

БІБЛІЙНІ ОБРАЗИ НА КОНУ УКРАЇНСЬКОГО ШКІЛЬНОГО ТЕАТРУ XVII–XVIII СТ.

Ткаченко Олена Петрівна,

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри історії української літератури,
теорії літератури та літературної творчості
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка
tkachenko.olena.20@bigmir.net
orcid.org/0000-0002-9643-9127*

Мета статті полягає в аналізі особливостей художньої інтерпретації біблійних образів в українській драматургії XVII–XVIII ст. **Методи.** Стаття базується на поєднанні інтертекстуального, порівняльного, контекстуального, історичного та інтермедійного методів. **Результати.** Найпоширенішим типом драматичних персонажів в українському шкільному театрі XVII–XVIII ст. були біблійні постаті, що зумовлювалося головним завданням тогочасної освіти – утвердженням православної віри. Чільні євангельські персонажі – Христос і Діва Марія, на кону українського театру XVII–XVIII ст. з’являлися зрідка. Тривалий час історики літератури були переконані, що вони взагалі не виходили на барокові лаштунки. Такий погляд закріпився під впливом уявлення про залежність старовинних українських вистав від польсько-єзуїтського театру, зокрема єзуїтської теорії драми, яка забороняла виводити на сцену Божого Сина і Діву Марію. Насправді в українському театрі Бароко Христос таки з’являвся в людському образі, але найчастіше цей персонаж замінювався старозавітними прообразами, алегоричними постатями, розповіддю інших дійових осіб (принцип відображення), візуальними зображеннями (ікони, туманні картини, німі сцени) або ж поєднанням кількох способів у одній драмі одночасно. Діва Марія поставала на бароковому підмості безпосередньо як дійова особа або представлялася за допомогою алегоричних образів. Бог-Отець не міг бути дійовою особою драми, це була загальна настанова християнського мистецтва, що не допускала антропоморфного зображення Отця, лишаючи можливість відтворювати Отчу Іпостась символічно. Тому замість Бога-Отця на бароковій сцені лунало «Слово Боже до Авраама з небес» або «Глас (тобто Бог) до Мойсея». Замінювався Отець на кону й низкою алегоричних постатей, наприклад: «Премудрість, або Бог», «Всемогутня Сила», «Гнів, або Справедливість Божа», «Кріпость Божа», «Помста». **Висновки.** Серед біблійних персонажів в українській бароковій драмі переважали постаті Нового Заповіту. Їхня функція – не лише зобразити на сцені історію народження, життя, смерті та воскресіння Христа, а й викласти його вчення в майстерній богословській інтерпретації. Дійові особи, взяті зі Старого Заповіту, виконували в шкільній драмі роль префігурацій, що свідчить про христоцентричність українського театру XVII–XVIII століть. Старозавітні персонажі на кону барокового театру втрачали свою самостійність і суб’єктність: їхнім завданням було «вести» до Спасителя, без утілення Божого Сина вони б утратили свій сенс.

Ключові слова: драма, театр, бароко, біблійні образи, префігурація, алегоричні образи.

BIBLICAL IMAGES ON THE STAGE OF THE UKRAINIAN SCHOOL THEATRE OF THE XVII–XVIII CENTURIES

Tkachenko Olena Petrivna,

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Senior lecturer at the Department of History of Ukrainian
Literature, Theory of Literature and Literary Creativity,
Taras Shevchenko National University of Kyiv
tkachenko.olena.20@bigmir.net
orcid.org/0000-0002-9643-9127*

The purpose. The article analyses the features of the artistic interpretation of biblical images in Ukrainian dramaturgy of the 17th–18th centuries. **Methods.** The article is based on a combination of intertextual, comparative, contextual, historical, intermedial methods. **The purpose.** The article analyses the the features of the artistic interpretation of biblical images in Ukrainian dramaturgy of the 17th–18th centuries. **Conclusions.** The most widespread type of dramatic characters in the Ukrainian school theatre of the XVII–XVIII centuries were biblical figures, that was due to the main task of education then existed – the establishment of the Orthodox faith. The main evangelical characters – Christ and the Virgin Mary, appeared rarely on the line of the Ukrainian theatre of the XVII–XVIII centuries. Long time the historians of literature were convinced that they did not go to the Baroque backdrop at all. Such view anchored under the influence of the conception of dependency of ancient Ukrainian performances from the Polish Jesuit theatre, in particular the Jesuit theory of drama, which forbade the Son of God and the Virgin Mary to be brought to the stage. In fact in the Ukrainian theatre of Baroque Christ did appear in human image, but most often this character was replaced by Old Testament prototypes, allegorical figures, the narration of other characters in the play (the principle of reflection), visual images (icons, misty paintings, silent scenes), or by a combination of several methods in one drama at the same time. The Virgin Mary appeared on the Baroque stage directly as a character or was presented with the help of allegorical images. God-the Father could not be a character of drama, this was a general guideline of the Christian art, which did not allow an anthropomorphic depiction of the Father, leaving the possibility of reproducing the Father’s Hypostasis symbolically. Therefore, instead of God-the Father, the “Word of God to Abraham from Heaven” or “Voice (i.e. God) to Moses” sounded on the Baroque stage. The Father was replaced on the line by a number of allegorical figures, for example: “Wisdom, or God”, “Almighty Power”, “Anger, or Justice of God”, “Fortress of God”, “Vengeance”. **Results.** Among the Biblical characters in the Ukrainian Baroque drama, the figures of the New Testament prevailed. Their function – is not only to portray on stage the history of birth, life, death and resurrection of Christ, but also to present his teachings in a skilful theological interpretation. The characters taken from the Old Testament played the role of prefigurations in the school drama that testifies to the Christocentrism city of the Ukrainian theatre of the XVII–XVIII centuries. The Old Testament characters on the line of the Baroque theatre lost their independence and subjectivity: their task was to “lead” to the Saviour, without the incarnation of the Son of God they would have lost its sense.

Keywords: drama, theatre, Baroque, Biblical images, prefiguration, allegorical images.

1. Вступ

Українська драматургія доби Бароко вивчається вже понад століття. Класичними стали дослідження, присвячені вітчизняному шкільному театру XVII–XVIII ст., І. Франка, М. Петрова, М. Возняка, В. Перетца, В. Резанова, Д. Чижевського, Д. Антоновича. Важливу роль у осмисленні нашої давньої драматургії відіграли праці акад. М. Сулими («Українська драматургія XVII–XVIII ст.») та В. Шевчука (антологія української барокової драми «Воскресіння мертвих»). На сучасному етапі розвитку філологічної науки виникає потреба в оновленому погляді на український театр доби Бароко, зокрема щодо представлення та художньої інтерпретації персонажів, запозичених зі Святого Письма. Сьогодні є можливість розглянути біблійних героїв давньоукраїнської драми за допомогою новітніх методологій та в широкому контексті мистецького та суспільного розвитку українського Бароко, із залученням міждисциплінарних

студій, зокрема з царин біблійної герменевтики, культурології, постколоніального аналізу тощо. Все це дає можливість подати сучасну інтерпретацію, висловити нові припущення, деталізувати, уточнити, частково переглянути окремі положення попередніх дослідників щодо ідейної та естетичної сутності біблійних персонажів на українській театральній сцені XVII–XVIII ст.

2. Ісус Христос, Діва Марія та Бог-Отець на лаштунках барокового театру

Оскільки головним завданням шкільної освіти доби Бароко було утвердження православної віри, то серед драматичних персонажів першорядне значення відігравали біблійні постаті. Герої Старого й Нового Заповітів розповідали з кону шкільного театру свої повчальні історії, тонко проінтерпретовані бароковими майстрами – поетами й богословами водночас. Починалося сценічне дійство зазвичай із Прологу, в якому, подекуди від імені конкретного персонажа, викладався зміст драми, завершувалося Епілогом чи Апологом – повчальним висновком, прославленням Божого благодіяння, вибаченням за авторську невправність та помилки, подякою глядачам.

Неймовірно, але найголовніші євангельські персонажі – Христос і Діва Марія, на кону українського театру XVII–XVIII століть з’являлися зрідка. Тривалий час історики літератури були переконані, що вони взагалі не виходили на бароковий майданчик. Таке уявлення склалося під дією розважань видатного знавця давнього театру В. Резанова, зокрема його дослідження єзуїтської драми та її впливу на українську драматургію: «Історія, як жив і страждав Христос, що була за невичерпане джерело для авторів середньовічних містерій, уважали єзуїти за не зовсім відповідну тему для драми», відтак «самого Христа на сцену не виводжувано» (Резанов, 1926: I, 10). Інші вчені дотримувалися тієї ж думки, скажімо, Д. Антонович стверджував: «у добу бароко вже вважали неблагочестивим виводити на сцену безпосередньо Ісуса Христа та заступали його абстрактними поняттями» (Антонович, 1993: 454). Цю ж тезу повторила Л. Софронова, пишучи про заборону «виводити на сцену Ісуса Христа й Богородицю» (Софронова, 1981: 171). Академік М. Сулима зазначав: «за нормами теорії єзуїтської драми сакральні постаті християнського іконостасу – передусім Бога-Отця, Ісуса Христа, Матір Божу – зображати на сцені заборонялося» (Сулима, 2005: 226). Суперечність такого постулату драматичній практиці частково визнавалася дослідниками нашої давньої літератури, однак усталена й авторитетна думка про залежність старовинного українського театру від єзуїтської теорії драми не дозволяла його переглянути.

Насправді ж Ісус Христос і Пречиста Матір, як підтверджують драматичні тексти, таки сходили на барокові лаштунки. Син Божий є «персоною» у творах «Слово о збуренні пекла» та «Dialogus de Passione Christi», під іменем Вертоградара (алюзія на воскреслого Христа, якого Марія Магдалена прийняла за садівника) діє в «Торжестві Естества Человѣческаго». «Марія Пречиста Панна» виходить на кін в «Уривках різдвяної містерії»; «Dialogus de Passione Christi» («Діалог про Страсті Христові») за головну героїню має «Насвентшу Панну»; від першої особи промовлялися голосіння – «Лямент Матки Збавителевы над сыном ей» («Върші з трагодіи «Христос Пасхон» Григорія Богослова» А. Скульського) та «Плач Богоматери под крестом» (трагедокомедія С. Ляскоронського). Оскільки наш шкільний театр, як і будь-яке інше давнє лицедійство, був виключно чоловічим і ролі в ньому виконували не професійні актори, а спудеї та школярі, – зіграти на сцені Діву Марію так, щоб це не виглядало блюзнірством, вимагало неабиякого хисту, майстерності та тонкого смаку, особливо коли йшлося про драми із загостреним психологізмом, в яких Матір Божа була головною дійовою особою, як то в «Dialogus de Passione Christi» наприклад.

Отже, і Христос, і Богородиця в людських подобах таки були представлені в театрі Бароко. Що ж до Бога Отця, то Він справді не міг бути дійовою особою драми, однак це була загальна настанова християнського мистецтва, що забороняла зображати Отця антропоморфно, оскільки «Бог є Дух» [Ів. 4:24], лишаючи проте можливість відтворювати Отчу Іпостась символічно.

Так, у драмі «Царство Натури Людської» (1698 р.) до Мойсея звертається «Бог-Слово [Глас Божий из-за купини]», у дійстві «Торжество Естества Человѣческаго» (1706 р.) зі сцени лунає «Слово Божие ко Аврааму с небеси», у «Трагедокомедії» Сильвестра Ляскоронського (1729 р.) звучить «Глас (тобто Бог) до Мойсея». Замінювався Отець на кону й низкою алегоричних постатей, до прикладу: «Премудрость или Богъ», «Всемогутня Сила», «Гнѣвъ или Справедливость Божія», «Крѣпость Божія», «Отмщеніє». У драмі 1737 року «Власнотворний образ Человколюбія Божія» три алегоричні постаті – Порада Божа, Правосуддя Господне та Милість Божа знаменують собою Святу Трійцю.

Самобутньо представити Христа на підмості Бароко дозволяв принцип відображення, який виокремила й дослідила Л. Софронова. Грандіозні космічні події, велетенські часові проміжки, складні для театрального втілення сцени (сотворіння Богом світу, хресний шлях і воскресіння Христа тощо), безпосередньо на бароковій сцені не показувалися, про них оповідали дійові особи драми. Як це працювало, зокрема щодо зображення Христа, чудово ілюструє «Слово про збурення пекла». Як дійова особа Христос у цій драмі є другорядною постаттю, що з'являється в кінці твору й промовляє лише декілька реплік, однак завдяки прийому відображення – викладу євангельської історії вустами інших персонажів, Син Божий сприймається як протагоніст, але такий, що діє переважно поза театральними лаштунками.

Ще одним оригінальним способом зобразити Христа в театрі Бароко були старозавітні прообрази. Богословська концепція префігурації належала до царини біблійної герменевтики й зумовлювала розгляд постатей і подій Старого Заповіту як перших, попередніх, дочасних образів, що через алегоричні збіги, як «у тьмяному дзеркалі», відбивали єдиний істинний Образ – Христа, якого ще не знало людство. Відповідно до цієї ідеї на бароковій сцені відбувалося заміщення Христа старозавітними фігурами: Авраам, Ісаак, Рабы та Ангел розігрували історію Божого Сина як Жертовного Агнця («Дѣйствіє на страсти Христови списанное»); улюбленими прообразами Христа в нашому шкільному театрі також були Авель Праведний, Йосиф Прекрасний, Мойсей-пророк («Владотворний образ» М. Довгалевського).

Найчастіше ж на театральних лаштунках Бароко Христос заступався алегоричними посталями, такими як «Благодать», «Побѣда Христова», «Милость Божія», «Любов», «Агнец», «Избавленіє», «Человѣколюбіє», «Кротость Божія», «Благовѣстіє» тощо. Божа Матір заміщала персонажами-алегоріями «Сердце найсвятѣйшой Богородици», або ж просто «Серце», «Ревность Матерня» «Глагол Мариин» і таке інше.

Ще один спосіб явити Христа на барокових підмостках полягав у заміні окремих євангельських колізій візуальними зображеннями. На такий підхід ми натрапляємо в «Трагедокомедії» Сильвестра Ляскоронського (1729 р.). Низка яв третьої Дії складається з одного речення:

ДѢЙСТВІЕ III.

В немъ же являются страсти Христовы, смерть, погребеніє,
воскресеніє и освобожденіє человѣческое.

ЯВЛЕНІЕ 1.

Молящагося Господа емлютъ и вѣдутъ въ преторъ ко Пилату.

ЯВЛЕНІЕ 2.

Отъ ранъ на крестъ распятаго изливается кровь въ чаши отъ ангель держимы

(Резанов, 1925: III, 30).

В. Резанов уважав, що анонсовані в явах події на сцені були представлені за допомогою малюнків: «З отакою заміною дій на картини ми зустрічалися були в польській драмі «Sepulchrum Jesu Christi» і в українській «Дѣйствіє на страсти Христови списанному» (акт III) [...]. Такі-о підхідки й були, очевидячки, для С. Ляскоронського за провідні зразки» (Резанов, 1925: III, 55). Те, що в нашому шкільному театрі використовувалися мальовані зображення, підтверджують драматичні тексти, зокрема у «Вѣршах з трагодії «Христос Пасхон»»

А. Скульського Марія Магдалена промовляє: «Кгды ся на тя, Магдалена, позираю, / Учителю мой, з жалю ся урываю. / На образ тылко фарбами выраженный: / И в гробѣ том на памятку положенный» (Резанов, 1926: I, 83-84).

Блискою комбінацією відразу кількох способів представлення Христа на бароковій сцені є «Дѣйствіє на страсти Христови списанное». Акт III цієї драми побудований на чергуванні сцен, які зображають Ісуса, через образи то Старого, то Нового Заповітів: «Яко любовь – Христос Спаситель страдает и умирает, показуется и ветхого завѣта образами и новой благодати изображением страдания Христова» (Резанов, 1925: III, 89). Сцени, в яких розігрувалися старозаповітні епізоди, замислювалися автором як префігурації Сина Божого: «Сцена 1. Фѣгура ветхого закона, прообразующая Христа, во вертоградѣ молящагося, – Даниил, видѣнием устрашенный, падый на землю, ангелом воздвигаем бывает», «Сцена 7. Исаак, имѣющий заклаться во жертву Богу-отцу от отца своего, градет, носяй на себѣ дрова, прообразующий Христа, крест на Голгофу несуща; его же егда Авраам хотѣ заклать, ангел возбрани ему» 98. Таким чином прообразні сцени Акту III представляли Христа через пророка Даниїла (Сцена 1), єврейського царя Ровоама (3), ягня, принесене в жертву Авраамом (5), Ісаака (7), мідного змія, воздвигнутого Мойсеєм (10), страждання праведного Іова (12). Кожній такій сцені передувало лаконічне богословське розкриття суті конкретного прообразу. Впадає в око відсилання в Акті III не лише до популярних, сказати б, головних, префігурацій Сина Божого, як от Ісаак чи Мойсей, а й образів Старого заповіту, які не так часто співвідносилися з Христом, – царя Ровоама, пророка Даниїла, праведного Іова.

Сцени «Дѣйствія на страсти Христови списанного», в яких Христос зображений за допомогою образів Нового Заповіту, анонсувалися так: «Сцена 2. Образ самага Христа во вертоградѣ молящегося поставляется, емуже вѣнец исплетенный из звѣзд дванадесяти, во его вертоградом молении просиявших, подается». Після такої ремарки містилися 12 віршів-«зірок», що їх читали «Юноши», з викладом страстей Христових. З приводу цих сцен В. Резанов зауважував: «Не зовсім зрозумілий у «Дѣйствіі на страсти Христови списанному» вираз «поставляется образ Христа»: важко вирішити, чи тут треба думати про іконне стінне малювання, як то домислюється проф. Петров, чи, як припускав П. О. Морозов [...], про туманні картини, як у польській піесі «Sepulchrum Christi», а чи, нарешті, може про живу картину, німу сцену, – спосіб, що його рекомендували єзуїтські теоретики [...]

 (Резанов, 1925: III, 5). Звісно, не можна виключати всіх цих варіантів, однак важко не помітити, що в новозаповітних сценах страждання Христа відтворені за допомогою типового для театру Бароко прийому відображення, а цей прийом зазвичай не потребував додаткових інструментів чи супроводу. У такому випадку вислів «поставляется образ Христа» можемо прочитати як «представляется, зображується, постає». До того ж у деяких сценах на євангельські сюжети (6 та 8) слово «поставляется» в ремарках відсутнє, хоча структура і спосіб подачі матеріалу залишаються тими самими. Загалом же в «Дѣйствіі на страсти Христови списанному» образ Сина Божого втілюється за допомогою алегоричних постатей (Любов), фігур Старого Заповіту, оповідей інших дійових осіб, що могли супроводжуватися візуальними зображеннями – іконами, туманними картинами чи німими сценами.

3. Постаті Старого Заповіту на українській сцені доби Бароко

Барокові драматурги з легкістю поєднували в одному творі старозаповітних та новозаповітних персонажів. Улюбленими дійовими особами з Ветхого Завіту були представники ангельського сонму: Ангел, Лик ангельській. Ангел с небеси, Ангел Рафаїл, Ангел Гавриїл, Ангел Уриїл, Ангел Мисаїл, Ангел добри, Херувим. Протистояли їм інфернальні персонажі: Ангел противний, Чорт, Диявол, Люцифер, Бѣси, Демони, Жители адские, Душа грѣшная, Грішник. У «Трагедії, або Візерунку смерті» Якуба Гаватовича три Чорти мають власні імена: Кухлик, Горстка й Кущик, що оживлює драму, вносячи в неї несподівані подробиці та сміхову рису,

а також встановлює інтертекстуальний зв'язок із «Божественною комедією» Данте (у 21 пісні «Пекла» чорти виступають під прізвиськами Лихохвіст, Нечоса, Борода, Бахур, Злий Собака тощо) та «Сном літньої ночі» Шекспіра, де ельфи носять зворушливі імена Горошок, Павутинка, Метелик та Гірчичка.

Якщо вишикувати дійових осіб шкільної драми, взятих зі Старого Заповіту, відповідно до згадок у Біблії, то побачимо кілька базових сюжетів, переважно прообразного характеру, що свідчить про христоцентричність українського барокового театру. Такими старозавітними фабулами є насамперед: **перебування прабатьків у раю, гріхопадіння людини** (діють: Адам (також «Перший чоловік», він же – «старий буркун Чмир»), Єва), **перше братовбивство** (Каїн і Авель (також – Авель праведний)), **принесення в жертву Ісаака** (Авраам, Слово Божие ко Аврааму с небеси, Рабы, Исаак, Ангел с небесе), **історія Йосипа** (Іаков, Рахіль, Йосиф Прекрасний, 5 його братів (варіант: Брати Йосипа: Симеон, Левій, Заулон, Іуда, Дан, Гад, Нефалим, Рувим), Друг Йосифовий, Вельможна [Пентефрієва дружина], Пентефрій, Таємновидець, Фараон, цар єгипетський, Сенатори, Зоречитець, Мудрець, Виночерпій), **виведення Мойсеєм євреїв з рабства** (Мойсей, Бог-Слово [Глас Божий из-за купини], Аарон, Гетман со вои (мався на увазі ватажок фараонового війська), Фараон, Вельможі, Волхв), **страждання праведного Іова** (Йов, його друзі Елифас, Веллад, Сафар, Ангели), **царювання Давида й Соломона** (Давид пророк, Самуїл пророк, Соломон, Радники [Соломона], Савська цариця), **місія Іони** (Иона свободився от кита), дійовими особами також є **мудреці й пророки** (Сирах, Пророк Валаам, Пророк Ісаїа, пророк Даниїл). Ці сюжети не лише окреслюють межі тогочасної шкільної освіти, впадає в око, що образи Адама, Авеля, Ісаака, Йосифа, Мойсея, Давида, Іони, Іова є чільними префігураціями Христа, й навіть якщо драматург спеціально не підкреслював їхню прообразну функцію, для барокового глядача, переважно людини вченої, вона була очевидною. Тож старозавітні персонажі на кону барокового театру нібито втрачають свою самостійність і суб'єктність: їхнє завдання – «вести» до Спасителя, без утілення Христа вони б утратили свій сенс.

4. Художня інтерпретація героїв Нового Заповіту у вітчизняній драмі XVII–XVIII ст.

Серед біблійних персонажів української барокової драми переважають постаті Нового Заповіту. Їхня функція – не лише зобразити на сцені історію народження, життя, смерті та воскресіння Христа, а й викласти його вчення у майстерній богословській інтерпретації. При цьому вражає повнота показу євангельських подій: у сукупності наші барокові драми, попри наявність «топових» сюжетів і тем, демонструють якнайширше охоплення новозаповітного матеріалу. Найбільше давалося до сценічного показу Різдво Христове – значущість і радісність цієї події, самобутні колізії та яскраві персонажі, наповненість дією, давали простір для лету драматичної фантазії. Різдвяний цикл на бароковому кону розпочинався з **Різдва Богородиці** (діють Захарія святий, батьки Богородиці Іоаким і Анна) та **Благовіщення** (Марія Пречиста Панна, Архангел Гавриїл, Йосиф). Саме ж Різдво представлялося через сцени, які українці асоціюють з вертепним дійством, – **поклоніння пастухів, дари волхвів, злодіяння Ірода** (діють Ангели, Пастирі, Ірод, Тілоохоронець Іродів, Три східні царі, Рахіль, Воїни), завершувало цикл **Стрітіння** (діє Симеон Богоприємець).

Барокова інсценізація Різдва допускала деталізацію, доповнення та варіативність персонажів. Наприклад, поклоніння новонародженому Христу пастухів у «Комедії на день Рождества Христова» Дмитра Туптала конкретизувалося через імена персонажів, їхню мову та національність: «Діють тут Борис, Аврам, Афоня, мова їхня російська, а не книжна українська, як у решті тексту, що й зрозуміло: п'єса виставлялася у Ростові, отже, за традицією, відбивався побут місцевого люду» (Воскресіння мертвих, 2007: 216). У цьому уривку Д. Туптало не лише «націоналізував» біблійну історію (таке наближення до реального життя часто траплялося в європейському мистецтві), а й дотепно показав національний характер московитів. За сюжетом

пастухи Аврам і Афоня йдуть до міста, лишивши біля отари Бориса, й щезають. Борис змушений вирушити на розшуки товаришів. «Кое вас там так долго лихо удержало?», – питає він їх при зустрічі. «Не покручиня, братец: зайшов на кружало, За алтынец винишка и с парнишком испив» (Резанов, 1927: IV, 102). Слово «кружало» в російській мові означало «питейный дом, кабак, где народ кружит» (Даль, 1955: II, 201). «А мне то не купив?» – цікавиться далі Борис. «Никак, купив и тебе: как петъ не купит?» (Резанов, 1927: IV, 102) – відповідає Авраам. Завершується непорозуміння спільним питтям придбаного «винишка», причому гуляють усі – і «старичок», і «молод», і «малец». Під час пиятики пастухам привиджуються «ребята с крылами», що закликають їх іти «веселыми ногами» поклонитися народженому Царю Світу. Борис запитує в Ангела: «Осудар! Надобно ли што в поклон понести, Штоб не велел, як наш князь, у шею вон вести?» (Резанов, 1927: IV, 104). Врешті, пастухи-московити вирішують причепуритися і прикрасити себе перед важливим візитом новими лаптями: «Ходѣм, украсѣмся, В чулки, лапти новые, подіом, приберемся» (Резанов, 1927: IV, 105). Як бачимо, Д. Туптало розгадав загадку російської душі й покепкував з неї. У мовному плані цей уривок чудово відтворює питому російську лексику, однак граматичні форми часто залишаються українськими й видають походження і мовну приналежність автора.

Попри широкі порівняльні студії різдвяного привітання пастухів у європейській драмі, В. Резанов хибно визначив національність пастирів з «Комедії» Дмитра Туптала, а відтак неправильно зрозумів зміст цих сцен: «За звичаєм, пастухи як представники народу з’являються з усіма атрибутами місцевості: це українські селяни Борис, Авраам та Панас (Афоня)» (Резанов, 1927: IV, 43). Дослідник не завважив різної різниці між мовою цього уривка та цілою драмою через переконання, нібито весь її текст був сильно зросійщений. Внаслідок помилкової ідентифікації, В. Резанов мусив навіть змінити ім’я одного з пастирів, припускаючи, що відновлює початкове українське ім’я Панас замість промовистого російського Афоня. Типова московитська запопадливість («раболепіє»), виявлена в словах Бориса про дари, В. Резанов трактував як «сатиричний випад проти корінного лиха тогочасного нашого життя – хабарництва» (Резанов, 1927: IV, 44).

Російські пастухи, чи не єдині з усіх інших національних версій цих євангельських персонажів, йдуть вітати Дитятко без подарунків, пояснюючи це своєю «нищетою». Ростовський глядач «Комедії» мав поставитися до цього з розумінням, адже свої гроші пастухи попросту пропили. Селяни інших народів у різдвяному дійстві, як спостеріг В. Резанов, теж інколи п’ють, але, як кажуть, не на всі – обмежуються плящиною, тож мають чим привітати Христа. Так, у польській драмі «Dialogus in Nativitatem Christi», з якою, як припускав В. Резанов, міг бути знайомий Д. Туптало, місцеві селяни розпивають сулію горілки, далі йдуть «гульня, карти, чубанина», сон, потім пастухи за велінням Ангела вирушають вітати Народженого Христа (Резанов, 1927: IV, 33). Серед пастуших дарів Дитяті в польській драмі згадуються хліб, мед, кошик червоних яблук та шість грошей.

До нас дійшов «Уривок різдвяної драми» – «Розговор пастирей», в якому діють українізовані пастухи – Свирид та Овідій. Наші пастирі, на відміну від російських «афонь», мовою, поведженням, вчинками представляють цілком інший національний тип: вони швидкі, вправні й працелюбні, розважаються за вечерею не «винишком», а цікавою розмовою, яка врешті сходиться на бесіду про «святыя книги»; звертаються вони один до одного «пане Говдѣю» та «пане Свириде». У різдвяному діалозі українські пастухи ведуть бесіду, в якій є відгук на певні соціальні кривди та апелювання до божественної історії. Спочатку наші пастирі обговорюють те, що «дѣется в нашем краи», «чего и наши батьки не знали» (Резанов, 1927: IV, 201-202). М. Петров суть їхньої розмови вбачав у наріканні на скасування свободи пересування через проведення в російській імперії генерального перепису 1763 року, що мав на меті закріпити селян. Продовжуючи цю лінію інтерпретації, В. Резанов додавав: «Надію ж, що Бог «визволить

нас из сей неволѣ», що її без найменшого вагання висловлює Свирид, треба в такому разі, зв'язати з передоднем коліївщини» (Резанов, 1927: IV, 79).

Прості українці постають у різдвяному діалозі громадянами, що болісно переживають втрату особистої свободи й очікують звільнення. Українські пастирі дошуковуються причин неволі не лише в тимчасових соціальних лихах, на їхній, геть не хлопський розум, справжня причина коріниться в духовному занепаді людства – гріхопадінні та втраті Раю. Поновлення свободи пастирі пов'язують з Божою обітницею звільнення, що прийде від народженого «зі своєї волі» Отроча. Надія українських пастухів діждатися визволення непорушна: «Да вже! коли не мы дождем, дак добрії люде, / А вже те, що Бог сказав, то так конче буде» (Резанов, 1927: IV, 203). Свобода постає у цьому скромному діалозі найвищою цінністю, крізь призму якої українці визначають не лише земний, історичний, а й сутнісний виміри буття. У «Розмові пастирів» «висока» богословська інтерпретація свободи контрастує із зумисно простацьким її вираженням – з просторіччям («калакай, калакай, пане Свириде», «зараз попендрячать на меску кобилу», «дѣдкам даст добра чоса», «анциболу утре добре носа»), брутальностями та лайкою («толчуть пикою об лаву», «гѣвнянская мати» тощо).

У сценічній реалізації сюжету привітання новонародженого Христа пастухи набувають статусу головних дійових осіб, тоді як «Святе Сімейство є тільки тлом, що отримує шанування та убогі дари» (Hernas, 1998: 576). Також маємо виразну інтерполяцію мотивів, привнесених у цей епізод із сюжету про поклоніння Волхвів, йдеться про дари Христу-Дитяті, а також вказівку на вік пастухів, що має символічне потрактування.

Вшанування Христа Східними Царями показувалося на барокових лаштунках за допомогою кількох варіантів з різним реєстром персонажів, наприклад: Тріє царіє, Ірод цар, Воїни пришедшіі, Давид з пророки («Коміческое дѣйствіє» М. Довгалеського); король Ірод, Іродіяда; Іродъ. Волхви, Книжникъ, Дщерь сіонская («Дѣйствіє на Рождество Христово»); Ірод с вельможи, Сенатори, Посланникъ от трієхъ царей, Страж, Царь (Ірод), Парень, Рабинъ, Вождь, Плач и риданіє біанних отрочат подобієм плачевной Рахили, Лекаръ («Комедія на день Рождества Христово» Д. Туптала). Як бачимо, до цього сюжету барокові драматурги з легкістю залучали старозаповітні персонажі, алегоричні постаті, що втілювали скорботу матерів убитих Іродом дітей (в одній драмі це Донька сіонська, в іншій – Плач Рахілі), допоміжних персонажів, стилізованих під біблійних героїв. Останні були наявні практично в кожній драмі з сюжетом поклоніння Царів, адже їхньою функцією була активна дія на відміну від центральних персонажів, що приймали рішення та віддавали накази, але залишалися переважно статичними (Софронова, 1981, 177).

Хоча кількість Східних Царів у Євангеліях не вказана, у християнському мистецтві їх зображали як трійцю, відповідно до кількості принесених ними дарів. Отож в українській різдвяній драмі діють «Тріє царіє», «Три східні царі», «Посланникъ от трієхъ царей»; інколи, як от у «Комѣческом дѣйствіі» М. Довгалевського, підкреслюється їхній вік: Цар младшій, Цар старѣйшій, Цар найстарѣйшій. Вікова градація волхвів – далеко не випадкова деталь: її символічний сенс полягає у тому, що в особах Царів Христу поклонилося все людство – від старого до малого. Ця символічна деталь, як уже мовилося, вплинула й на сюжет привітання пастухів: так, у «Комедії на день Рождества Христово» Д. Туптала один із пастирів «пристар, маленько горбатый», «другій молод», третій – «малец» (Резанов, 1927: IV, 295).

Драми великоднього циклу були присвячені показу Страстей Господніх, сходження Христа до пекла та Воскресіння. Ключова роль надавалася тут не самому Божому Сину, а тим персонажам, які були поруч із Ним у трагічні години хресного шляху, розп'яття, смерті та погребіння. Це були євангельські герої: Симон Киринейчик, Іоанн Теолог, Разбойникъ, Йосиф [Ариматейський], Никодим (варіант: «Йосифъ с Никодимом поют»), Жиди, Воин, Марія Магдалена, Лик Мироносиць. Якщо перелічені персонажі були широко відомими зі Служби Божої, передусім,

відправ Страсного тижня, то суто бароковими розробками стали алегоричні образи Христових мук (Крестъ, Копіє, Тростъ) та материнського страждання («Глагол Маріїн», «Ревность Матерная», «Лямент матки збавителевы над сыном еи», «Плач Богоматери под крестом» тощо).

Воскресіння Сина Божого на бароковому кону передавалося через сцени явлення Христа жінкам та його учням. Діяли: 1) Мироносиці; 2) Еврей, Воинъ, Геніоушъ Магдалени, Ангель, Вертоградаръ [Милость Божия, тобто Христос в образі вертоградаря], 3) Апостоли Петр, Лука, Клеопа, Іаков, Іоанн, Фома. Як бачимо, на бароковій сцені опосередковано показувалося явлення воскреслого Сина Божого Марії Магдалені, жінкам-мироносицям, Апостолу Петру, учням Клеопі та Луці по дорозі в Еммаус, апостолу Якову, учням за відсутності Хоми невірющого, а згодом і йому самому.

Самі ж діяння Сина Божого на барокових лаштунках представлялися акцентовано, наприклад, через творення чудес. У 5 яві «Великодньої драми» діють «Благовѣстіє», «Хромій ползай» та «Прокажений». Кульгавий та Прокажений просять Благовістя, що уособлює Христа, зцілити їх. Благовістя умовою зцілення називає віру, після запевнення хворих у своїй вірі, Благовістя іменем розіп'ятого Христа уздоровлює їх. Вчення Сина Божого в бароковому театрі унаочнювалося за допомогою інсценізації окремих притч. Перевага надавалася найвідомішим фавулам, багатим на дію: про фарисея й митаря (персони: Фарисей, Мытарь), про багача й бідного Лазаря (Багачъ, Сусіди, Лазаръ, Ближній; варіант: Багач, Сосуди, Лазар на гноищи лежить), про доброго самарянина (Купецъ, Розбійники).

5. Висновки

Найпоширенішим типом дійових осіб в українському шкільному театрі XVII–XVIII ст. були біблійні постаті. Серед них переважали персонажі Нового Заповіту. Їхня функція полягала не лише в зображенні на сцені історії народження, життя, смерті та воскресіння Христа, а й у викладенні його вчення у віртуозній богословській інтерпретації. Дійові особи, взяті зі Старого Заповіту, виконували в шкільній драмі роль префігурацій, а не самостійних образів, що свідчить про христоцентричність українського театру XVII–XVIII століть. Тривалий час історики літератури були переконані, що головні євангельські постаті Христа та Матері Божої не виходили на барокові лаштунки. Такий погляд закріпився під впливом уявлення про залежність старовинних українських вистав від польсько-єзуїтського театру, зокрема єзуїтської теорії драми, яка забороняла виводити на сцену Божого Сина й Діву Марію. Насправді ж в українському театрі Бароко Христос з'являвся в людському образі, але найчастіше Син Божий замінявся старозавітними прообразами, алегоричними постатями, розповіддю інших дійових осіб (принцип відображення), візуальними зображеннями (ікони, туманні картини, німі сцени) або ж поєднанням кількох способів у одній драмі одночасно. Діва Марія поставала на бароковому підмості безпосередньо як дійова особа або представлялася за допомогою алегоричних образів. Тож маємо спростувати закріплений у нашій науці постулат про тотальну залежність української шкільної драми від єзуїтського театру та його теорії, зокрема щодо показу на сцені чільних євангельських персонажів.

Література:

1. Антонович Д. Український театр // Українська культура / Лекції за редакцією Д. Антоновича. Київ: Либідь, 1993. С. 443–473.
2. Воскресіння мертвих. Українська барокова драма: Антологія / Упорядкування, статті, переклад і примітки В. О. Шевчука. Київ: Грамота, 2007. 640 с.
3. Даль В. Тлумачний словник живої російської мови. Репринт. Б.м.в., 1955. 780 с.
5. Резанов В. Драма українська. Старовинний театр український. Випуск 1. Київ: б. в., 1926. 165 с.
6. Резанов В. Драма українська. Вип. 3. Київ: б. в., 1925. 201 с.
7. Резанов В. Драма українська. Вип. 4. Київ: б. в., 1927. 204 с.
8. Софронова Л. Поетика слов'янського театру першої половини XVII–XVIII ст. Київ: Наука, 1981, 264 с.
9. Сулима М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. Київ: Стилос, 2005. 368 с.
10. Hernas Cz. Barok. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. 1998. 744 s.

References:

1. Antonovych D. (1993) *Ukrainskyi teatr // Ukrainska kultura / Lektsii za redaktsiieiu D. Antonovycha*. [The Ukrainian Theatre // The Ukrainian Culture / Lectures under the editorship of D. Antonovych]. Kyiv: Lybid. S.443–473. [In Ukrainian].
2. Voskresinnia mertvykh. *Ukrainska barokova drama: Antolohiia / Uporiadkuvannia, statti, pereklad i pryimky V. O. Shevchuka*, (2007). [Resurrection of the Dead. The Ukrainian Baroque Drama: Anthology / Compilation, Articles, Translation and Notes of V.O. Shevchuk]. Kyiv: Hramota. 640 s. [In Ukrainian].
3. Dal V. (1955) *Tlumachnyi slovnyk zhyvoji rosiiskoji movy*. [The Explanatory Dictionary of the russian Language]. Reprint. B.m.v. 780 s. [In Ukrainian].
5. Riezanov V. (1926). *Drama ukrainska. Vypusk 1*. [The Ancient Ukrainian Theatre. Edition 1]. Kyiv: b. v. 165 s. [In Ukrainian].
6. Riezanov V. (1925). *Drama ukrainska. Vyp. 3*. [The Ancient Ukrainian Theatre. Edition 2]. Kyiv: b. v. 201 s. [In Ukrainian].
7. Riezanov V. (1927). *Drama ukrainska. Vyp. 4*. [The Ancient Ukrainian Theatre. Edition 4]. Kyiv: b. v. 204 s. [In Ukrainian].
8. Sofronova L. (1981) *Poetyka slovianskoho teatru pershoi polovyny XVII–XVIII st.* [Poetics of Slavic Theatre of the first half of the XVII–XVIII centuries]. Kyiv: Nauka. 264 s. [In Ukrainian].
9. Sulyma M. (2005). *Ukrainska dramaturhiia XVII–XVIII st.* [The Ukrainian Dramaturgy of the XVII–XVIII centuries]. Kyiv: Stylos. 368 s. [In Ukrainian].
10. Hernas Cz. (1998). *Barok*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. 744 s. [In Polish].



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026