

Юджін-Ріпун І. М.,
доктор мистецтвознавства, член-кореспондент
Національної академії мистецтв України,
завідувач відділом театрознавства
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
Національної академії наук України

ГРИГОРІЙ СКОВОРОДА ЯК ДРАМАТУРГ

Анотація. Діалоги Г. Сковороди становлять цілісний корпус текстів – декалог, виявляють ознаки шкільної драми і засвідчують причетність до єзуїтської освітньої системи, заснованої на тотожності «театр – школа». Концептуальну основу композиції драми становить «принцип індивідуалізації» казуїстики, визначаючи алегоризм образів. Ознаки ранньої прозової драми виникають з дидактичних завдань побудови дискусії над проблемами особистої волі. Вставні оповідання подаються як епізоди сцени на сцені.

Ключові слова: шкільна драма, єзуїтська педагогіка, казуїстика, свобода, благодать, фаталізм, персоналіфікація, сцена на сцені

Постановка проблеми. Театральність філософських творів Г. Сковороди відзначив М. Сулима. Впливи драми простежуються, зокрема, у притчах, приміром, в «Убогому жайворонку», де відтворюється фабула різдвяної містерії «Цар Ірод». Додамо, що ця байка демонструє приклад притчі як витoku для розгортання «сценічного прислів'я», а відтак, стає доволі рідкісним зразком прозаїчної драми для того часу, коли тексти для театру писалися майже винятково віршами. Покладена в основу діалогу «Наркісс» (Нарцис) «євангельська зустріч воскреслого Христа з Клеопою й Лукою не раз інсценувалася українськими драматургами» [15, с. 263]. У діалозі «Кільце» репліки персонажів часто стосуються побутових обставин спілкування і тому «сприймаються як внутрішні ремарки» [15, с. 265]. Незвичність «сократичних діалогів» Г. Сковороди під цим оглядом вже віддавна привертала увагу. Л. Ушкалов констатував, зокрема, що вже з перших прослідків інтересу до спадщини мислителя на початку ХІХ ст. відзначалися ознаки драматичної будови, засвідчені яскравими характеристиками тих уособлень абстрактних ідей, якими є дійові особи – учасники діалогів. Зокрема, «Брань архистратига Михаїла со Сатаною» (1783 р.) постає як «пишна барокова містерія – візія» [16, с. 768], що відсилає до творів П. Кальдерона. Таким чином, наявні очевидні можливості театральної інтерпретації текстів Г. Сковороди, а водночас залишаються нез'ясованими джерела цих інтерпретаційних можливостей.

Виклад основного матеріалу дослідження. Насамперед необхідно зауважити, що загальна проблема театралізації оповідного способу викладу як такого, зокрема, перетворення оповідного тексту на різновид вистави, віддавна знаходила своєрідне розв'язання в проповідницькому стилі. Вже у проповідях Кирила Турівського Віра Сулима виявила ознаки театралізації, так що «його проповіді подібні до певних зразків персоналізованих декламацій, які проповідник озвучував власним голосом» [15, с. 8]. Ще наочніше ця драматизація оповіді простежується у творчості Івана Вишенського, який, зокрема, вдавався до діалогізації висловів, вкладаючи їх в уста уявних персонажів. Такі діалоги звичайно прибирали вигляду катехізису, побудованого з чергування питань та відповідей. Приміром, у «Книжці» знаходимо типовий прийом «театру одного

актора», коли один виконавець почергово виголошує репліки різних дійових осіб: «*Што ж ми даеш, дияволе? Именуї, да знаю наперед. Дам ти нынїшняго вѣна славу ...*» [4, с. 310]. Однак «театр одного актора» тут залишається в межах манери оповіді, властивий казкарям, які теж інсценізують свої тексти (у фольклористиці казки відносять до драми, а не епосу [11, с. 3]).

Цілоком інакше виглядає театралізація нарративу в Г. Сковороди, де вже не казкова традиція, а професійна театральна практика сучасності залишає відзначені вище сліди. Тут доречним видається зіставлення з таким мислителем барокової доби, як Б. Паскаль. Ознаки драматичної композиції, зокрема, В. Скуратівський виявляє в такому творі Б. Паскаля, як славетні «Думки» – зібрання філософських висловлювань: «*Вся драма нашого ось тут перебування ... – ось що таке ці «Думки».* При цьому слово «драма» ми вживаємо зовсім не метафорично... «Думки» – то ніби лібрето» [14, с. 385]. Більше того, ці властивості театрального лібрето виявляються всупереч тій настанові «неприйняття самої стихії театрального» [14, с. 385], обстоювану янсеністами, до яких належав Б. Паскаль, так що він демонструє «бальзаківський парадокс» самокритики янсенізму, виходячи з янсеністських позицій. Ще один аргумент на користь театральної філософських фрагментів становить «неможливість, а точніше, недоречність нібито цілісного, штучно синтезованого портрета людини» [14, с. 385]. Відтак, корпус філософських афоризмів створює низку начерків драматичних епізодів, які разом взяті складають віхи прихованого лібрето.

Порівняння Г. Сковороди з Б. Паскалем – це вже доволі розроблена тема. Підстави тут знаходять передусім в славетній «філософії серця», спільній для обох мислителів. Однак не менше підстав дало б зіставлення будови конкретних текстів, а не лише їх ідейного змісту. Коли ознаки драми виявляються в збірнику афоризмів Б. Паскаля, то не менше підстав знаходити прослідки драматичної будови в корпусі цілісних текстів, зокрема, в такому епістолярному монументі, який становлять латиномовні листи Г. Сковороди до М. Ковалинського – своєрідний філософський дебют, датований 1762–1765 рр., слідом за «Садом божественних пісень» 1757 р. Їх теж можна розглядати як лібрето драми життя філософа, де продовжено містичну традицію, зокрема, її новіший різновид – квієтизм. Епістолярні тексти Г. Сковороди демонструють одну з провідних властивостей театрального тексту – наявність розвиненого, таємного підтексту.

Та можна вказати і на особливий жанр барокового театру, де філософські діалоги безпосередньо перетинаються з виставою. Це – практика викладання в навчальних закладах єзуїтського ордену, який «визнав драматичні вистави одним із практичних видів навчання» [15, с. 11]. Так народилася шкільна драма, де абстрактні поняття як предмет навчальної дисципліни виступають у вигляді конкретних персонажів, а університетська дискусія здобуває властивості напруги сценічної дії. Інтелектуальні та інструктивні

завдання, висунуті перед драматичним твором, позначалися на самій структурі її тексту. Поряд з дискусіями на абстрактні теми в діалогах вириваються побутові епізоди, значення яких не обмежується демонстрацією оживлених «наочних приладів» уособлених ідей. Епохальне відкриття своєрідного рівняння «школа – театр» було одним з провідних здобутків тієї революції в педагогіці, яку здійснили єзуїти. Загальновідомо, що система єзуїтських навчальних закладів стала найпривабливішою в Європі барокової доби: вихованцями єзуїтських шкіл були Декарт, Мольєр, Вольтер. Педагогічна програма, сформульована в документі *Ratio studiorum* (біля 1559 р.), використовуючи ідеал всебічного розвитку особистості ренесансних гуманістичних утопій, пропонувала театралізацію самого навчального процесу, в якому учні виступали б як драматичні актори. Ці особливості єзуїтської педагогіки особливо яскраво виявляються у порівнянні з протестантським шкільництвом: «В протестантів істотну частину навчального часу займало вивчення релігії, єзуїти обмежувалися коротким вивченням катехізису, натомість пропонували постійну релігійну практику... Зовнішнє закріплення успіхів у єзуїтських колегіях здійснювалося в диспутах, шкільних церемоніях... поділу класу на партії з своїми лідерами... Найкращі учні... повинні були стежити за своїми товаришами» [21, с. 85]. Театралізація навчання виявлялася через заохочення учнів до сценічної поведінки: «У протестантських школах не намагалися збудити честолюбство учнів. Школи єзуїтів пішли в цьому керунку значно далі від того, що винайшли гуманісти. В них кожен школяр мав спеціального конкурента, кожен клас ділився на два табори, які змагалися» [17]. В Україні вагомість єзуїтської системи навчання вже докладно вивчено [12]. Зокрема, досягнення найдосконалішої на той час єзуїтської педагогіки використовувала Києво-Могилянська академія. Приміром, «*Ad Maiorem Dei Gloriam* – для більшої слави Бога... Цей вираз запровадили єзуїти... У філософських курсах Києво-Могилянської академії кожен великий розділ закінчувався даним виразом» [6, с. 618]. Зі свого боку, «в єзуїтських колегіях було запроваджено церковнослов'янську мову й навіть елементи православного церковного обряду» [2, с. 12]. Коли діяльність єзуїтів було заборонено в Європі, у Російській імперії, де тоді працював Г. Сковорода, цей орден продовжував існувати.

Рівняння «школа – театр» як основа жанру «шкільної драми», зі свого боку, спиралося на концепцію казуїстики, що була одним із здобутків так званої другої схоластики. Створена передусім зусиллями Л. де Моліна (1536–1600), праці якого вивчалися в Києво-Могилянській академії, доктрина казуїстики була спрямована на зведення розмаїття уявно випадкових, строкатих явищ до загальних категорій. Конкретні «випадки» («казуси») поставали як унаочнення загальних законів, описуваних абстракціями. Звідси впливає алегоризм «шкільної драми» як своєрідного «наочного приладу» для демонстрації аргументів у вчених дискусіях. Відтак, розмаїття життєвих ситуацій зводиться до системи концептів, придатних для їх опису, подібно до юридичної процедури підведення вчинків під дію тих чи інших законів. Здійснюється своєрідна експертиза життєвих випадків, які підводяться до загальних законів та зводяться до них. Зі свого боку, цей підхід спирався на так званий принцип індивідуації (*principium individuationis*, впроваджений Фомаю Аквінським) – «по-перше, спосіб, за яким конституються (створяться) речі, по-друге, те, що розмежовує цю річ та найближчу до неї виду суті, нарешті, те, що робить річ неповторимою своєрідною» [21, с. 191]. В «другій схоластичній» Ф. Суареса (1548–1617), якого теж вивчали у Києві, цей принцип «постає як всебічна визначеність конкретної речі... Принцип індивідуації тут – наше знання про річ, наділене повнотою» [21, с. 183]. Він знаходить відповід-

ність в бароковій поезії в понятті концепту, яке перейшло до сучасної когнітивної лінгвістики [24, с. 88]. Відтак, окремі випадки, казуси, зокрема, і життєві ситуації «шкільної драми» передбачають можливість повноти знання про них, їх виведення з ідеальної досконалості.

Саме з обговоренням і критикою казуїстики був пов'язаний такий славетний пам'ятник барокової епохи, як «Листи до Провінціала» Б. Паскаля – «правдива дочка платонівських діалогів», за оцінкою сучасниці М. де Севіньє. Побудований як філософський діалог, цей твір виявляє ознаки театралізації, зокрема, в специфічному використанні вставних новел у репліках партнерів. Взагалі прийом вставного оповідання має театральне походження як прийом сцени на сцені: наприклад, у проповіді вставне оповідання виглядає як розігрування сцени з театру одного актора. Б. Паскаль вдається до такого прийому, приміром, у шостому листі, де автор-оповідач вводить новелу невимушеною реплікою: «Ото ж я бачу, батечку мій, що ви не знаєте цієї історії: мені треба її вам розповісти» [9, с. 135]. Ще більшою мірою сліди казуїстики та полеміки з нею позначилися на творчості однодумця Б. Паскаля – великого драматурга Ж. Расіна. В його драмі «Федра», зокрема, «певна особлива ситуація, взята окремо, буде психологічною *par excellence*. Однак перебіг трагедії в цілому не може бути поясненим, якщо виходити виключно з психології... Дія драми... не може розглядатися в плані виключно людському» [8, с. 185]. Відтак, вчинки персонажів визначаються наперед вироком долі відповідно до фаталістичного тлумачення проблеми волі янсеністами в суперечках з казуїстикою: «У світі спасіння немає, спасіння дає Бог, але шлях до спасіння вказаний обранцям, яким дарована благодать» [8, с. 194].

Тут суто жанрові питання будови драматичного тексту перетинаються з проблематикою свободи волі, започаткованою св. Августином, полеміка над спадщиною якого стала межовим каменем епохи Реформації. «Єзуїти зробили спробу звільнитися від суворості августинівської етики», зокрема, за казуїстикою «благодать наявна як проста можливість» (т. зв. *gratia sufficiens*), натомість «за Августином, благодать дійова» (т. зв. *gratia efficax*) [18, с. 531]. Навпаки, янсеністи, подібно до протестантів, «не припускали людську волю, яка робить благодать безкорисною» [3, с. 27]. В самого Августина Божа благодать, яка спрямовує волю до добра, характеризується висловом про любов до Христа з грою слів: «*Parum voluntate etiam voluptate trahimur* (Не досить, щоб нас притягувала воля, треба, щоб притягувала і насолода)» [5, с. 219]. У вченні Г. Сковороди одне з центральних тверджень про те, що «легко бути добрим», означає саме доступність благодаті, всупереч протестантам і янсеністам. Тому хоча Д. Чижевський порівнює Г. Сковороду з протестантським теоретиком педагогіки Я. Коменським [20, с. 172], не менше підстав шукати схожість з традиціями єзуїтської школи. На початку творчого шляху Г. Сковорода завершує 28-у пісню з «Саду божественних пісень» знаменним висловом св. Августина: «*Tolle voluntatem propriam et tolletur infernus* – *Истреби волю собственную – и истребится ад*». Така позиція зовні суголосна протестантизму, але через чверть століття (1781 р.) створюється «Бешда, нареченная двое, о том, что блаженным быть легко», де розвиваються погляди казуїстики. Очевидно, самі погляди мислителя зазнавали еволюції в бік, ближчий до єзуїтської педагогіки.

Отже, зіставлення «сократичних діалогів» зі «шкільною драмою» вкладається в значно ширший контекст проблематики співвідношення філософського діалогу та театру. Принципова відмінність драми та діалогу полягала в тому, що коли перша належала до поезії і передбачала вигадку, то «сократичні» розмисли належали до того, що позначалося загальним найменуванням «історія», на-

перед виключаючи можливість невірогідного чи вигаданого. Таке протиставлення поезії та історії підкреслювалося і тим, що драма зазвичай писалася віршами, натомість діалоги користувалися майже винятково прозою. Тоді театралізація діалогу в бароковій культурі виглядає як порушення поетичного канону – крок на шляху до створення прозаїчної драми, що стала вже здобутком значно пізнішого часу Просвітництва. Тим часом місток для переходу над тією, здавалося б, нездоланною прірвою між історією та поезією прокладався у вирі полемічних баталій між протестантами, єзуїтами, янсеністами.

Театральності творів Г. Сковороди, здавалося б, суперечить майже цілковита відсутність жіночих персонажів, що узгоджується з відомим приписом *mulier taceat in ecclesia* (нехай жінка мовчить у церкві). Однак такий підхід цілком суголосний з алегорією «шкільної драми», де персонажі постають як уособлення ідей, як «ходячі категорії». Пояснення цього можна знайти у листі від Г. Сковороди до Тевяшова (01.01.1775): «*Кто-де ищет моего имени, тот не видит естества моего... И не без толку у некоторых христиан дают имя мушине с мужеским и женское, например: Юзеф-Марія*» [13, с. 414]. Істотним виявляється не персонаж як такий, а та суть, до якої він відсилає та яку уособлює.

До «сократичних діалогів» належить десять дворів Г. Сковороди (одинадцятий діалог, «Потоп змін» – це солілоква, розмова Духа і Душі, а інші твори діалогічної будови становлять притчі, сценічні прислів'я). Цей «декалог» відкривається хронологічно першим з діалогів (датування подається за І. В. Іваньо [7]) «Наркісс» (написаний між корпусом листів до М. Ковалинського та 1767 р.). Його побудовано як катехізис, де часто виступає стихомітія – чергування однорядкових висловлювань, звичайно запитань і відповідей. Ця композиція унаочнює театральне видовище розмови вчителя з учнем (Друг, тобто Христос, і апостол Лука). Принцип казуїстики як наочної ілюстрації загальних ідей особливо яскраво демонструє вислів Друга в душі неоплатонізму про ницість чуттєвого світу як тінь світу ідей, де «земля и ничто – одно и то же... Видишь тень свою, просто сказать, пустошь свою и ничто. А самого тебе от рода ты не выдывал» [13, с. 160–161]. От такий платонівський «театр тіней», за яким вичитується драма ідей, становить конкретна вистава. Саме таке тлумачення унаочнюється дуже прикметною реплікою, якою відкривається другий «розговор». «*Тень мертвая! Здравствуйте!*» [13, с. 163]. Цей вислів може видатися загальником барокової культури, схожим до вітання ченців *temento mori*. Однак конкретний цей вислів має цілком точне коло вжитку: так вітали один одного єзуїти, для яких нормативом поведінки членів ордену було уподібнення до мертвого тіла – *corpus morbus*. Завершується діалог «симфонією», яка становить не що інше, як зразок театрального жанру «декламації». Хор учнів по чергово виголошує цитати зі Святого Письма, яким відповідає голос рефрен Друга – Христа.

В наступному діалозі, «Симфонія, нареченная книга Асхань о познанні самого себе» (1767 р.), діють шість персонажів і Друг – уособлення Христа як арбітра для дискусій. Цікаво, що тут один з персонажів – Памва – вдається до тих же прийомів «сцени на сцені» у вигляді вставної новели, які демонстрував Б. Паскаль. Для унаочнення своїх аргументів він розповідає байки як своєрідні інтермедії в драмі. Таку роль вставної інтермедії відіграє притча про сина, який з батькового спадку взяв лише кий, що виявився дорожчим. Основна теза діалогу – обґрунтування пріоритету самопізнання, а притчі мають слугувати конкретними демонстраціями аргументів. Особливо цікавою видається тут рекомендація Друга щодо техніки самопізнання – «роздвоєння» особи, пора-

да розділити себе надвоє [13, с. 219], яка відсилає до «Сповіді» св. Августина та його як першоджерела театрального жанру внутрішнього монологу або солілокви – розмови з собою.

З третього діалогу, що складається з двох частин – «Бешда, нареченная Observatorium» (1772 р.) – починаються тексти, в яких відсутній персонаж Друг (втілення Христа). Четвертий твір «Діалог или разглагол о древнем мір» (1772 р.) втілює думку про історію як театральну виставу. П'ятий діалог «Разговор пяти путников о истинном щастии в жизни» (1770-ті рр.) впроваджує персонаж, який висловлює авторську позицію і має однакове ім'я – Григорій. Саме він, зокрема, проголошує діалектику волі і благодаті в душі казуїстики: «*Дѣйствительно все дѣлается по воли Божией, но и ей я согласен, и она уже моя воля*» [13, с. 343].

Шостий діалог, «Кольцо. Дружеский разговор о душевном мір» (1773 р.), становить спростування і висміювання поглядів Просвітництва, зокрема, скептицизму та раціоналізму, уособлених уїдливім і дотепним Афанасієм. Театралізація тексту виявляється насамперед в тому, що йдеться про розвінчування Афанасія як особистості, а не лише про спростування його поглядів, коли, приміром, до нього звертається Яков: «*Высморкай же нос, тога почувствуешь, что в отцовских и сановных сил словах тот же дух*» [13, с. 352]. Глузуванням піддаються насамперед спроби енциклопедичного подання знань. Осміювання опонентів повертає знову-таки до традицій єзуїтської педагогіки, де вживання ритуального сміху було одним з засобів переконування учнів у очевидності засвоєваних ними положень. Такі прийоми єзуїтської педагогіки наводяться свідками з кінця XIX ст. [1, с. 287]. В діалозі вирінають риторичні формули типового репертуару другої схоластики – такі, як «*руцѣ их исполнены очес*» [13, с. 396] або теза «*всякій пункт предваряющее безначальное невидимое начало центр свой вездѣ окружности нигде не имущее*» [13, с. 398], що відсилає до визначення «*Бог є коло, центр якого скрізь, а околиця ніде*» з загальників герметичної традиції. Саме тут формулюється і принцип казуїстики як основи театральної концепції добору ілюстрацій для підтвердження загальних істин, засвідчений словами Якова про те, що «*дѣйствія, будто отломки зеркала, цѣлое лице Божіе изображают*» [13, с. 397]. Сюди ж належать і символіка їжі, розжовування як акту мислення: «*хорошенько разжуй, ести гдѣ в библии начитаеш*» [13, с. 399]. На основі таких загальників висловлюється головний аргумент проти раціоналізму: «*Афанасій: Вить астрономія есть дух. Яков: И обоняние есть дух, ести понюхатъ в навозную кучу. А.: Она не около куч упражняется. Я.: Планета и куча одно то же*» [13, с. 399–400].

Сьомий діалог, «Разговор, называемый Алфавит или буквар мира» (1775 р.), може мислитися як своєрідна відповідь на надзвичайно популярний за часів Г. Сковороди в полономовному регіоні трактату «Нові Афіни» (1745–1746 рр., 2-ге вид. 1754–1756 рр.). Написаний єзуїтом, київським каноніком (з 1761 р.) Йоахімом Бенедиктом Хмельовським (1700–1763), він був закросний як нова енциклопедія, альтернативна середньовічній ерудиції [23, с. 14]. Про глибоко приховану полеміку з цим бестселером доби свідчить, зокрема, репліка Якова, який розповідає про «республіку Афінську» [13, с. 416]. Діалог можна уявити як двоактну драму. Сенс акту першого цієї драми – обґрунтування незмінності, непорушності станового поділу суспільства в ідеї так званої «сродственной» праці: «*Зачем же окаеваеш себе, о маловѣрная душа, когда твой отец небесный родил тебе или земледѣлос, или горшечником, или бандуристом?*» [13, с. 422]. В другому акті натяк на енциклопедизм «Нових Афін» підкреслено, зокрема, байкою про Афіни [13, с. 425].

Нарешті, восьмий і дев'ятий діалоги становлять вже згадані «Двое» (1781 р.) і «Брань Архистратига Михаила со Сатаною» (1783 р.), присвячені обґрунтуванню благодаті, а завершує декалог «Пря блсу со Варсавою» (1783 р.), де розгортається «психоматія» – внутрішня боротьба автора (Варсава – ім'я самого Г. Сковороди) з силами спокуси. Тут автор виголошує знаменну тезу: «Воля! О несыйтый ад! Вси тебх ядъ. Вси ты ядъ» [13, с. 95]. Це може здатися поверненням до протестантського фаталізму, але через кілька рядків знаходиться і шлях спасіння, де «новая любовь творит ищезати ветху. Ветха же, ищезая, помалу-малу преобразуется в новую волю и в новое сердце взаимно» [13, с. 95]. Таким чином, сотеріологія (концепція спасіння) в Г. Сковороди знаходить розв'язання в динаміці душі, в драмі життя.

Орієнтація Г. Сковороди на західноєвропейський дискурс виразно відрізняє його від сучасника (ті ж роки народження і смерті) Паїсія Величковського – укладача відомої хрестоматії з патристики «Добротолубіє». Коли для Г. Сковороди рівняння «школа – театр» стає провідним композиційним принципом, то П. Величковський утримується від розігрування сцени на сцені і орієнтується на писемне слово, а не на театр: «Щоб більше пов'язати думку і увагу із змістом читаної книги, необхідно слово за словом стежити за текстом книги, а це найкраще досягається списуванням книги» [19, с. 249]. Розглянута концепція волі та благодаті як основа драматичної концепції теж відмінна від православної патристики, де вимагається єдність особистісного чину та причетності до громади: «Таїнства несуть благодать наче у вигляді зернини ... Без початкової благодаті зусилля будуть марними, але і без зусиль таїнства не принесуть плодів» [10, с. 127]. На відміну від цього Г. Сковорода, спираючись на єзуїтську педагогіку і казуїстику, розвинув ідею «достатньої благодаті», що розгортається в дискусіях поміж персонажами його філософських драм.

Висновки. Доктрина казуїстики, породивши шкільну драму, виявилася продуктивною і для тлумачення філософських текстів як театральної вистави, розкриваючи зумовленість драматичної композиції загальною концепцією свободи волі. Дискусії навколо спадщини св. Августина сприяли формуванню рівняння «театр – школа» і осмисленню жанру філософського сократичного діалогу як театральної вистави. Філософський декалог діалогів Г. Сковороди в цьому аспекті постає як важливий крок до створення новачного прозаїчного драматичного тексту.

Література:

- Алтаев А. (Рокотова-Ямщикова М.В.) Памятные встречи / А. Алтаев – М. : Гослитиздат, 1957. – 424 с.
- Антонюк Г. Д. Вплив латинської школи на розвиток шкільної освіти України / Г. Д. Антонюк // Вісник Львівського державного університету. – 2011. – № 5 – С. 9–14.
- Брюнетьер Ф. Рассуждения о Провинциалиях / Ф. Брюнетьер // Паскаль Б. Письма к провинциалу. – Киев : Port Royal, 1997 – С. 7–42.
- Вишенський І. Книжка Иоанна Мниха / І. Вишенський // Українська література XIV–XVI ст. – К. : Наукова думка, 1988 – С. 306–368.
- Гільдебранд Д. Етика / Дітріх фон Гільдебранд. – Львів : Український католицький університет, 2002 – 446 с.
- Захара І. С. Коментарі / І. С. Захара // Яворський С. Філософські твори : у 3-х т. Т. 1. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 615–621.
- Іванько І. В. Примітки. Коментарі / І. В. Іванько // Сковорода Гр. Повне зібрання творів : у 2-х т. – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 1. – С. 466–528 ; Т. 2. – С. 500–556.
- Кадьшев В. С. Расин / В. С. Кадьшев – М. : Наука, 1990. – 274 с.
- Паскаль Б. Письма к провинциалу / Б. Паскаль – Киев : Port Royal, 1997 – 592 с.
- Плакида (Дезей) архимандрит. «Добротолубіє» і православна духовність / Архимандрит Плакида (Дезей) – М. : Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2006 – 382 с.

- Савушкина Н. И. Драматизированный образ в некоторых жанрах русского фольклора / Н. И. Савушкина // VII международный конгресс антропологических и этнографических наук (Москва, август 1964 г.). – М. : Наука, 1964. – С. 12.
- Серяков С. Єзуїтське шкільництво в Україні: кількісні показники та структурний розвиток (к. 40-х – сер. 90-х рр. XVII ст.) / С. Серяков // УІЖ. 2001. – К., 2002. – С. 126–150.
- Сковорода Г. Повне зібрання творів : у 2-х т. / Г. Сковорода – К. : Наукова думка, 1973.
- Скуратівський В. Блез Паскаль і його «Думки» / В. Скуратівський ; пер. з фр. А. Перепада, О. Хома. – К. : Дух і літера, 2009. – С. 373–392.
- Сулима М. М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. / М. М. Сулима ; вид. 3-тє. – К. : Стило, 2010. – 368 с.
- Ушкалов Л. Григорій Савич Сковорода / Л. Ушкалов // Історія української літератури : в 12 т. Т. 2. Давня література (друга половина XVI – XVIII ст.). – К. : Наукова думка, 2014 – С. 752–799.
- Фадеева Г. Д., Паршина К.С., Артемов К.В. Истории образования: иезуитская система образования / Г. Д. Фадеева, К. С. Паршина, К. В. Артёмов // Молодой ученый. – 2013. – № 5. – С. 783–785.
- Хома О. И. Провинциалии и культура Нового Времени: к проблеме диссидентства Паскаля. Примечания / О. Хома // Паскаль Б. Письма к провинциалу. – Киев : Port Royal, 1997. – С. 501–557.
- Четвериков Сергей, протоиерей. Старец Паисий Величковский / Протоиерей Сергей Четвериков – Минск : Изд. Свято-Елисаветинского монастыря, 2006. – 376 с.
- Чижевський Д. «Лабіринт світу» Яна Коменського / Д. Чижевський Філософські твори : у 4-х т. Т. 3. – К. : Смолоскип, 2005. – С. 158–200.
- Шмонин Д. В. В тени Ренессанса: вторая схоластика в Испании / Д. В. Шмонин. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006 – 278 с.
- Юдкін-Ріпун І. М. Герметичний дискурс Григорія Сковороди / І. М. Юдкін-Ріпун // Студії мистецтвознавчі. – 2010. – № 2. – С. 7–19.
- Rybicka-Nowacka H. «Nowe Ateny» Benedykta Chmielewskiego / Helena Rybicka-Nowacka – Warszawa, 1974 – (Uniwersitet Warszawski. Rozprawy. N. 75) – 64 S.
- Yudkin-Ripun, I. Aphoristic Foundations of Dramatic and Lyrical Poetry / Igor Yudkin-Ripun – Kiev: Osvita Ukrainy, 2013 – (National Academy of Arts of Ukraine. Institute of Culturology) – 444 p.

Юдкін-Ріпун І. Н. Григорій Сковорода как драматург

Анотація. Діалоги Г. Сковороди образують цілісний корпус текстів – декалог, несуть ознаки шкільної драми і свідетельствують о причастності к іезуїтській системі виховання, основаній на тождестве «театр – школа». Концептуальную основу композиції драми составляет принцип индивидуации казуїстики, обуславливая аллегоризм образов. Признаки ранней прозаической драмы возникают из дидактических задач построения дискуссии над проблемами личной воли. Вставные рассказы представляются как эпизоды сцены на сцене.

Ключевые слова: шкільна драма, іезуїтська педагогіка, казуїстика, свобода, благодать, фаталізм, персоніфікація, сцена на сцене.

Yudkin-Ripun I. Gregory Skovoroda as a playwright

Summary. G. Skovoroda's dialogues build up an entire textual corpus – Decalogue, they display the features of school drama and attest the author's involvement in Jesuits' educational system based upon the identification of "school – theatre". The conceptual foundation of dramatic composition is that of the principle of individuation in casuistic doctrine entailing the allegorical basis of images. The features of the early prosaic drama appear as the result of the didactic tasks connected with the development of discussion upon the problems of personal will. The inserted stories are represented as the episodes of scene upon scene.

Key words: school drama, Jesuits' education, casuistic doctrine, freedom, beatitude, fatalism, personification, scene upon scene.