамъ жертву приносить Господевя, Исаака сина своего закалат, но Ангель запрѣщает Аврааму, да не прострѣт руку на благопослушлива Исака».

Вдячий 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 — Ісаака. Авраам висловлює на це згоду і кличе рабів помогти йому в цій 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 ладна вже підвестись на Ісака, але тут чується голос з неба, що показує замінити сина іншою офірою, а за виявлену Авраамом віру обіця йому:

¹⁾ Памятники.—стор. 47.

²⁾ ibid—стор. 48.

Будешъ отцемъ до вѣка во многи язики,
 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, приносячи їм «спѣдь» і привітання: брати оголошують йому свій вирок і обмірковують кращий захід од нього спекатись: врешті присуджують його продати перехожим Ізмаїльтянам. Ці купують його за «двадцять 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 приеднатись до того ж плачу кличе матір Рахиль.

В яві 7-й. «Милость Божая Любве ради ишедшая является, нося вся орудия страстей, их же воспрियाи щедрот ради хошетъ, даби спаслося от плѣненія Естество, того ради со тщанием градет ко Голгоѣ, да тамо на крестѣ житие скончааетъ».

В яві 8-й. «Побожност ищетъ Милости Божія, и нескоро обрѣтше, глас с небеси к ней вѣщаает, да грядет ко Голгофѣ; тамо и обраць на крестѣ между скорбна ангелским ликом животь 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 распятого и умершого на крестѣ снимают и у вертоградѣ полагають в новомъ своемъ гробѣ, с погребателнимъ Ангелски пѣниемъ болѣзненнымъ, и отходятъ. Послѣжди приходит сонмище еврейское, запечатлѣвает гробъ и утверждает крѣпкою кустодіею, да не возмутъ И ученици ноцію».

По цьому слідку: «Епѣлогъ», що переказує уже виявлені події і обіця розповідку нових:

Сего еднакъ воскрешша не за часи многа
 Изявимо сходяща, яко отъ чертога,
 Иже связавши Ада сокруши отцами,
 Низведе вѣчности ихъ вѣнчати вѣщами ¹⁾

Епілогомъ завершується частина 1-ша і починається друга, де «Образи торжественна от гроба востання Господа, избавлення Естества человекскаго со прочими праотци з адской темници по разореніи адова царства содержитъ». Іде «Антепрологъ», де «Смерть царствующая со княземъ тми величаются, ихъ же побѣда Христова область разрушаетъ».

В яві 1-й. «Апостоли собравшеса цѣлование послѣднее творят Милости Божией в гробѣ положенной, сѣтующе; которыхъ воины, смертию им претящи, вон изгоняют. По семъ является ревность матерняя, возбуждающа от гроба Милость Божию; юже потѣшаютъ Ангелския скорбныя на небеси хори, яко востанеть внезапно. Апостоли творять цѣлованіе» ²⁾.

В останньому приймають участь—Петр, Лука, Клеопа, Іаков. Іоан.

В яві 2-й. «О пенин Ангелскомъ со многымъ ужасомъ Милость Божая востает от гроба, такожде и многая тѣлеса мертвихъ; сущей потрасенной землѣ, воскрешающимъ смятении воины, аки мертвья падши на землію, чрезъ много времени лежатъ». Встаючи від свого сна, «Милость Божая» заявля, що

¹⁾ Памятники.—стор. 66.

²⁾ Ibid.—стор. 68.

Ниспровержеса княз мира покоя,
 Притуших жало смертносна яда,
 Связанну живу послах смерть до ада»¹⁾).

Воскресенію Милости радіє Ревность матерня,

Ибо тая ся мнѣ милость являєть,
 З нею же жити душа моя чаєть.
 Отселѣ скорбно время покидаю,
 Воскресеніе да в мирѣ вѣщаю!²⁾).

Милость Божая теж просить іти й розповідати про Нї «востаніє 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 стражневѣ аки мертвих лежащих; на них единомушно устремляются; по малом времени воставши аки от сна, воини вѣщают, что яко спя воста со многим ужасом. Евреи прочее, да не промчєтся слово се в народѣ, дають имъ мзду, да вопрошающимъ отвѣщают, яко нам сиящим украдоша Его ученицы».

В яві 4-й. «Петро горко ридает, яко трикрати отвержєся Христа, аки не зная Его бити».

В 5-й—«Генѣушъ Марии Магдалини ищет прилѣжно Господа во вертоградѣ, ей же являється Милость Божая во образѣ вертоградаря, которая послѣжде исто от нея познається; такожде повелѣвает Милость Божая, да возвѣстит Петрови ридающему, яко первой приятенѣ благодати ради горких слезѣ». Про «востанія» Милости оголошують Магдалині два янголи: ця пита про Милость Божу у вертоградаря, який і одкривас, що він і є—Милость.

¹⁾ Памятники.—стор. 71.

²⁾ *ibid.*—стор. 72.

В яві 6-й. «Милость Божая свобождает Естество человекское з ада со прочими праотци и возводит его отъ земли на небо, дал ему первый благодати вѣнец со радостним Ангелским пѣнием. Послѣжде Адярится, яко разоренно его царство и узники изведенни; но изшедшая съ небесъ Побѣда Христова князя тми крѣпко связуеъ, седмоглавнаго змя обезглавляєт, рукописание приемлет и раздирает, самага же предает гееннѣ огненной, гдѣ паляшеса ридает, ликъ же Ангелский на небеси торжествуеъ».

Ось подробиці тієї яви. Милость Божая присуджує швидче зрятувати стражденную натуру і вивести з Ада старців

По цьому вона виводить Естество з Ада. Це дякує їй, а Милость наказує Естеству йти до небесного трону і вінча її вінцем. Ад висила на побіду Христову змія, якою вона замертвляє; забира в Ада рукописаніє, роздира, Ада-ж кида в вогонь. Той рида в вогні і нахваляється:

Лечь пока въ пламени семъ азъ буду горѣти,
 Дотолѣ не престану Вишняго хулити:
 Понеже преступника от мя зволил взяти,
 Як несправедна Его буду нарицати ¹⁾.

На цьому кінчиться частина 2 і починається третя.

В яві 1-й «Три добродѣтели: Вѣра, Надежда и Любовь градуъ 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 являеъса сама Милость Божия; которіє вѣщають Апостоломъ, яко видѣхомъ Господа воставша».

Спочатку Вѣра хоче одвалити камінь од труни і помастити Милость Божу миром... Теж наміряються зробити Надежда и Любовь. Потім являеъса 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 прѣмлют от ангела, яко «воста, се варяеть ви во Галилеи». Зважившись іти за Милостью Божою, Петр заявля:

Иду по Тебѣ, есмъ бо без дѣль нагий:
Облечешь мя во перву одежду,
На тя з юности возложих надежду¹⁾

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 шествуютъ во Емаусъ, имже во образѣ страннаго являеться Милость Божая, творящая далачайше ити, но умолима, да возляжет с ними, яко пут далек есть, и примет пищу, но отшествни послѣжди познаваеться во преломлении хлѣба».

Насаперед, в обошльній 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 костей з тѣла обнаженный,
Посемъ пробит копцем на крестъ воздвиженный,
Тамо умерший, з креста в гробѣ положися,
Тяжчайшим каменем зверху привалися²⁾.

Стрива їх Милость Божя і пита про зміст розмови; Клеопа росповіда про свої сумніви; Милость Божя їх розвязує:

Како Тому не встать, что животь даруеть,
Многихъ от одра смерти чрез слово врачуеть?
Слѣпи, хроми, немощни з грѣхом испѣлenni,—
То что жъ не мѣлъ востати в гробѣ положенный?

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 воставій¹⁾.

В яві 4-й «Побѣда Христова торжествуєт на небеси з Ангелскими лики-между четирыма животными, яко свобожденно Естество и связанъ княз мира, страждущій в пламени огненномъ».

В яві 5-й «Милость Божая уврачуєт немощнаго, повелѣваетъ ему взяти одръ, которому соборище еврейское по благодарствіи многи пакости творять, изгапаяють его вон».

В яві 6-й «зритель божественныхъ тайнъ видить на престолѣ Агнца по закланіи, грѣхъ ради челоувѣческихъ, чест от силъ небесныхъ приемлюща, пред нимъ же двадесят четири старци, надше на лица своя, «святъ, святъ, святъ» восклицают. Послѣжде Милост Божая ликуєт 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 ангелскими хори, ликуєт».

Вона заявля, що їй і з приводу неї всім треба «ликовати»:

«Ви мнѣ торжестрованія гласи восклицайте,

Торжественну над враги мене прославляйте:

Богъ мнѣ даде тми князя ногами поupati,

На змію, на скорпію дерзко наступати»²⁾.

Її вихвала хор Ангелский. І кожен з 7 янголів окремо віддає відповідну хвалу. Потім слідкує Епиліог, де автор «благодарствует благоразумному слухателю за прилѣжное слуханіє, при сем прощенія просит за вся въ дѣйствіи прегрѣшенія»,

Ибо и солнце аще з естества свѣтлѣет,

Видим часто, от ноцних что мраков темнѣет, —

1) Памятники. — стор. 95.

2) *ibid.* — стор. 104.

Колми паче челоуѣчій умъ несовершенній
Живет невидѣнія тмоу помраченній»¹⁾.

Так закінчується ця драма, яку ми по багатьох причинах мусимо назвати вельми цікавою. Як це видно, вона не є твором перших часів нашої драматичної літератури, бо наполовину носить вдячу мораліте. Але при цьому вона представля дуже рідкий зразок духовної драми, що зветься іменем колективної містерії. В три її частини входять, як ми бачимо, не тільки сюжети Воскресної драми, але й різні другі: про гріхопадіння. про Іосифа і т. п.

Не ознаймуючи собою перших часів нашої драми, «Торжество Естества Человѣческаго» є тим часом твором типічним 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 догматичністю 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 «Естество». Це, звичайно, вимагалось метою автора, який хотів простежити взагалі історію людського Естества. Зазначимо також, що це Естество попадає в Ад, і що для виводу його відтіля потрібувались муки і схід в Пекло—Милости Божої Хреста. Але відступаючи від біблійської 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), кирница (44), мусѣль (45), укрпляющая (47), рач (48), отмова (49), охоче (49), потреба (50), офѣра (51), пліне (51), рушонъ (51), гонба (52), пагла (57), згуба (57), прикути (63), карк (67), за що (67), мари (68), тобѣ (68), господаремъ (69), шату (71), втерги (70), зволь (70), матерня (72), опока (76), моеіи (81), вдячна (85), гойне (95), крпости (106)

¹⁾ Памятники.—107.

і др. Теж доводять і рими, з яких видно, що «Ъ» в словах читалось як І; напр.: «хранити—терѣти» (ст. 36); «вѣки—лики» (ст. 37); «спѣла—била» (37); «превелика—человѣка» (41); «разгорѣся—разорися» (42); «разорити—совѣти» (42); «вѣсте—сотвористе» (53); «жениха—утѣха» (ст. 60) і т. д. Видержуючи принцип поважності в зображенню високих сюжетів, данна піеса трималась skutків того принципу і в зображенню сюжетів «подлих»: де фігурував народ, там і мова вривалась відповідна, цеб то не церковно-славянська, а близька до народньої української. Цей факт також вказує на віддаленність пьеси від перлих 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 головню це примусило нас визнати її цікавою. Трудно від неї, твору шкільного і обмежаного заздалегідь данним сюжетом, чекати відповідности вимогам шекспіровської драми. Дія в ній, звісно, вельми проста, а переважно—нема піякої; про те в різних випадках виявляється драматичність, яко внутрішня боротьба людини, і разом з тим видно знання души людської і, що найважніше, уміння її намалювати. Це ми мусимо сказати особливо про подію спокушення Єстества і про повільне увіровання Луки й Клеопи у воскресення Милости Божої—Христа. Але коли багато можно закинути пьесі, яко твору драматичному, то в інших 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 тиши і відчутти 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 господством, вкусни виногради,
 Плодъ древесъ, иже в садѣхъ блазѣхъ насажденный,
 Сладкий гортани моему, во слѣдъ принесенный;

.

Царскимъ вѣнцемъ вѣнча мя в Едемѣ прекрасно,
 Свѣтлою одеждою одѣл мя красно
 . . . :
 Райска устремленна мя увеселяют,
 Ихъ же благовонные 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 Естество: останнє —

ридаєть во безднахъ разсѣлихъ,
 Откуда не изийдетъ на премногие лѣта,
 Поки станет до вѣку видимаго свѣта.
 Первіе солнце, луна не будутъ свѣтити,
 Такожде звѣздъ лѣпота не будет ся зрѣти,
 Первіе води морски будутъ изсушенни,
 Гори в низки удоли стануть претворенни,
 Негъли Естество мое, адови врученно,
 Будет от узъ вражнихъ когла 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 моеї: — каже смерть, — трепещуть в мирѣ
 цари славни
 Мною заключени в гробъ прахомъ нищим равни;

Предрагія зриваю под глави корони,
 Скипетра отбираю, спровергаю трони:
 Силу, аки Самсоновъ, вождовъ прекрѣпчайшихъ,
 Или якъ Голиаѣтов, зрастомъ величайшихъ,
 Единиимъ смертоноснимъ вѣтромъ скореняю,
 Самихъ во смрадномъ гробѣ вѣчне заключаю

.
 И до днесъ ся вельможе мене утрашаютъ,
 Отъ коси бо моея якъ димъ исчезають...
 Трепещите, людие, се слышасте слово:
 Жало коси моея на вашъ каркъ готово...

Дуже сильно намальовано і образ розгніваного Бога (ст. 41):

Гласъ Его разярений, яко гласъ отъ грома.
 Молнія суть слова уснама рекома,
 Отъ очей страшнихъ пламенъ обохъ истощаетъ,
 Руцѣ омита в кровѣ злобнои твари чаєтъ.

Варті уваги також образні порівняння, напр.

Удобне єстъ слонцу темнимъ мракомъ бити,
 Нежели человеку Богу ся сравнити (ст. 37).

Або в другому місці (стор. 42):

Не такъ яростно море корабльъ пожираєть,
 Якъ гнѣвъъ велкій серця мнѣ утробу снѣдаєть

Або ще инше (ст. 53):

Аще юнъ єсмь, но готовъ з рукъ вашихъ умрѣти:
 Вѣмъ, что коса младиє посѣкаетъ цвѣти

Всіхъ цихъ прикладівъ досить на те, щобъ 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 типичною 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 напярм: що свіцький елемент у пьесах присутній 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 Теофана Прокоповича для цих творів здається ще чужою.

Та пьеса, до якої ми зараз переходим, в цьому смислі є вже типічна. Вона цілком держиться старого напярму,—але не трактує про Христа і має класічну 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 почитіемъ Цр҃кого престола Х҃а Сї҃а Бж҃їя преданнаго, страждущаго и вознесагося съ славою преобразующій, въ преславной академіи кїевской на позрѣрѣ российскому Хр҃толюбивому роду, отъ бл҃городныхъ российскихъ сї҃овъ, дѣйствиємъ еже отъ поетовъ нарицаеться трагедокомедія року 1708, мая 25 во вторникъ по сошествіи С҃го 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, по не

¹⁾ Труды кїев. дух. акад. 1866, ноябрь, стор. 372. і Тихонравовъ—рус. Драм. произв т. II, стор. 356.

погублень єсть, и возвѣщаєть, яко въ дому велможи Пентефрія добрѣ». З цього приводу друг Іосифов покликає:

Радуйте вси, иже правдою поживете,
И иже свѣтъ паче тмы зѣло возлюбисте,
Яко Богъ неовинна отрока отъ смерти
Избавиль, ниже подал братіи пожерти» 1)

В яві другій «зависть братоубійственная, наустившая братію погубити Іосифа, слишавши отъ друга Іосифа, яко живъ єсть Іосифъ, лютѣеть, проклинаєть Іосифа и братію и Пентофрію, и день той, вонъже не убієнь єсть Іосифъ, и хочеть всякимъ образомъ погубити Іосифа» 2). Для цього зависть покликає до ада, щоб він згубив Іосифа. В яві 3-й «сила адова зъ бѣсами приходить отъ ада ко зависти на помощь и различія смерти на Іосифа уготовляєть, въ конецъ же, по желанію зависти, душу зъ тѣломъ Іосифову хочеть безчестно умертвити.» 3)

В яві 4-й захищеніє божєє разганяєть все сборище адское и предлагаєть о Іосифѣ, яко аще и претерпить искушеніє многое. узи, бѣди, темницу, но на царскомъ престолѣ будетъ посаженій.» 4) Дія закінчуєтьсѣ хором, що «показуєть непостоянство міра сего: како челоувѣковъ возносить и низвергаєть, изгонитъ, завидитъ и убиваєть; воспѣваєть же Іосифовы бѣды, гоненія и скорби, яже въ дому отъ братіи, въ работѣ же отъ зависти претерпѣваєть» 5).

Дія 2. ява 1. «Велможа, жена Пентефрієва, наваж денна отъ бѣса плоти, сквернимъ желаніємъ бѣснуєтьсѣ» 6). Вона заявля:

«Страсть язвить ми утробу, горѣеть ми тѣло,

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 паляеть, яко же огонь зѣло
Возгорѣвійся» 1)

В яві 2-й «приходить совѣсть и хоцеть велможу отвести отъ сквернаго начинанія, но ничто же успѣваеть: велможа бо, не послушавши совѣта, совѣсть свою зъ безчестіемъ связуеть и въ темнищу на смерть вовергаеть». В її поступованню велможу підтримує свідомість; що ніхто з родичів, і навіть чоловік, не зроблють їй з жалю нічого непремного. В яві 3-й «прелесть похваляеть велможу, яко не послуша совѣсти своей, и обѣщається велможі помогти и прелстити Іосифа, того бо ради предъ дружиною своею хвалиться своею хитростною силою, и гряде҃гь умовити святаго.» 2), В яві 4-й «дѣлатели, идущіи на село, ожидаютъ Іосифа, строителя своего, пріемлють же отъ его пристаивника и отходятъ по повелѣнію на дѣло свое. Но Іосифъ, хотяще отъйти въ иную страну, молится Богу.» 3) В яві 5-й «Прелесть, еще молящагося Іосифа обрѣвши, начинаеть его прелщати глаголи лестными, похваляючи его строеніе, труды, добрій промисль и красоту тѣлесную, и тщи҃тся его преклонити ко желанію велможі; но Іосифъ прелесть вонъ изгонить, самъ же со слезами молится да не побѣжденъ будетъ отъ прелести».. 4) В яві 6-й «прелесть возвѣщаеть велможѣ яко Іосифъ не послуша совѣта прелести и яко, прелесть вонъ изгнавъ, самъ же пребистъ твердій, непреклонній и глаголетъ, яко удобнѣе неподобніи вещи въ мірѣ сотворити, неже прелстити Іосифа: ибо Іосифъ, изгнавши вонъ прелесть, паде на колѣнѣхъ молитву творить Богу, да сохранитъ его Богъ отъ грѣха, близь сущаго». 5)

Дія друга закінчується хором, де маліи младенци воспѣвають Іосифово мужество, ибо многожди прелщаемій бистъ непрещениій; и являютъ Іосифа бити образомъ Христа, сына

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 избѣгль отъ руки ея, и како велможа, удержавши туюжде Іосифову одежу, хоцетъ 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 своя ложнія клевети показуетъ мужевѣ ризу Іосифову»²⁾. В яві 3-й «Пентефрій перазсудно ять вѣру ложнимъ словесамъ жени своя, воскорѣ повелѣваетъ взискати Іосифа, самъ же гнѣвомъ ярится на мужа неповинна». В яві 4-й «Іосифъ, неповиннѣ оклеветанный, сталь предъ Пентефріемъ и повелѣніемъ Пентефрія связанній, окованный, быенній и въ темницу есть воверженній; Пентефрій же паки гнѣвомъ ярится на Іосифа и сердцемъ болѣзнуетъ»³⁾.

Дія закінчується хором, де «добродѣтели ридаютъ Іосифа, неповиннѣ въ темницу воверженнаго, и глаголють, яко Іосифъ, связанній, быенній и окованный, образъ бысть Христа страждущаго, въ темницу же воверженній прообрази Христа, сошедшаго въ преисподняя страны земля»⁴⁾.

В дії 4-й, яві 1-й «царь фараонъ, видѣвъ во снѣ страшное видѣніе, и зѣло о томъ смутится; повѣдаеть же тоє жъ видѣніе княземъ своимъ и боляромъ и возвѣщаеть, яко повелѣвъ отрокомъ своимъ взискати отъ града звѣздохотцовъ, 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 «приходять звѣздочетцы и предъ всѣми толкують сонъ царскій; но не могутъ достовѣрно зтолковать, сего ради в отсылаются въ доми своя»¹⁾. В яві 3-й «фараонъ повелѣваетъ княземъ отъ всего Египту собрати звѣздочетцовъ и толковать сонъ свой во всѣхъ египетскихъ странахъ; аще же кто толкуеть, обѣщеваеть ему многія почести сотворити»²⁾.

В яві 4-й «вражда, боящися, да не како Іосифъ столкуеть сонъ царскій, умислила новую лестъ на конечное погубленіе Іосифово: оглаголуеть Пентефріевъ Іосифа, яко Іосифъ похваляется (аще изидеть) погубити Пентефрія и весь домъ его, совѣтуеть 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, внезапно отъ царскихъ слугъ на приключшееся нужное дѣло царское воззванній оставляетъ еще Іосифа жива и отходитъ ко царю; но, возвратившися, хоцетъ Іосифа умертвити»⁴⁾. Дія 4-я закінчується хором: «младенци аравицтїи скачуще въ своемъ ликованїи являють, яко скорби и печали не токмо убогихъ и богатихъ, но царей превисокихъ во дни и въ ноци, во снѣ и на явѣ многовидно смущають и мучать»⁵⁾. В дії 5-й, яві 1-й, «царъ вопрошаеть сенаторовъ, аще обрѣтоша челоуѣка, да столкуеть сонъ его; но во всѣхъ странахъ египетскихъ не обрѣтесе, того ради болшъ смутися и обѣщеваеть сугубо того превознести, кто сонъ зтолкуеть»⁶⁾. В яві 2-й «виночерпїя повѣдаеть царю, яко, егда бысть въ темницѣ на смерть всажденїй, видѣ страшнїй сонъ, его же тамо зтолковаль ему Іосифъ, и яко же толковаль, тако во скорѣ собьтесе. Царъ же повелѣваеть скоро къ себѣ визскати Іосифа; по Пен-

1) *ibid.*—399.

2) *ibid.*—403.

3) *ibid.*—405.

4) *ibid.*—410.

5) *ibid.*—412.

6) *ibid.*—413.

тефрій хочеть препяти дѣло, все же тщится» ¹⁾). В яві 3-й «Іосифъ, отъ узъ изведенній, предъ всѣми сенаторами толкуеть сонъ царевѣ и ради прензящійшого толкованія раздрѣшаеть скорбь царскую» ²⁾).

В яві 4-й «Царь Іосифа за толикую его премудрость повелѣваетъ облещи въ царскія своя утвари и, возложивши ему гривну злату на выю, поставляетъ его вторимъ 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 бязе желѣзомъ и хотѣлъ уже убити, сотворень естъ царемъ вторимъ, боится и зѣло смутится, повѣдаеть же велможи, яко Іосифъ нечаянно господь естъ 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 провождають на престолъ царскій всѣ добродѣтели и всѣ хори со мусикии и пѣснями и со всѣмъ царскимъ синклитомъ. Посажденному же на престолѣ князи сорадуются и, яко господу своему, поклоняются. Приходить же и Пентефрій зъ вельможею, свой грѣхъ предъ всѣми исповѣдають и прощенія, — всемирно кланяющесе ему, яко цару и владицѣ, — получат себѣ желаютъ» ⁵⁾). І нарешті «хоръ вкупѣ и епілогъ» возвѣщаеть, яко Іосифъ, отъ узъ изъ темници изведенній и престоломъ царскимъ почтенній, прообразова Христа. возставша отъ мертвихъ и за пріятіе смерти славою и честію вѣнчанна превишше 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 можна відповісти лише здогадом; рукопис її подвійно поміщено в кінці цїітки Лаврентія Горки; «уміщення трагедокомедії—каже д. Петров—при примірниках цїітки Лаврентія Горки, що був учителем цїітки 1707—08 рр., і примушують нас приписати її цьому вченому»¹⁾. Цей здогад можна вважати влучним і його цілком визнати. Далі д. Петров каже²⁾, що «Іосиф Патріарх» уміщено побік з стариннимъ «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 професора на горі сторінки перед першою дією трагедокомедії: «Синописєсь маєшь пред всѣми явленіями. Збери в едно я будетъ цѣлы. До синопису титуль зри на по... (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 њ як наше і, а и як російське ы. Приклади і докази головно в численних римах: «бездѣлие і всесильне» (стор. 362 Тихонравов), «темници» і «велицѣ», «жити» і «сѣти» (ст. 365), «мірѣ» і «четири» (372), «дѣла» і «црелстила» (ст. 383), «клеврѣти» і «благодарити» (ст. 389), «покріють» і «зразумѣють» (ст. 400) і т. д.

По художній розробці пьеса дуже мало, в усіх смислах, заслугоє на ймення трагікомедії. Перш за все, комічного в пьесі не вїдко, тому другу половину назви можно одкинути з правом. Не зовсім заслугоє 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 даний твір можна швидше 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 зв'язочетця (стор. 400) і др.—таких одначе уступів небагато. Цікавіший цей твір в другому смислі, по різних технічних звичаям і яко відбиток тогочасних соціальних відносин і поглядів автора. В смислі першого «пьеса ця—каже д. Петров—єдина відносно уваг для акторів. Ми з неї наводили вище рисунок танця 24 муринів. Крім цього рисунка, на берегах її дуже часто стріваються уваги на зразок подібних: «б'єси падають и во адъ ут'ькають» 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 піби натяка на сучасну дійсність.»

На жаль, він не вказує, де власне є такий натяк, та навіть додає «піби». На нашу думку, подібні уступи в трагікомедії Горьки зовсім очевидні. Така, насамперед, ява 4, в дії другій, де є натяк на тогочасні трудові відносини в сцені з «д'єлателями». Такі й місця, де малюються классові погляди автора. От, нпр., ілюстрація до тогочасних соціальних умовин, коли нашими державцями реально заводилось крпацтво, руськими монархами зміцнене потім юридично

«Тяжко тимъ угасити, иже суть во власти
И иже не труждшеся почивають, страсти
Неукрощають, ядятъ доволѣ и піють,
Къ тому аще зъ богатствомъ многую имѣють
Власть, силу и державу. Такіи то вишше

1) Труды кiev. дух. акад.—1866, ноябрь,—стор. 372.

2) *ibid.*—373.

Мѣри горѣють, хотять аще презлишне
Показати власть свою і т. д...

Нѣсть сего безчинія во дворѣхъ убогихъ,
Идеже нѣсть свободи, ни сластей премногихъ»¹⁾.

З цих слів Свісти ясно видно як сваволю тогочасних українських державців, так і ідеалізацію автором несвободи, послухання, що стає гаслом економічного поневолення нашого народу своєю-ж старшпою.

Важливий теж і другий уступ, виголошений у дії 4-й (яві 4) Враждою²⁾:

Не вѣси ли, кія
Суть мерзкихъ рабовъ нрави? Пржеде люта змія
На любовь преклониши, нежели раба злаго.
Льви, тигри, пardi, но и чада самага
Смертнаго крокодила весма подобяѣ,
Да благодѣянія помпятъ, нежели сіе
Студное исчадіе. Раба раздраженна
Отъ ярости, гнѣва и мести притворенна
Любовь не утолить, ни дари что успѣють,
Ни милость преклонить; і т. д.

Рабъ всегда памятозлюбивій,
И никтоже въ мірѣ есть тако щасливій,
Дабы могъ рабску ярость когда претворити
На милость: рабъ бо вмѣтъ на зло обратити
Всяку благость и правду, любовь отвергаеть,
Дари приѣмлетъ и то скоро презираеть і т. д.».

Такий величезний уступ присвячує автор змалюванню психіки 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 надданих рабам чорних рис і висловлює своє спочуття українському поснільству. Таким чином Горку ми можемо вважати одним з письменників, що, поруч із вихваленням різних загальних цнот, як чесність, правда та више, 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 свідомством повільного розвою кийвської 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 навіть, 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 «свіцкості» сюжета ми можемо поставити їх обидві в одну групу пьес тільки з натяком на сучасні події, а не їх змалюванням. Тим наче, що й «Владимир», хоч і взятий з рідної історії, теж власне відноситься до святих, і що 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 існувало 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 свіцкості. Найблизча драма «Милость Божія», що ми стріваємо її по вказаній хронологичній прогалній, доводить це очевидячки. Які-ж історичні обставини спричинилися до створіння подібної цілком свіцккої пьеси? Цих обставин дуже багато і належать вони до однієї 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 пязку злигоднів.

Україна стала в Петра Великого на призрі, і він став уживати всіх заходів, щоб її автономію обернути в півець. 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; посплав 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 лишлось, 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 колективним 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? Данних для одвіту немає, але не треба і їх, щоб одмовити в смислі негативному: соціальних драм в академії бути й не могло. Драматурги академії, вчителі піітики, були людьми офіційними: за драматургію вони могли одержати велику кривду і про лихі вчинки людей сильних мусили говорити аллегорично. Це ми, наприклад, бачили в попередній пьесі «Іосифъ Патріота», це ми побачимо далі, в пьесах пізніщих. В «Іосифі» на різні внутрішньо-україн-

ські соціальні непорядки вказувалось тільки паяком: тим паче не могли драматурги, навіть і паяком, писати про непорядки, викликані вишньою силою,—цеб то самодержавством Петра. Дуже добро відомо, як поведився московський уряд навіть у 17 віці із всіми, хто спокушався на критику московських зловживань. Тому не можна було й сподіватись, щоб та критика, та ще в духовній академії, спрямована була проти всіх грізних мір Петра, які нищили автономію України.

І українські драматурги-патріоти мовчали.

Така критика могла з'явитись лише тоді, коли нічого не нагрожувало-б ні з якого боку, коли-б самий уряд побічно спочував критиці. Такий випадок в політичному житті Росії врешті трапився. По смерті жінки Петра I, Катерини, при якій точилась раніша політика, до престолола вступив Петро II, і Україні повелось далеко краще. Хоча всіх раніших прав і не було повернено, але за те скасовано «малоросійську коллегію» і навіть дозволено обрати гетьмана: ним став Данило Апостол. Поводження Петра II-го «підогривало 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 наверхталась 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 межі 17-го віка і, само собою, мусила бути памятною і під час створіння згаданної драми.

«1728 року докінчувалось поповнення 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. 484.

постать; і більш ста років дивився на нього народ, що приходив у Печерську лавру з усіх кінців Руського царства... Благоліпний лаврський патрет Хмельницького для багатьох був живим нагадом, як колись звитяжного Богдана, що йшов у Київ з Замостя, стрінuto було на київському полі численним людом, і митрополитом київським, і патріархом ієрусалимським, і величано було, в привітних промовах академії, Богоданним визвольцем народа свого від лядсько-египецького ярма, подібно стародавньому Моїсею»¹⁾. При таких даних не дивно, що мусив явитись автор, який вихваляв би «Петра II-го, і нововибраного гетьмана Данила Апостола, і з побожною згадав-би Б. Хмельницького, як ідеальну особу в козацькій історії»²⁾. І дійсно, наслідком такого настрою з'явилась драма «Милость Божія, Украину отъ неудобъ носимыхъ обидъ лядскихъ чрезъ Богдана Зиновія Хмельницкаго, преславнаго войска 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 Хмельницькій долю козацкую оплакуеть, и новые совѣты въ умъ приємлетъ»⁴⁾.

Гіркість тієї долі утворено «ляхами», які

честь и славу въ нивочто пашу обращаютъ,
козацкое потребить имя желаютъ.

Б. Хмельницькій вважає це невдячністю і поганою запла-тою козакам

За невсчислимые пріятыя раны,
За смерти различные на различной бранц,

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 толикіє и столь славные побѣды
Терпѣли толикіє, толь тяжкіє бѣды...

Про-те Гетьманъ не пада духом:

не совсѣмъ пропала
Многоименитая она похвала
Наша...
Не отобрали еще ляхи намъ остатка:
Живъ Богъ и не умерла козацкая матка!

В «хорі» Муза і Аполло «грядущую ляхомъ погибель пред-
возвѣщають. Обертаючись до «Поляка», вони віщують, що за
таку невдячність.

Вдарять на тя бури:
Шкуры тебѣ дерти,
Главы будуть терти,
Шія вытягати,
Въ ярмо закладати,
По лѣсахъ гонити,
По рѣкахъ тошити і т. д.

В дії другій «Хмельницькій козакамъ запорожскимъ обиды
и озлобленія неудобноносная, отъ ляховъ дѣвмыя, предлагаетъ,
и свой имъ совѣтъ объявляєть, которому Кошовій именемъ
всѣхъ козаковъ отвѣтствуетъ, и якъ въ прочіихъ потребахъ, такъ
наипаче въ томъ, послушнихъ себе быть, и головъ своихъ не
щадѣть, обѣщаєть». І той і другій висловлюються дуже виразно.
Б. Хмельницький зразу проопує запорозцямъ «сіє 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 истирають.

Що-ж до самого Хмельницького, то йому

лучше видится и главу
 Свою положить, нѣжбы козацкую славу
 И Украину зъ крайнимъ студомъ потерять,
 Или неблагодарнымъ врагомъ голодовати.

По цьому йде доказ невдячності поляків і лічба звитяг,
 утворених для останних козакамъ. За все те,—каже Богдан.—

тяжко угнітили
 Бѣдную Украину тыми очковими,
 Поемцизнами тыми, тако жъ роговыми.
 Новымышлялы къ тому уже и ставщизны,
 А при иныхъ поборахъ и сухомельщизны.
 Власное наше добро въ очахъ передъ нами
 Арядують, и въ своемъ невольни мы сами.
 И уже по времени а-ни дѣтей родныхъ,
 Ни женъ власныхъ пашинъ, намъ не будетъ свободныхъ.

Виложивши всі ці біди, Богдан заявля:

Имѣю же надѣю на шаблю по Бозѣ,
 Что нахилить 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 нашен, 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 похощеть руку помощи подати

Погибающей матцѣ, былъ бы той твердѣйшій
 Надъ камень, надъ льва былъ бы таковъ лютѣйшій!
 Мы всѣ, якъ прежде были безъ всякой отмовы,
 Такъ и найпаче теперь служити готовы,
 Будемъ себе и матку нашу боронити.
 Аще намъ и умерти, будемъ ляховъ бити!

В яві другій «козаки, Днѣпромъ пришедши, приходять до Хмельницкаго, и что ляхамъ сдѣлали, ему повѣдають; вѣстникъ извѣщасть педалекій людскій приходъ; Хмельницкій кажетъ козакамъ на кони сѣдять.

Що ж вони «ляхам» зробили?

нещадно побили

Инныхъ, а иншихъ живцемъ въ Днѣпрѣ потопили.
 Лучше збравши, що будетъ, то будетъ, терпѣти,
 Нежели ляхамъ, хочъ присягни, служити.

В діі 3-й, яві 1-й, «Украина о помощи и пособіе Божіе Хмельницкому во брани той просятъ».

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.

Їй одначе смутить, що

не извѣстна фортуна есть брани . . .

Ця непевність примушує Україну просити в Бога помочи Богданові.

В яві 2-й «Вѣсть приходитъ, 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 Украину, 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 малое далі картину втеків поляків:

тамо рисы,

Соболи, горностаи, кункы, волки, рисы,
 Сѣбирки, ванны, конвы, набрикп, наметы,
 Мѣдинцы сребряные, фаринны, паштеты,
 Цукры, крденсы, столы, скрини зоставлялы,
 Окованныхъ возовъ сто тысящъ покидали.

Вѣсть каже про близький прихід Богдана і додає, що

Слава о немъ повсюду дивная проходить,
 Имя его до морей послѣднихъ доходитъ,
 А ляхамъ такъ страшно, что гдѣ либо повѣють
 Вѣтры, всѣ, же Хмельницкий идетъ, разумѣють.

Україна висловлює радість з причини приходу Богдана.
 Хор вихваляє «Бога скорбящихъ» і каже, що

Упованіє оныхъ не сумнѣнно;
 Богъ бо есть щедрый, въ Немъ же уповають,
 Яко на нь свою печаль возверзають.

В дії 4-й, яві 1-й «Хмельницькій со торжествомъ на Укра-
 ину возвратився въ Кієвъ, при вратахъ торжественныхъ благода-
 ритъ Бога за толикіє побѣды: дѣти Украинскіи, во училищахъ
 кіевскихъ учащіяся, его привѣтствуютъ, потомъ и козаки чрезъ
 писара толикой ему славы вѣншуютъ».

Які подробиці всіх діалогів?

Хмельницький, обертаючись до Бога, хвалить його ласка-
 вість; бо він милує грішних, що каються; от і тепер Бог

призрѣ съ небесе на наша обиды,
Толикіе намъ нынѣ дарова побѣды.

Вказуючи на ті побіди, він заключа

Твое сіе дѣло есть, а не челоуѣка,
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 иматъ пребывати,
Дотоль и твоя будетъ похвала сіяти.
.
Всякъ убо, иже иматъ Отчество любити,
Не можетъ тя никогда въ любви 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 отгуду,
Грады, веси, дубравы, горы, холмы, рѣки,
Красно являютъ лице свое съ челоуѣки!
Словомъ единымъ сказать: якъ Украина стала,
Толикая въ ней радость еще не бывала.

На це Богдан одповіда:

Радости сея не я в не добродѣтель

Кая моя вина, по 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 умножаеть згода,
Великія вопреки вмалые 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 имѣеть изрядный,
Болѣть или завидѣть тому не хотите,
Якъ бы его привлащитъ къ себѣ не ищите.
Ибо когда козаки уже обнищають,
То не долго остатки ваши потрываютъ

На послѣдокъ глаголю: сами не кунчайте,
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 козацкою штуки.

В дії 5-й, яві 1-й. «Украина радуется Богу, помощнику
своему, и благодареніе возсылаеть».

Україна пропонує всім росіянам і християнам радіти, що,
дякуючи Богові, «ляхів» прогнано, що

зима отступила,

А благоприятная весна наступила

Се мѣсяць новъ явися; се день торжественный
Всемірный парочитый, 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 Всероссийскихъ рукою, добрымъ и Рейментарскимъ правленіемъ».

Воно каже:

Монархи російскіи,—поборники суще,
Иже благочестія, зловѣрныхъ бодуще:
Тебѣ въ твоей потщатся пособляти нуждѣ;
Не лишать ты пдмощи 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 I-го, Україна впадає в смуток:

Увы мнѣ окаянной, убо мя порушить!

Але Смотрѣніе заспокоює її:

Стой, не бойся, за камень первый сокрушенный,
Камень другій, не меньшій, будетъ положенный,—
Петръ, глаголю, имени Второй такового.
... не дасть ти упасти,

Не дасть и славъ твоей всячески пропасти.

Подать ти Данила, вождя изряднѣйша,
 Не токмо благородствомъ надъ иныхъ краснѣйша,
 Но и дѣлы храбрыми славнаго, который
 Супостатомъ Хмельницкій твоимъ будетъ вторый.

Но Богъ ты въ воинскомъ искусствѣ и штуцѣ
 Прославивый, прославитъ Той же и науцѣ.

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 «поеть похвалы Хмельницкому» і закінчує:

Въ похвалахъ твоихъ языкъ нашъ бездѣлень,
 Ублажить бо ты достойно не силенъ;
 Будешь развѣ ты возвеличенъ въ небѣ,
 Яко есть требѣ!

В епілозі, що замикає драму, пояснюються мотиви 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 можна не визнати, що обидві драми одного автора, що в них один і той-же художний захід, з тією тільки одзнакою, що у «Володимирі» примітно ще молодого академічного вчителя поезії, а в «Милости Божіей»

¹⁾ Истор. пѣсни.—стор 164.

видко вже велико-досвідченого вітію, що вдався до свого ранішого віршового пера, яким і потім, як вітання молодому поету Кантемиру, написав він перші руські октави...

Знаменитий співтворець і проповідник та історик Петра Великого був головним духовним діячем і при Петрі Другому, і стільки разів привітав його златим словом своїм, особливо в рочистий рік його коронування. Тоді в Москві мався і новообраний Гетьман Малоросійський, так ласгаво і почесно прийнятій молодим Царем; архієпископ 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. Бодянській, 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 розв'язати 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 розв'язання 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 «Милостю Божією» одкрива такі обставини з тодішнього життя України, які гідні були натхнути всякого щирого сина Росії і поставити навіть вище Ф. Прокоповича. Та й сама мова «Милости Божої», одзначається від мови «Владимира» більшим вживанням польсько-українських слів. Взагалі, дивна думка Максимовича, ніби Феофан Прокопович, що мешкав тоді у столиці, обтяжений прямими своїми заняттями,

1) Русская беседа—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 піітики Іннокентій Неронович. Незвісно, хто був учителем піітики 1728 р., але від 1729 року дійшла до нас піітика, 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 піітики Феофана Трофимовича зважено», «сей почти книги конца не маешь»,—і ще більш доводить д. Петрову, що автором цієї пьеси, яка могла бути в кінці означеної піітики, являється як раз Трофимович.

З приводу цієї думки і в оборону своєї, висловився знов Максимович. Петров,—каже Максимович²⁾), — «уважає, що цю драму скомпановано—«*може*»—Феофаном Трофимовичем, який був у академії учителем піітики 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 риторіці, преподаній в академії 1728 р. Стефаном Калиповським, то це, мені здається, тільки зміцнює належність її зразковому письменнику. Через те ж вона могла бути приложена і до піітики, преподаної у 1729 році Феофаном Трофимовичем, і ходити по руках у окремих списках. Але навряд щоб збирателі творів славетнього, єдиного *Феофана* приписали йому твір сливе незвісного вчителя піітики, через схожість імен. Для д. Петрова здається навіть дивним, щоб знаменитий ієрарх, «який жив тоді в столиці і обтяжений був безпосередними своїми заняттями, 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) Київ. епарх. вѣд. 1865, № 18, стор. 710—11.

2) *ibid.* № 22, стор. 840—2.

свою близьину 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 гетьмана 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 палкнй 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 піітики—поставлено хвальний фінал про мітрополита і гетьмана того часу, віщуванням св. Андрея Первозванного, так під кінець цієї драми пііти-ієрарха «Смотрѣніе Божіе» пророкує Україні блаженство,—і тут воздається хвала молодому цареві, новообраному гетьману Даніилу і академії київській.

Розглядаючи в цитованій уже статті питання про авторство «Милости Божої», Тихонравов каже: ¹⁾»

«Мялость Божія», на нашу думку, не належить Феофану Прокоповичу, і приписувалась йому небіжчиком Максимовичем без достатних підстав (пор. Чтенія въ обществѣ исторіи и древностей російскихъ, 1858, кн. I, «смѣсь», стор. 77—8). Ми не знаємо жадного випадку, щоб шкільну драму в Москві чи Києві 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 Києві 1728 року поезію і риторику, щоб розв'язати 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.

вча приписати її цьому звісному архипастирю того часу. Але ми бачимо в ній тільки наслідування Ф. Прокоповичу Ф. Трофимовичем, що був 1728 року вчителем піітики у київській академії. Він мав і засоби і достатній привід на те, щоб написати трагедо-комедію, варту пера соіменного йому Феофана Прокоповича»¹⁾.

Питання про авторство «Милости Божої» порушено було в останні часи П. Житецьким. 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 вь ту добу Феофану Прокоповичу не до писання було драм. Не без драми було і в його особистому житті. Хоча по заслання 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. Житецький 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 цій його боротьбі з ворогамн! 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. Хмельницький

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 I-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 згідно з вказівкою Тихонравова, ми вважаємо, що творцем її був дійсно Трофимович, академичний учитель пітики. Ім'я його—Феофан 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 психологічно, 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 ближшої характеристики пьеси, яко літературного твора.

Які-ж її внішні і внутрішні відзнаки?

Насамперед, як ми казали, написано її славяно-українською мовою: прикмета її—вимовляння *ть* як *і*, чому є ряд доказів у римах ¹⁾: види й бѣды (стор. 150); имѣти і побѣдити (156); славити і шѣти (157); измѣна й єдина (стор. 160); творити и худѣти (162); бездѣлень і силенъ (164) і т. д.

По літературній формі вона уявля з себе мішанину історичної хроніки з мораліте. Історичність її—без сумніву: це видно як із самого тексту, так і з побічних міркувань. Джерелом її д. Петров уважає одну «з кращих малоруських літописів, літопись Самуїла Велички, що давала багатий матерьял для представлення 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 можна 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 указапо 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 сучасністю, 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 торгівлі на Україні, так і про козакофільську псіхіку того часу.

¹⁾ Істор. п. малор. народа.

²⁾ Очерки.—стор. 52.

³⁾ Онеида.—стор. 20.

В другому місці вказується на одбирання в бідніших людей мастків,—факт, як звісно, хорактерний для всього 18-го віку.

Поклик автора до зєднання гучить ідеалістичністю, тіпичною для того козакофільського часу

Коли таким чыном 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 почасти вказано внутрішні риси самої Малороссії і особливо козацтва»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 можна вказати на цілі картини, стиснуті в коротких, енергічних виразах драми»²⁾.

З такою характеристикою пьеси можна тільки погодитись.

Розлежена 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 кїевской честнымъ іеромонахомъ Сильвестромъ Ляскоронскимъ, учителемъ школи поетики 1729 года»³⁾. В ній навіть, яко відгук стародавности, маєсья пролог, де автор обіця розказати про «падєніє рода Адамля» і про вивід його через божу благодать «до рая от адекой пронасти». Потім в дії 1-й, яві 1-й. «Архистратигъ Михайль брань имѣеть наносить с Луциперомъ»; останний росповіда, що він має на небі велику силу і що

1) Труды К. д. ак., 1866 № 11, стор. 379.

2) Энцида стор: 22.

3) Труды Кїев. дух. акад. 1877, сент.

ежелибъ кто возмогль власть мою отъяти
 И великою крѣпости сопротивустати,
 Удобъ есть стихія тварѣ превратити
 Нежелиби восхотѣль равень мнѣ кто быти ¹⁾.

Михаїл застерега проти похвальби і нагрожує, що його може вразити «денница Вишняго». Люципер не гамується нахвалитись своєю силою і не вважає нікого рівним собі, кажучи: «ктоже есть якоже азъ въ моей благодати»? Михаїл відповіда, що вище його Бог, і кличе небесні сили довести Люциперу, зухвальство його «гордості проклятої». В яві 2-й «Люциперъ сказуєть великі свої скарги про те, що його вже скинуто «въ геенну»; за це він обіцяє:

Кто дерзнетъ оградою райа обладати,
 Славу его вскорѣ потщуся поирати,

З такою метою він кличе своїх підданців.

Сходяться демони: Люципер розповіда їм за прийдешнє піднесення «людскої натури» і ті обіцяють її «сокрушити і стерти». В яві 3-й «Премудрость вли Богъ» оберта персть у животь», це-б то надає 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 сказуєть, ходя коло райа», 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 успм расм, не зважується «снѣсти» від одного дерева? Одержавши звісний біблейський одвіт, «Прелесть» подбива Естество вкуспти від того дерева, наслідком чого їй буде нове піднесення «естества». Знажене «Естество» зважується на переступ, маюючи собі надзвичайні

¹⁾ *ibid.*, 518.

перспективи своєї влади. З цього приводу «приходящу демону хори поють п'єснь торжественную». В яві 6-й «Гнѣвъ или справедливость Божія», нагадуючи всі дари, подані ним Єстеству, сердиться на нього і нагрожує йому адовими муками. При цих словах б'ють 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 приходять «Казни», виганяють його з раю і додають.

Сице неблагодарнимъ Божеской благодати
Должно всегда во вѣчной пагубѣ страдати.

В дії 2-й чується плач Єстества 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 Моїсеєві іти до фараона й об'явити йому волю божу про необхідність ослобонити замучений ізраїльський народ. Той іде і в яві 3-й наказує фараонові визволити ізраїля, бо інакше йому нагрожує кара Божа. Фараон лютує, не згожується, посила дивитися своїх дозорців за ізраїлем, якого обіця «сокрушити» (ст. 596). В яві 5-й євреї сердяться на Моїсея, що він нацькував на них фараона; Моїсей кличе їх за собою на-втеки, і ті біжать. Про це докладають воїни фараону і він посила їх на вздогін, щоб покарати євреїв. Але тут Моїсей ублаговує Бога, щоб він звелів морю розступитися. В яві 5-й «Іона свободився отъ кита молится», що слугує прообразом зрятування євреїв. Тут же являється «вельможа», що вихваляється «любовью и аффектом» своїх ближних; троє з останніх бажають йому «многії літа». В яві 6-й апостол Павел набазує увірувати в «істинного Бога», в Іисуса, распята на

поносномъ дровѣ отъ Понтейска Пилата» (стор. 600). Євреї заперечують цьому, вказуючи, що «в них є закон і книжки Фарисей,

Иже насъ поучають всегда о Моисеи.

Потім нагрожують Павла віддати тисячнику,

да повелить бити

Палицами за сія, да не будешъ вчити.

По цих словах вони й справді скаржаться на Павла,

Что хочеть 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 євреїв доказує на Петра, що бачив його «въ той же слѣдъ Христовъ ходима». Петро одрікається від Христа і «здѣ цѣтель возглашаеть и Петръ грѣхъ познавъ плачетъ и страдать желая отходитъ». В яві 8-й «Отчаяніє сумує, що через грѣхи свої не може мати надії на царство Боже.

«Надежда» відбадьорює його:

Це уже Іисусъ: оцѣ на тя обращаеть,
Толко въ покаяніи видѣти тя чаеть.

Але «Отчаяніє» зневіряється у своєму каяттю.

Всеу миѣ Бога милость и воспоминати,
Всеу и надежду болшъ въ Богѣ полагаати

Надія знов підтримує його. Але «Отчаяніє» в зневірї готово не чекати ніякої милости і присуджує:

Чимъ ублагаю Бога дѣлами мои.
Пойду, болшъ 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:

Даждъ мнѣ отъ грѣхъ спаснуса крестъ свой воспріяти.
За тя, владыко, житіе скончати.

Прійми покаянiе и горкіе слезы,
Заблудшаго исправи на спасенни стези.

В дії 3-й «являются страсти Христовы, смерть, погребеніе, воскресеніе и освобожденіе челоуѣческое». В яві 1-й «молящагося Господа емлють и вѣдутъ въ преторъ ко Пилату». В яві 2-й «отъ ранъ на крестъ распятаго изливается кровь въ чаши отъ ангель держимы. В яві 3-й «Плачь богоматери подъ крестомъ»; вона рида, що згубила свого сина і свій плач вилива в довгих жаях. В яві 4-й «грѣшникъ молятся о отпущеніи грѣховъ», в яві 5-й «Іосифъ съ Никодимомъ поють», де шукати Христа і де єсть до нього шлях. Тут же «приходятъ ангели і поютъ» свої жалі про муки Христа; врешті проголошують

Цѣлованіе послѣдне
Отдаемъ ти неизлѣдне.

Рани святіи лобизаемъ,
Глави склоняем.

В яві 6-й. «Ангель Господень отваливаетъ камень и стражей устрашаетъ». В яві 7-й. «Избавленіе глаголетъ», що народи, замкнені в «адській 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

Избавленіе обіця Єстеству «перву райску діадему» і каже:

Сѣди увѣнчанна днесъ на вишнемъ престолѣ,
На вся райска имуща державу во полѣ¹⁾.

¹⁾ *ibid.* стор. 613.

Тут же «слава являється въ наметъ одб'явна въ слонце ангеломъ поющимъ п'існь сію», а власне, зичення людському естеству, щоб воно жило

Посредѣ самага прекраснаго рая
Свѣтолучіємъ со блаженними сіяя.

«Егда избавленіе натуру вѣнчаєть и посаждаєть на престолѣ. ангелы поють»... запросини до раю, де вона

во благодати
Первою будетъ обитати,
Во дни невечерня свѣта,
Во безконечніе лѣта».

В яві 8-й. «Орель монаршій перунами побиваєть льва, ангеламъ поющимъ канть» во славу царя і зичення

Да будетъ же во вѣки окрестнія слава
Православному царю на многіе лѣта...

Тут же «Орфей играєть на гуслі хоромъ сія поющимъ»: а власне, бажання побіди «кріпкому російському Марсу» і торжества «російським тронам»... В епілозі автор просить у слухачателя 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 склоняємъ подъ нозѣ»...

Яку мету мала і при яких умовах одбувалась ця пьеса? Що до першої, то ця пьеса стоїть близько 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 Росії 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. Можна 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 присутності якогось «вельможі»¹⁾. По літературній формі пьеса представляє мішанину містерії з мораліте і по зовнішнім і внутрішнім гідностям представляє велику цікавість.

З приводу них д. Петров заявляє: «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 предвичную 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 зовнішности пьеса представляє ряд вельми красовитих місць, що вказують у авторі дійсне «художество», про яке він згадує сам. Такі уступи, нпрккл., в промові Люципера; такі уступи в промові «Премудрость, що, між иншим, каже:

Сладчайши сота отъднесь Ниль излієть струя,
 Златоплѣнніє вѣки вамо здѣ даруя;
 За пролітіємъ сего во вся ваша часи
 Прорастить земля отъднесь вамъ златіє класи і т. д.²⁾.

Такі уступи—з промов Єстества, гніва Божого і багато других місць, що відзначаються силою почуття, виразністю та красотою образів і відносним, звичайно, умінням малювання сюжету. Але крім цих гідностей, є в пьесі і чисто зовнішні, що доторкаються самого змісту. Вона, що вдає з себе ніби колективну мі-

¹⁾ *ibid.*, 64.

²⁾ *ibid.*, 584.

стерію, показує довгу низку картин, де, самим ходом річей, ми наближаємося 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 уваги на ту частину пьєси, де йде мова про визволення Мойсеем народа від фараона... Ми не хочемо накидати авторові якихсь особливих замірів, але мимоволі напрохується порівняння єгипецького пліну з становищем нашого народу за Петра I і його визволення, чи, принаймні, натяк на це, при Петрі II, — що власне й підкреслюється в пьєсі попередній. Незалежно від провідної ідеї, що поверта нас до тодішньої сучасності, важливо одзначити також реалізм цього місця пьєси, який віщує прийдешні реалістичні твори української літератури. В цьому ж смислі варта уваги і сцена з євреями в другому місці пьєси, де вони дорікають апостолам Павлу й Петрові.

Такі й інші риси данної пьєси ставлять її досить високо в низці подібних же шкільних пьєс, 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), «власними очима» (602), «не уважахъ» (603) і багато слів подібних. Нагадаємо й такі рими, як— «сили—стріли» (597), «умрѣти—склонити» (ст. 597), «усмотрѣти—бити» (586) і багато других. Всі такі зразки вказують, що церк.-славянську мову пьєси дійсно перейнято українізмом і що стара мовна традиція видержується в ній ревно.

На цій пьєсі 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 російським. Цей звязокъ усилюється і з зовнішнього переходить у внутрішній тоді, коли форми українського життя починають зливатися з формами російськими; коли русифікація українства відбувається в стінах

самої академії. При таких умовах в історії нашої драми спостерегається подвійний процес. 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 виростає реалізм, яко основа української комедії 19 віку з цілком новими рисами, позиченими в технічному і іншому смислі у Європи.

Хронологічно всі згадані умови розвитку 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.

І. Стешенко.