

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: **«УКРАЇНСЬКА БАРОКОВА МІСТЕРІЯ
В КОНТЕКСТІ БОГОСЛУЖБОВОЇ ОБРЯДОВОСТІ»**

Виконала: студентка 2-го року навчання
спеціальності: *035.01 Філологія*
(українська мова та література);
освітньо-наукової програми:
Теорія, історія літератури та
компаративістика

Сопронюк Тетяна Михайлівна

Керівник: Павленко Г. І.,
доцент, кандидат філологічних наук

Рецензент: Максимчук О. В.,
кандидат філологічних наук

Магістерська робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2020 р.

Київ – 2020

Зміст

Вступ

.....3

Розділ 1. Шкільна драма і богослужіння:

особливості

співіснування

.....8

1.1. Генеза і розвиток релігійного театру

.....8

1.2. Театральні елементи в церковній обрядовості

великоднього циклу11

1.3. Вертепна драма та богослужіння різдвяного періоду

.....16

Розділ 2. Текстуальні паралелі

між шкільними драмами та богослужбовими творами

.....21

2.1. Богослужбова інтертекстуальність у пасхальних драмах

.....21

2.1.1. Плагіати й алюзії без зміни значення

.....21

2.1.2. Зміна значення цитованого слова в антисвіті

.....24

2.2. Богослужбове слово на сцені різдвяних містерій

.....28

2.2.1. Власне богослужбові інтертексти28

2.2.2. Біблійне слово у різдвяній шкільній драмі

.....31

Розділ 3. Символіка релігійного дійства

на	сцені	шкільного	театру
.....			35
3.1.	Літургійні	прийоми	і жести
.....			35
3.2.	Елементи	інших	обрядів
.....			42
Розділ 4.	Паралітургійні	тексти	і шкільна драма
.....			47
4.1.	Великодні		піснеспіви
.....			47
4.2.	Церковні		колядки
.....			51
Висновки			
.....			56
Список	використаних	джерел	
.....			62

Вступ

В українській культурі XVI ст. під впливом театру єзуїтів, вживаного у навчальних закладах – колегіях, з’явилися перші «діалоги», які згодом переросли у розвинену систему повноцінних театральних дійств, які виставляли в духовних школах та академіях. Існувала така традиція і в Києво-Могилянській академії, де щороку до великих релігійних свят чи приїзду монарших осіб відбувалися масштабні драматургічні постановки, популярні серед мешканців міста. До того ж, як згадано в «Описании Киевософийского собора...», протягом навчального процесу спудеї задля кращого засвоєння навчального матеріалу також виконували декламації й діалоги [30, с. 224], які можна вважати прототеатральними формами, попри те, що їх виконували в аудиторіях, а не для широкого глядацького загалу.

Авторами, виконавцями і основними глядачами шкільних драм були вихованці й викладачі навчальних закладів XVII–XVIII ст. Неможливо з’ясувати достеменно, як саме вони сприймали і розуміли театральні постановки – для цього слід би було реконструювати увесь їхній інтелектуальний досвід. Ба більше, це завдання ускладнюється тим, що нерідко автори й актори залишалися анонімними, і навіть їхнього статусу (спудей чи педагог) й віку ми не знаємо. Критичного осмислення шкільних драм у часи їхнього «живого» функціонування теж не відбувалося. І все ж, відомо, що життя людей, пов’язаних із тогочасною освітньою сферою, регламентував богослужбовий устав. До того ж, самі п’єси були вписані в річне й добове літургійне коло. Відтак, взявши до уваги хоча би тільки один аспект – зв’язок драми із церковною обрядовістю – можемо наблизитися до відкриття цілого прошарку змістів цих текстів, недоступних для сучасного читача.

Варто вказати, що жанрово п’єси українського шкільного театру не є однорідними. Середньовічні міраклі, містерія, мораліте й фарс не існували в

Україні у чистому вигляді – театр прийшов із Європи, зокрема Польщі, де вже до XVI ст. названі жанри активно взаємодіяли між собою. По суті, всі «календарні» драми зберігали містерійну сюжетну основу та композиційний принцип «нанизування» різноматичних, але символічно пов'язаних між собою сцен. У всіх п'єсах також діяли алегоричні постаті. Часто їх не можна вважати справді «моралітетними», оскільки вони маскують священних осіб, однак в окремих творах вони позначають абстрактні людські якості (наприклад, Віру, Надію, Розум) та гріхи (Гордость, Сластолюбіє, Чрезмірне Упованіє тощо). Замість фарсів як самостійного розважального жанру в українському театрі функціонували інтермедії – короткі п'єски «з народного життя» у перервах між діями основної драми. Міраклі ж для української драматургії не характерні, та й збереглося їх небагато.

Як бачимо, на містерійну основу, яка походила ще від середньовічного літургійного театру, накладалися особливості мораліте, рідше – міраклю, причому всі названі жанри зазнавали змін, «мігруючи» до української культури. Тенденція до карнавалізації й «олюднення» образів послабилася, а вистава перестала бути масовою і натомість орієнтувалася на освіченого глядача.

Для аналізу в магістерській роботі обрано містерійні драми різдвяного й великоднього циклів як ті, що найкраще зберегли зв'язок із обрядовістю. Хоча п'єси, що їх В. Резанов виділяє як мораліте [37], також інколи стосувалися календарних свят, їхньою сюжетною основою була найчастіше притча про багатія й Лазаря, а замість Священної історії на сцену виводили побутові ситуації, осмислювані з морально-етичного боку, і саме тому богослужбових алюзій у них значно менше.

Що стосується наукового аналізу шкільного театру, то одним із найавторитетніших його дослідників постає В. Резанов, який упорядкував кілька антологій драматичних текстів XVI–XVIII ст. [34–37]. У вступних статтях до них науковець аналізує генезу цих творів, зіставляючи їх з європейськими (переважно латинськими, польськими, французькими та німецькими) виставами і меншою мірою з народними протодраматичними

формами, інколи також вказує на особливості їх постановок та сценічного оформлення.

Чи не єдиною розвідкою, де побіжно йдеться про взаємодію церковного обряду та релігійного театру в Україні, є «Старовинний український театр» Л. Софронової [47]. Авторка аналізує структуру шкільних драм як явища на межі епох (Середньовіччя і Бароко), географічних кордонів (Річ Посполита і Московія), релігійних ареалів (католицизм і православ'я) та внутрішніх особливостей (світське й сакральне). Авторка досліджує зв'язки між обрядом та бароковими п'єсами крізь призму театрального простору, аналізуючи хронотоп, сценічні прийоми, уявлення про річ та слово тощо.

Окрім згаданих науковців, історію української драматургії (і зокрема бароковий її період) досліджували О. Білецький, М. Возняк, М. Грицай, О. Веселовський, О. Кисіль, Б. Криса, Г. Лужницький, О. Огоновський, В. Перетц, М. Сулима, І. Франко, С. Хороб, Д. Чижевський, С. Чорній, В. Шевчук. Серед північноамериканських учених вагомий внесок у розвиток цієї теми зробила П. Левін [71]. Однак, незважаючи на відносно велику кількість праць із цієї теми, важливий аспект дослідження шкільної драми – її зв'язок із церковною обрядовістю – досі залишається без належної уваги.

Що ж стосується досліджень генези «Богогласника», то, безумовно, найбільш ґрунтовними з них є статті І. Франка «Наші коляди» [57] та «Духовна й церковна поезія на Сході і на Заході. Вступ до студій над “Богогласником”» [56]. Утім, зв'язок релігійних пісень зі шкільною драмою у них детально не висвітлено.

Для аналізу і трактування православних обрядових дійств використано класичний трактат Миколи Кавасили «Пояснення Божественної Літургії» [17], в якій автор розкриває значення літургії та її складників, богослужбових предметів, священничого облачення й самого храмового простору, а також працю з літургії Г. Лужницького [24], в якій детально роз'яснено походження і семантику богослужінь добового кола.

Міжтекстуальні зв'язки як явище у світовій літературі розглянуто у працях Р. Барта, У. Еко, Ж. Женетта, Ю. Крістєвої, Ю. Лотмана, Н. Фатєєвої. Окремо варто виділити дослідження М. Бахтіна «Проблеми поетики Достоевського» [3], в якій розглянуто специфіку діалогічного слова в літературному тексті, а також працю Н. П'єге-Гро [33], один із розділів якої присвячений з'ясуванню особливостей поетики інтертекстуальності.

Методологічна основа роботи зумовлена специфікою барокових текстів. Застосовано інтертекстуальний (головно у версії Ж. Женетта) та компаративний методи.

Слід додати, що інтертекстуальність текстів доби Бароко має певні особливості, пов'язані з тим, що виявити межу між, приміром, плагіюванням художнього засобу для посилення поетичної сугестивності і навмисним закодованим посиланням на інше джерело може бути складно. Авторське «я» у драмах шкільного театру не виявляє себе експліцитно, та й роль автора у творі відрізнялася від сучасного стану речей – він міг використовувати тексти попередників без посилання на них, адже процес писання уявляли радше як творчу переробку вже написаного (ідеальним взірцем для будь-якого тексту, звісно ж, була Біблія), а не потребу оригінальності.

На окрему увагу заслуговує стаття Л. Софронової «Український театр барокко та християнські культурні традиції», в якій авторка аналізує можливі способи трансформації біблійного коду в драматичному тексті [48]. І все ж, класифікація, запропонована дослідницею, неповна: символічний та спосіб «опускання», згідно із сучасним розумінням інтертекстуальності, також входять до інтертекстуального, який Л. Софронова виділяє окремо.

Актуальність теми роботи зумовлена потребою аналізу взаємовпливів шкільного театру та християнського обряду на синхронному зрізі.

Об'єктом магістерської роботи є шкільні драми великоднього (анонімні «Действие на страсти Христовы списанное», «Царство Натури Людской», «Свобода, од віков вожденная Натурі Людской», «Мудрость предвечная», «Торжество Естества Человічеського», «Великодня драма», «Властотворній

образ», «Образ страстей міра сего», «Трагедокомедія» Сильвестра Ляскоронського) та різдвяного циклів («Комедія на День Рождества Христова» Дмитрія Туптала, «Комичеськоє дійствіє» Митрофана Довгалецького та анонімні «Ростовське дійство», «Дійствіє на Рождество Христова» і «Різдвяна драма»).

Предмет дослідження – текстуальні особливості названих п'єс у контексті їхньої взаємодії із церковною обрядовістю.

Мета роботи полягає у встановленні особливостей взаємодії шкільних драм різдвяного та великоднього циклів із богослужбовою практикою відповідних періодів річного кола.

Реалізація мети передбачає виконання таких **завдань**:

- окреслити загальні риси постанов шкільного театру в контексті богослужбової практики;
- прослідкувати тенденції до театральності у православному богослужінні великоднього і різдвяного періодів;
- виявити текстуальні збіги шкільних драм із власне богослужбовими та гімнографічними творами;
- визначити специфіку відображення церковної обрядової практики на сцені шкільного театру;
- з'ясувати взаємодію текстів шкільних драм і паралітургійних духовних віршів, зокрема тих, що увійшли до «Богогласника».

Тексти шкільних драм цитуємо за виданнями: Резанов В. Драма українська. Т. 1. Старовинний театр український. Вип. третій. Шкільні дійства великоднього циклу. Київ: З друкарні Української Академії Наук, 1925 [35] та Резанов В. Драма українська. Т. 1. Старовинний театр український. Вип. четвертий. Шкільні дійства різдвяного циклу [36]. Почаївські «Богогласники» цитуємо за виданнями 1790 [7] та 1825 [8] рр., що зберігаються в Цифровій бібліотеці історико-культурної спадщини НБУ ім. В. І. Вернадського

Розділ 1

Шкільна драма і богослужіння: особливості співіснування

1.1. Генеза і розвиток релігійного театру

Як відомо, між християнським богослужінням та європейським середньовічним театром існує тісна генетична спорідненість. Перші правила звершення деяких найважливіших таїнств і обрядодій, які відрізняли християнську спільноту від єврейської, (наприклад, хрещення) знаходимо в Дидахе (Вченні дванадцяти апостолів, пам'ятці I ст. н. е. [14, с. 33]). Зокрема, описана там Євхаристія, яка й донині є центральним елементом літургії, передбачала ритуальне переломлення хліба і спільну трапезу, а також проповідь священнослужителя. Згодом, як зазначає С. Хороб, єретична секта гностиків включила до богослужінь спершу читання Святого Письма, а потім – танцювальні й музичні елементи, інсценізації окремих уривків Нового Завіту, чим привабила до себе чимало християн [61, с. 162]. Зрозуміло, що католицька церква не могла не скористатися настільки потужним важелем впливу на вірян, тому середньовічні літургії, які пізніше стали основою для римського обряду, містили чимало театральних прийомів (причому частину з них згодом заборонили, адже вони переводили власне сакральний обряд на другий план – його заступав розважальний складник).

М. Андреев наголошує на тому, що католицька меса із самого початку зберігала архетипну ритуальну структуру жертвоприношення. Натомість із X ст. почався період алегоричного трактування літургії, що виявив внутрішню потребу драматургічного осмислення євангельських подій. Предметом алегоричного переосмислення став також і добовий цикл богослужінь, однак у цілісну драму він так і не перетворився [2, с. 125]. Принагідно зазначимо, що у

візантійській традиції розуміння богослужби як символічного повторення найважливіших моментів біблійної історії (чи, радше, спогадування про них) починається дещо згодом (зокрема, таке трактування знаходимо у «Поясненні Божественної літургії» Миколи Кавасили XIV ст. [17]).

До кінця IX ст. у католицькому середовищі з'являються тропи – особливі літургійні діалоги на різдвяні та пасхальні сюжети, які поступово перетворювалися у короткі вистави в межах богослужінь. Їхнє походження пов'язане з музикою, зокрема з антифонним співом, також діалогічним (два хори на протилежно розташованих кліросах) [9, с. 66].

Більш консервативна візантійська церква у XII ст. узаконила три можливих варіанти літургії (літургія Іоана Золотоустого, літургія Василя Великого і літургія Ранішосвячених Дарів, автором якої є Григорій Двоєслов) [24, с. 35]. Дещо раніше, ніж літургія, виділилися як окремі богослужіння утрєня та вечірня, згодом – полуношниця, третій, шостий і дев'ятий часи [24, с. 25]. Вони стали основою для формування складної системи Уставу, зафіксованої в Типіконі, Тріодях, Часослові, Октоїху, Мінеях, Требнику, Ірмологіоні та остаточно сформованої до XVII ст.

Крім цього, на структуру богослужіння впливала також потужна традиція античного театру. Зокрема, під її впливом поступово змінювалася роль хору. Якщо на початку розвитку літургійного обряду хору як такого не існувало, але відбувалися певні ритуальні діалоги, спілкування між священнослужителем і вірянами (як указано в Дидахе [14, с. 55]), то вже в пізніші встановлені літургії увійшло чимало гімнографічних текстів (гімнів, акафістів, канонів та їхніх складників, виконуваних окремо: тропарів, кондаків, ірмосів, ікосів, стихир), що змінювалися залежно від дня й часу, а тому передбачали неабияку підготовленість учасників.

Врешті, хор у богослужінні постійно функціонально зближувався із хором античних драм, оскільки його функція полягала у коментуванні обрядодій, здійснюваних кліриками. На нашу думку, залишки первинного діалогізму тропів збереглися головним чином у ектеніях, тобто групах

молитовних прохань, висловлюваних підряд одне за одним дияконом чи священником, на кожне з яких хор від імені присутніх вірян відповідає «Господи, помилуй», «Подай, Господи» або ж «Тобі, Господи».

Паралельно із християнськими обрядами в Європі співіснували поганські, фольклорні протодраматичні обрядові форми, які згодом перетворилися у карнавальне дійство. Як наголошують дослідники, «перша драма виникла на злитті богослужбового і карнавального сюжетів» [9]. Сміховий, а водночас і видовищний елемент був критично необхідний для того, аби розвинулася справжня театральність, не обтяжена строгими правилами ритуалу і складною символікою. Трохи пізніше на українських землях до народного дійства наблизилися лише різдвяні шкільні вистави, натомість великодній цикл п'єс лишився книжним, запозичуючи із фольклору окремі текстуальні елементи – сюжети та засоби виразності.

Із середньовічної католицької меси під впливом народної культури у Західній Європі відбувалося становлення літургійної драми – особливого жанру, який, згідно з І. Франком, «виперто з церкви зразу у притвор, потім в обруб церковної огорожі, а далі й зовсім поза сей обруб» [58, с. 72], оскільки він швидко вийшов за межі біблійної оповіді й доповнювався сміховими елементами. Водночас збереглася традиція драматургічних постановок, особливо присвячених темі тілесної смерті та Воскресіння Христового, які згодом стали основою для розвитку жанру містерії. Найяскравішим її різновидом була пасійна драма, тобто драма Страстей Господніх.

Власне кажучи, на українських землях «театр не розвинувся ні з народної поезії, ні з церковної служби і повстав уже згодом і в сталих формах» [18, с. 40]. Цими сталими формами були вистави єзуїтів, внаслідок впливу яких відбулося «друге народження» релігійного театру. Потрапивши на український ґрунт, ці вистави зазнавали зворотного впливу церковного обряду, цього разу православного, який відзначався більшою урочистістю і водночас вищим рівнем умовності, складнішою системою тлумачень, ніж обряд католицький.

Через європейський театр і академічну освіту «висока» українська культура також переймала досвід античності, зокрема давньогрецького і давньоримського театрів, відголоски яких спорадично траплялися на рівні окремих образів. Латиномовні і польськомовні поетики й риторики, що їх активно перекладали у Києво-Могилянській академії, транслиували закордонні традиції літературної, а разом із нею – і драматургічної теорії, яка починалася від Аристотеля.

Отже, розвиток шкільного театру на українських землях відбувався на перехресті католицької та православної культур. Одночасно взаємодіяли між собою власне театр, літургійне церковне дійство, а також народні протодраматичні форми, що призвело до появи складного синтетичного явища, яким були містерійні п'єси.

1.2. Театральні елементи в церковній обрядовості великоднього циклу

Окрім запозиченої за посередництва ордену єзуїтів у XVI–XVII ст. «справжньої» релігійної драми, літературознавці згадують і про окремі наближені до театру традиції православної церкви на українських землях, які, проте, за висловом О. Киселя, «лишилися самотніми свідками тільки не виявленої до кінця тенденції православної служби виділити з себе релігійну драму» [18, с. 39].

Перш за все, серед богослужінь великоднього періоду із відчутним театральним началом слід виділити чин Пасії або Божественних Страстей Христових, який відправляють чотири рази протягом Великого посту. У київській церкві його запровадив Петро Могила під впливом аналогічних католицьких служб. Проте, як зазначає П. Сабат, католицькі Пасії були значно ближчими до театру, тому що передбачали виконання євангельських сюжетів у ролях, з одяганням костюмів тощо [39].

Православна Пасія – це читання уривків із Євангелій про останні дні земного життя Ісуса Христа, перемежоване піснеспівами Страсного тижня, хоча саме богослужіння здійснюють протягом Великого посту. Фактично, воно

є можливістю долучитися до подій Священної історії, які «відбуватимуться» згодом. Пасії слугують черговим етапом духовного очищення, підготовки до Великодня (перший етап – це служби першого тижня Великого посту із читанням Покаянного канону св. Андрія Критського, наступний – власне страсні богослужіння останнього тижня посту). Пасійні (страсні) піснеспіви загалом спрямовані на чуттєве, психологічне переживання Христових мук. Колінопреклонна молитва, яку інколи читають по завершенню чину Пасії, цілком у бароковому ключі поєднує особисті та канонічно-релігійні мотиви (наприклад, «Ти, що схилив на хресті Свою голову, похили до покори мою горду земну пиху!» [53]). Крім цього, після Пасії можуть читати ще й Акафіст Страстям Христовим, в якому теж відбито чимало рис барокової поетики – тяжіння до контрасту, парадоксу та епіграми, використання розлогих переліків, емблематичність і символізм образів, численні анафоричні означення Бога, нетипова композиція тексту.

Виголоси Пасії, які належать також і до Вечірні Страсної П'ятниці, («Розділили ризи Мої собі і за одяг Мій кидали жереб» та «Боже, Боже мій, навіщо Ти покинув Мене?» [53]) уподібнюють диякона до Ісуса Христа в кульмінаційний момент євангельської оповіді. Вочевидь, використання їх у формі одноосібної репліки (не колективного співу і поза читанням цілого тексту, до якого вони належать) легітимізоване тому, що, по-перше, ці рядки є прямими цитатами з Біблії, а, по-друге, вони введені в діалог із хором.

Важливу роль під час звершення чину Пасії відіграє візуальний складник. На центр храму виносять Голгофу або ж, якщо її немає, великий хрест. Віряни стоять із запаленими свічками. Облачення священників – чорне. Фактично, ця служба – це «спогадування про спогадування», «обряд в обряді». Усі названі відсилання до Страсного тижня витворюють зародки подвійного, чи навіть потрійного кодування (за Ю. Лотманом) [22, с. 40], специфіка якого полягає у використанні різних кодів та у хронологічній дистанції між закодованими діями. Іншими словами, Пасія має вищий рівень умовності – вона ототожнюється не із самим біблійним сюжетом (чи не лише з ним), і навіть не

із реальними історичними подіями, відтвореними у Євангеліях, причому істинне відношення їх до дійсності у цій системі вже не має значення, а й із іншими богослужіннями, дещо віддаленими в часі.

Слід додати, що загалом внутрішня просторова організація християнського храму багатьма рисами подібна до театральної. Наприклад, амвон можна розуміти як своєрідний поміст. Парадоксально, але православна церква передбачає активніше включення особи, яка перебуває всередині, до загального сакрального простору, ніж церква католицька. Попри те, що у православному храмі є іконостас, який відділяє святилище і робить його зорovo недоступним для непосвячених, увесь інший простір (храм вірних) не має чіткого поділу на «зони» для кліриків і для мирян. В окремі моменти богослужіння священники та диякони чинять кадіння цілого храму, що означає освячення всього простору. Натомість у католицьких культових спорудах завдяки відсутності іконостасу витворюється невидима межа між нефом та вівтарем, і цю межу можна схарактеризувати як прототеатральну (важливо, що її перехід можливий лише в момент Євхаристії, долучення до Бога). Вірні стають «глядачами», які спостерігають за дійством, котре відбувається на вівтарному підвищенні, а священники не заходять до нави протягом богослужіння.

Разом з тим, православна літургія теж не позбавлена театральних елементів, щоправда, глибоко умовних і символічних. Серед них можемо виділити наступні: Малий і Великий входи (означають обіцянку і Пришестя у світ Месії), кадіння храму, і, врешті, жести і рухи під час приношення безкровної жертви і освячення Дарів. Зокрема, Микола Кавасила пояснює алегоричне зображення страждань Христових над хлібом як дотримання стародавнього звичаю, «коли діями і розповідали, і переконували, і пророкували. /.../ Священик /.../ що знає про ту жертву, те він і розповідає словами і показує діями /.../. Він немов би промовляє: ось як Господь ішов на страждання, ось як помер, ось як у Нього було проколено ребро...» [17, с. 16]. Цікаво, що мету цих дій потрактовано у відтворенні самого принципу

прообразу («цій істині передували якісь образи і писання...» [17, с. 17]). Як бачимо, екзегет наголошує на вторинності літургійного жесту, але потреба звернення до ідеї прообразу свідчить про намагання заперечити наявну в ньому театральність, тобто момент зміни третьої особи на першу. «Я» не перетворюється у «він» та не зливається з «ним», а лише свідомо уподібнюється до «нього», і це усвідомлення перекреслює можливість появи драматургічної гри у звичному розумінні.

Традиційно у храмах використовували і світлові прийоми. Наприклад, запалення панікадила знаменувало початок найголовніших урочистих частин богослужіння, а майже цілковита темрява означала самозаглиблення (зокрема, покайні канони та Шестопсалміє прочитують при світлі лише двох-чотирьох підсвічників). І знову ж таки, богослови прагнули до містичного розуміння образу світла («Світло не вечірнє», «Світло сходу» тощо), а тому у вживанні подібних ефектів вбачали апелювання до символічного означення Бога. До того ж, важливе місце у ритуалах східного обряду відведено вокальній музиці – дотепер збереглася система восьми гласів і десятки варіантів старовинних розспівів більшості молитов.

Серед інших театралізованих елементів у православному обряді варто виділити Чин омовіння ніг у Великий четвер після літургії. Як і Пасія, він не є обов'язковою службою і також запроваджений під впливом католицизму. І все ж, цей чин зберігає усі риси звичайного православного богослужіння – перед тим, як архієрей омиває ноги дванадцятьом священникам (зрідка – мирянам), читають Євангеліє та виголошують ектенії. Таке дійство відбувається на спомин про Тайну Вечерю. Особливістю чину є те, що він передбачає порівняно вищий рівень перевтілення, адже єпископ, окрім звичайного облачення, підперезується рушником або покривалом, та і сама дія є реальною, а не умовним жестом, як уже згадані зображення Христових мук на проскомидії.

Наступного дня, у Велику п'ятницю, здійснювався Чин винесення і погребіння плащаниці, в якому використано символічне зображення Ісуса

Христа на тканині. Аналогічний обряд (проте менш урочистий, без ходу довкола храму) виконують і над плащаницею Богородиці на свято Успіння. У тексті Чину відсутні перегуки зі звичайними похоронними службами, але ритуальні дії подібні до чину поховання (триразове кадіння «гробу» і також хресний хід із ним довкола церкви). Навіть «обличчя» плащаниці священник накриває спеціальним полотном (котре має нагадувати про саван, у який було загорнуте Тіло Христове), а на місце, де зображені руки, кладе хрест, як це відбувається і під час відспівування людини.

Слід підкреслити, що церковні дійства мають вплив і на повсякденне життя. Оскільки з наближенням Великодня лінійний час наближується до міфологічного, циклічного, то церковний траур Страсного тижня поширюється поза межі храму – «ні сміху, ні співів, ба навіть голосних розмов на вулицях в час, коли в церкві читалися євангелії, чути не було» [10, с. 253].

Кульмінацією, апофеозом весняного церковно-обрядового циклу є Великодня всенічна. Те, що її служать саме вночі, ще раз підтверджує збіжність лінійного й міфологічного часу. Прототеатральних елементів у ній небагато, до них можна віднести лише хресний хід, особливістю якого є своєрідний ритуал перед вхідними дверима до храму – підготовка до першого в році виголошення тропаря «Христос Воскрес...». На частині території України цей хід називають «пробуджувати Христа», а вогонь, який часто розкладають біля церкви або на іншому пагорбі, – «паління одіянія», тобто Христового погребального одягу. Можливо, такі назви свідчать про те, що колись на Великдень (або у дні язичницьких свят весняного циклу) існували народні релігійно-обрядові театралізовані форми.

Крім цього, М. Андрєєв зазначає, що в Європі існував звичай робити хресний хід у Вербну неділю (Пальмова процесія). Така практика походить від аналогічних ходів у Єрусалимі, які відбувалися ще з IV ст., однак у католицькому середовищі вона поступово перетворювалася в інсценізацію євангельського сюжету (але цей процес відбувається уже на фоні розвиненої літургійної драми) [2, с. 74]. В Україні нині втрачено схожу міську традицію,

про яку згадує О. Воропай – ходіння від церкви до церкви з гіллям свяченої верби, причому не лише в неділю, а ще й у Лазареву суботу. Підтримували такий обряд головно студенти, вихованці колегіумів та духовних шкіл [11, с. 249]. Вочевидь, цей звичай має спільні витoki із європейськими масовими міськими карнавалами (і Пальмовою процесією зокрема), але на українських землях він так і не перейшов у повноцінний фольклорно-літургійний театр.

Отже, православне богослужіння містить театральність переважно на рівні потенції та окремих драматургічних прийомів. Можливість акторського перевтілення притлумлена тенденцією до символізації, містифікації та втаємничення священнодійства. Проникаючи на українські землі, католицькі церковні ритуали зазнавали змін – «зовнішнє», відсторонене споглядання дійства перетворювалося на внутрішнє його переживання.

1.3. Вертепна драма та богослужіння різдвяного періоду

На відміну від прототеатральних форм великодніх церковних обрядів, єдиним по-справжньому близьким до театру і літургійної драми обрядом православної церкви можна назвати лише «піщне дійство», яке існувало в російській традиції і відбувалося в циклі різдвяних свят (у Неділю святих отців або перед нею). Зв'язок сюжету про порятунок Ананії, Азарії та Мисаїла у вогненній печі із Різдвом алегоричний. Передовсім, саме цей сюжет спогадують за тиждень до свята, у день, присвячений усім старозавітним праведникам, які не мали вічного блаженства до приходу в людський світ Сина Божого. Ще один спосіб трактування цієї оповіді бачимо в ірмосі восьмої пісні Канону Різдва Христового авторства св. Косми Маюмського: «Образом незбагненного чуда була росоносна піч, бо, як вона не спалила юнаків, так і вогонь Божества не спалив Діви, що у її лоно ввійшов...» [52]. Йдеться про чудесний порятунок отроків і у сьомій пісні відповідного канону.

Л. Сазонова вказує на те, що ритуальні діалоги персонажів піщного дійства не мають богословського значення і демонструють біблійну історію з погляду простака, звичайного мирянина, хоча на фоні дії звучать співані

церковні стихи [40, с. 47] (адже дійство входило до складу утрени). Ця форма представлення старозавітного сюжету містить у собі акторську гру й перевтілення, адже юнаки виконували ролі «отроків» та «халдеїв». У дійстві одночасно взаємодіяли музика, діалогічне слово та візуалізація, інтенсивне контамінування яких не властиве православному обряду, внаслідок чого тепер таке «дійство» поступово виходить із церковного вжитку (раніше його відправляли старообрядці, але нині і вони втратили таку традицію).

Що ж стосується української традиції святкування Різдва Христового у богослужбовому контексті, то особливі театральні елементи для нього не характерні. Загальний християнський канон різдвяного богослужіння остаточно сформувався у IV ст. Його ключові складові – це служби Навечір'я Різдва Христового (всенічне бдіння, яке відбувається ввечері напередодні свята) та власне Різдва Христового, зокрема літургія, що її традиційно служать вранці 7 січня (за новим стилем).

Православні різдвяні богослужіння не надто відрізняються від щоденних служб. Найголовніша їхня особливість – це читання спеціальних канонів, а також особливі стихири, тропарі й кондаки, які, втім, існують для кожного з дванадесятих свят. Інша специфічна риса – відправа ввечері перед Різдом Царських часів, які служать тільки тричі на рік, але якихось прототеатральних елементів ця служба не передбачає.

Католицька ж традиція святкування Різдва Христового включає більше драматичних елементів. Урочиста меса, яку відправляють пізно ввечері 6 січня, називається «Пастиркою» або ж «месою пастухів». Спершу вона існувала тільки у Вифліємі, але потім поширилася по всьому світу. У XVIII столітті така традиція майже припинилася (Польща була однією з небагатьох країн, де нічні різдвяні богослужіння зберігалися), але тепер вона знову повернулася до церковного життя.

Дійство починається у темряві, тоді у храмі запалюють свічки, віряни процесією йдуть до вертепу, а потім священник кладе скульптуру маленького Ісуса до ясел. Як бачимо, театральність цього богослужіння близька до,

скажімо, театру ляльок, тому що, попри виражену умовність і ритуальність дій, відбувається перенесення образу реального Сина Божого на матеріальний, неживий предмет.

В Європі існувало чимало обробок різдвяного богослужіння. Один із найвідоміших дотепер – це чеська різдвяна меса, звана «Гей, містре» або ж «Рибовка» (латинська назва – «*Missa pastoralis bohémica*»), написана Яном Рибою в 1796 році [74]. Це музика до діалогів на сюжет різдвяної меси, написаних чеською розмовною мовою. Можна сказати, що на основі вігільної служби створено цілком самостійну пасторальну фольклоризовану постановку, в якій, утім, збережено структуру католицької літургії, зокрема назви, послідовність і логіку окремих частин. Від канонічного богослужіння цей твір відрізняється ще й складом музичних інструментів – замість органу, потрібні, наприклад, скрипка, флейта, кларнети та навіть валторна.

Архієпископ Ігор (Ісіченко) посилається на переказ про те, що ідея спорудження вертепу для пояснення біблійного сюжету неписьменним належить св. Франциску Ассизькому, який і створив перший такий театр. До нього було влаштовано урочисту процесію. Вона настільки сподобалася широким верствам населення, що таке дійство стали повторювати щороку [16]. Аналогічні процесії збереглися дотепер у католицькій традиції святкування Великодня (стації Хресної дороги).

Вертепи існують також у вигляді скриньок, всередині яких рухаються фігурки лялькового театру. Простір поділений на два «поверхи» – земний та небесний. І. Франко пояснює двох'ярусність простору поєднанням поважного тексту і веселої інтермедії [57], тобто релігійної вистави та власне фольклорного лялькового маріонеткового театру.

На багатьох українських територіях існує звичай виставляти на подвір'ї православного храму саме такий ляльковий вертеп у формі коробки. Інший спосіб його облаштування – це огорожена територія, де скульптури мають наближений до реального розмір. Хоча вертепи часто розташовують у притворі або ж навіть у самому храмі, поклоніння йому (на відміну від скульптурного

зображення Голгофи протягом Страсної Седмиці) не відбувається. Вертепи і шопки як традиція стоять дещо осторонь церковного обряду, хоча й тісно з ним пов'язані за темою та сюжетом.

Згідно з Л. Софроною, народний ляльковий вертеп зберігав обрядову структуру і призначення: виставу виконували винятково на Різдво, тобто у період, коли профанний час стає сакральним. Його сюжет – постійний із невеликими допустимими варіаціями, коло персонажів переважно незмінне, при цьому не всі постаті могли з'являтися в дії – образи священних осіб прямої участі у дійстві не брали. Навіть саме облаштування вертепу, яким він подібний до храму через наявність у ньому веж, куполів та хрестів, також вказує на його зв'язок із церковним обрядом, [47, с. 178–179]. І все ж, вертепні вистави є ближчими до фольклорного, карнавального дійства, оскільки вони інтерпретують євангельський сюжет крізь призму суто людських проблем і почуттів,

Ще одна українська різдвяна традиція, про яку варто згадати, – це колядування «зі звіздою». Часто такі колядницькі ватаги виконували цілі театральні дійства, за сюжетом подібні до вертепних, але ще більш карнавальні. Такі «вистави» переважно не були регламентовані церквою (хоча О. Воропай вказує, що на західній Україні підготовка дійства – розробка сценарію, вивчення коляд тощо – відбувалася під протекторатом панотця [11, с. 62–64]) і зберегли чимало архаїчних, елементів, як-от анімалістичні персонажі – Кінь або Коза, найпростіші танці та використання музичних інструментів. М. Бахтін називав подібні вияви народного святкового сміху аналогами європейських карнавалів, своєрідними «українськими сатурналіями» [3].

Натомість різдвяна шкільна драма, запозичена від аналогічних традиційних постановок у польських єзуїтських навчальних закладах, хоч і частково зберігала вертепний сюжет, суттєво відрізнялася від народного театру. Фольклорні мотиви, настрої й характери залишалися основою дії тільки в інтермедіях, натомість містерії були більш строгими і консервативними. Ба більше, в окремих творах (як-от в анонімній різдвяній драмі XVIII століття)

саме Різдво Христове переставало бути ключовою темою, а його місце заступали інші, часто богословські теми, опосередковано з ним пов'язані.

Отже, у православній церкві святкування Різдва Христового майже не має в собі рис театральності, які б відрізнялися від театального первня звичайного богослужіння. Від католицької церкви було запозичено вертеп, але він не увійшов у систему церковних відправ, а так і залишився стояти у притворі чи біля храму. Містерійний потенціал свята реалізується на «православних» українських територіях головно через фольклор – вертепи у формі лялькових театрів та театрів колядницьких ватаг. Існування цих стихійних драматичних традицій значно вплинуло на шкільні драми різдвяного циклу, які ввібрали в себе сюжети, мову та персонажів фольклорного драматичного дійства. Переважно такі запозичення помітні в інтермедіях (вони є всуціль карнавальними), але інколи також і в самих містеріях. Наприклад, у «Комедії на день Рождества Христова» Дмитрія Туптала позначена народним впливом сцена, де пастухи дізнаються про народження Ісуса Христа – а саме цей сюжет і є основою різдвяного релігійного театру в цілому.

Розділ 2

Текстуальні паралелі між шкільними драмами та богослужбовими творами

2.1. Богослужбова інтертекстуальність у пасхальних драмах

2.1.1. Плагіати й алюзії без зміни значення

У текстах шкільних драм натрапляємо на численні явні й приховані запозичення із богослужбової літератури. Утім, досить складно провести межу між експліцитною та імпліцитною взаємодією текстів. З одного боку, автори ніколи не вказують на першотекст – у цьому немає потреби, адже драми розраховані на фахового реципієнта. З другого боку, п'єси обмежені тематично і сюжетно, а відтак звертання до церковно-обрядових творів з метою пошуку виражальних засобів стає майже неминучим.

В «Образі страстей мира сего» слова ангелів, котрі супроводжують Йова, чи не всуціль є алюзіями на молитву святого Амвросія Медіоланського (інша назва – «Тебе, Бога, хвалимо»), до складу якої входять пісня серафимів («Свят, свят, свят Господь Саваоф» [35, с. 359]). Також ці репліки містять перегуки і з іншими обрядовими текстами, серед яких Господня молитва («Твоя воля да будет на небеси и долѣ» [35, с. 359]), молитвослів'я вечірні («Хвално имя твоє отнынѣ до вѣка» [35, с. 359], «Тебі подобаєт піснь творцу и владыци» [35, с. 359]), другий антифон Божественної літургії («Благословен Господь Бог, сидяй на престолі» [35, с. 359]). Як бачимо, за допомогою священного тексту марковано божественних персонажів, а сам епізод стає втіленням уявлень про входження людини до Царства Небесного (попри те, що події відбуваються на середньому, «земному» ярусі).

Інколи запозичене (але впізнаване) слово може бути доступним способом вказати на справжній образ, прихований за алегоричною маскою мораліте. Рядки із богородичних молитов «Благоутробна мати, прийми мя як чадо: / Ти скорбящим радости, печальним отрадо» [35, с. 382], «Буди ми пристанище от небес посланна. / Ти єси прибѣжище...» [35, с. 382], адресовані Премудрості, дозволяють глядачеві відчитати у цьому персонажеві постать Діви Марії.

Піснеспів «Многая літа» у виконанні хору тричі звучить у «Трагедокомедії» Сильвестра Ляскоронського [35, с. 299–300], причому адресований він Вельможі, своєрідному «ідеальному правителеві», образ якого введений, вочевидь, на противагу старозавітному Фараонові. Репліки, що супроводжують многоліття, також подібні до прийнятих у церковній практиці виголосів.

Крім цього, у п'єсах нерідко з'являються перегуки не лише із постійними, але й зі змінними складниками богослужінь, тобто із страсними та власне великодніми піснеспівами. Найголовнішою частиною всенічної на Воскресіння Христове є Пасхальний канон – урочиста хвалебна пісня. Із неї автори п'єс часто запозичують образні елементи, наприклад, «Се уже пріспі нині спасенія время» [35, с. 309], «идѣже свѣт сіяет невечерня свѣта» [35, с. 310], «понеже бесчестною смертію владики безсмертіє пріяхом в некончими вѣки» [35, с. 387]. Завершення названого канону, екзапостиларій Пасхи, вгадується в репліках апостолів у «Торжестві Єстества Человічеського» («плотию здѣ уснувый, плоть умерщвляя свою» [35, с. 246]).

Вказуючи на зв'язок театрального дійства з обрядом, Л. Софронова наголошує: «П'єси шкільного театру, як і обряд, не спрямовані на створення естетичної цінності й не вимагають від глядача її переживання» [47, с. 180]. А втім, попри тяжіння до «вищих» емоцій, містеріальні драми (як і чимало церковно-культових текстів) апелюють до власне «людських» почуттів і мають неабияку художню цінність. Для написання ліричних монологів автори нерідко вдавалися до плагіювання гімнографічних творів, чи не найбільш уживаним із яких був Канон на Розп'яття Господнє і Плач Богородиці.

Наприклад, у «Трагедокомедії» Сильвестра Ляскоронського Плач Богородиці [35, с. 305–307] є художньою віршованою варіацією згаданого канону. Щоправда, у п'єсі частково замінено окремі спогадувані біблійні події – замість Петрової зради (якій присвячена попередня сцена драми) йдеться про те, як Христос подав руку Петрові під час ходіння по воді, а замість Йосифа Аримафейського сказано про старозавітного Йосифа (однак в обох текстах є образ «златого одіяння»). Цікаво ще й те, що цей канон традиційно читають після виносу плащаниці у центр храму, тобто перед розп'яття, яке зазвичай стоїть там ще від початку Страсного тижня. У п'єсі ж монолог слід виголошувати під хрестом – фактично, на тому самому місці, можливо, що і з тим самим «реквізитом» – скульптурним зображенням Голгофи.

Монологи Якова у «Дійстві на Страсті Христові» за образністю також подібні до п'ятої та шостої пісень згаданого канону («Гдѣ бых был от очію нѣсть моего свѣта / Не посылал, о немже не имам отвѣта!» [35, с. 78]). Однак, крім цього, вживане у репліках персонажа звертання «сладкий сину» апелює до цілого корпусу христологічної гімнографії, де усталеною виступає форма апелятива «найсолодший Ісусе». Це саме звертання бачимо, наприклад, і у покайному плачі Петра в «Царстві Натури Людской». Відтак, прямо вербалізоване у ремарках уявлення про Йосифа як прообраз Христа посилено імпліцитно.

Іншим претекстом п'єс є вечірня Великої П'ятниці, під час якої відбувається спогадування Христової смерті. Зокрема, репліка Йосифа в «Торжестві Єстества Человічеського» «Кою плащеницею, Боже, ты обвию? / Кия исходу от нас пѣсни пѣти мѣю? / Величаем усердно пресвятия страсти, / Чаемо ся тобою во вѣкъ вѣков спасти!» [35, с. 242] є, по суті, заримованою п'ятою стихирою згаданого богослужіння («Як же я поховаю Тебе, Боже мій, або якою плащаницею обгорну? Як же руками доторкнуся до нетлінного тіла Твого? Або якою піснею оспіваю Твою кончину, Щедрий? Величаю страсті Твої, оспівую і поховання Твоє з воскресінням, взиваючи: Господи, слава Тобі» [53]).

Також, окрім простого плагіювання уривків тексту, автори драми вдавалися і до складніших інтертекстуальних прийомів. Зокрема, згорнуту до обсягу одного стиха розповідь про ангелів, які прийшли на Голгофу, аби втішити розіп'ятого Христа (п'ята стихира вечірньої Страсної П'ятниці: «Коли ангели побачили, що Тебе, Христе, беззаконники обмовили, як облесника, і що камінь гробу запечатаний руками, якими були пробиті Твої нетлінні ребра, — вжахнулися невимовному довготерпінню Твоєму...» [53]), у драмі «Торжество Существа Человічеського» розширено до цілої сцени.

Як бачимо, приховане цитування богослужбових текстів виконує кілька основних функцій. По-перше, воно легітимізує зміст драми, вказує на її відповідність богословській доктрині. По-друге, гімнографічний інтертекст сприяє збільшенню кількості можливих тлумачень тексту п'єси. По-третє, канони й молитви слугують джерелом запозичень (найчастіше – плагіату) поетичних прийомів, підвищення художньої цінності драматургічного твору, а відтак – і посилення сугестивного впливу на глядача.

2.1.2. Зміна значення цитованого слова в антисвіті

В добу Середньовіччя поліфонізм тексту (термін Ю. Лотмана [22, с. 36]) поставав його природною властивістю, адже Біблію сприймали як прообраз тексту взагалі, взірць для всього, що було й буде написано, тому відсилання до попередніх творів ще не вважали окремим художнім феноменом. Доба Бароко перейняла подібне ставлення до літератури, адже кожне слово тягнуло за собою довгий ланцюжок значень та асоціацій (тобто поліфонізм був наслідком «мовної неоднорідності» [22, с. 36]). Однак у шкільній драмі з'являється й паралельна тенденція, коли елементи іншого тексту (зокрема богослужбового) вводяться до тексту навмисне, причому таке входження спричиняє зміну значення як самої цитати, так і тексту загалом. Тоді виникає ефект гри, зумовлений співпокладенням різних текстуальних і семантичних площин.

Цей процес пов'язаний також і з театральним часопростором. Як зазначає В. Резанов, сцена для постановки п'єс великодного циклу зазвичай

передбачала існування трьох рівнів, які позначали пекло, земний світ та Царство Небесне [35, с. 17]. Щоправда, навіть коли таке структурування відсутнє, героїв можна чітко розподілити за приналежністю до певного ярусу. «Серйозне» відсилання до богослужбового тексту (зі збереженням відтінку сакральності) відбувається головню у двох верхніх ярусах, натомість у нижньому спостерігаємо вияви діалогізму, зокрема пародії.

Наприклад, у драмі «Торжество Естества Человічеського» репліка Смерті «Где твои, Ксерксе, вои? Александре, – слава?» [35, с. 245] – це ремінісценція на риторичну фігуру «Де твоє, смерте, жало? Де твоя, пекло, перемога?», яка входить до «Слова огласительного» Іоана Золотоустого, що читається на великодній утрні. Від першоджерела тут збережено лише форму запитання, однак відсилання лишається зрозумілим. Більше того, оскільки цитування частини тексту є відсиланням до цілого тексту, ці слова творять яскравий комічний ефект: зі «Словом огласительним» тісно пов'язана молитва до Чесного Хреста, яка, за традицією, здатна відганяти злих духів.

Також згадане великоднє послання цитують Смерть і Ад у драмі «Властотворний образ...» [35, с. 343]), а натяки на нього присутні і в інших п'єсах («стерлась смерти жало» [35, с. 255]). Нерідко інтертекстуальні звертання до «Слова огласительного» трапляються й у вищих ярусах – рядки «Где побіда твоя, Аде, / где ти жало, Смерти?» [35, с. 259] звучать у виконанні хору ангелів. Вочевидь, ця фраза стає словесним атрибутом потойбічних персонажів.

Як зазначає М. Бахтін, пародія виникає тоді, коли «чужим словом користуються для зображення ворожих йому інтенцій» [4, с. 55]. При цьому слово здатне зберігати спрямованість, задану йому першим автором, і може певним чином опиратися чужорідному оточенню. Зокрема, у «Дійстві на Страсті Христові» в один із епізодів антисвіту перенесено жанр молитви. Вся сцена постає як обернене Царство Боже: Еринніс – богиня зла – сидить на престолах, їй приносять дари («віншують») грішники, а довкола сидять постаті семи смертних гріхів, тобто «ангелів». Персонажі використовують усталені

молитовні формули «да будеть твоя власть повіки» [35, с. 83], «во царствїи твоєм и аз блаженство мѣю в дѣланїи моєм» [35, с. 83] (останній пасаж ширше відсилає і до літургійного третього антифону «Блаженні ті...», який починається словами «У Царстві Твоїм»), «под властію єгда перебувають всі племена...» [34, с. 83], «да будеш повіки власть иміти» [35, с. 84], «прихожду к твоєму смиренно престолу, желаючи царствїя...» [35, с. 85] тощо. Аналогічно, у «Трагедокомедії» хор співає урочисту пісню, присвячену демонові («Торжествуй щастливі владика, / Побідивий чоловіка...») [35, с. 290], в якій йдеться про увінчання його голови діадемою – сценічну дію, яку зазвичай виконували над алегоричною постаттю людини або Ісуса Христа.

У наведених прикладах богослужбове слово ще не втратило зв'язку зі сферою сакрального. Внаслідок використання молитовних формул і звертань виникає внутрішня суперечність, «розцементування» змісту, яке автор намагається подолати, акцентуючи на рисах, що відрізняють пекельний світ від Царства Божого: тимчасовість, «людськість», приземленість. Демонічні образи втрачають комічність, вони стоять на рівні з Богом і можуть Йому загрожувати. Справжнього пародіювання не відбувається, хоча протилежна інтенція задана, оскільки за словами тягнеться «шлейф» серйозного значення.

Як уже було вказано, богослужбові тексти часто виступали еталоном для зображення божественних постатей. Оскільки в літургії немає розгорнутих пекельних сцен, джерелами для картин антисвіту, крім європейських містерій, постають іконографія й апокрифи, а також ораторська, повчальна й агіографічна література. Зважаючи на дидактичне призначення шкільних драм, автори часто вдаються до цілком серйозної тональності для опису потойбіччя, зрідка включаючи до них поодинокі комічні елементи.

Пародіювання культового жанру наявне у п'єсі «Мудрость Предвічна», де Завист звертається до Душі словами «Радуйся, красот райских избранна деннице, / всяком изобилии свободна царице!» [35, с. 164], подібними до стихів богородичних акафістів. Так через зумисне завищення пафосу виникає гостра іронія – людину вивищує до рангу божества постать із пекельного світу.

Беллона (богиня розбрату) в драмі «Образ страстей міра сего» у своїх репліках натякає на літургійні виголоси: «Кріпость моя и сила...» [35, с. 374], «Кто храбрый /.../ прийдет и поклонится» [35, с. 374]. Використовуючи впізнавані висловлювання, персонажі антисвіту ніби підносяться на один рівень з Богом, але водночас і заперечують можливість такого піднесення. Згідно з Н. П'єге-Гро, пародія може бути успішною, якщо вона якнайменше відрізняється від першоджерела, при цьому один із елементів тексту має бути деформованим [33, с. 95]. Натомість у названій п'єсі, попри збереження структури жанру похвали, модальність тексту лишається незмінно серйозною, а тому можливість міжтекстової гри залишається до кінця не реалізованою.

Цікаво, що у польській релігійній бароковій драмі, порівняно з українською, пародіювання священного тексту було сміливішим. Приміром, у «Діалозі про Воскресіння Господнє» Вацлава Потоцького бурлескне звертання до Люципера молитовними словами – характерне і для українських п'єс – має виразно іронічне забарвлення через використання зниженої лексики в попередніх рядках («Pytasz, jakbyś nie wiedział, co ukrzyżowany / Naszedł w nosy na piekło, aniołów z nim kupy. / Naprzód wrota żelazne wyłamał i słupy. / (Waszmość-eś i z inszemi uciekł, Mości Książę)» [73, с. 45]). Вацлав Потоцький вдався навіть до відкритого пародіювання старозавітного Декалогу («Nie święć święta i niedziele, / nie bywaj nigdy w kościele» [73, с. 49]), причому розширив його до повноцінного монологу. Натомість в українських шкільних драмах такий тип пародіювання Святого Письма, особливо на рівні розгорнутих реплік, а не окремих натяків, був неприйнятним. Щоправда, цей висновок стосується лише шкільних драм, оскільки в інших жанрах тогочасної української літератури, особливо низових, активно використовувалися й такі ризиковані прийоми.

Обігрування священного тексту через словесну антитезу бачимо у «Трагедокомедії» Сильвестра Ляскоронського: архангел Михаїл звертається до Люципера реплікою «Кто яко Бог?» [35, с. 285] (саме так перекладається ім'я

самого Михаїла, верховного ангела), на що той відповідає: «Кто яко аз!» [35, с. 285]. Майже такий самий діалог бачимо і в «Царстві Натури Людской».

Аналогічний прийом використано також у монолозі Злості, де уявлення про Царство Небесне спроектовано на пекельний світ («Пекелное жилище зіло ми спокійно: / То моє хранилище, там ся маю гойно. / Серце Люциферово – оно мні обител!» [35, с. 120]). Відбулося обернення традиційної для християнства західного обряду метафори. Так, у богослужбовій практиці католицької церкви існує навіть молебень до Серця Христового. Водночас уявлення про серце Бога як обитель людини є загальнохристиянською спадщиною – ця метафора належить преподобному Єфрему Сиріну, який жив у IV ст. н. е.

Як бачимо, звертання до богонатхненного тексту в антисвіті уможливлене через його метаморфозу, травестіювання або пародіювання, які знімають відтінок сакральності. Свідоме перетворення священного тексту стає одним із маркерів карнавалізації героя і цілого хронотопу. І навпаки, коли священне слово лишається незмінним, воно не втрачає серйозності. Як наслідок, в окремих драмах пекло виявляється рівним із раєм щодо свого «статусу» в світобудові. Це також впливає на розгортання драматичного конфлікту – він стає більш напруженим, оскільки текст не задає перемогу світлим сил як константу (хоча, звісно, про сюжетну новизну не йшлося, і драма цілком виправдовувала очікування глядача).

2.2. Богослужбове слово на сцені різдвяних містерій

2.2.1. Власне богослужбові інтертексти.

В. Рєзанов, аналізуючи генезу різдвяних шкільних драм, пояснює, що первісно вони розвивалися довкола сюжету про пастухів, які прийшли вітати новонародженого Ісуса Христа до вертепу [36]. У практиці української барокової драматургії вони поступово прийняли загальну типову містерійну структуру (сюжетну, композиційну, часопросторову, аксіологічну тощо), характерну також для пасхальних постановок. У центрі фабули – гріхопадіння людини та її порятунок через утілення Сина Божого.

Однак, якщо у п'єсах великоднього циклу про народження Спасителя часто не йдеться зовсім, то в різдвяних драмах про муки та воскресіння згадують. Приміром, у «Дійстві на Рождество Христове» словами «Изволивъ человѣку милость показати, / Такъ возлюбивше, яко занъ и пострадати» один із волхвів вітає новонародженого Ісуса [36, с. 160]), адже саме Христова жертва є центром християнського світогляду. Більше того, така тенденція закладена вже у різдвяній гімнографії, як-от у тропарі Навечір'я Різдва Христового: «Христос рождається, щоб воскресити упалий колись образ» [53]. Йдеться про гріхопадіння Адама і всього людства, яке змогло отримати шанс на вічне життя завдяки Христовому народженню та воскресінню. Крім цього, впадає у вічі, що саме ця ідея є провідною і в барокових драмах різдвяного циклу – всі вони інтерпретують Різдво Христове як очищення людини від гріхів, і первородного гріха у тому числі.

Чи не найпомітніше з-посеред українських різдвяних містерій позначена впливом богослужбової традиції «Комедія на день Рождества Христова» Димитрія Туптала. Автор виводить на сцену богослужбове слово, причому слово впізнаване та навіть співане – ним завершуються чимало епізодів. Зокрема, «Пеніє “Христос раждается, славите” и прочая» [36, с. 97] після першої дії – це початковий стих ірмосу першої пісні канону Різдва Христового (вочевидь, передбачено було спів цілого ірмосу).

«Пѣніє “Слава в вышних Богу!” и прочая» [36, с. 99] – це велике славослів'я, один із найуживаніших літургійних піснеспівів. Воно завершує наступну картину, і також з'являється у похвальній репліці Неба «Слава во вышних Богу днесъ о семъ да буди!» [36, с. 99]. Бачимо цей піснеспів і в інших п'єсах – «Дійстві на Різдво Христове», де його виконують хором, та анонімній різдвяній драмі, в якій його промовляють, описуючи явлення ангела пастухам.

Рядки «Глас слышан в Раме...» [36, с. 133], які є і в «Комедії...», і в інших п'єсах, не входять до співаних богослужбових текстів (це подвійна біблійна цитата – пророцтво Єремії та Євангелія від Матвія). Їх у храмі прочитують у складі паремій, однак, згідно з авторською ремаркою, у «Комедії...» ці слова

виконують хором, внаслідок чого вони уподібнюються до хвалебного гімнографічного твору.

Таке ж явище спостерігаємо і в анонімній різдвяній драмі. Перед епілогом починається спів «Щедрот твоих, Боже...» [36, с. 198], що не є окремим гімнографічним текстом, а входить до складу 118 псалма, який прочитують, приміром, під час чину погребіння. І все ж, як бачимо, у п'єсі він функціонує як самостійний піснеспів.

Сцена в «Комедії...», де ангел сповіщає пастухам про різдвяне чудо, починається прекрасним співом, що лунає з неба: «Запоют аггели, а они забудутся кусы въ ротах...» [36, с. 102]. На жаль, автор не вказує, що саме повинен був виконувати хор. Можемо тільки припустити, що у цей момент звучав гімн «Sanctus» («Свят, свят, свят Господь Саваоф»), оскільки цими словами, згідно з переданням, небесні сили хвалять Бога, або ж спів «Слава в вишніх Богу, на землі мир, у людях благовоління», який відповідає Євангелію (Лк. 2:14). Втім, тут міг лунати будь-який хвалебний піснеспів. У «Дійстві на Рождество Христове» «Sanctus» входить до репліки Власті Божої: «”Свят, свят” от серафимов “Господь Бог” внушаю. Небо преисполнено есть моя славы...» [36, с. 164], тобто він виголошується від першої особи – самого Бога, хоча, як відомо, шкільні поетики забороняли показувати священних осіб на сцені.

Також у «Комедії...» Димитрія Туптала усталеними в церковній практиці молитовними славослів'ями «Помилуй, Боже милосерды» [36, с. 122], «Буди благословенный, Боже, во вся віки» [36, с. 120], «Да будет твоя милость и на нас премнога!» [36, с. 121] царі вітають новонародженого Ісуса. Як і у великодніх постановках, такі молитовні топоси демонструють чи не єдиний дозволений церквою спосіб говорити про Бога і звертатися до Нього, адже автори драм були обмежені у виборі виражальних засобів.

У різдвяних драмах бачимо також чимало прихованих цитат із богослужбових творів, які не є окремими співами хору чи самостійними репліками персонажів. Зокрема, в «Комедії...» початок репліки пастухів «Радуйтеся, людие! Родися Спаситель» [36, с. 108] – це перегук із впізнаваним

гімнографічним текстом, однак не з різдвяним, а великоднім, оскільки фразою «Радуйтеся, людиє» починається хвалитна стихира, яку виконують після пасхального канону на святковій пасхальній утрени.

Обігруванням традиційного молитовного славослів'я завершується перша дія анонімної різдвяної драми – репліку проспівують хором сім мудреців. Це звертання до осіб Святої Трійці, у якому вжито традиційні словесні формули «вічная слава» і «кріпка держава» [36, с. 190], якими теж часто закінчуються молитви і літургійні виголоси.

З-поміж інших текстуальних запозичень варто звернути увагу на плагіювання різдвяної гімнографії, помітне головню у власне вертепних сценах. Наприклад, фраза «...родися слово воплощенне» [36, с. 110] перегукується із кондаком передсвяття («родити у вертепі споконвічне Слово» [53]). А в іпакої свята Різдва Христового йдеться про здивування волхвів, що збентежені бідністю, в якій народився Син Божий. Особливо майстерно цей мотив модифікував Дмитрій Туптало, використавши наївні інтонації, котрі часто трапляються в народних колядках: «И подушечки нѣту, одѣяльца нѣту, / Чим бы тебѣ нашему согрѣтися свѣту! /.../ Это нам, деревенским, здѣ лежат прилично, / А тебѣ, спасителю, етак необычно» [36, с. 106]. Такий спосіб трактування біблійного сюжету через «олюднення», наповнення його цілком зрозумілими почуттями й думками в українській літературі використовувався неодноразово. Тут доречно нагадати про «Піснь Рождеству Христову о нищети его» Григорія Сковороди, де розвинуто мотив про убозтво вертепу, в якому було народжено Ісуса Христа.

Як бачимо, межа світського (театрального) й духовного (церковного) виявилася дещо розмитою. Загальновідомі обрядові піснеспіви й слова, що звучали зі сцени, освячували саме драматичне дійство, його глядачів і виконавців. Ще одна їхня функція полягала в підтвердженні істинності, правдивості відтворюваної Священної історії. Іншими словами, в театрі, як і в храмі, теж відбувалося таїнство Різдва.

2.2.2. Біблійне слово у різдвяній шкільній драмі.

Окрім перегуків із власне богослужбовими текстами, у різдвяних драмах помітне звертання до біблійного слова, яке, втім, також лунало із церковного амвону й кліросу. Особливо це стосується різдвяного богослужіння, коли на Великій вечірній прочитують паремії – уривки зі Старого Завіту. Якщо на буденних службах паремій зазвичай не читають (хоча вечірня сама по собі включає чимало старозавітних текстів), то у свято Навечір'я Різдва Христового під час відправи Царських Часів їх лунає аж вісім.

Перш за все, у шкільних драмах відлунювали цитати зі старозавітних пророчих книг, які передвіщали народження Христа. Так, автор «Дійства на Рождество Христове» виводить на сцену пророків Валаама та Ісайю. Останній виголошує не лише пророцтво, а й розповідає про майбутні Христові чудеса: «Тогда скочат хромья, якоже елени» [36, с. 157]). У «Комедії...» пророцтва виголошують Рабини, котрих про це просить Ірод: «Еще же молю, еще убо вѣста: / Гдѣ рожден есть, въ писаниі поищѣте мѣста» [36, с. 125]. Репліки пророків перегукуються з пареміями, що читалися на богослужінні.

Дуже часто посилення на Біблію є гіперцитатами. Приміром, у «Дійстві...» книжник наводить цитату з Євангелія від Матвія, який, своєю чергою, посилається на пророцтво Михея. Аналогічно, рядок «Се днесь от Іакова звѣзда возсіяет» [36, с. 157] із цієї ж драми – це короткий переказ пророцтва Валаама і водночас точно відтворена фраза із п'ятої пісні Канону Різдва Христового. У цій самій репліці йдеться і про прихід майбутнього Спасителя із Юдиного коліна, однак у Книзі Чисел, звідки взято Валаамові слова, про це не згадано. Іншими словами, канонічність тексту порушено – пророцтво Ісаї вложено в уста Валаама.

Пророк Валаам у «Комичеському дійствіі» розповідає не тільки про майбутню перемогу Ізраїля над моавитянами й народження Спасителя з роду Якова, як це мало би бути за біблійним оригіналом, а й переказує пророцтва Ісаї та Варуха. Більше того, на початку драми він коротко переповідає історію створення світу, а саме вона є першою різдвяною паремією. В результаті чого

традиційний містерійний сюжет в його основі (встановлений світопорядок – його порушення – відновлення та оновлення) виявляється додатково акцентованим. Крім того, три царі, які прийшли вітати Христа, виявляються Валаамовими онуками. Поява такої інтерпретації цілком закономірна, адже пророк говорить: «Зійде бо зірка з Якова» (Чис. 24:17). Цю фразу прийнято розуміти і алегорично, і буквально, оскільки саме завдяки незвичайній зорі волхви дізналися про народження Ісуса.

Оригінальне трактування апокрифічного сюжету про зв'язок мудреців зі старозавітним Валаамом запропоновано в «Комедії...». Любопытство Звѣздохетское, спостерігши на небі нову зірку, проходить повз могилу Валаама, відкриває його гріб і розпитує в нього про значення такого природного чуда [36, с. 109–110].

Зрідка автори різдвяних містерій чітко зазначали джерело певної фрази. Наприклад, Дмитрій Туптало посилається на Євангеліє від Матвія, котрий цитує пророка Єремію: «Яко же євангелист то воспоминает: / “Слышится, рече, в Раме глас, горце стенащи, / От Виѳлиема града с плачем исходящи» [36, с. 131]). Так само робить і невідомий автор різдвяної драми, вказуючи навіть номер біблійної глави: «Во книзѣ Премудрости, седмонацеть главѣ, / Соломон имя моє прославляет явѣ» [36, с. 195].

Дмитрій Туптало, автор «Комедії...», навіть дозволив собі фальсифікувати посилання на першоджерело. Наприклад, словами «Добрѣ нѣкто от мудрецов сице повѣдаст, / Яко кротость то творит, что сила не знает» звертається Сенатор до Ірода [36, с. 111]. Насправді ж відомий вислів про те, що лагідність – це ознака великої сили, належить не старозавітним мудрецам чи пророкам, а Іоану Золотоустому, який жив в IV – на початку V ст.

Додамо, що єдина з різдвяних паремій, що не з'являється у п'єсах як переказ з уст персонажа, – це сон пророка Даниїла. Втім, в анонімній різдвяній драмі цей сюжет чи, точніше, його алегоричне тлумачення, розширено до цілих сцен чи навіть сюжетів. Бовван, повалений каменем, ознаменував собою загибель окремих язичницьких вірувань і народження християнства. Відтак,

автор драми вводить до неї тематичний пласт про занепад поганських релігій, репрезентованих Вавилоном, Єгиптом і Ветхим Віком загалом. В. Рєзанов вказує, що такий сюжет характерний для окремих середньовічних європейських різдвяних містерій, зокрема Бенедиктбайрської драми, де також є мотив падіння ідолів (в українському тексті Аполлон помирає, а жерці марно намагаються його оживити) [36, с. 73–74]. Появу подібної оповіді в творах різдвяного циклу, власне, можемо пояснювати алегоричним зв'язком пророцтва Даниїла з подією народження Христа, на який вказували Отці Церкви, та, як наслідок, з пареміями відповідного календарного періоду богослужбового кола.

Таким чином, у різдвяних драмах автори постійно цитували Святе Письмо, особливо Старий Завіт, на відміну від постановок великоднього циклу, де цитат із Біблії (а тим більше цитат неприхованих) майже немає. Це можна пов'язати, з одного боку, із браком джерел для розгортання сценічної дії – сюжет про народження Ісуса Христа входить не до всіх Євангелій (тільки від Матвія та Луки), причому ці автори неодноразово посилаються на пророків. З іншого боку, автори великодніх драм дещо по-іншому працюють із старозавітними текстами – вони існують як окремі сцени, яви, що поступово «нанизуються» на основний містерійний сюжет за принципом аналогії. Крім того, в контексті богослужбового циклу паремії є значно важливішими у різдвяну пору – їм присвячена окрема урочиста служба у день Навечір'я Різдва Христового, тоді як під час Страсної та Світлої Седмиць основна увага приділена новозавітному сюжетові (Навечір'я Великої Суботи, коли читають паремії про майбутнє Христове Воскресіння, «зливається» із іншими не менш святковими та важливими службами).

Розділ 3

Символіка релігійного дійства на сцені шкільного театру

4.3. Літургійні прийоми і жести

Окрім суто текстуальних запозичень, у шкільних п'єсах наявні й візуально-драматичні елементи, запозичені з богослужінь. Л. Софронова вказує, що «на сцені відлунювала символічна структура літургії» [47, с. 174]. І справді, з усіх богослужінь добового кола ритуальне начало найкраще збережене саме в Божественній Літургії. Її центром є таїнство перетворення хліба і вина на Тіло і Кров Христові, семантичною основою – спогадування події Воскресіння Христового, а разом з тим – освячення вірних через споглядання і співпереживання храмового дійства.

У цьому контексті передовсім заслуговують на увагу п'єси великоднього циклу, зокрема епізод зустрічі Милості Божої та учнів Луки й Клеопи по дорозі в Еммаус у третій частині драми «Торжество Существа Человіческого» [35, с. 269], коли алегорична постать Христа чинить ламання хліба, а після того відразу ж стає невидимою. Ця ритуальна дія у богослужбовій практиці чітко закріплена за Євхаристією, тим більше, що вперше вона відбулася на Тайній Вечері, яка є прямим прообразом Таїнства. Відтак, події в Еммаусі набувають значення рефрену, а аналізований епізод відсилає в тому числі й до Євхаристійного дійства.

Щоправда, Теофан Прокопович у своєму трактаті «De arte poetica libri III» забороняв показувати у драмах богослужбові елементи: «священні таїнства нашої віри: безкровну жертву, хрещення та інше /.../ не личить виставляти на сцені через піднесену його велич» [32, с. 131]. Єдиним дозволеним способом їхнього сценічного відтворення постає оповідь-опис з уст інших дійових осіб.

Однак, як бачимо, автори шкільних п'єс часто порушували це правило, виводячи на театральний кін Євхаристію, яку виконує Милість Божа (тобто сам Ісус Христос).

Варто додати, що у польській єзуїтській шкільній драматургії існує окремий жанр євхаристійних драм, приурочених до Свята Тіла і Крові Христових (*Corpus Christi*), яке переважно припадає на червень. Р. Мазуркевич зазначає, що мета цих п'єс полягала у заохоченні приступання до Таїнства Євхаристії якомога частіше на противагу традиції причащатися раз на рік, яка тоді була панівною [72, с. 130]. Євхаристію у таких виставах, звісно ж, не зображали буквально – замість неї відбувалися, приміром, «дорожня трапеза» («Віатор»), де дорогу слід розуміти в есхатологічному ключі – як шлях душі в потойбіччя) або «Давидів бенкет» («Міфібосет»), також на сцену могли виносити «Ковчег Заповіту» («Арка»), тобто причастя пояснювали через старозавітні фігури. Ці складні алегорії автори розшифровували в монологів діючих осіб, але до візуальних жестів, які б нагадували Євхаристію, вони не вдавалися.

Крім Євхаристії, в українській великодній драмі «Торжество Естества Человічеського» наявні елементи, пов'язані з іншими складниками літургії. Це пісня «Побѣди Христової», що є спробою алегорично втілити літургійний виголос «Пісню Перемоги співають, викликають і промовляють» [35, с. 23]. До нього також близькі славослів'я, які промовляють чотири Животних і Лик Ангелській: «Честь, хвалу прійми, крестом смерть убійий!» [35, с. 277].

Слід додати, що саме у літургійному контексті зрозумілим стає введення до згаданої п'єси епізоду про зцілення хворого (п'ята ява третьої частини), який В. Резанов назвав недоречним [35, с. 48]. Справді, згідно з Євангеліями, ця історія відбулася задовго до розп'яття Ісуса Христа і не має прямого стосунку до Воскресіння. Однак за сюжетом в одній із попередніх яв по дорозі в Еммаус Милість Божу (спершу не впізнавану) зустрічають учні Лука та Клеопа, і Милість під час трапези чинить ламання хліба, а потім відразу ж зникає. Як уже було вказано, ця ява перегукується з Таїнством Євхаристії. Зцілення силою віри

є провідною ідеєю містеріального складника богослужіння, особливо Причастя, і вказаний епізод повинен був слугувати її підтвердженням.

Зцілення Сліпого, Хромого та Прокаженого відбувається і у «Великодній драмі», причому Благовістіє звертається до хворого зі словами: «Очищаю тя во імя Отца, Сина / И Духа, Бога во тройци єдина» [35, с. 323], вочевидь, супроводжуючи їх відповідним жестом – хресним знаменням. У фіналі сцени звучить оброблене літургійне славослів'я «Слава ти, Боже, царю превеликій! / Буди милосерд над нами во вѣки!» [35, с. 323]. Додамо, що натяк на хресне знамення (чи радше погроза його використати) звучить у фіналі «Властотворного образу...», коли Милость закликає Диявола випустити старозавітних праведників із пекла: «Аще не пустишь, плѣню крестом обоюду!» [35, с. 345]. У цій сцені виявлено віру в ритуальну силу хресного знаку, його здатність нищити темні сили.

Зцілення алегоричного образу людини часто трапляється і в різдвяних драмах, як-от у «Ростовському дійстві», де гріх символічно показано як хворобу, «болѣзни серъца» [36, с. 150]. При цьому сам момент зцілення показано в оригінальний спосіб: «...огнь от серъца Христова исходит и серъце Человѣческое запалѣет» [36, с. 150]. Також вогонь традиційно асоціюється з очищенням, яке є однією з функцій літургійного дійства. Ймовірно, під час цієї яви на сцені запалювали свічки, розташовані біля ясел, і згодом звідти брав вогонь актор, який виконував роль Людини. Такі ефекти додатково наближали постановку до богослужіння.

Л. Софронова вказує на візуальну природу літургії, яка наближається до театру, але не переходить у нього [47, с. 158]. Автори шкільних драм запозичили аналогічне ставлення до візуального знака – вони прагнули перенести розповідність у зображальність, замінюючи описи німими сценами. Наприклад, серія зіставлень старо- і новозавітних образів у «Дійстві, на страсті Христові списанному» відбувається поза словесним простором. Постать Христа, який молиться у Вертограді, нічого не промовляє, натомість замість неї «висловлюється» пророк Даниїл у попередній яві [35, с. 89–90]. Подібність його

до Ісуса втілено через організацію сценічного простору – обидві постаті послідовно перебувають у тому самому місці в однаковій молитовній позі. Згодом аналогічним чином із Христом зіставлено царя Ровоама (обидві постаті прикуті до стовпа), Ісаака (обоє підіймають на гору дерево-хрест для принесення себе в жертву, а Ісаак навіть коронований терновим вінцем, хоч це і не відповідає первісному сюжету), Мойсея (через образ розпростертої змії, яка символізує розп'яття), Йова (як втілення добровільних тілесних страждань).

Тенденцію до візуальності, посилену за рахунок відкидання звукових образів, бачимо і в «Комедії...» Дмитрія Туптала. Дев'ята ява передбачає «Убиение отрочат неслышимое, но зримое» [36, с. 128]. Очевидно, на сцену виносили ікону або інше зображення убитих дітей. З одного боку, німі сцени можна вважати суто театральним прийомом, якого вживали для досягнення психологічної напруги. З іншого ж боку, зображення виконували роль своєрідних евфемізмів для надто дражливих або «нетеатральних», сакральних сцен. В. Резанов цитує примітку одного з глядачів, який на власні очі бачив поставлену «Комедію...» Дмитрія Туптала, де вказано, що Марія була тільки намальованою, а не діяла «in Figur» [36, с. 50]. Аналогічно, зазначає дослідник, під час яв 4 та 7 (вітання пастухів та волхвів) Йосип та Ісус теж не виявляють власної присутності, не відповідають на репліки, звернені до них [36, с. 52]. Отже, дійство відбувалося на фоні ікони Різдва Христового, що зближує театральний простір із храмовим, або ж скульптурного, вертепного зображення відповідної сцени. До того ж, поклонятися новонародженому Ісусові виконавці ролей пастухів та волхвів могли й буквально – власне, прикладаючись до ікони.

Інша різдвяна драма, «Ростовське дійство», як вважає В. Резанов, передбачала використання скульптурного зображення людини – «бездушний образ (тобто статуя) /.../ человека смертного» вітає сонце, що сходить [36, с. 150]. На жаль, докладніших пояснень не збереглося, і про справжній спосіб утілення цієї вказівки можна тільки робити припущення. На нашу думку, вдаватися до такого прийому драматургові не було сенсу, адже заборони показувати в театрі людину не існувало. Слова «бездушний образ», вочевидь,

слід розуміти в переносному сенсі: оскільки в попередній дії після гріхопадіння людина стає смертною, у пеклі співають про «преминеннаго Человѣка суєтиє» [36, с. 149]. Після того, як блискавка знищує дияволів, котрі кують знаряддя мук для Гріхів, людина може побачити Христа. «Оживлення» її відбувається у наступній яві («...Любовь Божья потѣшает, болѣзни же от серъца ея изрывающе, въ яслех, в них же возлег врачъ – предвѣчноє слонѣце, полагает» [36, с. 150]), а тому згадана вище «бездушність» означає радше стан смерті. Можливе й інше тлумачення – оскільки в іконографії існує сюжет «Христос – Сонце», то, можливо, відбувалося поклоніння відповідній іконі. Взагалі ж, функціонування такого образу в драмі цілком логічне, оскільки первісно день зимового сонцестояння був святом народження сонця, і солярні символи міцно увійшли у різдвяний канон – вже у тропарі Різдва Христового читаємо: «Різдво Твоє, Христе Боже наш, засвітило світові світло розуміння: в ньому бо ті, що зіздам служили, від зізди навчилися поклонятися Тобі – Сонцю правди, і пізнавати Тебе – Схід з висоти» [53]. Як бачимо, у «Ростовському дійстві» довкола образу «Христос – Сонце», характерного для богослужбових текстів відповідної пори, вибудовано кілька важливих сцен.

Крім того, одна з вищезгаданих яв «Ростовського дійства» візуально нагадує католицьку «Пастирку». Втім, якщо у кульмінаційний момент різдвяної меси священник кладе до ясел фігуру Ісуса Христа, то у драмі до вертепу, де вже лежить Дитя Боже, поміщають Печаль Человѣчеську, тобто людину після гріхопадіння. Згодом відбувається вже згаданий епізод із запалюванням вогню. По суті, людину уподібнено до Бога. І хоча свято Різдва передбачає протилежний богословський висновок – Бог народжується, як людина, – уже самим цим фактом Він знову освячує людську подобу.

У великодніх драмах-містеріях часто використовується ще один візуальний прийом – винесення на сцену знарядь мук Христових. Окрім того, що цей «реквізит», безумовно, був покликаний анафорично означити епізод розп'яття, за своєю структурою такий жест, на нашу думку, є подібним до важливого богослужбового прийому – винесення священником на амвон Дарів

(Тіла і Крові) на Великому вході під час літургії. Через подібне зіставлення виявляється мета цих дій – благословення простору та людей, що перебувають у ньому, а муки Христові освячують ще й час, переносючи драму із лінійного часу у циклічний, адже виконується вона лише один раз на рік.

Семантичним і структурним центром літургії є жертва, у новозавітному трактуванні пов'язана зі смертю Христа. Великодні шкільні драми не могли відтворювати цей сюжет на сцені, хоча почасти траплялися порушення цієї заборони, як-от у «Дійстві, на Страсті Христові списаному». Щоправда, і там цей образ не ставав повноцінним персонажем, залишаючись лише німим фоном для розгортання інтелектуальних рефлексій, паралелей, висловлених Юнаками, котрі вручають Йому вінець – скорше, на сцену було винесено ікону або скульптурне зображення розіп'ятого Ісуса Христа («Образъ распятаго Христа поставляется...» [36, с. 101]). Відтак, автори були змушені шукати способів вираження смерті Христової за допомогою візуалізованих метафор. Своєю чергою, старозавітне жертвопринесення не було табуйованим, відтак, його спрощене відтворення (у формі переказу) часто входило до сцен про Каїна та Авеля або Авраама та Ісаака.

Оригінальну і, сказати б, поетичну інтерпретацію сценічного втілення жертви, а відтак – і Євхаристії, запропоновано у «Трагедокомедії» Ляскоронського: від ран розіп'ятого Христа кров розливається у чаші, які тримають ангели [35, с. 305]. У цьому епізоді обіграно семантику символу чаші, яка через біблійну уподібнюється до літургійної – вмістилище страждань та водночас надія на порятунок людства. Цілком літургійне значення має і кров – визволення від гріхів, очищення, «омивання» душі.

Характерні літургійні жести трапляються і на нижньому ярусі хронотопу. Зокрема, у «Дійстві на Страсті Христові...» грішники приносять дари та «вѣншуют /.../ побѣды и царствія» [35, с. 83] богині зла Еринніс, яка сидить на престолі. Вона вдячно їх приймає та запрошує сісти поруч із собою. Як уже було згадано, семантичним центром літургії є жертвопринесення, дар, адже навіть саме слово «Євхаристія» означає «подячна жертва». У

ранньохристиянські часи вірні приносили на літургію хліб, вино, мед, овочі, які, власне, і були дарами. Ці продукти споживалися на спільній «трапезі любові» – агапе, яка водночас слугувала спомином Тайної Вечері. Відтак, приношення із молитовними «віншуваннями», хай навіть вони відбуваються в антисвіті, також мають ритуальний сенс. До того ж, чи не всі драми різдвяного циклу побудовані довкола сюжету про принесення дарів новонародженому Божому Сину. Аналогічно, біблійний різдвяний сюжет став основою для церковної символіки – чимало ритуальних предметів (дарохранильниця, зіздиця, покрівці) мають саме «різдвяний» зміст.

У «Комедії...» Димитрія Туптала бачимо оригінальну сцену, де Ірод та його поплічники (Вожді) по черзі п'ють з однієї чаші [36, с. 127]. З одного боку, такою була антична традиція споживання вина (вона залишилася дотепер як церковний ритуал – саме так причащаються священники). З іншого ж боку, слова «Нов же царь да испиет от нас смертну чашу!» [36, с. 127], що їх промовляє під час бенкету Ірод, вказують в тому числі й на новозавітне значення чаші як символу Христових мук. Згодом, за сюжетом драми, чаша призводить до смерті самого Ірода – Невинність (тобто убиті ним діти) поїть сплячого царя сльозами матерів, і він в муках помирає [36, с. 135]. Якщо зважити, що у богослужбовій практиці чаша тісно пов'язана із Євхаристією, то сцена п'єси набуває значення, сказати б, анти-Причастя, яке дарує не життя, а смерть. Як бачимо, Димитрій Туптало цілком у бароковому дусі використовує різні, інколи навіть протилежні, символічні значення одного предмета і творить на їхній основі оригінальне драматичне дійство.

Отже, автори шкільних драм використовували візуально-драматичні прийоми і символи, запозичені із літургійного дійства, пристосовуючи їх до театральної сцени. Спогадування й відтворювання євхаристійної жертви, а також чудесні зцілення через її усвідомлення та прийняття посилювали містерійний складник творів.

4.4. Елементи інших обрядів

Окрім Божественної Літургії, у богослужбовій практиці існують інші обряди, відголоски яких знаходимо у барокових містеріях. Наприклад, близька до церковного ритуалу сцена в «Образі страстей світу цього», де Милосердіє та Чоловіколюбіє помазують єлеєм тіло Купця (цей образ запозичений із притчі про доброго самарянина) [35, с. 365]. У метафоричному просторі п'єси така дія функціонує головню з метою «зняття масок» із алегоричних персонажів, які втілюють Христа, однак вона «цитує» ще й Таїнство миропомазання, покликане вилікувати людину від фізичних і душевних ран.

У драмі «Свобода, од віков вожденная Натурі Людской» Час окроплює водою «злато жниво» [35, с. 154], засіяне Натурою Людською. З одного боку, цю сцену можемо трактувати як метафоричне відсилання до євангельської притчі про сіяча, тим паче, що персонаж Час втілює Бога-Отця і в його монолозі йдеться про початок світу і вічність. З другого боку, окроплення водою є складником будь-якого чину освячення. Походження ж обряду освячення аграрних земель сягає ще архаїчних землеробських ритуалів, що відбувалися на початку сільськогосподарського року (про них згадує зокрема О. Воропай [11, с. 155]) і були пов'язані з процесами весняного відродження й оновлення природи, що його згодом стали святкувати на Великдень. Поганське трактування цього ритуалу підтверджує й поява богині злаків Церес у наступній яві. Відповідно, у сцені збережено обрядову структуру, на яку, однак, нашаровано біблійний символічний зміст.

Відголоски поховального ритуалу Л. Софронова знаходить у сценах погребіння в драмах «Торжество Естества Человічеського» і «Свобода, од віков вожденная...» та у плачі в «Дійстві, на Страсті Христові списаному». І справді, у «Торжестві...» апостоли «цѣлование послѣднее творят Милости Божией в гробѣ положенной» [35, с. 246], а тоді кожен з них згадує про свого померлого Вчителя, як це дотепер прийнято робити на погребінні. До цього додамо, що церковний чин погребіння плащаниці, виконуваний у Велику П'ятницю, як уже було вказано, також є своєрідною версією поховального обряду.

Монолог Плачу в «Дійстві...» включає тільки одну згадку про обрядові дії («положен єсть во гробѣ» [35, с. 106]), але сам цей монолог, виголошуваний біля гробу, за образністю (образи стихій – камінь, сонце, небо, вода тощо), побудовою (вигуки і риторичні звертання, рефрени) та ритмом (цезури та інші нерегулярні паузи) нагадує фольклорні голосіння.

Цікаво, що елементи поховального обряду, причому обряду поганського, виведені в анонімній різдвяній драмі. Зокрема, Жерці ховають тіло «біса» Аполлона, померлого після того, як Ехо сповістило про народження Христа. Самого поховання на сцені не бачимо (тіло «износят вне на погребеніє с плачемъ» [35, с. 195]), однак за поганським богом Аполлоном, як і за Христом, голосять.

Інший поганський і навіть дещо спіритичний обряд входить до «Комедії...» Димитрія Туптала. У ній волхв (Любопытство Звѣздочетское), побачивши на небі незвичну зірку, відкриває гріб пророка Валаама та говорить з ним про її значення. Як бачимо, Валаам виявляється безсмертним – можливо, саме через те, що за біблійним сюжетом він почув голос Бога і відмовився проклинати ізраїльтян. «Спіритичний сеанс» завершується фразою «Почивай с миром! Гроб ти честно затворяю» [36, с. 110], перша частина якої – прийняте серед християн звертання до покійника.

Часто використовується прийом, запозичений (згідно з В. Рєзановим [35, с. 19]) із єзуїтського театру, – це коронування алегоричної постаті Натури або Єстества, претекстом якого є слова із книги Буття про створення людини. Крім вінця чи діадеми, персонажеві вручають скіпетр, гривну, перстень – необхідні атрибути монаршої влади, що уподібнює епізод до реального обряду коронування, якого, однак, православна церква не знала.

Інколи корону дарують також Ісусові Христові, і тоді обов'язково виникає паралель із терновим вінцем і багряницею (приміром, «Іже златыми вѣнцы всѣх царей вѣнчаєт, / Нынѣ терновый вѣнец на себе пріймаєт» [35, с. 96]), тобто суто бароковий епіграматичний прийом поєднання протилежностей. Своєю чергою, «вѣнец от дванадесяти звѣзд, от бремене

крестнаго просиявших» [35, с. 99] у п'єсі «Дійство на Страсті Христові» проявляє багатозначність по-іншому – вінцем також називали жанр із дванадцяти епіграм, а саме так юнаки виголошували на сцені похвалу Христові.

До того ж, мотив коронування нерідко трапляється і у драмах різдвяного циклу, причому інколи він може мати протилежний зміст. Наприклад, у «Комедії...» Димитрія Туптала Ірод коронує Вождів, які вбивали дітей за його наказом. Ще раніше у цьому ж творі Натура Людська віддавала свою корону Смерті та відступила їй престол – так алегорично зображене гріхопадіння. Корона не функціонує як ознака монаршої влади, а натомість набуває значення отриманої благодаті.

Коронування часто супроводжується переодяганням – у світлий «одяг нетління». Цей мотив («одягнувся у світло, як в ризу» [52]) поширений у великодньому гімнографічному циклі, наприклад, в Акафісті Страстям Господнім. У богослужбових піснеспівах нерідко трапляються подібні мотиви «одягання в плащаницю» (смерть Христа), «одягання в тіло» (Його земне народження) чи «одягання в нову ризу» (Воскресіння). В агіографії часто використовується метафора «одягання в Христа». Крім цього, світлий одяг на театральному просторі драми мають також і ангели, звідки випливає, що навіть сценічне вбрання Єстества чи Натури покликане підкреслити богоподібність образу. Саме тому важливого значення набуває сюжет про віддання у рабство Йосифа. Фактично, закривавлений, брудний одяг, що мав би означати гріховне життя, навпаки, стає символом праведності.

Переодягання у новий світлий одяг у церковній практиці пов'язане з Таїнством хрещення, коли людина перероджується для нового життя, що дозволяє трактувати його як персональну, індивідуальну містерію. Врешті, хрещення розуміють як очищення від первородного гріха, яке стало можливим після Христової смерті та воскресіння.

Корона інколи стає художньою деталлю, довкола якої розвивається дія. Наприклад, зазвичай «царску диядіму» [35, с. 118] прагне забрати собі Злість або Люципер («злуплю, злеру в'їнець царск з людской Натури» [35, с. 120]).

Коли перший гріх вчинено і Натура потрапляє до Пекла, в окремих драмах відбувається ще одне переодягання: «Правосудіє Божіє /.../ обнажив єго со всего красного одѣяния, одѣвает в рубища шкаредная» [35, с. 336], «одежи срама» [35, с. 166]. Оголення людини символізує її відлучення від Бога. Як бачимо, одяг не лише є маркером певного алегоричного персонажа, але й має ритуальне значення – він мислиться як засіб оприявлення тяжіння до одного з полюсів бінарної опозиції «добро / зло», «рай / пекло».

У фіналі більшості містерійних п'єс відбувається повторне коронування людини, причому набагато урочистіше за перше – його супроводжують хвалебні гімни ангельських хорів. Всезагальне торжество зрозуміле, адже відновлено порушений світопорядок.

У великодній містерії «Мудрість Предвічна» обрядове переодягання і коронування пов'язане з мотивом сходження в пекло, оскільки воно відбувається в антисвіті. Здійснюють його не лише над Душею, але й над Любов'ю, тобто Ісусом. Саме так алегорично зображено Його хресну жертву та приниження воїнами: «А понеже царицу себе нарицаєт, – / Воине, рука твоя да ю увѣнчаєт!» [35, с. 201]. У цій сцені автор також використовує біблійне слово, не цитуючи його, а переказуючи: у результаті алегоричні герої лишаються впізнаваними, і водночас не порушується сакральність євангельського тексту.

Ще один ритуальний за своєю суттю мотив, який використовується у шкільному театрі – це садіння алегоричної постаті людини на престол. Приміром, у програмі «Ростовського дійства» (різдвяний цикл) під час прологу «Благодат Божия Человіка приводит ко престолу, и посаждается на нем» [36, с. 151]. Така обрядодія має довгу історію – і світську, і церковну. Врешті, престол, корона, скіпетр, дорогий одяг та інші елементи театрального реквізиту постають не як атрибути влади, а як символи чистоти й наближеності до Бога.

Отже, згадані предмети набувають того самого змісту, що й, наприклад, облачення священнослужителів чи церковний посуд – зберігаючи мінімальне практичне значення. Ці предмети прийшли до церковного вжитку зі світської сфери, тому вони виконують суто ритуальну, «номінативну» функцію. Таким

самим постає і обряд, розігрований на сцені шкільного театру. Сам по собі він уже не має сакрального змісту й стає черговою ланкою для розвитку сюжету, а також алегоричного відтворення складних богословських сенсів.

Також на пекельному ярусі в «Образі страстей світу цього» бачимо відголоски світського ритуалу: богиня Беллона роздає дари своїм воїнами. Із тексту ремарки складно зрозуміти, що саме вона вручала Марсу та його підлеглим. Ось репліка Беллони: «Пріймѣте знаменіє служби сея толико, / Обладайте носяще имя превелико» [35, с. 375]. Вочевидь, йдеться про бойовий прапор або інші військові символи, вручення яких збереглося у військовій практиці як обряд дотепер. До того ж, вживання саме мілітарних знаків вказує на те, що «структуру влади» пекельного світу могли уявляти як певну аналогію до військової. На підтвердження цієї думки можна також згадати персонажів «Слова о збуренії пекла», особливо воєводу Трубая та його військо, які підкорялися Люциперові.

Таким чином, бароковий театр використовував текстуальні та образно-візуальні елементи, запозичені з богослужінь. Генетичний зв'язок із обрядом (причому і християнським, і поганським) посилювався на синхронному зрізі, легітимізуючи шкільну драму відповідно до богословських канонів та надаючи їй містичного, сакрального сенсу.

Розділ 4

Паралітургійні тексти і шкільна драма

4.1. Великодні піснеспіви.

Крім візуальних засобів виразності, шкільні театральні дійства передбачали й музичне оформлення – урочисті пісні (канти) часто завершували виставу та окремі її частини. Втім, пісні існували також і як окремий жанр поза театром і церковним обрядом. Як указує І. Франко, релігійні позалітургійні пісенні твори з'явилися на території України під європейським, переважно польським, впливом у часи утворення церковної унії [57, с. 13], як, власне, і шкільна драма. Протягом кількох століть збірники духовних пісень побутували як рукописні, однак у 1790 році в Почаївському монастирі ченці-василіяни випустили перший друкований «Богогласник» [7], який зі змінами та доповненнями перевидавався ще кілька разів.

Духовна пісня – доволі складний феномен. З одного боку, первісно ці твори не виконували у храмах. З іншого боку, згодом вони потрапляли до «Богогласника», що легітимізувало їх як прийняті унійним духовенством. До того ж, до збірників увійшли твори відомих церковних діячів, у тому числі православних (наприклад, Димитрія Туптала). Врешті, саме «Богогласники» і є найголовнішими доступними тепер джерелами християнських позалітургійних пісень того часу.

Аналіз функціонування духовних пісень у шкільних драмах ускладнюється кількома обставинами. По-перше, найбільш ранній відомий друкований «Богогласник» виданий пізніше, ніж було написано і поставлено більшість шкільних драм. Утім, якщо взяти до уваги, що до цих збірників входили найпопулярніші твори, то зрозуміло, що більшість із них були створені

раніше. По-друге, «Богогласник» відбиває комплекс текстів, поширених у греко-католицькому середовищі, однак різниця між православною та уніатською церковними культурами у XVIII ст. не була кардинальною. Більше того, оскільки шкільна драма теж була запозиченим явищем, то можна сказати, що вона могла слугувати способом поширення духовних пісень та адаптації їх українською культурою.

І. Франко у студії, присвяченій «Богогласнику» зазначає, що джерелами образів для власне українських кантів, крім біблійних текстів, були житія, канони (вміщені в синаксаріях) та акафісти. Останні разом із псалмами та їх обробками протягом тривалого часу заступали собою жанр духовної пісні [56, с. 11–15]. Аналогічними були й джерела запозичень для драм шкільного театру. До того ж, інколи автори шкільних драм використовували вже відомі в культурі піснеспіви (оскільки окремі з них знаходимо в «Богогласнику») для музичного оформлення своїх вистав.

У великодніх драмах святкового хорового співу було загалом небагато, оскільки їхнім змістовим центром були переважно Христові муки та гріхопадіння людини. Саме тому в музичному оформленні цих постановок переважають плачі та покайнні співи, причому інколи навіть у сольному виконанні, на що вказують ремарки (наприклад, «Благоволение со пѣнием жалосным род неблагодарный /.../ наказует» [35, с. 80]).

Більшість таких «плачів» за образами й мотивами перегукуються із «Плачем Адама праотца из рая изгнаннаго», що входить до «Богогласника» 1790 року під номером 38 [7, арк. 44 зв.–46]. Пісню цю виконували у Сиропусну неділю (Неділю про вигнання з раю Адама і Єви). Найближчим до цієї пісні видається Плач у «Царстві Натури Людской», але виконується він від імені Єви. Порівняймо: «Бист прежде рая прекраснаго пани, / Роскошь и Воля ей в руцѣ дани / Быша от Бога» у драмі [35, с. 130] та «Бых аз первѣйшѣй Населник Рая / Гле ма послѣдна постигла злая» та «Жилем ах! прежде яко Владыка, / Была мнѣ в сластех сытость велика» у «Богогласнику» [7, арк. 45]. Втім, у драмі плач Адама більш ускладнений: він побудований у формі діалогу

людини й ангелів, має характерну барокову версифікацію, коли після двох рядків із послідовним римуванням третій має менше складів і римується із шостим, а його образність абстрактніша: якщо в «Богогласнику» життя людини в раю описане переважно через метафори, пов'язані з їжею та питтям, рослинними і тваринними образами, то у шкільній драмі аналогічний зміст мають алегорії. Аналогічну образність має також «Плач Естества» у «Трагедокомедії» С. Ляскоронського.

Узагалі ж «Плач Адама» можна виділити як своєрідний метажанр. Згідно з В. Сергєєвим, духовний вірш з такою назвою існував також як пісня, поширена серед мандрівних співців у Росії (найбільш ранній список датується кінцем XV ст.) та напис на іконі «Вигнання з раю». Виконання цього вірша було традицією, приуроченою до Сиропусної неділі, у кількох російських монастирях [41, с. 280]. Втім, за образністю він суттєво відрізняється від аналогічних «плачів» у шкільних драмах.

Крім цього, відомий однойменний кондак Романа Сладкоспівця. Кілька ікосів з нього ввійшли до богослужбової практики і прочитуються в Сиропусну неділю як стихири. Саме цей кондак можемо вважати претекстом для усіх вищезгаданих «плачів». Приміром, зіставляючи кондак із співом грішної душі з анонімною «Великодньої драми», бачимо, що в обох текстах наявні образи райського одягу і падіння з престолу до прірви. Плач у «Царстві Натури Людской» містить ще більше запозичень із кондака – крім уже згаданих образів, маємо також прохання до Бога не зачиняти райські ворота та згадку про звірів, які тепер втікають від людини.

Як і плач Адама, плач Богородиці теж є своєрідним метажанром, що зрідка трапляється у шкільних драмах. Про зв'язок відповідних монологів із кондаком «Плач Богородиці» йшлося у попередніх розділах, тому тут розглянемо лише перегуки із текстами «Богогласника».

«Плач» у «Дійстві, на страсті Христові списанному» та «Плач Богоматери под крестом» у «Трагедокомедії» С. Ляскоронського подібні між собою, що свідчить про їхнє походження з одного джерела, вочевидь, польського. Однак у

«Богогласнику» не знаходимо текстів, які б нагадували названі монологи. Тільки в одній із пісень «на состраданіє Пресвятої Богородиці» вжито поетичних засобів, подібних до прийомів у згаданих монологах: «Испусти глас чадо моє, / Да услышу Слово твоє / Поне еще остатное» [7, арк. 123], «Чем ма не поимеш с собою?» [7, арк. 123], але вони являють собою топоси відповідного метажанру і не обов'язково свідчать про текстуальні запозичення.

І все ж, небажання авторів виводити на кін монологи від імені Богородиці зрозуміле, адже для цього слід було зображати Христові муки і розп'яття, що вимагало додаткових творчих зусиль, аби оминати всі канонічні заборони. Частіше замість монологу Богородиці відповідні вірші на сцені виголошували кілька людей – групи отроків або ангелів, як, наприклад, у «Дійстві на страсті Христові». Ці короткі репліки нагадують жанр вінця, де кожен вірш-епіграма зосереджений довкола одного образу, що має кілька значень. У «Богогласнику» за 1825 рік надруковано «Піснь на святу Великую Суботу» з приміткою «Поемая при гробѣ Господнем» [8, арк. 55–56]. У ній використано аналогічні прийоми й ті самі символи: терновий вінець і царська корона, райське дерево і дерево голгофського хреста, а також звільнення грішників від пекельних мук через хресні страждання та сходження Ісуса Христа до підземного світу.

Інший жанр пісень із «Богогласника», пов'язаний із великодніми святами, стосується Христових мук. Перш за все, у збірнику вміщено по одній пісні про Страсті Христові на кожен тиждень Великого посту, але це переважно короткі римовані перекази євангельських оповідей. Схожі оповіді входять до «Образу страстей світу цього» і супроводжуються винесенням на сцену знарядь мук Христових.

Урочисті канти, що завершують кожну яву «Властотворного образу...», виконують функцію, властиву для хору в античній драмі, – пояснюють те, що відбувалося на сцені, і дають оцінку діям героїв. За набором поетичних засобів ці канти подібні до «Пісень на Воскресіння Христове» у вже згаданих збірниках, зокрема до «Хвалу Богу воздати премногу» [7, арк. 62].

Отже, окремі співи і монологи у шкільних драмах великоднього циклу перегукуються із текстами «Богогласника». Це свідчить про те, що, з одного боку, автори драм користувалися готовими поетичними формулами для відтворення необхідних змістів, але не запозичували цілих текстів. З іншого боку, цілком імовірно, що великодні пісні з'явилися в Україні приблизно в той самий час, що і шкільні драми, і на той момент ще не встигли поширитися. Крім цього, деякі пісні «Богогласника» та канти з п'єс мають спільні претексти, в тому числі й богослужбові.

Ключова ж відмінність пісень «Богогласника» від кантів у великодніх шкільних драмах полягає в тому, що перші зосереджені на переживанні біблійної історії, а другі сконцентровані довкола апокрифічного сюжету про сходження Ісуса Христа в пекло та порятунок людства, де власне євангельські мотиви можуть відходити на другий план, поступаючись типовим для шкільного театру абстрактним конструкціям.

4.2. Церковні колядки.

На відміну від творів великодньої тематики, різдвяні драми вміщують чимало радісних хорових співів. Однією з причин існування розвиненого корпусу таких пісень можна вважати фольклорну традицію колядування, що походить від погаських святкувань зимового сонцестояння, що були поширені по цілій Європі, в тому числі і в Україні. Окрім колядок народних, у добу Бароко поширилися коляди церковні. Чималий опосередкований вплив на їхнє поширення мала справити, власне, шкільна драма, оскільки різдвяні пісні входили до театральних постановок різдвяного циклу, а, мандруючи, студенти духовних навчальних закладів розповсюджували ці твори по багатьох українських територіях.

Багато різдвяних кантів, співаних зі сцени шкільного театру, вміщено в «Богогласнику», де вони фігурують під заголовком «Пісні на Рождество Христове». Частина з них виділена окремо як «Інші пісні на Рождество Христове, які служать замість не богоугодних звичайних коляд простим

співакам» [7, арк. 25]. Це свідчить про те, що самі ці колядки були загальновідомими та, можливо, мають фольклорне походження. Деякі з різдвяних пісень, причому і з одного розділу, і з іншого, популярні дотепер. Щоправда, варіанти цих текстів у «Богогласнику» та шкільних драмах відрізняються, про що йтиметься нижче.

Найбільше пісень, які згодом стали загальновідомими колядками, бачимо у «Комедії...» Дмитрія Туптала. Зокрема, вони відлунюють у репліках хору в фіналах сцен. Згідно з В. Резановим, спосіб виконання цих пісень автор запозичив із німецьких народних драм, де канти співають усі актори, які у відповідний момент не задіяні в драмі і перебувають поза сценою. Про такий варіант функціонування хору він дізнався, очевидно, за польським посередництвом [36, с. 44]. Нагадує таке виконання також і народні театралізовані різдвяні дійства-вертепи, де актори були водночас співаками імпровізованого «хору».

Перш за все, у «Комедії...» з'являється відома тепер колядка «Ангел пастырем вѣстил...» [36, с. 105]. Дмитрій Туптало наводить повний її текст. За І. Франком, ця колядка походить ще із середньовічного латинського гімну, перекладеного польською, а згодом – українською мовою [57]. У «Богогласнику» 1790 року вона наведена польською мовою («Anioł trzody pasącym» [7, арк. 23]), а в збірнику, виданому в 1825 році, до польськомовного тексту також додано посилання до латинського «Anelus pastoribus dixit vigilantibus» [8, арк. 23].

І все ж, оскільки ця колядка включена до драми, датованої значно ранішим часом (В. Резанов вказує на 1702 рік [36, с. 39]), це свідчить, що на момент укладення «Богогласника» український варіант міг побутувати паралельно з польським. Крім цього, у польській традиції дотепер існує колядка «Anioł pasterzom mówił». Малоімовірно, що це зворотний переклад з української, причому саме з варіанта, вміщеного в «Комедії...». Вірогідніше ж, у «Богогласнику» вміщено інший переклад первісної латинської версії. Порівняймо хоча б перші строфи різних варіантів.

Варіант із «Комедії...»: Ангел пастырем вѣстил: / Христос ся вам днесь родил, / Въ Вифлеемѣ градѣ Давидовом, / Въ колѣнѣ Иудовом / От Дѣвы Маріи [36, с. 105].

Сучасний польський варіант: «Anioł pasterzom mówił: / Chrystus się wam narodził / w Betlejem, nie bardzo podłym mieście, / narodził się w ubóstwie / Pan wszego stworzenia» [70, с. 6].

Варіант із «Богогласника» 1825 року: «Anioł trzody pasącym / Zwiastował, czuwającym / Opowiadam wam wielkość wesela, / Rodziny zbawiciela / Rodu ludzkiego [8, арк. 23].

Втім, у драмі наведено тільки перші три куплети, а в польських, як і в українських фольклорних варіантах, їх зазвичай буває більше.

У «Комедії...» також використана одна із найвідоміших тепер колядок, «Небо і земля нині торжествують», яка входить до «Богогласника» ([7, арк. 11–11 зв.]). Як і попередня пісня, вона введена до драми у формі окремого канту. Порівнявши варіанти колядки – у драмі та в «Богогласнику» 1790 року – можемо зробити висновок, що другий з них більш «церковний» (у ньому є, наприклад, рядок «Слово Очее взяло на ся тѣло» [7, арк. 11 зв.], у ньому майже дослівно процитовано Євангеліє від Іоанна (1:14), одну із найбільш філософських його частин). До того ж, в обох «Богогласниках» також знаходимо й іншу різдвяну пісню з подібним початковим рядком та ритмічною побудовою, однак співану на іншу мелодію, «Небо і земля нині ликовствують» [7, арк. 15; 8, арк. 15–15 зв.]. Вона також помітніше наповнена філософськими й богословськими змістами, ніж кант у різдвяній драмі.

Крім цього, цей мотив розгорнуто до кількох повноцінних діалогів між Небом і Землею, що в них спершу Небо втішає Землю («Не сетуй, Земле скорбна, паче веселися» [36, с. 96]), а згодом навіть обіцяє, що після пришествя Спасителя земля стане другим небом.

Спів «Нынѣ весь мир да играет...» лунає у «Комедії...» з вертепу, коли туди приходять пастухи [36, с. 106]. Аналогічний за змістом кант «Весь миръ нынѣ веселится, веселится» [36, с. 121] введений до фіналу наступної яви.

Нагадує він один із куплетів першої пісні на Різдво Христове з «Богогласника» [7, арк. 6], однак ритмічна побудова цих уривків відрізняється.

Кант «Слава в вишніх буди єдиному Богу» в «Дійстві...» перегукується зі співом «Слава в вишніх Богу», який лунає від імені ангельського хору в тій самій сцені. В «Богогласнику» маємо відповідну пісню [7, арк. 16], але текст, вміщений у драмі, урочистіший – у ньому менше переказу євангельського сюжету і більше закликів до загального торжества.

Ще один часто вживаний дотепер різдвяний спів – це «Не плач Рахиль» [7, арк. 9 зв.–11 зв.]. Згідно з І. Франком, – це переклад із польської [57]. Навіть у «Богогласнику» цю пісню адаптовано до театралізованого дуетного виконання – до неї введено діалог між співцем та самою Рахиллю [7, арк. 9 зв.–11]. І хоча самої колядки у драмах немає, монологи від імені Рахилі або звернені до неї трапляються практично в усіх відомих тепер п'єсах.

У «Дійстві на Рождество Христове» читаємо: «Торжествуи, о Рахиль, плачущая нынѣ, / Ликуи небо и земле о рожденномъ синѣ» [36, с. 159]. Як бачимо, у цих рядках (співаних у складі більшого канту) поєднано два загальновідомі колядкові мотиви. Там же є і такі поетичні формули, як «Солнце правды», і «Богъ предвѣчный», і «торжествуютъ аггелскія лики», тобто весь цей спів, попри його оригінальність, скомбінований із прийомів, традиційних для пісень різдвяного циклу.

Архієпископ Ігор (Ісіченко) вказує, що образ Рахилі відсутній у біблійному різдвяному сюжеті як такому. Але оскільки про неї згадує євангеліст Матвій (тому, що гробниця Рахилі розташована близько до Вифлеєма і саме місця народження Ісуса Христа), а український глядач чув цей уривок тільки у різдвяний період, та ще й кілька разів (перед Різдвом, на другий день свята і за тиждень після нього), то образ Рахилі стали тісно пов'язувати з різдвяним хронотопом [16]. До того ж, Рахиль з'являється і в шкільних драмах великоднього циклу як прообраз Богородиці і материнського горя у монологах, виголошуваних від імені неї самої та інших персонажів.

В одній із пісень, уміщених в «Богогласнику», помічаємо вплив образності шкільної драми, причому радше великодньої, ніж різдвяної. Вона починається такими рядками: «Бог натуру, Бог натуру хотай избавити / Посадити во Сионѣ / На тронѣ» [7, арк. 6 зв.]. Прийоми коронування і садіння на трон в українській вертепній драмі не траплялися, натомість були типовими для шкільного театру. Більше того, вживання слова «Натура» замість «людина» або подібного також означає генетичний зв'язок цієї пісні з театральними діями. Водночас у кожному куплеті цього ж твору вжито зовсім не характерні для високої релігійної драми вигуки-звуконаслідування («Га! Га! Га», «Ля! Ля! Ля!» і подібні), що може свідчити про вплив карнавальної культури на пісню в процесі її засвоєння.

Отже, можна сказати, що у XVII–XVIII ст. відбувався зворотний опосередкований вплив шкільної драми на релігійні практики. Пісні, які були частинами театральних постановок, згодом увіходили до церковного вжитку. Так сталося і з колядками, які зараз співають у храмах, і з покаянними кантами, що їх також інколи виконують під час богослужінь – зокрема, під час причащення духовенства.

Висновки

Отже, досліджуючи українську барокову містерію в контексті богослужбової обрядовості, можемо зробити такі висновки.

Одним із джерел сучасної християнської обрядовості є тропи – пізньоантичні та середньовічні короткі драматизації євангельських сцен, які наклалися на розвинену систему богослужінь юдаїзму, а також спадок античного театру. Православна церква, яка вже у IV столітті встановила порядок проведення літургії, меншою мірою зберегла діалогічне начало як традицію читання біблійних текстів та співу гімнів. Залишки діалогізму збереглися у ектениях і прокименах.

Православний церковний обряд зберіг у собі театральність на рівні загальної тенденції. По-перше, інколи під час літургії священник може уподібнюватися до Ісуса Христа, а диякон – до ангела через промовляння обрядових формул від їхнього імені, хоча, звісно ж, про повноцінне театральне перевтілення й акторську гру не йдеться. По-друге, ритуальні жести, кадіння храму, Великий та Малий входи тощо мають на меті посилення впливу на людину. По-третє, просторова організація храму подібна до театральної: дійство відбувається у вівтарі та на амвоні, а віряни можуть за ним спостерігати, не беручи активної участі.

Католицька церква меншою мірою регламентувала проведення богослужінь, тому вони ще довго зберігали локальні особливості, серед яких були й театралізовані дійства. Окремі обряди (різдвяна меса «Пастирка», омовіння ніг у Великий Четвер), що побутували в окремих регіонах, були узаконені та стали загальною традицією. Православна церква в Україні внаслідок реформ Петра Могили, який у XVII ст. наново упорядкував систему треб і храмових богослужінь, перейняла й адаптувала чимало театралізованих обрядів великоднього циклу, виконуваних переважно на Страсному тижні,

наприклад, чин Пасії, винесення Плащаниці та вже згадане омовіння ніг. Натомість різдвяні православні богослужіння не зазнали такого впливу, тому й відмінностей від звичайних служб у них небагато.

В Україні повноцінний театр не розвинувся ні з богослужінь, ні з фольклорних святкових дійств, а був запозичений із католицьких єзуїтських драматичних постановок у навчальних закладах. Оскільки українські школи перейняли цю практику, у добу Бароко відбулася «друга зустріч» релігійного театру та богослужіння. Крім цього, і далі існували народні протодраматичні дійства, що впливали на шкільний театр. Окремі їхні особливості помітно відбилися в інтермедіях та драмах різдвяного періоду.

Автори шкільних драм, розігрованих у православних навчальних закладах, опинялися перед низкою заборон, зокрема щодо зображення на сцені священних осіб і таїнств. До того ж, поставало питання: як саме розповідати про біблійні події чи звертатися до Бога і святих. Відтак, вони використовували канонічні тексти, які були в їхньому розпорядженні – розвинену систему богослужбових піснеспівів, а також гімнографічні тексти, призначені для читання як вдома, так і в храмі, тобто канони й акафісти.

Найчастіше гімнографія слугувала джерелом засобів поетизації тексту – саме з цією метою плагіювали, наприклад, Кондак і Плач Богородиці у великодніх драмах. Крім цього, за допомогою цитати із впізнаваного богослужбового твору можна було анафорично позначити образи Ісуса Христа чи Богородиці, а якщо така цитата стосувалася старозавітного персонажа – окреслити його як прообраз відповідної новозавітної постаті. Також використання богослужбових творів, особливо хвалебних, легітимізувало драматичне дійство. Ба більше, часто гімнографічні елементи були єдиним дозволеним способом зображати священні хронотопи, наприклад, Царство Небесне чи Страшний Суд.

Характерно, що в богослужбових піснеспівах ключовим є покайний елемент. Навіть в урочистих святкових, радісних канонах завжди наявні настрої смирення, прохання про спасіння й помилування. Автори драм, запозичуючи з

гімнографічних текстів окремі мотиви і посилаючись на них, не відкидають цих елементів цілком, але значно більше концентруються на позитивному емоційному складнику, переживанні свята й оновленні людини через нього.

В антисвіті, який є складником часопростору великодніх дійств, звертання до богослужбових текстів могло створювати комічний ефект, однак для його досягнення треба було змінювати (травестіювати чи пародіювати) першоджерела.

Переважно ж богослужбове слово навіть в антисвіті лишалося незмінним, і тому не втрачало зв'язку зі сферою сакрального. Відтак, пекельний хронотоп поставав як серйозний, не менш реальний, ніж земний чи небесний. Пекельні сили могли цілком серйозно загрожувати світопорядку. Справжнього пародіювання не відбувалося, хоча протилежна інтенція була задана, оскільки за словами тягнувся «шлейф» серйозного значення. Про сюжетну новизну, звісно, не йшлося: попри посилення драматичного напруження, перемога Бога у фіналі все ж була очікуваною.

Існує кілька способів представлення богослужбового тексту в драмі. Крім цитат, парафразів, алюзій та пародіювання, автори вдавалися і до складніших інтертекстуальних прийомів – приміром, згорнутий до одного стиха сюжет розширювався до цілої сцени. Ще один оригінальний спосіб – це візуальні паралелі, своєрідні «симетрії», коли різні персонажі послідовно перебувають в тій самій позі або на тому самому місці сценічного простору, внаслідок чого один сюжет ставав відсиланням до іншого.

Крім богослужбових творів, автори шкільних драм цитували також і біблійне слово, причому не завжди коректно вказуючи або й зовсім не вказуючи джерело. Наприклад, у вуста одного з пророків могли вкладати кілька пророцтв про народження Ісуса Христа. До того ж, робота з текстами Старого Завіту у великодніх та різдвяних драмах відрізняється: у перших вони факультативні, за винятком оповідей про створення світу та / або гріхопадіння людини, і переважно розгорнуті до окремих сцен чи яв, тоді як у других вони

обов'язкові (через брак джерел для зображення самої священної події) і представлені у вигляді монологів дійових осіб.

Цитування церковного обряду відбувалося також на візуальному рівні. Ламання хліба та винесення на сцену чаші відсилали до Євхаристії. Виводили на сцену й анти-причастя, коли від випитої чаші з кров'ю вбитих немовлят у муках помирав цар Ірод. Зцілення силою віри, з одного боку, відсилали до євангельських розповідей про Христові чудеса, а з іншого боку, алегорично позначали очищення від гріха. Такі сцени оприявлювали містерійний складник п'єси. Ритуального значення набувало й хресне знамення, за допомогою якого, власне, відбувалося оздоровлення. Також воно могло рятувати від темних сил в антисвіті.

У шкільній драмі використані й елементи погребіння та миропомазання. Перше переважно виявлялося як словесний опис, однак інколи тіло виносили зі сцени і навіть виголошували над ним монологи, подібні до погребальних молитов і голосінь. Миропомазання, а також окроплення водою (освячення) оприявлені опосередковано через відповідні жести. Як бачимо, автори драм, хоч і не могли відтворити на сцені обряди й таїнства, вдавалися до обігрування їх за допомогою натяків. На ритуальну природу таких візуальних і словесних елементів вказують пієтет їх виконання, та наслідки – чудеса, що їх супроводжували.

Старозавітне жертвопринесення сакральним, і, відтак, табуйованим для зображення в театрі, не було, і тому інколи з'являлося в сценах про Каїна й Авеля або Авраама та Ісаака.

У драмах могли також використовувати ікони та скульптури, що зображали певні священні події, але обрядового значення вони переважно не мали. Мета таких сценічних прийомів – окреслити біблійний хронотоп та позначити священних персонажів, яких заборонено було показувати в дії.

Серед світських обрядів, елементи яких драматурги використовували у виставах, переважають коронування і садіння на престол. Втім, корона, скіпетр, перстень та інші символи монаршої влади ставали у драмах символами влади

духовної. Коронування супроводжувалося перевдяганням у світлий одяг на знак очищення від гріха, що відсилає до таїнства хрещення. Інколи коронування відбувалося в пеклі, і тоді воно, як і принесення дарів, слугувало для того, щоб підкреслити «серйозність» пекельного часопростору.

Цікавий обряд, згадку про який бачимо на нижньому ярусі однієї з драм, – це вручення військових бойових символів. При цьому пародіювання у відповідній сцені відсутнє, а отже, пекельний світ уявляли як певну аналогію до військового ладу.

Фігурують у шкільному театрі і поганські обряди, зокрема поховальний, а також навіть сцени спілкування з мертвими, сказати б, певний спіритизм. Останній при цьому має цілком серйозну конотацію і слугує для розвитку сюжету вистави.

Аудіальне оформлення шкільних драм передбачало використання сольного й хорового співу. Крім цього, релігійні пісні зі святкових приводів існували в культурі окремо і дещо пізніше, ніж відбувся розквіт шкільного театру, були зібрані у друковані збірники – «Богогласники».

У великодніх містеріях майже немає кантів, які б цілком перегукувалися із відомими піснеспівами, – помітні лише окремі збіги поетичних засобів і прийомів. Отже, жанр великодньої пісні у XVII ст. у народній культурі був мало розвинений. Пісні на співчуття Богородиці і на Воскресіння Господнє, які увійшли до «Богогласника», або були написані пізніше, або не були відомими, і тому не увійшли до складу шкільних драм. Винятком є тільки плач Адама, варіанти якого у шкільних драмах та «Богогласнику» мають спільне походження – однойменний кондак Романа Сладкоспівця.

У виставах різдвяного циклу звучало чимало співів, які й тепер є популярними церковними колядками. Багато з них є перекладами з польської або з латини через польське посередництво, однак у польському фольклорі існують кілька перекладів: деякі з них близькі до українських, інші – більш віддалені (зокрема, це стосується колядки «Ангел пастирям вістив»). Іншими словами, книжна культура поступово впливала на народну і навпаки. Інколи у

репліках персонажів трапляються перегуки із колядками, завдяки чому можемо говорити про «умисний» інтертекст, близький до сучасного його розуміння.

Якщо порівнювати піснеспіви у драмах і «Богогласнику», помітною є цікава тенденція: великодні пісні у драмах більш інтелектуалізовані, абстрактні й риторичні, у них більше анафор та епіграм. Натомість у збірнику вони зосереджені на описах почуттів, а тому інколи навіть «наївні». І навпаки, колядки у «Богогласнику» за стилем ближчі до церковно-канонічних текстів, тоді як у драмах хори часто фольклорні і перегуків з релігійними текстами (скажімо, старозавітних алюзій) у них менше.

Втім, взаємовпливи католицького та православного церковного обряду, шкільного театру та духовної паралітургійної поезії, а також польських єзуїтським драм і релігійних віршів вимагають подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Алексеюк А., прот. Попытка интерпретации понятия «мистерия» в отнесении к Божественной Литургии и к храму. *ELPIS*. 2016. № 18. С. 93–99.
2. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X-XIII вв.). М. : Искусство, 1989. 216 с.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Советский писатель, 1963. 167 с.
4. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. : Худож. лит., 1990. 543 с.
5. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту із мови давньоєврейської й грецької наново перекладені / [пер. І. Огієнка]. Київ: Українське Біблійне Товариство, 2012. 1152 с.
6. Білецький О. Зародження драматичної літератури на Україні / Олександр Білецький // Зібрання праць у 5-ти томах. Т. 1. Давня українська і російська літератури. Київ: Наук. думка, 1965. С. 277–356.
7. Богогласник [з нотами] : пісні благоговійныя праздником господьским, богородичным и нарочитых святых..., к сим же нікоторым чудотворным иконам служащия, таже различныя покаянныя и умилителныя содержащ. Почаїв: Друкарня Успенського монастиря, 1790. 292 арк.
8. Богогласник [з нотами] : пісні благоговійния, праздником Господьским, Богородичным, і нарочитих святых чрез весь год приключаящимся, к сімже некоторим чудотворним іконам служащия, таже разлічния покаяння і умілітєлнїя содержащ / собран, по силі ісправлен, четирмі части определен, типом і чертами мусикійскими напечатася і ізобразися ... тщанієм іноків чину С. Василя Великаго. 3-е вид. Почаїв: Друкарня Успенського монастиря, 1825. 297 арк.

9. Боянус С. Средневековый театр // Очерки по истории европейского театра. СПб: ACADEMIA, 1923. С. 55–104.
10. Веселовська Г. Протестантське та православне барокко в слов'янському театрі XVII–XVIII ст. (Україна та Словаччина) // Українське барокко та європейський контекст : збірник. Київ: Наук. думка, 1991. С. 203–210.
11. Воропай О. Звичаї нашого народу : Етнографічний нарис : У 2 т. Т. 1. Зима. Весна Мюнхен: Українське видавництво, 1958. 309 с.
12. Грицай М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. Київ: Вища школа, 1974. 198 с.
13. Гурська Л. Шкільний театр в Україні як першооснова національного музично-драматичного мистецтва (XVI–XVIII ст.). *Гілея: науковий вісник*. 2013. № 75. С. 389–391.
14. Дідахі. Вчення дванадцятьох апостолів / [пер. з давньогр. єпископа Епіфанія (Думенка)] // Мужі апостольські. Київ: Вид. відділ УПЦ КП, 2010. С. 4–95.
15. История западноевропейского театра. У 7 т. Т. 1. / Ред. 1 тома Г. Бояджиев. М. : Искусство, 1956. 751 с.
16. Ігор Ісіченко, архієпископ. Історія української літератури: епоха бароко XVII–XVIII ст. : навч. посіб. Львів: Святогорець, 2011. 568 с.
17. Кавасила М. Пояснення Божественної Літургії / [пер. з давньогр. Д. Коваль]. Львів: Свічадо, 2013. 128 с.
18. Кисіль О. Український театр. Популярний нарис історії українського театру. Київ: Книгоспілка, 1925. 179 с.
19. Криса Б. Інтертекстуальність у вимірах українського бароко. *Вісник ЛНУ ім. І. Франка*. Сер. «Філологічна». 2008. Вип. 30. С. 3–6.
20. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / [Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. Косикова]. М. : Прогресс, 2000. С. 427–457.

21. Лихачев Д. Система литературных жанров Древней Руси // Славянские литературы. V Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М. : Издательство Академии наук СССР, 1963. С. 47–70.
22. Лотман Ю. Текст в тексте // Образовательные технологии. 2014. №1. С. 30–42.
23. Лужницький Г. Історія українського театру. Нью-Йорк, 1961. 58 с.
24. Лужницький Л. Літургіка Гр. Кат. Церкви : учебник для молодіжи середніх шкіл. Львів: Накладом Укр. пед. товариства, 1922. 230 с.
25. Моклиця М. Алгоритм як метажанр. *Scientific Journal Virtus*. 2018. January #20. Part 2. С. 53–57.
26. Мальцева О. Парадигмальні смисли карнавалу та містерії в філософсько-історичному та соціально філософському дискурсі: від сміху звільнення до сміху оновлення. Режим доступу до видання: http://www.rusnauka.com/20_DNI_2013/Philosophia /2_142576.doc.htm. Дата звернення: 30.05.20.
27. Наливайко Д. Українські поетики й риторики епохи бароко: типологія літературно-критичного мислення та художня практика. *Наукові записки НаУКМА*. Т. 19. Філологічні науки. 2001. С. 3–17.
28. Некрасова И. Иезуиты и театр. К истории дискуссий о театре XVII – начала XVIII века // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2011. № 1-2. С. 246–254.
29. Некрасова И. Театральный жанр моралите и духовные конфликты XVI века. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. 2013. Т. 15. № 2(4). С. 1088–1093.
30. Описание Киево-Софійского собора и Киевской иерархии с присовокуплением разных граммат и выписок. Киев: Печатано в Типографии Киевопечерской Лавры, 1825. 596 с.
31. Павлюк Н. Епічність як елемент в українській бароковій драматургії. *Магістеріум*. Вип. 48. Літературознавчі студії. 2012. С. 114–116.
32. Прокопович Теофан. Філософські праці. Вибране / [упор. і передм. В. Литвинова]. Київ: Дніпро, 2012. С. 7–189.

33. Пъеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с. фр. Г. Косикова, В. Лукасик, Б. Наумова. М. : ЛКИ, 2008. 240 с.
34. Резанов В. Драма українська. Т. 1. Старовинний театр український. Вип. перший. Вступ. Сценічні вистави у Галичині. Київ: З друкарні Української Академії Наук, 1925. 212 с.
35. Резанов В. Драма українська. Т. 1. Старовинний театр український. Вип. третій. Шкільні дійства великоднього циклу. Київ: З друкарні Української Академії Наук, 1925. 404 с.
36. Резанов В. Драма українська. Т. 1. Старовинний театр український. Вип. четвертий. Шкільні дійства різдвяного циклу. Київ: З друкарні Української Академії Наук, 1925. 214 с.
37. Резанов В. Драма українська. Т. 1. Старовинний театр український. Вип. шостий. Драми-моралітети. Київ: З друкарні Української Академії Наук, 1929. 263 с.
38. Рудейко В. Формування та значення окремих частин Вечірні. *Богословія*. 2005. Т. 69 (1–4). С. 43–66.
39. Сабат П. Історія походження та розвитку богослужіння Пасії. Режим доступу до видання:
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/lithurgy/great_lent/passii.
 Дата звернення: 30.05.20.
40. Сазонова Н. Чин Пещного действа и интерпретация священной истории в богослужебной практике Русской православной церкви XVI–XVII вв. *Прагма*. 2016. №2 (8). С. 37–52.
41. Сергеев В. Духовный стих «Плач Адама» на иконе. *Труды отделения древнерусской литературы*, 1971. Т. 26. С. 280–286.
42. Слободянік М. Інтертекстуальний аспект української барокової зорової поезії. *Вісник Інституту філології КНУ ім. Т. Шевченка*. Вип. 44. С. 25–36.
43. Служебник / Видання Української Православної Церкви Київського Патріархату. *Наша Парафія*. Режим доступу до видання:

<https://parafia.org.ua/biblioteka/bohosluzhbovi-knyzhky/sluzhebnyk-2/>.

Дата звернення: 01.06.20.

44. Софронова Л. Жанрова система київської шкільної драми // Українська література XVI-XVII ст. та інші слов'янські літератури. Київ: Наук. думка, 1984. С. 232–252.

45. Софронова Л. Культура сквозь призму поезики. М. : Языки славянских культур, 2006. 832 с.

46. Софронова Л. Поетика славянского театра XVII – первой половины XVIII веков. Польша, Украина, Россия. М. : Наука, 1981. 265 с.

47. Софронова Л. Старовинний український театр / [пер. з рос. Н. Федорака]. Львів : [Вид-во ЛНУ ім. І. Франка], 2004. 336 с.

48. Софронова Л. Український театр барокко та християнські культурні традиції // Українське барокко та європейський контекст : збірник. Київ: Наук. думка, 1991. С. 198–202.

49. Сулима М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. 3-тє вид. Київ: Стилос, 2010. 368 с.

50. Сухарєва С. Польська та українська польськомовна проза XVII століття: риторика, жанри, контекст : дис. канд. філ. наук. *Чтиво*. Режим доступу до видання: http://chtyvo.org.ua/authors/Sukharieva_Svitlana/Polska_i_ukrainska_polskomovna_proza_XVII_st_rytoryka_zhanry_intertekst/. Дата звернення: 29.05.20.

51. Требник Петра Могили : перевид. з оригіналу, що появився у друкарні Києво-Печерської Лаври 16 грудня 1646 року ; [упор. А. Жуковський]. Канберра – Мюнхен – Париж, 1996. 812 с.

52. Тріодь Квітна / [переклад УПЦ КП за заг. ред. патріарха Філарета]. *Наша Парафія*. Режим доступу до видання:

<https://parafia.org.ua/biblioteka/bohosluzhbovi-knyzhky/triod-kvitna/>.

Дата звернення: 29.05.20.

53. Тріодь Постова. [переклад УПЦ КП за заг. ред. патріарха Філарета]. *Наша Парафія*. Режим доступу до видання:

- <https://parafia.org.ua/biblioteka/bohosluzhbovi-knyzhky/triod-postova/>. Дата звернення: 29.05.20.
54. Фатеева Н. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. М. : Комкнига, 2006. 280 с.
 55. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / пер. з англ. І. Старовойт. Львів: Літопис, 2010. 362 с.
 56. Франко І. Духовна й церковна поезія на Сході і на Заході. Вступ до студій над «Богогласником». *Записки наукового товариства імени Шевченка*. 1913. Т. 113. С. 5–22.
 57. Франко І. Наші коляди // Зібрання творів у 50 т. Т. 28. Київ: Наук. Думка, 1980. С. 7–41.
 58. Франко І. Про театр і драматургію : Вибрані статті, рецензії та висловлювання. Київ: Вид-во АН СРСР, 1957. 240 с.
 59. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М. : Лабиринт, 1997. 448 с.
 60. Хализев В. Драма как род литературы. (Поэтика, генезис, функционирование). М. : Изд-во Моск. унт-та, 1986. 261 с.
 61. Хороб С. Генеза і шляхи розвитку української релігійної драми // Українська драматургія крізь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми). Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. С. 160–170.
 62. Чижевський Д. Українське літературне бароко. Вибрані праці з давньої літератури. Київ: Обереги, 2003. 576 с.
 63. Чорній С. Український театр і драматургія. Мюнхен ; Нью-Йорк : [б. в.], 1980. 470 с.
 64. Шевчук В. Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII ст.: У 2 кн. Кн. 2. Розвинене бароко. Пізнє бароко. Київ: Либідь, 2005. 729 с.
 65. Шмеман А., прот. Введение в литургическое богословие : курс. СПб: Библиополис, 2006. 440 с.
 66. Шпак Ю. Релігійний інтертекст літопису Самійла Величка. *Лінгвістичні дослідження*. 2014. Вип. 38. С. 121–125.

67. Dramaty eucharystyczne Jezuitów. XVII wiek. / Opr. J. Okoń. Warszawa, 1992. 300 s.
68. Genette G. Palimpsests. Literature in the Second Degree / translated by Ch. Newman and C. Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997. 471 p.
69. Intertextuality. Research in Text Theory / Ed. Heinrich F. Plett. Berlin – New-York: Walter de Gruyter, 1991. 139 p.
70. Kolędy / MASTERLAB. URL:
<https://books.google.com.ua/books?id=1ZtDAgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false>. Data aktualizacji: 06.06.2020.
71. Lewin P. Ukrainian Drama and Theater in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Toronto: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 2008. 218 p.
72. Mazurkiewicz R. Staropolskie dramaty eucharystyczne // Znak. 1993. Nr. 6. S. 127–131.
73. Potocki W. Dialog o Zmartwychwstaniu Pańskim. Poznań: Nakładem Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 1949. 60 s.
74. Ryba J. Česká mše vánoční. Prístup: <https://www.poutnik-jan.cz/lidova-zboznost--c/text-ceske-mse-vanocni-j-j-ryby/>. Datum obráčení: 06.06.2020.