

До 85-річчя з дня народження
Григорія Півторака

УКРАЇНСЬКА ШКІЛЬНА ДРАМА XVII–XVIII СТОЛІТЬ: ПРОБЛЕМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНОГО КОМПОНЕНТА

Анотація / Abstract

У статті йдеться про те, що поява шкільного театру в Україні наприкінці XVI ст. була результатом формування української культури відкритого типу і створення умов зближення та її взаємодії з «латинськими» культурами. Це проявилось у школі нового типу – слов'яно-греко-латинській, в якій запровадили шкільні вистави і при цьому використовували досвід польських та західноєвропейських шкіл. Підкреслено, що в українських школах XVII–XVIII ст., як і в «латинських», виставлялася переважно духовна драма з використанням музичного компонента. Наголошено, що спеціального розгляду потребує проблема інтерпретації цього компонента в українській шкільній драмі, зокрема, у контексті барокової культури. Таке дослідження ускладнюється відсутністю спеціальних нотних записів у рукописах драм. Встановлено, що численні ремарки в драмах та вербальні тексти музичних номерів дають можливість скласти повне уявлення про роль музики в драмах. На основі аналізу ремарок у 28-ми драмах подано відомості про основні маркери звучання в них музики, про персонажів, які в них співали й грали на інструментах, а також танцювали. Подано відомості про використання української духовної музики в драмах. У кожній з драм звучав спів Хору, який у більшості з них виступав як персонаж. Наголошено на тому, що в підході до використання Хору в драмі автори спиралися на засади поетичних курсів, які дотримувалися античної теорії. Розкрито значну драматургічну роль співів Хору в «Комедії на день Рождества Христова» Димитрія Туптала: тісний зв'язок Хору з фабулою та основними темами драми, виконання ним різних драматургічних функцій – прославлення, сповіщення, співчування, оплакування, засудження, розважання. Встановлено використання автором драми деяких засад музичної драматургії, зокрема лейтмотивів. Робиться висновок, що твір Димитрія Туптала представляє жанр «драма з музикою». З такого жанру розпочалася італійська опера в XVI ст. Твір Димитрія Туптала можна вважати предтечею української опери.

Ключові слова: шкільна драма, драма з музикою, інтерпретація, спів Хору, драматургія, антична теорія.

The article is about the fact, that the emergence of school theatre in Ukraine from the late 16th century has been the result of formation of Ukrainian culture of the public model and the creation of conditions of rapprochement and its interaction with *Latin* cultures. It is shown in the new-type school – the Slavic-Greek-Latin. School performances are introduced in it. At the same time the experience of Polish and West European schools is used. It is emphasized, that in Ukrainian schools of the 17th–18th centuries, like in the *Latin* ones, mainly the ecclesiastical drama with the use of musical component is presented. It is also important, that the problem of this component interpretation in Ukrainian school drama requires a special consideration, in particular, in the baroque culture context. Such research gets complicated with the lack of specialized music records in the dramas manuscripts. It is ascertained, that numerous stage directions in the dramas and verbal texts of musical numbers enable to form complete notion on the music significance in dramas. According to the analysis of the stage directions in 28 dramas the information on the main markers of music sounding in them, the characters, singing and playing on the instruments and also dancing in them, are proposed. The facts of Ukrainian ecclesiastic music use in the works are suggested. The Chorus singing sounds in each of the dramas. The chorus is used mainly as the character. It is emphasized,

that in the approach to the Chorus use in drama the authors have based themselves on the principles of poetical courses, following the classical theory. Significant dramatic importance of the Chorus singing in the *Comedy on the Christmas Day* by Dymytriy Tuptalo is shown. It includes Chorus close connection with the drama plot and the main themes, the execution of various dramatic functions by it, like the glorification, notification, compassion, mourning, condemnation, entertaining. The use of some principles of musical drama, leitmotifs in particular, by the plays author is established. It is concluded, that the work by Dymytriy Tuptalo is referred to the genre *drama with music*. The Italian opera has been started from such a genre in the 16th century. The *Comedy* by Dymytriy Tuptalo can be considered as the Ukrainian opera forerunner.

Keywords: school drama, drama with music, interpretation, Chorus singing, drama, classical theory.

Поява шкільного театру в Україні була результатом перебудовчих процесів, які почалися наприкінці XVI ст. Вони полягали у формуванні української культури відкритого типу, у якій створилися умови для зближення та взаємодії з «латинськими» культурами. Це проявилось у запровадженні в Україні школи нового типу – слов'яно-греко-латинської (Острозька академія, братські школи, колегіуми, Києво-Могилянська академія), яка, з одного боку, спиралася на культурні традиції Київської Русі, а з другого, – орієнтувалася на польські та західноєвропейські школи, зокрема єзуїтські. Перебудова шкільної освіти ґрунтувалася на розширенні програм за рахунок введення латинської мови, предметів «семи вільних наук». До новачій слід віднести викладання курсів поетики і риторики (латинською мовою) та запровадження шкільних вистав. Вони з'явилися в Україні наприкінці XVI ст. й існували протягом XVII – середини XVIII ст.

Провідне місце в шкільному театрі посідала Києво-Могилянська колегія (академія). Викладачі курсів поетики і риторики писали драми й ставили їх зі студентами. У засвоєнні «чужого» в освітній сфері особливо важливою була наявність на українській території, крім православних шкіл, також католицьких, зокрема єзуїтських, духовних закладів.

В українському шкільному театрі виставляли переважно духовну драму на християнську релігійну тематику. Її автори засвоювали досвід західноєвропейської та польської драм. Духовна драма в «латинському» просторі пройшла значний шлях розвитку: від середньовічної драми, представленої жанрами містерій (різдвяні, великодні), міра-

клів, мораліте, до духовної драми, позначеної новими стильовими рисами.

З появою світської ренесансної драматургії, перших зразків опери в Італії XVI ст. («драма з музикою»), духовна драма в країнах Європи не припинила свого існування. Від середини XVI ст. формується новий стиль «латинської» духовної драми, яка згодом стала явищем барокової культури. Одним з осередків функціонування таких драм був шкільний театр, який відіграв помітну роль у культурному житті багатьох країн Європи. Він не тільки виконував навчальну функцію і служив важливим засобом морально-дидактичного та естетичного виховання, – істотно його роль була в тогочасному релігійно-політичному протистоянні.

У шкільній драмі «латинського» та слов'яно-православного простору проявилася характерна для барокового мистецтва риса – поєднання середньовічних традицій (використання жанрів містерії, міраклі, мораліте) з виразовими особливостями барокового стилю.

Українську шкільну драму кінця XVI – середини XVIII ст. досліджували переважно літературознавці. Дехто з них відзначав наявність у ній музичного компонента. Так, В. Перетц писав, що спів у драмах «посилював благочестиві настрої глядачів» і включався «незалежно від вимог драматургії – там, де тільки було можливо» [6, с. 90–91]. На музичний компонент у драмі звернули увагу й музикознавці. О. Шреєр-Ткаченко в «Історії української музики» вказує на деякі київські драми, в яких звучав спів [18, с. 107–109]. Дещо розширила уявлення про роль музики в драмі стаття Л. Архимович: «Старинний музикальний

театр України» [1]. У ній наведено деякі спостереження стосовно джерел музичних номерів драм, а також про роль цих номерів у драматургії творів. У моїй монографії «Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст.» шкільна драма розглядалася в контексті духовної музики XVII–XVIII ст. [2]. При подальшому вивченні української шкільної драми спеціального дослідження потребує проблема інтерпретації музичного компонента в українській шкільній драмі, зокрема, і в контексті барокової культури.

Дослідження шкільної драми з погляду інтерпретації музичного компонента ускладнене відсутністю спеціальних нотних записів у їх рукописах (за винятком одного музичного номера з драми, яка знайдена в курсі риторики). Проте знайомство з текстами драм (ремарками, вербальними віршованими текстами музичних номерів) переконує, що музична складова відіграла досить значну роль у цих виставах. Для повного уявлення про цей вид театрального мистецтва потрібна інтерпретація музичного компонента в кожній зі збережених драм. Для її здійснення необхідне виявлення в текстах драм музичних артефактів (вокальних, інструментальних, танцювальних). Інтерпретація полягає у визначенні місця музичного компонента в композиції драми, його ролі в розкритті її теми і фабули та його впливу на жанрову специфіку твору.

З метою реалізації поставлених завдань досліджувалися ремарки, які досить численні в текстах драм; проводився аналіз вербальних віршованих текстів музичних номерів і здійснювалася їхня інтерпретація в контексті драматургії творів, а також проводилися пошуки їхніх нотних записів.

При інтерпретації музичного компонента шкільної драми як духовної необхідно спиратися на вчення християнської церкви, враховувати підходи до драм, які викладені в курсах поезики, а також специфіку розвитку

західноєвропейської та польської духовних драм і зв'язки з ними української драми.

Авторами більшості збережених українських драм були професори Києво-Могилянської академії, зокрема, Митрофан Довгалевський, Феофан Прокопович, Лаврентій Горка, Георгій Кониський, Сильвестр Ляскоронський, а також її випускники – Дмитро Туптало (згодом митрополит Ростовський), Мануїл (Михайло) Козачинський. Частина драм анонімна. На цей час опубліковано тексти 58 українських драм, які в XVII–XVIII ст. входили до репертуару українського шкільного театру [16, с. 503].

Функціонуючи протягом кінця XVI – XVIII ст., шкільний театр зазнавав певних змін, що позначилося на еволюції драми – від ранніх форм до більш зрілих. Хоч це була переважно духовна драма, проте вже на початку XVIII ст. зароджувалися ознаки світської драми.

Паростки духовної драми в Україні з'явилися ще наприкінці XVI ст. у вигляді творів діалогічного характеру, які виставлялися в церквах, у приміщеннях шкіл. Сценічні драми з'явилися у XVII ст. Вони були пов'язані з середньовічними жанрами: містерії – різдвяні та великодні цикли, а також міраклі та мораліте. На початку XVIII ст. з'явилися драми з українською історичною тематикою: уведення Володимиром Святославичем християнства в Русі-Україні (трагедокомедія «Владимир» Феофана Прокоповича); національно-визвольна боротьба під керівництвом Богдана Хмельницького («Милость Божія» невідомого автора).

Про наявність музичних артефактів у драмах свідчать численні ремарки, зафіксовані в кожній зі збережених драм. Маркерами музичного звучання в драмах є такі ремарки: *пініє* (*п'їніє*), *кант*, *cantus*, *спів хору*. Подібні назви музичних номерів наявні в польських та західноєвропейських шкільних драмах, переважно *chorus*, іноді *cantus*. Тільки в одній з українських драм кінця XVIII ст. польською мовою «Komedia Uniatów z Prawosławności»

Сави Стрілецького є музичний номер з позначкою «арія».

З ремарок довідуємося про дійових осіб, які співали в драмах, а також про гру на інструментах і танці. Найчастіше згадується про спів Хору ангелів. У драмах звучав спів й інших персонажів: біблійних (Йосиф з Никодимом виступали дуєтом у трагедокомедії Сильвестра Ляскоронського), Давида – у різдвяній драмі (без назви, невідомого автора); Соломона – у «Слові о збуренню пекла». Іноді трапляються співи також давньогрецьких міфічних героїв: Орфея – у трагедокомедії С. Ляскоронського, Музи та Аполлона – в історичній драмі «Милість Божа». Дуєтом виступали й такі персонажі, як Смерть і Диявол у драмі про царя Ахаву.

У шкільній драмі використовувався бароковий принцип відображення: персонажі заміщувалися алегоричними постатями. Замість Всевишнього Бога – «Всемогутня сила», «Мудрість», «Гнів Божий»; замість Христа – «Милість Божа». Деякі алегоричні персонажі співали в українських шкільних драмах: у великодній драмі (без назви) початку XVIII ст. звучав спів Душі Грішної, а в драмі «Царство Натури Людской» – «Плач Натури Людской».

З ремарок і вербальних текстів українських драм довідуємося про використання в них гри на музичних інструментах, а також танців. У деяких драмах відзначається гра на гусях. У трагедокомедії С. Ляскоронського на гусях грав Орфей [11, с. 311]. Цей інструмент міг звучати в ансамблі з сопілкою. У драмі «Торжество Естества Человѣческаго» алегорична постать «Побѣда Христова» декламувала: «Мнѣ паче всѣх достойно днесь торжествовати, со свѣрилами и гусльми гоино ликовати» [11, с. 270]. У шкільній драмі використовувалися й інші інструменти: цівниця (старовинний духовий інструмент), кимвал і тимпан (старовинні ударні інструменти). У різдвяній драмі невідомого автора, як зазначено в ремарці, «Давид приєм цѣвницю и гусли играет посреди дѣв тимпаниць» [12, с. 198]. Низка інструментів згадується

у виступі дійової особи Сербії («Серблія») в драмі М. Козачинського «Трагедія, сирѣчь Печальная повѣсть»:

«Примите вси псалом, и дадите тимпан,
Вси воспойте и пойте, ударяйте в кимвал.
Пойте в трубы рожаны, составите лики
Старцы с юнотами, малы и велики» [17, с. 69].

Ремарка в драмі-міраклію «Geclamatoї de S. Canth Genio» вказує на використання гри на цитрі: «His pulsantur cytharae» («хай тут грають цитри»). Особливо примітний факт використання цимбалів і скрипок, типових для українського народного музикування, у драмі «Про Олексія, чоловіка божого» невідомого автора. У сцені «іграніє свадби» подана така ремарка: «Ту цымбалысты и скрыпки играют; потым мужики на свадбу к музыкам приходят и пьют и играют» [13, с. 146].

Ремарки засвідчують, що в деяких драмах спів поєднувався з танцем. У драмі «Владимир» Феофана Прокоповича на це вказує ремарка: «Ідоли зо жерцями, поющими піснь скачут» [8, с. 274]. У кінці драми «Слово о збуренню пекла» співав і танцював Соломон (ремарка: «Соломон скачучи почал спѣвати» [10, с. 163]), а в драмі «Про царя Ахаву та пророка Іллю» співали й танцювали Смерть з Дияволом. У трагедокомедії Лаврентія Горки «Іосиф Патріарха» (поставлена в Київській академії 1708 р.) наприкінці IV дії під час співу «Всяка слава пребогата» виконувався пантомімічний танець, моралізуючий зміст якого поданий у ремарці: «Младенци аравицстїи скачуще в своем ликованїи являют, як оскорби и пѣчали не токмо убогих и богатих, но царей превисоких во дни и ноши, во снѣ и на явѣ многовидно смущают и мучат» [14, с. 412–413]. У рукопису подана схема танцю: «Образ хору, як муринчики [негренятка. – Л. К.] скакали». Виходячи зі схеми (див. [2, с. 59]), у ньому брало участь 12 осіб, а така кількість людей була характерна для хору в античних трагедіях [3, с. 43].

Ремарки подають важливу інформацію про залучення до драм існуючих на той час

українських музичних творів. У таких випадках ремарки подають початкові слова текстів, як наприклад: «Співати Слава в вишних Богу» (декламація Памва Беринди «На рождество Господа Бога и Спаса нашего Ісуса Христа вѣршѣ»). «Слава во вишних Богу» є різдвяною стихирою – монодичний церковний піснеспів української церковної традиції (православної та греко-католицької). Крім цього, в українських драмах використовувалися й інші церковні монодичні пісенні співи: різдвяний ірмос «Христос раждається, славите» (Димитрій Туптало «Комедія на день Рождества Христова»), стихира на Успіння Богородиці «Обрадованная, радуйся, с тобою Господь» та ірмос на Успіння Богородиці «Ангелиуспенієпречистаязряше» (Димитрій Туптало «Комедія на Успіння Богородиці»), стихира на Благовіщення Богородиці «Благовѣстуй, земле, радость велия, пойте, небеса Божию славу» (уривок з різдвяної драми), «Свят, свят, свят Господь Саваоф», «Тебе Бога хвалим» (драма «Боротьба церкви з дияволом»), «Святий Боже, святий крѣпкий» (драма «Про Олексія, чоловіка Божого»), «Аллілуя» (драма «Ужасная измѣна сластолюбнаго житія»), псалом «На рѣках Вавилонских» (Г. Щербаківський «Трагедокомедія, нарецаемая Фотій»). Усі ці пісенні співи зафіксовані в українських кодексах монодичного церковного співу – нотолінійних ірмоляях кінця XVI – XVIII ст.

Використовували в драмах і поширені в українському середовищі духовні пісні – канти. У деяких ремарках повідомлялося про спів наведеного вербального тексту на мелодію, очевидно, популярного канта. Наприклад, у «Комѣческом дѣйствіи» Митрофана Довгалевського, як зазначає ремарка, кант «Нинѣ внемлѣте словеса сія» співався «на тон» «Коли дождуся весела». Текст цієї пісні, а можливо, й музика належали Феофану Прокоповичу [7]. Кант «Коли дождуся весела» зафіксований у багатьох збірниках духовних кантів. В уривку з різдвяної драми ремарка зазначає: «Тут заспѣвають

“О Маріє и дѣвице пречистая”». Цей духовний кант також знаходимо в рукописних збірниках кантів.

У «Богогласнику» XVIII ст., який фіксує духовні пісні, а також у збірниках кантів XVII–XVIII ст. вдалося віднайти музичні записи «пѣніи» з українських драм: «Глас слышав – в Рамѣ Рахили рыдаше», «Ангел пастырем вѣстил», «Нинѣ весь мир да играет» з «Комедії на день Рождества Христова» Димитрія Туптала; «Тебе слава и держава, всемогущий Боже» з «Дѣйствія на Рождество Христова»; «Два рази слѣп, кто впрѣд на смерть не взырает» з драми «Воскресеніє мертвых» Георгія Кониського (детальніше див.: [2, с. 22]).

Для інтерпретації драматургічної функції музичних номерів доцільно звернутися до поетичних курсів, які розглядали питання ролі хору в трагедії. Збереглося близько двох десятків таких рукописних курсів XVII – першої половини XVIII ст., частина з яких походить із Києво-Могилянської академії. Дослідження українськими вченими цих поетик показало, що їхні автори спираліся на античну теорію (поетики Арістотеля, Горація), враховували досвід ренесансних та барокових західноєвропейських і польських поетик XVI–XVII ст. Найбільший авторитет у Києво-Могилянській академії мали італійські ренесансні поетики М. Д. Віді «Про поетичне мистецтво» («De arte poëtica», 1527 р.) та Ю. Ц. Скалігера «Поетика в семи книгах» («Poëtices libri septem», 1561 р.), а також посібник єзуїта Я. Понтана «Поетичні настанови» («Poëticarum intutionum», 1600 р.) [4, с. 172].

Хоч українські автори поетик орієнтувалися на світські античні вистави (а в українському шкільному театрі в основному виставляли духовну драму), між теоретичними положеннями поетик та практикою шкільного театру можна помітити певний зв'язок, що стосується характеристики жанрів, композиції драм та особливостей використання в них Хору. У цих питаннях українські та західноєвропейські поетики

орієнтувалися на давньогрецьку трагедію. Відомо, що вона виникла як хоровий спектакль. На ранньому етапі давньогрецька трагедія нагадувала хоровод-кантату [3, с. 18]. Есхіл і Софокл розширили діалогічну частину трагедії і тим самим наблизили її до драматичного спектаклю. При цьому вони зберегли за Хором активну участь.

У західноєвропейських та українських поетиках епохи бароко простежується різний підхід до Хору в драмах. Одна група авторів вважала, що виступи Хору повинні бути тісно пов'язані зі змістом драми і становити невід'ємну її частину, а тому, на їхню думку, Хор може звучати в будь-якому місці драми. Натомість друга група авторів дотримувалася думки, що Хор може звучати після дії та наприкінці драми і не мати прямого зв'язку з її фабулою. Про це свідчать італійські поетики, які були відомі в Києві: Ю. Ц. Скалігера та А. Доната «Мистецтво поетики» («*Ars poëseos...*», 1656 р.). Такі два підходи до використання Хору в драмах простежуються і в українських поетиках.

Про тісний зв'язок виступів хору з фабулою драми писав в українській «Поетиці» І. Хмарний («*Officina praestantissimae artis Poëticae...*», 1726–1727 рр.): «Хор – це частина драматичного твору, яка виконується після дії або передує їй; вводиться після суперечок; хор визначається також як частина драматичного твору, яка виконується під час дії» [19, арк. 53]. Він визначає також функції Хору в драмі й посилається на трагедії Сенеки: «Звичайно хор має свою тему, яка пов'язана з головною оскільки, оскільки є її частиною, іноді дійсно віддаляючись від неї <...>, іноді хоровий спів у деякій мірі збагачує драматичну дію, що породжує багато побічних тем, як, наприклад у Сенеки; хорові багато що дозволяється, однак хор виконує функцію одного актора» [19, арк. 53 зв.]¹.

Поетика М. Слотвінського 1726–1727 років констатує, що «Хор – це частина трагедії, у якій або співом, або інструментом, або розмовою про щось радять, хоробрість звеличують, пороки засуджують» [9, с. 41].

У західноєвропейських та українських поетиках приділялася увага й танцювальним виступам, які використовували в драмах. У цьому питанні автори також спиралися на традиції античного театру, в якому спів Хору супроводжувався танцем.

Таким чином, у питанні про роль Хору в трагедії (співи і танці) українські автори спиралися на античну теорію і драму. Як показало наше дослідження, таке ставлення до Хору в курсах поетик позначилося і на практиці українського шкільного театру, зокрема, на драматургічних функціях музичних номерів.

Наявність у драмах вербальних текстів музичних номерів дає можливість скласти уявлення про драматургічну роль у них музичного чинника. Таке дослідження показало, що в переважній більшості драм (28) звучав спів Хору, але використовували його по-різному. У більшості драм спів виконувався в різних місцях дії, трапляються й повністю музичні сцени, як наприклад, 5-та і 8-ма сцени III дії трагедокомедії С. Ляскоронського, 7-ма сцена I дії великої драми «Царство Натури Людскої» та ін. У них співи Хору тісно пов'язані з фабулою драми, її основною темою. У значно меншій частині драм спів Хору використовувався лише наприкінці дій або сцен і не брав активної участі в розгортанні подій. Саме про такі два підходи до використання Хору в драмах писали курси поетик.

Прикладом значної ролі музичного компонента в драматургії твору може бути «Комедія на день Різдва Христового» Димитрія Туптала – відомого українського церковного діяча, письменника, богослова, агіографа і проповідника. Зупинимося на інтерпретації музичних номерів цієї драми, встановлюючи їхню роль в драматургії твору, в розкритті його фабули, теми та жанрової специфіки.

Точна дата написання «Комедії на день Різдва Христового» Димитрія Туптала – невідома. В одному з її списків зазначено, що вистава відбулася 27 грудня 1702 року [12,

с. 39]. У 1702 році Димитрій Туптало за наказом Петра I був призначений митрополитом Ростовським та Ярославським. У Ростові того ж року він відкрив школу на зразок українських, у якій, імовірно, була поставлена ця різдвяна драма.

Автограф «Комедії на день Рождества Христова» Димитрія Туптала не зберігся, існує низка її списків, зроблених у Росії. Мову та правопис тексту драми в цих списках, на думку В. Резанова, «дуже зрусифіковано». «Тільки-ж незважаючи на таку свою зрусифіковану редакцію, різдвяна драма Димитрія Туптала все-ж лишається пам'яткою української драми, бо крізь її великоруську редакцію дуже добре можна побачити українську першооснову» [12, с. 39].

«Комедія на день Рождества Христова» складається з антипрологу, прологу, епілогу та 18 з'яв («явленій»). У драмі діють міфічні, біблійні та алегоричні персонажі. Музичний компонент бере участь у значній кількості з'яв: 1, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 12. Основними ремарками, які маркерують музичний компонент, є «п'їніе», що означало спів Хору. У 10-й з'яві автор називає музичний номер «кантом». Хор у цій драмі виступає як один з її персонажів.

Димитрій Туптало поєднав у драмі старозавітні мотиви про гріхопадіння перших людей із сюжетом Різдва Христового. У драмі переплітаються дві теми: мінливість світу та гордіня Ірода, що приводить його до злочинної смерті. З цим пов'язане проведення двох сюжетних ліній, контрастних за морально-етичним змістом: сакральної – народження Ісуса Христа, та егоїстично-жорстоких діянь Ірода. У розкритті цих двох сюжетних ліній активну участь бере спів Хору.

Сакральна сюжетна лінія розпочинається з першої з'яви. Середньовічні містерії досить детально розкривали різдвяні події на сцені. Натомість автори шкільних поетик і драм вважали, що не все можна зображати на сцені. Так, заборонялися виступи Всевишнього Бога, Ісуса, Богородиці, яких заміняли алегоричні персонажі. Не можна було виставля-

ти на сцені «священні таємниці віри, непристойні та занадто жорстокі події» [12, с. 50] тощо. Ілюстрацію цього бачимо в першій з'яві драми. Замість показу сюжетної ситуації Благовіщення (що передувала народженню Ісуса Христа) автор створює алегоричну сцену за участю Хору, яка розкриває значення народження Ісуса Христа як Спасителя роду людського. У сцені беруть участь алегоричні персонажі – Земля, Небо, Милість Божа, Милосердя, Ворожнеча, або Заздрість. Земля страждає через гріхопадіння праотців і прагне поєднатися з Небом. Ремарка зазначає, що Хор співає «Христос раждається славите», який сповіщає про народження Христа. Милосердя проголошує об'єднання Землі і Неба, після цього Хор виконував інший піснеспів – «Слава в вишних Богу». У тексті цього піснеспіву йдеться про народження «младенца» (Спасителя людства), якого прославляють ангели. Через його народження мав настати мир на землі та «во человѣцех благоволение». У цій сцені, за участю співу Хору, проводиться центральна в християнському вченні ідея про спасення роль Христа на Землі. Через те, що Бог став людиною в особі Ісуса Христа, відбулося поєднання Землі і Неба.

Димитрій Туптало залучав до цієї сцени два церковні монодичні різдвяні піснеспіви – ірмос «Христос раждається, славите» та стихиру «Слава во вишних Богу», які зафіксовані в українських нотолінійних ірмолях. Ці піснеспіви в драмі мали важливу драматургічну функцію: вони повідомляли про народження Ісуса Христа і прославляли Всевишнього Бога. Цілком імовірно, що при виставленні цієї драми звучали й інші монодичні піснеспіви з різдвяної служби, оскільки на це вказує ремарка («П'їніе: “Слава в вишних Богу!” и прочая»).

Сакральна-різдвяна сюжетна лінія розвивалася в 3-й і 4-й з'явах, у яких беруть участь пастухи. У третій з'яві, судячи з ремарки, пастухи почули спів ангелів: «Запоют аггели, а они забудутся куси в ротах. Думают долго, один на одного смотрит, не скоро в

небо» [12, с. 101]. (Текст співу не подано). З'являється Ангел, який сповіщає про народження Спасителя людського роду від Діви Марії поблизу Вифлеєма в яслах у вертепі. Ангел закликає їх іти до новонародженого і віддати йому шану. З'ява закінчується співом Хору:

«Ангел пастырем вѣстил:

Христос ся вам днес родил» [12, с. 105].

У співі Хору йдеться про те, що вже відбулося на сцені й сповіщається про події наступної з'яви. Текст цього музичного номера, як пише В. Резанов, Дмитрій Туптало запозичив з польського зразка «Anioł pasterzom mówil», який виконувався у польській різдвяній драмі. Польський варіант – це переклад німецької пісні, яка, очевидно, була першоджерелом [12, с. 44–45].

У 4-й з'яві, яка розробляла мотив відвідування пастухами новонародженого Ісуса, звучав спів у вертепі («Пѣніе у вертепі»):

«Нынѣ весь мир да играет:

Дѣвья Христа раждает» [12, с. 106].

Сценічна ситуація відображається через спів Хору, в якому йдеться про те, що пастухи побачили у вертепі: новонародженого Ісуса, Діву Марію, Йосипа. Принцип відображення, типовий для поезики бароко, був характерний для шкільного театру [15, с. 66].

Подібну драматургічну функцію виконував спів Хору наприкінці 7-ї з'яви, у якій три царі-волхви вітають Ісуса у вертепі. У тексті співу Хору «Весь мир нынѣ веселится, веселися» [12, с. 121] відображаються події, що відбулися у вертепі: прихід трьох царів, вручення ними подарунків Ісусові та його величання.

Таким чином, співи Хору, що звучали в 3, 4 та 7-й з'явах, є важливою драматургічною складовою у розкритті сакральної сюжетної лінії, пов'язаної з мотивом народження Ісуса Христа. У цих «вертепних» співах відтворений схожий емоційний стан радості й веселості з приводу народження Спасителя.

Значну роль відіграє музичний чинник також у розкритті другої сюжетної лінії про діяння Ірода. Спів Хору використано при розробленні контрастних сюжетних мотивів: царської величі Ірода, оплакування матерями загиблих дітей, а також покарання Ірода за його злочин. У 6-й з'яві автор показує Ірода в царській обстановці, в оточенні Сенаторів, які його прославляють, відзначаючи могутність та довговічність його влади («Буди ты побѣдоносный, Долговѣстно носящи вѣнец свѣтоносный»). Такі слова Сенаторів про довговічну владу радують Ірода. Він звертається до співаків: «Пѣвцы! Сладкіа гласы в устах растворѣте, Господина своего пѣснми веселите». Звучав спів («пѣніе»):

«Апполлю! Музы! сѣмо поспѣшѣте,
Сладкіа пѣсни с нами воскликнѣте!»
[12, с. 112].

Ірод просить заспівати ще щось інше. Виконується друге «пѣніе»:

«Іо! Іо! восклицайте.
Ірода увеселяйте!»

У розважальних співах Хор, виконуючи функцію васала Ірода, прославляв царя, для якого настав «золотий час», і бажав йому торжествувати «в род и род». Хор закликав грецький богів музики Аполлона і Музу співати разом з ними, а грецького поета і музику Аріона – грати на струнах, очевидно, на кітарі. У цій сцені, можливо, виконувалася інструментальна музика. Перший музичний номер – «Апполлю! Музы! Сѣмо поспѣшѣте», що передає стан торжествування Ірода, потім буде повторений в 11-й з'яві за іншої сюжетної ситуації.

Музичний компонент наявний під час розроблення сюжетного мотиву злочинства Ірода, а саме – оплакування вбитих немовлят. Ірод, дізнавшись про народження нового царя у Вифлеємі й прагнучи зберегти свою владу, наказує воїнам вбити дволітніх дітей: «избѣте двоюлѣтны і воцше отрокы, Да между тыми новый царь убиен будет. Моя же вѣчна слава в целости пребудет» [12, с. 127].

Командир воїнів висловлює готовність виконати наказ Ірода. Після цього наприкінці 8 з'яви звучало «п'їніє»:

«Глас слышав – в Раме Рахили рыдаше,
Яко любезных час сиі не выдъше
Вопль испускаше» [12, с. 128].

«В Рамі чути голос, плач і тяжке ридання: то Рахіль плаче за дітьми своїми й не хоче, щоб її втішити, бо їх немає» [2, с. 18], – слова з Євангелія від Матвія спонукали авторів драм вводити мотив оплакування Рахиллю своїх дітей. В. Перетц відзначав, що мотив *ordo Rachelis* включала латинська містерія XI ст., трапляється він також у французькій та польській різдвяних драмах XVII ст. [5, с. 356]. У драмі Димитрія Туптала Рахіль не з'являється на сцені, але у «п'їніі» «Глас слышав – в Раме Рахили рыдаше» після вступних слів наводяться слова її плачу: «О чадамоя, Чада прелюбезна». Тому можна вважати цей музичний номер плачем персонажа Рахілі («плач Рахілі»). Він виконувався відразу після злочинного наказу Ірода й демонстрував наслідок його смертоносного вчинку. Тобто цей музичний номер випереджував майбутні події.

Злочинство Ірода продемонстровано в наступній 9-й німій з'яві, про що свідчить ремарка: «Убиение отрочат неслышимое, но зримое». На думку В. Резанова, тут могла бути тіньова картина, яка передавала цю жорстоку сцену [12, с. 46].

Відображення злочину Ірода передане через оплакування матерями своїх загиблих дітей. Цьому присвячена 10-та з'ява, у ній алегорична постать Плач, яка є вісником страждання і плачу матерів, виголошувала довгий скорботний монолог (ремарка: «Плач и рыдание о убиенных отрочат подобием плачевной Рахилы»). Драматичною кульмінацією 10-ї з'яви є спів Хору («кант») «О сердце, сердце, твердѣйшо опоки», який немов би продовжує попередній монолог Плачу, бо в ньому висловлюється співчуття та оплакується смерть немовлят:

«Вся вифлиемска земля превращенна,
В кровь неповинных дѣток обогрѣнна»
[12, с. 133].

Після цього канта, як свідчить ремарка, повторювався музичний номер з кінця 8-ї з'яви «Глас слышав в Раме», названий нами як «Плач Рахілі». Повторення цього музичного номера, а також те, що він є носієм певного образу (плачу матерів) і тісно пов'язаний з другою темою твору (гордіня Ірода), дають підставу вважати «плач Рахілі» лейтмотивом цієї драми.

Музичний номер «плач Рахілі» починав розкриття цієї трагічної сюжетної ситуації і завершував її, а в кульмінації звучав «кант». Це може свідчити про наявність ознак у драмі Димитрія Туптала музичної драматургії.

При розкритті сюжетної ситуації про покарання царя Ірода за злочин і його смерть також простежується часте використання автором музичного компонента. На початку 11-ї з'яви, як зазначає ремарка, «Вождь с вои приносит главы отрочат и Ірод радуется» [12, с. 133]. Ірод переконаний, що серед убитих є новонароджений цар, і закликає Співців його веселити урочистими піснями. Виконувалося «п'їніє»: «Аполліо! Музы! Сѣмо поспешете», – яке звучало в 6-й з'яві і передавало стан тріумфу Ірода. Цей музичний номер, що є втіленням образу царської величі Ірода, повторюючись в 11-й з'яві, відіграв драматургічну роль лейтмотиву *торжествування Ірода*.

Ірод проганяє співців, вельмож і, сидячи на троні, хоче заснути. Далі співав Хор («п'їніє»): «Спиш, окаянне, сном обремененный!» [12, с. 143], який повідомляє, що голос із неба невинно забитих дітей «просить помсти» і смерті Ірода. У цьому «п'їніі» осуджується його злочин і передбачаються події, які відбудуться в наступних з'явах.

У сцені покарання Ірода виступає алегорична постать Невинність. Уособлюючи вбитих малих дітей, вона звертається до неба і просить помсти Іродові. Вона підносить йому дві чаші: одна наповнена кров'ю немовлят,

а друга – сльозами матерів, і примушує їх випити. Перед сценою вмирання Ірода Хор у співі «О прелестнаго Мира!» виголошує провідну тему драми про мінливість світу.

Ірод помирає усіма залишений; алегорична постать «Отмщение» сповіщає, що він опинився в пеклі. «П'їніе» «О гордость мира! Что се сотворила?» осуджує Ірода за гординю. Після монологу Ірода, який перебуває в пеклі й терпить страшні муки, повторюється попереднє «п'їніе» «О гордость мира! Что се сотворила?», яке виконує функцію лейтмотиву *гордині Ірода*.

Таким чином, у драмі Димитрія Туптала вокальні виступи Хору були тісно пов'язані з фабулою драми і брали участь у розкритті основних її тем – мінливості світу та осудження Іродової гордині.

Хор співав у різних місцях драми і виконував такі драматургічні функції: прославлення, сповіщення, співчування, оплакування, засуджування, розважання. Повторення деяких музичних номерів дало можливість визначити наявність у драматургії твору лейтмотивів: торжествування Ірода, плачу Рахілі, гордині Ірода. Усе це дає підставу стверджувати, що театральний твір Димитрія Туптала «Комедія на день Рождества Христова» представляє жанр

«драма з музикою», який можна вважати предтечею української опери. Створюючи цей жанр, Д. Туптало орієнтувався на античні традиції використання Хору в трагедії, які були прописані в поетиках. Можна припустити, що на нього мало вплив й оперне мистецтво, яке почало розвиватися в Італії в XVI ст. з жанру «драма з музикою». Однак у творі Д. Туптала, як і в інших шкільних драмах, музичний чинник обмежувався переважно хоровим співом.

Активна участь Хору в драматургії твору простежується і в європейських операх XVI–XVIII ст. Зокрема, в опері «Алкід» українського композитора Дмитра Бортиянського (написаній і поставленій у Венеції 1778 р.) функції співу Хору також нагадували античну трагедію. Хор брав активну участь у розкритті теми твору, його конфліктної ситуації.

У другій половині XVIII ст. після заборони шкільних вистав у Києво-Могилянській академії загальмувався розвиток професійного українського театального мистецтва. Тільки на початку XIX ст. жанр «драма з музикою» дістав «нове дихання» у світських п'єсах І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка.

Примітка

¹ Подаємо у перекладі українською мовою Н. Яковенко.

Список використаних джерел

1. Архимович Л. Старинный музыкальный театр Украины. *Новые черты в русской культуре и искусстве (XVII – нач. XVIII в.)*. Москва : Наука, 1976. С. 146–162.

2. Корній Л. П. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. / Ін-т укр. археографії. Київ, 1993. 184 с.

3. Мокульский С. История западноевропейского театра. Ч. 1. Античный театр. Средневековый театр. Театр эпохи Возрождения. Москва : Изд-во худ. лит., 1936. 548 с.

4. Наливайко Д. С. Київські поетики XVII – початку XVIII ст. в контексті європейського літератур-

ного процесу. *Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст.* Зб. наук. пр. / відп. ред. О. В. Мишанич. Київ : Наукова думка, 1981. С. 155–195.

5. Перетц В. Н. Историко-культурные исследования и материалы : в 3 т. Т. 1. Санкт-Петербург : Типо-Литография Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1900. 425 с.

6. Перетц В. Н. Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII–XVIII веков. *Старинный спектакль в России*. Ленинград : АКАДЕМИА, 1928. С. 64–97.

7. Прокопович Ф. Плачет пастушок в долгом ненастї. *Українська література XVIII ст.* / вступна стаття, упорядкування і примітки О. В. Мишанича ; редактор тому В. І. Кречотень. Київ : Наукова думка, 1983. С. 35–36.

8. Прокопович В. Владимир. *Українська література XVIII ст.* / вступна стаття, упорядкування і примітки О. В. Мишанича ; редактор тому В. І. Кречотень. Київ : Наукова думка, 1983. С. 258–305.

9. Резанов В. Из истории русской драмы. Школьные действия XVII–XVIII вв. и театр иезуитов. Москва, 1910. 344 с.

10. Резанов В. І. Драма українська. *Т. І. Старовинний театр український : у 6 вип.* Вип. І. Вступ. Сценічні вистави у Галичині. Київ : Укр. акад. наук. 1926. 203 с.

11. Резанов В. І. Драма українська. *Т. І. Старовинний театр український : у 6 вип.* Вип. 3. Шкільні дієства великоднього циклу. Київ : Укр. акад. наук. 1926. 389 с.

12. Резанов В. І. Драма українська. *Т. І. Старовинний театр український : у 6 вип.* Вип. 4. Шкільні дієства різдвяного циклу. Київ : Укр. акад. наук. 1927. 207 с.

13. Резанов В. І. Драма українська. *Т. І. Старовинний театр український : у 6 вип.* Вип. 5. Драматизова-

ні легенди агіографічні. Київ : Укр. акад. наук. 1928. 294 с.

14. Русские драматические произведения 1672–1725 годов. К 200-летию юбилею русского театра собраны и объявлены Николаем Тихомировым : в 2 т. Т. 2. Санкт-Петербург : Д. Е. Кожанчиков, 1874. 562 с.

15. Софронова Л. А. Старинный украинский театр. Москва : РОССПЭН, 1996. 327 с.

16. Сулима М. М. Шкільна драма. *Історія української літератури.* Т. 2. Київ : Наукова думка, 2014. С. 500–552.

17. Чтения в историческом обществе Нестора Летописца. Киев : Унив. тип., 1901. Кн. 15. Вып. 2–3. С. 49–122.

18. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Ч. І. Київ : Муз. Україна, 1980. 198 с.

19. *Officina praestantissimae artis Poëticae diligentibus Rossicae Minervae operariis edita atque omnium idoneo praeseptorum cultu adornata per reverendum patrem Isaatium Chmarny anno Domini 1726–1727.* Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. Інститут рукопису. Шифр 687/477. 388 арк.

References

1. ARKHIMOVICH, L. Old Musical Theatre of Ukraine. *New Traits in Russian Culture and Art (the 17th – Early 18th Century)*. Moscow: Nauka, 1976, pp. 146–162 [in Russian].

2. KORNIY, Lidiya. *Ukrainian School Drama and Ecclesiastical Music of the 17th – the First Half of the 18th Century*. Institute of Ukrainian Archaeography. Kyiv, 1993, 184 pp. [in Ukrainian].

3. MOKULSKIY, Stefan. *The History of West European Theatre: In Two Parts.* Part 1. Antique Theatre. Medieval Theatre. The Theatre of Renaissance Epoch. Moscow: Izdvo khud. lit., 1936, 548 pp. [in Russian].

4. NALYVAIKO, Dmytro. Kyivan Poetics of the 17th – Early 18th Century in the Context of European Literary Process. In: Oleksa MYSHANYCH, ed.-in-chief. *Literary Heritage of Kyivan Rus and Ukrainian Literature of the 16th–18th Centuries. Collected Scholarly Works*. Kyiv: Naukova Dumka, 1981, pp. 155–195 [in Ukrainian].

5. PERETS, Vladimir. *Historical and Cultural Researches and Materials: In Three Volumes.* Vol. 1. Saint-Petersburg: Tipo-Litografiya F. Vaisberga i P. Gershunina, 1900, 425 pp. [in Russian].

6. PERETS, Vladimir. Theatre Effects on School Stage in Kiev and Moscow of the 17th–18th Centuries. In: Vsevolod VSEVOLODSKIY-GERNGROSS, ed. *Old Performance in Russia: Collected Papers*. Leningrad: AKADEMIA, 1928, pp. 64–97 [in Russian].

7. PROKOPOVICH, Feofan. The Cockerel is Crying in a Long Foul Weather. In: *Ukrainian Literature of the*

18th Century. Compiled, prefaced and annotated by Oleksa MYSHANYCH; edited by Volodymyr KREKOTEN'. Kyiv: Naukova dumka, 1983, pp. 35–36 [in Russian].

8. PROKOPOVICH, Feofan. Vladimir. In: *Ukrainian Literature of the 18th Century*. Compiled, prefaced and annotated by Oleksa MYSHANYCH; edited by Volodymyr KREKOTEN'. Kyiv: Naukova dumka, 1983, pp. 258–305 [in Russian].

9. REZANOV, Vladimir. *From the History of Russian Drama. School Performances of the 17th–18th Centuries and the Jesuits' Theatre*. Moscow, 1910, 344 pp. [in Russian].

10. RIEZANOV, Volodymyr. *Ukrainian Drama.* Vol. 1. *Old Ukrainian Theatre: In Six Issues.* Iss. 1. Introduction. Stage Plays in Galicia. Kyiv: Ukrainian Academy of Sciences, 1926, 203 pp. [in Ukrainian].

11. RIEZANOV, Volodymyr. *Ukrainian Drama.* Vol. 1. *Old Ukrainian Theatre: In Six Issues.* Iss. 3. School Performances of Easter Cycle. Kyiv: Ukrainian Academy of Sciences, 1926, 389 pp. [in Ukrainian].

12. RIEZANOV, Volodymyr. *Ukrainian Drama.* Vol. 1. *Old Ukrainian Theatre: In Six Issues.* Iss. 4. School Performances of Christmas Cycle. Kyiv: Ukrainian Academy of Sciences, 1927, 207 pp. [in Ukrainian].

13. RIEZANOV, Volodymyr. *Ukrainian Drama.* Vol. 1. *Old Ukrainian Theatre: In Six Issues.* Iss. 5. Dramatized Hagiographic Legends. Kyiv: Ukrainian Academy of Sciences, 1928, 294 pp. [in Ukrainian].

14. TIKHOMIROV, Nikolai. *Russian Dramatic Works of the 1672–1725. On the Occasion of the 200th Anniver-*

sary of Russian Theatre Collected and Declared by Nikolai Tikhomirov: In Two Volumes. Vol. 2. Saint-Petersburg: D. E. Kozhanchikov, 1874, 562 pp. [in Russian].

15. SOFRONOVA, Liudmila. *Old Ukrainian Theatre*. Moscow: ROSSPEN, 1996, 327 pp. [in Russian].

16. SULYMA, Mykola. School Drama. In: USHKALOV, Leonid, Iryna SAVCHENKO, Mykola SULYMA and Rostyslav RADYSHEVSKYI. *The History of Ukrainian Literature*. Vol. 2. Old Literature (Mid to Late 16th – 18th Century). Kyiv: Naukova dumka, 2014, pp. 500–552 [in Ukrainian].

17. ANON. *Readings in the Historical Society of Nestor the Chronicler*. Kiev: Univ. tip., 1901, book 15, iss. 2–3, pp. 49–122 [in Russian].

18. SHREYER-TKACHENKO, Onysiya. *The History of Ukrainian Music: A Teaching Aid*. Part 1. Development of Ukrainian Musical Culture from the Oldest Times till the Mid-19th Century. Kyiv: Muz. Ukrayina, 1980, 198 pp. [in Ukrainian].

19. ANON. *Officina praestantissimae artis Poëticae diligentibus Rossicae Minervae operariis edita atque omnium idoneo praeceptorum cultu adornata per reverendum patrem Isaatium Chmarny anno Domini 1726–1727. Manuscript Institute of Volodymyr Vernadskyi National Library of Ukraine*. Press-mark 686/482 C. Sheets 388. [in Latin].

КОРНІЙ ЛІДІЯ

доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України

KORNIY LIDIYA

a Doctor of Art Studies, a chief research fellow at the Department of Screen-Stage Arts and Culturology of the NASU M. Rylskyi Institute for Art Studies, Folkloristics and Ethnology

Бібліографічний опис:

Корній, Л. (2020) Українська шкільна драма XVII–XVIII століть: проблема інтерпретації музичного компонента. *Народна творчість та етнологія*, 4 (386), 102–113.

Korniy, L. (2020). Ukrainian School Drama of the 17th–18th Centuries: the Problem of Musical Component Interpretation. *Folk Art and Ethnology*, 4 (386), 102–113.