

- ГРУ 1970 – Гайдамацький рух на Україні: Збірник документів / За редакцією
Бутила І., Шевченка Ф. – К.: Наукова думка, 1970. – 459 с.
- Кейда 2000 – Кейда Ф. Відлуння далекої Доби: Гайдамаччина в українській
літературі. – К.: Логос, 2000. – 517 с.
- Кейда 2001 – Кейда Ф. Постать архімандрита Значко-Яворського в українсь-
кому письменстві // Дивослово. – 2001. – № 7. – С. 13-18.
- Колісник 1988. – Колісник Г. Полин чорний, мак гіркий (козацькі дилемати).
– К.: Радянський письменник, 1988. – 261 с.

Роман Козлов

ЖАНРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ “ДРАМИ ПРО ОЛЕКСІЯ, ЧОЛОВІКА БОЖОГО”: ЧАСОВО-ПРОСТОРОВИЙ АСПЕКТ

Своєрідність української драматургії XVII-XVIII ст., передусім її сценічна неповторність, зазначена у працях більшості дослідників (праці І. Франка, М. Возняка, О. Білецького, М. Сулими та ін.). У межах цього дискурсу особливо виокремлюються шкільні твори – жанрові та видові переробки. Анонімна драма-міраклъ “Драма про Олексія, чоловіка Божого”, за свідченням М. Возняка, є результатом злиття “двох течій західноєвропейського театру: містерії та єзуїтської драми” [Возняк 1992: 194], а це значить, що в ній переважатиме об’єктивна, реалістична побудова і художнього простору, і художнього часу; які, в свою чергу, мають досить своєрідне сценічне втілення.

У межах цієї статті здійснюється спроба хронотопного аналізу “Драми про Олексія...” на підставі функціонального структурування художнього часу і простору [див.: Козлов 2003, 2002 та ін. публікації] з метою визначення жанрово-трансформаційних особливостей твору.

Дійсно, конструктивний час цієї п’єси в цілому об’єктивний, оскільки фабула твору копіює фабулу легенди про життя та смерть святого Олексія. Відхилення від загального логічно-

го розвитку подій складають тільки пролог, епілог (абсолютно недраматичні частини твору) і два введені у твір через мову персонажів хронотопні екскурси: міф про передумови виникнення Троянської війни [ХДУЛ 1967: 289] та оповідь про Тимофія Афіньського [ХДУЛ 1967: 290]. Формалізація часу драми відбувається в асоціативному зв'язку із суспільним уявленням про життя пересічної людини: досягши певного віку, людина повинна одружитися й продовжити свій рід. Порушення цих суспільних устоїв Олексієм, героєм твору, зумовлює подальший розвиток сюжету – ця людина має стати “Божим чоловіком”: *“Гавриил (до Алексія). Аще хощеша Божим человеком зван быти и в найвышшем ангелском хору в небе жити, Храни до смерти чистость: она есть дорога Найпростышная в небо до самого Бога”* [ХДУЛ 1967: 288]. Логіка подальшого розвитку сюжету стандартна для способу мислення, висловленого в життійній літературі, а також для принципів маргінальної соціології: відкинувши закони та правила однієї спільноти, особа повинна перейти в іншу або змінити свій соціальний статус. Саме це й відбувається з героєм п'єси: *“Алексій. А що мні уготують (родичі) малженское ложе, Шкода их и заходу, бо то быт не може, Бым, дівство оставивши, жил в малженском стане: Юж и в дому не буду жить, леч в чужой стране”* [ХДУЛ 1967: 294]; *“Слуга первый цесарский. Далее отсюда, далее поступаймо, От того еще жабрака спытаймо. Ту сказует Алексея нищего, сидящего перед образом пресвятой богородицы.”* [ХДУЛ 1967: 301]. У цілому події твору розгортаються цілком об'єктивно й логічно. Порушення цієї логіки вчинком Олексія, як уже зазначалося, є повторенням фабули відомої легенди і формує сюжетний центр п'єси.

Концептуальний простір “Драми про Олексія, чоловіка Божого” неоднозначний, оскільки у цьому творі на визначені М. Возняком західноєвропейські театральні традиції міраклію накладаються також елементи, типові для єзуїтської та україн-

ської народнорелігійної драматургії. Крім того, певну роль в процесі ускладнення концептуального простору цієї драми відіграє характерна для української релігійної драматургії XVII-XVIII ст. умовність сценічного відображення подій побутового рівня: відсутність або невелика кількість декорацій, непослідовна зміна декорацій (як правило, словесних, змістових, а не театральних, фізичних) у межах одного акту п'єси тощо. Сценічне втілення "Драми про Олексія, чоловіка Божого" передбачало, за тестом твору та за одним з описів спектаклю, розрізнення на сцені трьох поверхів: неба – сфери діяння ангела Уріїла та інших "голосів", а в кінці твору й "святого Алексія" [ХДУЛ 1967: 306]; пекла – ями із змієм, на шлях до якої запрошували стати героя Фортуна та Юно, і землі, на якій, власне, й розгортаються події твору [ХДУЛ 1967: 194]. Таке театральне втілення художнього простору, характерне й для тогочасного вертепу, свідчить про прагнення автора унаочнити дію, зробити її більш доступною для сприйняття. Це підтверджується також словами автора в епілозі, що має назву "Навіршеніє річи": "Поневаж о том есть повість в книгах здавна, – Есть, признаем, леч тая не каждому явна, Особливе тому, хто книг не отворяеть, А видініе паче слуха увіряеть" [ХДУЛ 1967: 307]. Якщо небо і пекло в загальній картині концептуального простору драми виступають локативами-символами без внутрішньої структурування, то узагальнений локатив "земля" складається з кількох реалістичних та абстрагованих локативів. Реалістичними локативами є будинок Евфиміяна в Римі, подвір'я будинку Евфиміяна, місто Едес в Месопотамії, палац царя Гонорія в Римі. Абстрагованими є просторові локативи без чітких координат, в яких поряд із "земними" персонажами діють алегоричні постаті: богиня Юно, Фортуна, Віртус (Чеснота), Нищета убогая [ХДУЛ 1967: 288-394] й інші.

Розрізнення реальних просторових локативів у цьому творі відбувається тільки текстуально і не пов'язане з поділом п'єси на акти, внаслідок чого ускладнюється як втілення її на сцені, так і сприйняття. Характерним у плані відображення труднощів при сприйнятті художнього простору "Драми про Олексія, чоловіка Божого" видається такий епізод:

Алексій.

... Вижу же мене тут люде познавають,
Прето чим прудшей где индей отсюду:
Там, никому не знаем, богу служить буду.

Алексій (смотря на Рим).

До Риму, бачю, тая дорога провадить;
Лечь до него мысль моя мні идти радит.
Одно ж пойду там, прикрым жеб не быть никому,
Буду я жить незнаимо в отцевском дому.

Евфимиян (от цесара возвратився).

Великую з цесарем справу есмо міли,
Але тую на инши час мы отложили,
Бо знат дано, же мои слуги в Рим поспіли...

Алексій (пришол до Евфимияна, отца своего, и так до него говорить):

...Рачь и мене, пелгрима бідного, прийняти,
При дому твоєм нехай місце буду мати

[ХДУЛ 1967: 307].

Така формалізація конструктивного і концептуального простору характерна для ліричних та епічних творів, однак у драмі такий факт свідчить про недотримання автором перипатетичного положення класицизму про єдність часу, місця та дії п'єси. Причина цього полягає, мабуть, у тому, що на той час прийоми і методи інсценізації прозових творів в українському, та й світовому літературознавстві були ще недостатньо розробленими, неунормованими [Маслюк 1983; Сивокінь 2001 та ін.]. Крім того, введення до прологу загадок (хронотопних екс-

курсів) про російського царя Олексія Михайловича і про підготовку війни з турками: “Будет то и на славу пресвітлому и благочестивому царю Алексію, Котрый и в бозі и в святых маючи надію, З неприятелем креста Христова діло зачинаєт, Але, яко Костянтин, нигды не проиграєт” [ХДУЛ 1967: 287], – наводить на думку про написання й постановку цього твору в короткий час спеціально до дня святого Олексія.

Ще більше ускладнює концептуальний простір “Драми про Олексія, чоловіка Божого” введення дуже своєрідного хронологічного екскурсу – оповіді про Тимофія Афинського [ХДУЛ 1967: 290-291]. Цей екскурс “вмонтовується” в репліку алегоричного персонажа Фортуні (інше ім’я у творі – Щастье [ХДУЛ 1967: 289]) у “Виденії другому”, і фоном для нього є розмова Олексія з богинею Юно та Фортуною, яка відбувається в абстрагованому просторовому локативі. Для унаочнення оповіді Фортуні, виокремлення її з-посеред алегоричного локативу, а отже, і з-посеред алегоричних подій другої яви, автор вдається до такого специфічного, абсолютно нехарактерного для творів драматургії прийому, як “відеоекскурс”:

Щастье.

Юж то правду мовлю, в том абыс ми дал віру,
Обач, що валечному тому каваліру
Тимофеушу справлю: спит он, леч я чую;
Успокоился он, я за него воюю.

Ту Тимофій Афинський на теліги сплячи показується.
Котрых бы міл провинций през меч добывати
И в небезпеченство он для них удавати,
Тые я доброволне до него складаю
И до сіти их, яко звірят, заганяю.
Провинции! до сіти сееі ступайте,
Тимофеушу, яко пану, поклон дайте.

Земля Беоція.

Беоция краина тобі ся скланяю...

Провенция Лацедаймония.

Я Лацедомония...

...днес есть поддана...

Земля Евбония.

Под твою власть и мене, Еубонию страну,

Прими: вірне ти буду голдовати, пану.

Ту Тимофій з очей людских взятый.

Фортуна.

Видиш, щасте поткало от мене якое

Тимофеуша?... [ХДУЛ 1967: 289-291].

Сутність прийому “відеоекскурсу” полягає у формальному або сценічному накладанні одного хронотопу (“поклон” персонажів-провінцій Тимофію) на інший (розмова Олексія з Юно та Фортуною). При цьому змістове розмежування цих локативів і переведення одного з них у статус екскурсу відбувається в межах репліки одного персонажа: “Щастье. ...абыс ми дал віру, Обач, що валечному тому каваліру Тимофеушу справляю... *Фортуна*. Видиш, щастье поткало от мене якое Тимофеуша?” [ХДУЛ 1967: 289-291] (Щастье и Фортуна – як уже зазначалося, імена одного персонажа). Звичайно, такий прийом унаочнення вкладається у вимоги барочного стилю, однак використання його у творі з такою складною і насиченою просторовою структурою видається невдалим.

Іншим, суто барочним прийомом є формалізація, унаочнення у творі типового образу-символу “дорога”, який уводиться в кінці першої яви: “*Гавриил (до Алексія)*. ...Храни до смерти чистость: она есть дорога Найпростішшая в небо до самого Бога” [ХДУЛ 1967: 288], – і стає основним мотивом змісту “Видения другого”. Формалізація символу дороги відбувається як текстуально, так і предметно:

Юно.

...Ото до всіх роскошей стелю ти дорогу:

Ходи по ней, а будеш міт утиху многу.

Ту Юно богиня дорогу стелет ковр Алексію
до сует мирских. [ХДУЛ 1967: 289]

Алексій.

Що мені чинит? Возьму я раду собі ину...
Пойду тым путем, котрі світ сні поставляет.

Ту Алексій поступаєт на ковр...

Виртус (*ad Alexim*).

Алексій! стой, Алексій! назад оглянися.
Жал ми тебе, младенче! Злес пошол, вернися!

[ХДУЛ 1967: 291]

Виртус.

...Обач тылко, куды той ведет пут пространный, –
Ото в пагубу и в огонь, злым уготованный.

Ту зми рот роззявит и дым испущаеть.

Алексій.

Вельми дякую, Цнота, Богу мила,
Жес ми от пагубного пути отвратила.
Яки же пут, скажи ми, провадит до Бога?

Виртус.

Узкая и прикрая к нему есть дорога,
Тую пред тобою ото постилаю,

Ту тісны пут Чистота с терния стелеть Алексію,
котрый до небо ведеть.

Ходи по той дороге, тя напоминаю...

[ХДУЛ 1967: 293]

Текстуально формалізований просторовий образ-символ “дорога” об’єднує всю другу яву, надає їй цілісності й довершеності; власне, з його допомогою автор ставить і вирішує важливу проблему душевної та моральної чистоти і людського альтруїзму. Предметна формалізація цього образу (килим і тернове гілля) концептуально об’єднує комплекс просторових алегоричних локативів “небо”, “земля”, “пекло”, встановлюючи між ними не тільки змістові зв’язки, а й формальні, наочні.

Отже, у концептуальному просторі “Драми про Олексія, чоловіка Божого” чітко виділяються два структурних рівні: абстрактний і реалістичний. Перший є визначальним у творі, про що свідчать встановлені між його трьома частинами (“небо”, “земля”, “пекло”) чіткі змістові та функціональні відношення. На другому рівні в локативі “земля” виділяються кілька компонентів (“будинок Евфимияна в Римі”, “місто Едес в Месопотамії”, “палац римського цесаря Гонорія”, “дорога до Риму” тощо), між якими встановлюється тільки відношення відокремленості, що у свій час веде до деструктування цього рівня, що дає підставу визначати його як допоміжний, другорядний.

Цей факт відбитий і в побудові конструктивного простору п’єси, який складають відокремлені локативи з прямими текстуальними (“двор... сенаторский Евфимиянов” [ХДУЛ 1967: 287]) та непрямыми назви. Окрему групу конструктивних просторових елементів складають окреслені вже абстрактні локативи. Особливим компонентом конструктивного простору є просторові координати хроностопу оповіді-“відеоекскурсу” про Тимофія Афіньського, передані іменами персонажів: “Тимофій Афинский”, “Земля Беоція”, “Провенция Лацедаимония”, “Земля Евбония” [ХДУЛ 1967: 290-291]. Використані у п’єсі реальні топоніми (“Рим”, “Мезопотамія”, “Афинский” та інші), однак, не виконують асоціативних функцій, оскільки, по-перше, головні акценти твору поставлені автором на події, що відбуваються в абстрагованих просторових координатах; по-друге, фабула твору прямо наслідуює відому в час написання п’єси легенду, а введення у твір цих топонімів зумовлене прагненням зберегти логіку послідовності подій та основні координати сюжету. Таким чином, основу конструктивного простору п’єси складають реалістичні й при цьому не асоціативні топоніми. Відсутність будь-яких кількісних конструктивних просторових компонентів зумовлює, перш за все, формальне змішування локативів, що віддаляє конструктивний простір

п'єси від реальності, робить твір важким як для сприймання, так і для сценічного відображення.

Деактуалізація у “Драмі про Олексія, чоловіка Божого” кількісних конструктивних просторових елементів веде, відповідно, і до деформації конструктивного часу твору. Такі відхилення від реального часу супроводжують лише ті події, які мають реалістичні просторові координати, і мають три типи формалізації.

По-перше, переміщення персонажів у певному просторовому інтервалі, кількісна характеристика якого не подається, але може бути домислена, не супроводжується у творі адекватним відліком сценічного часу: *“Алексій (пришов до Евфиміяна, отця свого, и так до него річь говорить)”* [ХДУЛ 1967: 304].

По-друге, такого ж адекватного часового супроводу не мають виконувані персонажами дії, що мисляться як довготривалі: *“Ту Алексій хижину себе устроил”* [ХДУЛ 1967: 305]; *“Ту слуга приносить бумаги, перо и чернило Алексію, Алексій житие свое описуєть... Алексій (описавши житие свое). Время мое приспіло...”* [ХДУЛ 1967: 306].

По-третє, при відтворенні життя Олексія у п'єсі повністю порушується відповідність між сценічним та сюжетним часом. Визнання героя “Божим чоловіком”, прибуття його до Риму, поселення в будинку Евфиміяна і його смерть подаються автором протягом однієї яви – “Видок пятый” [ХДУЛ 1967: 303-306], хоча, за легендою (основою фабули), між двома останніми подіями проходить сімнадцять років [Возняк 1992: 194].

Отже, у “Драмі про Олексія, чоловіка Божого” змістовно-структурного розподілу на абстрактні та реалістичні зазнають як часові, так і просторові концептуальні та конструктивні підструктури. Таке розрізнення формує у творі проблемно-ідейний центр – алегорично переданий внутрішній конфлікт у свідомості героя – та фонові “земні” події.

Г. Гегель зазначав: “Для того, щоб індивід виступив як реальний, потрібні... дві умови: зображення його самого в його суб’єктивності й зображення його зовнішнього середовища. А для того, щоб зовнішні обставини виступали як його середовище, необхідно, аби між ними існувала суттєва відповідність” [Гегель 1973: 264]. Ця теза близька до класицистичної “єдності часу, місця та дії”, однак, як бачимо, вона передбачає врахування художньої необхідності створення зв’язку між персонажем та середовищем. Оскільки “земні” події та локативи п’єси структурно підпорядковуються абстрактним і герой твору, як бачимо, змістовно “випадає” із реального життя, авторське завдання можна трактувати як прагнення розмежувати побут – “суєту суєтствій” [ХДУЛ 1967: 290] – і життя “Божого чоловіка”. А це, у свою чергу, дає підставу для висновку про авторське уявлення про реальний час і простір як явища невпорядковані, хаотичні. Поміркованість, порядок у думках та житті приходить до людини, коли вона відмежовується від земного життя, “суєти”.

Характерна для більшості творів української релігійної драматургії XVII–XVIII ст. проблема взаємопов’язаності минулого й майбутнього у цьому творі вирішується в суворій відповідності до положень християнства: вчинки людини визначають, якою дорогою вона йде – у пекло чи до Бога. Важливим моментом у цьому творі є також визнання активності людини при обранні того чи іншого життєвого шляху [ХДУЛ 1967: 287-296].

БІБЛІОГРАФІЯ

- Возняк 1992 – Возняк М. Історія української літератури: У 2 кн.: Навч. вид. – Кн. 1. – Львів: Світ, 1992. – 696 с.
- Гегель 1973 – Гегель Г. Естетика. В 4-х т. – Т. 3. – М.: Искусство, 1973. – 622 с.
- Козлов 2002 – Козлов Р. А. Категорії “час” і “простір” в теорії драми // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. – Вип. 10. – К.: Твім інтер, 2002. – С. 241-246.
- Козлов 2003 – Козлов Р. А. Основні аспекти дослідження часово-просторових параметрів драматургічного твору // Література. Фольклор.

- Проблеми поетики: 36. наук. праць. – Вип. 16. – К.: Твім інтер, 2003. – С. 571-578.
- Маслюк 1983 – Маслюк В. П. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К.: Наукова думка, 1983. – 234 с.
- Сивокінь 2001 – Сивокінь Г. Давні українські поетики. – 2-ге вид. – Харків, 2001. – 166 с.
- ХДУЛ 1967 – Хрестоматія давньої української літератури (до кінця XVIII ст.). – К.: Рад. шк., 1967. – 784 с.

Галина Корицька

РЕЧНИК КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКИХ ІДЕЙ

Ім'я А. Кашенка якось однобічно пов'язувалось тільки з історичною белетристикою. Проте й історико-краєзнавчі огляди, драматичні твори, проза на сучасну тематику є помітним внеском письменника в українську літературу. До аналізу прози з сучасного життя, осмислення її проблематики ми звертались у таких розвідках: “Національна ідея в оповіданнях А. Кашенка” [Корицька 2004 (1)]; “Великі проблеми “Дрібних оповідань” Адріана Кашенка (З маловідомої прози письменника)” [Корицька 2004 (2)]. Проте культурно-просвітницькі ідеї, якими було сповнене життя самого автора і які знайшли своє вираження в його творах, становлять зацікавлення і є об'єктом нашого дослідження.

А. Кашенко – взірець стійкості та послідовності на просвітницькій ниві. Усвідомлення власної національної визначеності спонукали його сприяти пробудженню народу до боротьби за соціальне та національне визначення. На Україні, поза її межами, куди часто закидала доля, письменник “переймався” проблемами українського народу, пропонував своє бачення воскресіння духу. “Українська справа” стала частиною його життя.

Школою для виховання національної свідомості А. Кашенка була “комісія народних читань”. Після приїзду на роботу до