



ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

Что берется за точку отсчета для изложения истории русского театра? Большинство авторов, приступая к такой работе, ориентируются на 1756 год. Именно в тот год 30 августа императрица Елизавета Петровна собственноручно подписала Указ об учреждении в Петербурге государственного «Русского для представления трагедий и комедий публичного театра».

Директором был назначен стихотворец А. П. Сумароков, которого принято считать и первым русским драматургом, а ведущим актером в труппе стал Ф. Г. Волков, уже успевший к тому времени проявить недюжинный сценический талант, выступая в Ярославле, где сам организовал театр, собрав коллектив из увлеченной его предложением местной молодежи.

В связи с этим рождение русского театра иногда относят к 1750 году — году появления театра Волкова в Ярославле, а также издания царского указа, узаконившего частные театры.

Конечно, историки и театроведы не обходят вниманием факт существования на Руси бродячих актеров — скоморохов. Первое летописное упоминание о них относится к 1068 году, а фрески Софийского собора в Киеве, на которых изображено представление скоморохов, вообще датируются 1037 годом.

А еще был церковный театр, пытавшийся противостоять «бесовским играм» скоморохов; были школьные театры при Киевской, Московской и других духовных академиях; был придворный театр в летней резиденции царя Алексея Михайловича (подмосковное село Преображенское)... Но все это считается как бы предысторией, а настоящая история русского театра начинается все-таки с Волкова и Сумарокова.

Иной точки зрения придерживался *Николай Николаевич Евреинов* (1879—1953) — русский и французский режиссер, драматург, создатель оригинальной теории театра, историк театрального искусства, философ, актер и музыкант. Он считал, что русский театр с елизаветинских времен «был долгие годы русским лишь по на-

званию да разве еще потому, что находился в России и на сцене его говорили и пели по-русски». По его мнению, «до первой трети XIX века были лишь отдельные, да и то лишь частичные, попытки русифицирования нашего драматического искусства». И вообще: «Что этот театр был навязан народу извне, как плод иноземной культуры, и, в своем дальнейшем развитии, оставался, на главнейших путях своих, театром “заимствованным” с Запада и явно подражающим его образцам, доказывается чуть ли не всей историей театра в России».

А вот театральные обряды в языческой и полужазыческой Руси — это подлинно русское. Н. Н. Евреинов усматривал начало русского театра «в обрядово-драматических действиях, достигших у русского народа огромной выразительности и оригинальной художественной формы». Исследованию этой формы он и уделил первоочередное внимание в написанной в эмиграции и впервые вышедшей в Париже в 1947 году книге «История русского театра».

Автор принципиально разделяет понятия «история русского театра» и «история театра в России». О театре в России он годом раньше написал отдельную книгу. Здесь же предметом его рассмотрения является именно то, в чем проявляются собственно национальные, самобытные черты этого вида искусства.

У нас в стране до сих пор не так уж много как специальной, так и популярной литературы, освещающей историю театра исходя из такой методологической установки. Немного и литературы о помещичьем театре с крепостными актерами, который автор также относит к самобытным русским явлениям; о попытках Петра I организовать массовый театр для пропаганды своих общественных и политических идей. Поэтому выход в современной

России книги Н. Н. Евреинова в какой-то мере заполняет существующую лакуну.

Театр XIX века изучен куда лучше, так что простим автору торопливую скороговорку, с какой он пробегает этот период, чтобы поскорее войти в театральную жизнь начала XX столетия, в которой сам принимал активное участие.

Тут историк уступает место мемуаристу со всеми присущими ему симпатиями и антипатиями. Так, Вера Комиссаржевская для него, вне всякого сомнения, гениальнейшая актриса, а Всеволод Мейерхольд — высокоталантливый, но самонадеянный и незадачливый реформатор. Не забывает Евреинов и собственной деятельности в театре «Кривое зеркало», предпочитая говорить о себе отстраненно, в третьем лице, что, однако, не всегда свидетельствует о его беспристрастности. Что ж, предлагаемая книга и не претендует на то, чтобы подменить учебник. Но она, несомненно, поможет заинтересованным читателям расширить свое представление о русском театре. Автор сознательно сосредоточился только на театре драматическом — это его принципиальная позиция*.

Отдельно стоит обозначить и стилистическую манеру автора. Периоды речи у Евреинова непривычны для современного читателя — они могут показаться слишком долгими, с массой уточняющих комментариев, чужих и своих, с эмоциональными вставками; с оппонированием не только другим, но себе самому; с артистическими восклицательными и вопросительными знаками, а также запятыми — которых не перечесть. В общем, пишет так, будто режиссер, актер, критик, а с ними и публика заговорили одновременно.

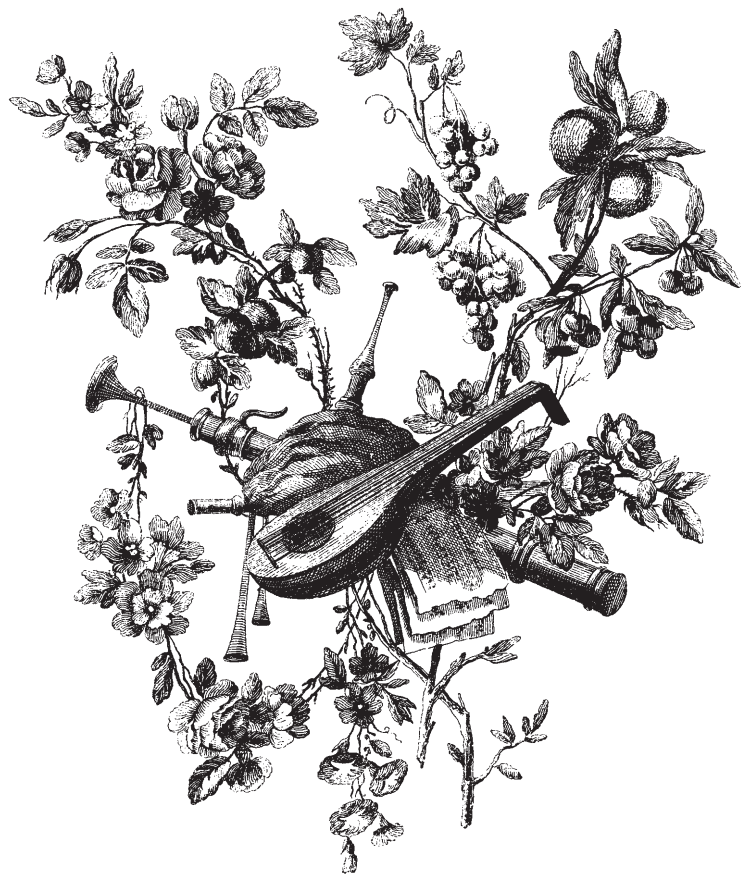
* Издательство для полноты картины сочло возможным дополнить книгу также статьями о развитии русской оперы и балета.



Н. Н. ЕВРЕИНОВ

ИСТОРИЯ
РУССКОГО
ТЕАТРА





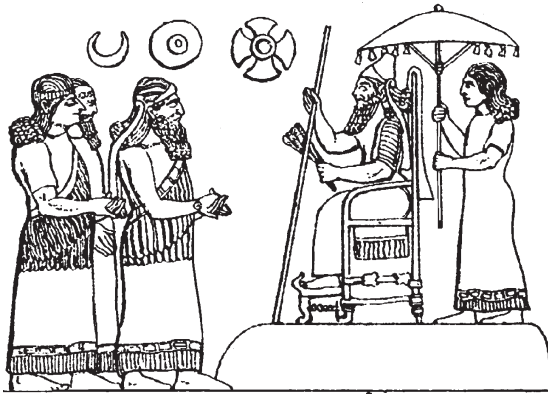


ВВЕДЕНИЕ

Чтобы сделать наглядным для человека неученого значение того или другого праздника, в древности, как это делается кое-где еще и теперь, устраивались большие процессии и в них, перед народом, разыгрывались те небесные события, какие праздновались в соответственный день, например смерть и воскресение божества, победа над темной силой и др.

Самым большим праздником издревле считается наступление Нового года. В этот день в Древнем Вавилоне совершалось праздничное шествие из Борсиппы (предместья Вавилона) в Вавилон, чтобы символизировать начало владычества светлого бога Мардука, носившего священный титул великого Эа, чьей эмблемой был декабрьский зодиак Козерог. В это праздничное шествие, указывает основоположник учения о панвавилонизме Гуго фон Винклер, вводилось все, что имело отношение к мифу о годовом круговороте. Вводился и корабль, на котором бог (Эа) переплывал (в декабре) Мировой океан. Бог подъезжал к каналу, затем его везли, поставив корабль на колеса, по большой улице празднеств (символизировавшей верхнюю часть Зодиака) в святилище Вавилона, в «небесный мир». Это и есть *car naval*, объясняет Г. Винклер в своем исследовании «Духовная культура Вавилона», корабль-повозка, давшая имя сохранившемуся донныне празднику («карнавалу»), коим заканчивается старый год и начинается новый.

Нечто подобное, через 5000 лет, запечатлено историками в Древней Руси, а именно в Сибири, в Пензенской губернии, в Симбирской, а также в городе Тихвине, еще в XVII веке. Далеким от мысли об аналогиях, установленных мною в книге «Азазел и Дионис» (издательство *Academia*, 1924), профессор Алексей Веселовский цитирует в своем труде «Старинный театр в Европе» следующие исторически заверенные данные: «В Тихвине снаряжалась большая лодка, ставившаяся на несколько саней; в сани впрягается множество лошадей, на которых едут верхом окрутники (называвшиеся “халдеями”); окрутники ж в разнообразных костюмах стоят в этой лодке, нарядно убранной и украшенной флагами; во время процессии,



Вавилонские жрецы,
поклоняющиеся звездам.

Прорисовка с вавилонского горельефа

стоящие в лодке разыгрывают на ней, как на подвижном театре, различные сцены и поют комические песни или пляшут».

Через 5000 лет, а может быть, и больше, в каком-то Тихвине, у совершенно отличного от халдеев народа, повторялась ежегодно не только новогодняя процессия халдеев-вавилонян, но процессия с тем же самым театральным феноменом: корабль на колесах — большая лодка на санях! — и при этом участники ее, русские крестьяне, ничего толком не знающие о халдеях, с их религиозным культом бога Эа (обусловившим допотопный «корабль», — этот прообраз бутафорского «корабля», центрального в процессии из Борсиппы в Вавилон), называются опять-таки «халдеями» (по бывшей их причастности к «Пещному действию»).

Спрашивается, можем ли мы говорить, в данном случае, о заимствовании или о влиянии извне, оказанном на «обрядовый театр» языческой Руси?

Никоим образом. И это по той простой причине, что, когда существовал Вавилон, не было еще Древней Руси, стало быть, некому было заимствовать; а когда образовалась Древняя Русь, то от царства Вавилона оставались только тысячелетние

развалины, — значит, не у кого уже было заимствовать.

Да такое «заимствование» и не представляется необходимым, если мы примем во внимание те данные этнологии, согласно коим одни и те же воззрения, касающиеся священных предметов и отношений человека к космосу, встречаются на всем земном шаре и у самых различных рас. Уже Адольф Бастиан (знаменитый этнограф) объяснил, на рубеже XIX — XX веков, что человек всюду носит в себе одни и те же зародыши развития и что они, под влиянием разных потребностей, всегда должны, при соответствующих условиях, одинаково развиваться.

Еще убедительнее говорит о том же В. Вундт в своей замечательной работе «Миф и религия», утверждая тот факт, что свойства человеческого мышления и чувства, равно как и аффекты, влияющие на работу воображения, в существенных чертах одинаковы у людей под всякими широтами и во всех странах. Нет поэтому никакой нужды в гипотезе «переселения», «заимствования» или «влияния», чтобы объяснить «сходство основных мифологических представлений, в то время как, наоборот, имеющиеся всегда, — согласно В. Вундту, — различия в образах фантазии указывают своей зависимостью от окружающей природной обстановки, расы и культуры, прямо на их туземное происхождение».

Это как нельзя более подходит к указываемой мной аналогии между новогодним празднеством в Древнем Вавилоне и святочным празднеством на Руси (вплоть до XVII века). И там и здесь «корабль», движимый волоком (на колесах или на санях); и там и здесь разыгрывались («как на подвижном театре», — сравнивает А. Веселовский) соответственные Новому году сцены, выражавшие, само собою разумеется, радость от победы света над тьмою; и там



К. Е. Маковский. Святочные гадания. Фрагмент

и здесь действующие лица назывались «халдеями», под коими в древности подразумевались вавилоняне.

И вместе с тем почти все, в данной аналогии, различествует, в зависимости от окружающей природной обстановки, народности действующих лиц и культуры таковой народности.

Не «колеса», а «сани», на коих водружался «корабль» (или «большая лодка»), имели место на Руси; не вавилонские боги (великий Эа, Набу, сын Мардука-Бела, и его супруга) чествовались в святочной процессии на Руси, а отличные от них, по культу, «козел» или «коза» (божественные эмблемы плодородия); не юго-восточные песнопения и медлительные литургические действия Вавилона, а северные песни и резвые (от холода?) пляски и действия «разыгрывались» на новогоднем «корабле» в России; не потому действующие лица («окрутники», то есть ряженые) назывались в Тихвине «халдеями», что они при-

надлежали к этому народу, а потому, что они носили эту кличку в качестве участников в церковном представлении «Пещного действия».

Как видим, в данной аналогии столько же сходственных черт, сколько и различных, каковые дают полное основание считать данный театральный обряд, совершавшийся в языческой и полужязыческой Руси, подлинно русским.

Даже если с приверженцами «панвавилонской» теории мы признаем в данном обряде — равно как и в ряде других русских культовых театральных обрядах — факт «переселения» их в Россию, через Грецию (подвергшуюся в древности огромному влиянию халдейской культуры), то и тогда мы будем все же вправе считать их подлинно русскими, ибо в веках их развития на Руси эти театральные обряды должны были сложиться в конце концов в совершенно самобытные культовые формы.

К тому же не надо упускать из виду, что «обряд,— как это хорошо показал тот же А. Веселовский,— представляет собой изначальную форму религиозного сознания», обуславливающую тем самым и оригинальность форм их выражения.

Эти соображения нуждались в точном закреплении по той простой причине, что предлагаемая мною книга имеет центральным предметом своего содержания самобытные формы русского театра, каковые составляют прежде всего, на заре русской языческой культуры, обрядовые культовые действия и игры Древней Руси.

При таком взгляде на историю русского театра становится бесспорным, что, если видеть начало его в обрядово-драматических действиях, достигших у русского народа огромной выразительности и оригинальной художественной формы,— надо таковое начало отнести к языческим временам незапамятной древности, к чему и склоняется автор настоящей «Истории».

Иное дело, стоя на обычной точке зрения, видеть основание русского театра в устройстве, при царе Алексее Михайловиче, «Комедийной Хоромины»; тогда надо отнести начало русского театра к концу XVII века, а именно к 4 июня 1672 года, когда был отдан царский приказ «учинить комедию» и представлять, на подмостках «Комедийной Хоромины», «Книгу Есфирь», что и было исполнено 17 октября 1672 года.

Если же начало русского театра видеть гораздо позднее — в реформированной уже по западным образцам России, но тем не менее на путях собственных творческих поисков — надо отнести начало русского театра (вопреки взгляду автора настоящей «Истории») к весьма недавнему прошлому, а именно к первой трети XIX века, когда дала знать о себе драматургия Гоголя, а заодно с нею и самобыт-

но-русское искусство актера Щепкина, чьим именем с таким же благоговением называется в России Московский Малый театр, с каким во Франции *La Comédie Française* — «Домом Мольера».

Имеются ли основания видеть столь запоздалое начало русского театра? Строго говоря, есть, если иметь в виду, что до первой трети XIX века были лишь отдельные, да и то лишь частичные попытки русифицирования нашего драматического искусства; в общем же вся юность русского театра продолжала протекать под тем же воздействием иностранных гувернеров, каковое сказалось с самого начала насаждения в России театра.

Что этот театр был навязан народу извне, как плод иноземной культуры, и в своем дальнейшем развитии оставался, на главнейших путях своих, театром, «заимствованным» у Запада и явно подражающим его образцам, доказывается чуть не всей историей театра в России.

«Мы воспитаны иноземцами,— писал Бестужев в “Полярной звезде” в 1825 г.,— мы всосали с молоком безнародность и удивление только к чужому... Мы выросли на одной французской литературе, во все не сходной с нравом русского народа, ни с духом русского языка... Нас одолела страсть к подражанию; было время, что мы невпопад вздыхали по-стерновски, потом любезничали по-французски, теперь залетели в тридевятую даль по-немецки. Когда же попадем мы в свою колею?»

Чтобы попасть в свою колею, русскому театру пришлось принаравливаться более полутора лет.

Какая странная судьба у народа, владевшего уже отлично развитыми формами своих календарных, аграрно-обрядовых действий,— тех действий, какие, без малейшей натяжки, можно охватить термином «обрядового театра»!

Как грустно для всякого русского театра сознание, что его отечественный театр, в той форме, какую знает его история, есть учреждение не самобытное, не русского происхождения и не чисто русского уклада!

Мало кто на Западе знает (а еще меньше — делает из этого поучительные выводы), что начало театральных представлений на Руси положено ученым немцем (магистром) Иоганном Готфридом Грегори — пастором лютеранской церкви, присланным в Москву саксонским курфюрстом.

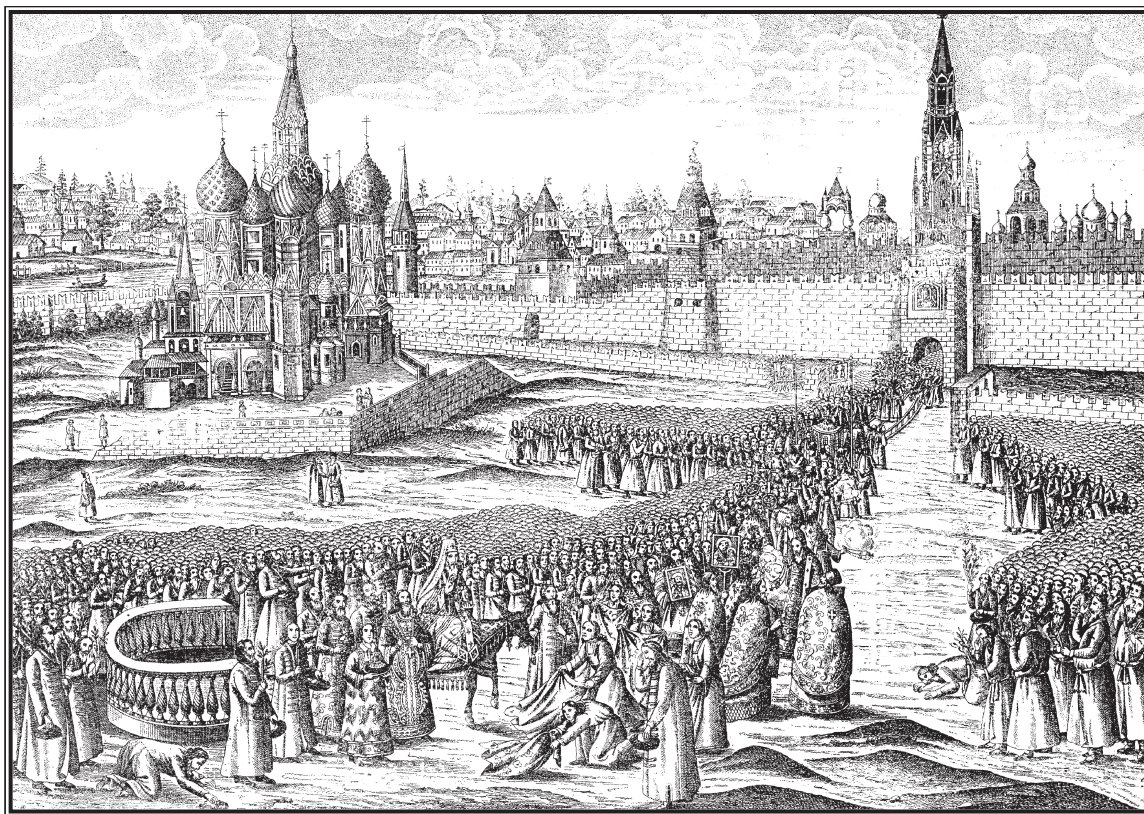
Именно немец Грегори с помощью немцев же Георга Гюбнера (переводчика) и Рингубера (режиссера) устроили в Рос-

сии первый, настоящий, в общепринятом европейском смысле, театр.

Дело Грегори продолжал в России при Великом Преобразователе пруссак Иоганн Христиан Кунст, а после преждевременной смерти последнего — Отто Фюрст, для характеристики труппы которого достаточно сказать, что она давала представления преимущественно на немецком языке.

При преемниках Петра I колесо истории русского театра не двинулось вперед ни на йоту.

Наше сценическое просвещение за это время попадает то в руки труппы Манна из Германии, то труппы *commedia dell'arte* из Италии, то труппы г-жи Ней-



Крестный ход в Москве в XVII в.

Гравюра XVII в.



Л. И. Соломаткин. Петрушка.
1874 г.

бер из Лейпцига (с ее немецко-французским ложноклассическим репертуаром), то в руки труппы Аккермана.

Наконец, наступает знаменательная дата официального основания Российского театра: 30 августа 1756 года издается давно жданный указ! Учреждаются штаты Императорского театра и его директором назначается бригадир Александр Сумароков! Спрашивается, что же дал сей «прославленный» драматург, ко дню основания Российского театра, бедным россам, только что вышедшим из школы немки Нейбер? «Расинов я театр явил, о Россы, вам!» — вот подлинные слова галломана А. Сумарокова. Не «Российский» он явил театр россам, а, к сожалению, только «Расинов», чем окончательно закрепил пересадку на русскую почву западноев-

ропейского «театра Расина», со всем его чуждым русскому духу ложноклассическим стилем.

Не лучше, чем с «русской» драматургией, обстояло, на первых порах, и с «русским» лицедейством. Наш «первый русский актер» — таково почетное название Ф. Г. Волкова, — «заимствуя (по словам А. Малиновского) от итальянских речитативов», был вместе с тем восторженным поклонником немецкого актера Аккермана, посетившего со своей труппой Петербург в середине XVIII века (от которого он и перенял, по всей вероятности, свой знаменитый прием изображения «бешеного» на сцене). Наша слава «русской» сцены, Семенова, была, по утверждению С. Т. Аксакова, лишь неловкой подражательницей *m-lle Georges*. Искусство же И. А. Дмитриевского — этого патриарха «русского» лицедейства — уже вовсе не лестно для нашего национального самолюбия, так как это был, в полном смысле слова, «человек заграничный», подпавший в Париже под влияние Лекена, а в Лондоне — Гаррика.

Такое же раболепство перед иноземными театральными образцами продолжалось и при Екатерине Великой, подававшей, несмотря на ее стремление к русификации репертуара петербургских и московских театров, властный пример заимствования и сюжетов, и техники у немецких драматургов и у Шекспира.

Сами здания постоянных театров возникли в России по инициативе иноземцев. Так, инициатива первого общедоступного театра в Петербурге, открытого в 1783 году, принадлежит немцу Карлу Книпперу. Москва в обогащении своих стогнов* постоянным театральным зданием обязана в первую голову директору Итальянской оперы Локателли; когда же

* *Стогна* — площадь или улица города (устаревшее).



Шут и шутиха.

Лубок. Вторая половина XVIII в.

этот исторический театр (у Красного пруда) сгорел, то опять-таки не русский, а еврей-англичанин Медокс, взял в свои руки как саму постройку публичного театра в Первопрестольной (на Петровке), так и бразды правления в оном. Словом, иноземцы даже здесь сыграли важную

и чреватую последствиями роль в истории русского театра, так как само здание театра (его архитектура, оборудование сцены, расположение зрительных мест и пр.) в известной мере предопределяет уже характер действия, коему данное здание призвано служить. Еще более сказанное

относится к самому антрепренеру. Можно живо представить себе, какое влияние на русское сценическое искусство должен был иметь, например, тот же иностранец Медокс, когда в руках его, кроме труппы немецкой и французской, оказались две русских труппы, театральная школа и три театра: Большой, Домашний в Воспитательном доме и Вокзал.

Как ни печально, но все эти данные заставляют признать, что в своей юности «русский театр» был долгие годы русским лишь по названию да разве еще потому, что находился в России и что на сцене его говорили или пели по-русски.

На самом же деле это был в значительной степени иностранный театр, деятели коего даже кичились, что, мол, «у нас (в России) не хуже, чем за границей».

Так как задача предлагаемой на этих страницах «Истории русского театра» заключается в максимальном оправдании данного названия, а не в описании иностранного театра, культивировавшегося в продолжении полутора столетий на русской территории, — настоящая «История русского театра» (а не «Истории театра в России») должна тем самым выгодно отличаться от появившихся до сих пор книг под таковым же названием, уделяющих равное место как заимствованному с Запада, т. е. иностранному, театру, так и подлинно самобытному русскому театру.

Отличается еще настоящая книга от других, написанных на ту же тему, в том

отношении, что она стремится проследить зачатки и развитие театра чисто русского, оставляя, ввиду этого, в стороне национальные театры — украинский, белорусский, грузинский, армянский и других народов.

С другой стороны, настоящая «История русского театра» посвящена целиком драматическому искусству, противопоставляемому, в своей исключительности, «оперному», «балетному» и прочим зрелищным искусствам.

Вместе с тем отличие данной «Истории» от близких ей по содержанию (но занятых преимущественно драматической литературой) состоит еще в том, что самое понятие «театр» взято здесь в том его широком значении, какое подразумевает рядом с искусством драматурга и искусство актера, режиссера-постановщика и декоратора.

Последнее, на что автор этой книги просит обратить внимание благосклонного читателя, — это то, что среди русских книг по истории театра данная книга написана профессиональным деятелем театра, на 40-летней практике изучившим его не только по печатным материалам, но также и по данным своего режиссерского и драматургического опыта, сопряженного с работой в области истории и теории театрального мастерства, каковой работе автор посвятил немало книг и журнальных статей.

Н. Евреинов





ГЛАВА I

ОБРЯДОВЫЙ ТЕАТР КРЕСТЬЯНСКОЙ РУСИ



Среди разновидностей театра, рассматриваемого не в узкоформальном значении этого слова, не в традиционном его аспекте, а в несколько расширенном его понимании, особняком стоит театр, которому приличествует название обрядового.

Так как эта дифференциация не получила еще всеобщего признания, спрашивается, имеем ли мы основание говорить о подобном явлении как именно о театре? Не осторожнее ли употреблять в соответственном случае вместо выражения «обрядовый театр» — просто «обряд» или «обряды драматического характера»?

Такая осторожность, пожалуй, совершенно излишня, ибо что представляют собой праздничные ритуальные действия, сопровождаемые песнями, плясками, ряжением и пантомимой (нередко с «диалогом» действующих лиц), которые совершаются, по раз выработанному «чину», охотничьим племенем или земледельческой общиной, как не подлинный театр?

Правда, такой примитивный театр имеет свою отличную от прочих театров существенную особенность в том, что содержанием и формой ему служат не вольно-творческие сценические произведения, а лишь издревле установленные и имеющие магическое значение обряды; но, в общем, такой театр, со строго ограниченным специфическим репертуаром, является в своих основных зрелищных чертах самым настоящим театром.

Объясняя разницу между «обрядом» и «игрою» и обращая внимание читателя на то, что, в противоположность «игре», обряд, приуроченный к известному времени, месту и обстоятельствам, является делом серьезным, религиозно важным, строго консервативным и пр., — проф. А. Белецкий говорит, что «в обряде театральны лишь

элементы», в то время как «игра» почти всегда уже готовый, хоть и примитивный театр» (см. «Старинный театр в России», Москва, 1923 г.).

Принимая целиком мою теорию театральности, «широкой струей, — по признанию А. Белецкого, — просочившейся в народный быт», где она нашла себе выражение в таких фактах, как обрядность Запорожской Сечи, принятие в «гурт» нового члена у бандуристов и лирников и во многом другом («чем, конечно, воспользовался бы, — пишет А. Белецкий, — талантливый Н. Н. Евреинов как материалом для иллюстрации своей теории»), — почтенный профессор находит, тем не менее, расстояние от «театральности» до «театра» весьма значительным, но не решаясь стать на мою точку зрения, рассматривать обрядовые действия как разновидность подлинного театра.

Не вступая в полемику с проф. А. Белецким, укажу только, что такой авторитетный ученый, как В. Всеволодский-Гернгросс, автор двухтомной «Истории русского театра» (изд. в Советском Союзе в 1929 г. с предисловием наркома просвещения А. В. Луначарского), решительно присоединился к моему мнению и счел возможным и даже необходимым считать «обрядовые и игровые действия» «ранними видами театральных действований или, выражаясь кратко, считать театром».

Каков же, спрашивается, был репертуар этого издавна оформляемого обрядового театра, дававшего до недавнего времени всегда, в одни и те же сроки, одни и те же, в общем, спектакли? К чему сводился сокровенный, для профанов, смысл этих своеобразных спектаклей, их содержание, их характер?

На это отвечают — правда, часто сбивчиво и чересчур кратко — многочисленные запрещения и обличения данного «репер-

туара» и представлений излюбленных в нем пьес со стороны православного духовенства, ведшего борьбу с обрядовыми «действиями» языческого происхождения.

Среди этих обличений и суровых осуждений живучего, «в пику» духовенству, обрядового театра, процветавшего на Украине в конце XVI века, интересно и поучительно послание к князю Острожскому знаменитого афонского монаха Иоанна Вишенського, который из своего затворнического уединения прилежно следит за верностью Христовым заветам родного ему украинского народа.

В этом своем послании И. Вишенский дает перечисление тех «пьес», какие составляли «репертуар» обрядового театра на Украине, называя главные народные языческие праздники и связанные с ними обряды в календарном порядке.

Он начинает с новогодней «пьесы» *Коляды*, которую советует «из городов и сел» изгнать, согласно Христову учению, ибо «не хочет Христос, чтобы при Его Рождестве имели место дьявольские Коляды», — пишет И. Вишенский.

Нечто подобное предлагает он и в отношении «Волочельного» обряда, совершаемого на Пасху, а именно: «Выволокши его из городов и сел, утопить. Не хочет бо Христос, при Своем славном Воскресении, того смеху и ругани дьявольского иметь».

Далее следует осуждение дьявольского праздника «на Георгия-мученика», где имеют место «танцы» и «скоки», которые заставляют гневаться Георгия-мученика на «нашу землю» (т. е. на Украину).

Потом — следуя точно календарной последовательности, — И. Вишенский ополчается на языческий характер праздника, совершаемого в честь Ивана Купалы: «ибо гневается (на то) Иоанн Креститель»; поэтому Купалу надо утопить и огненное скаканье (в его честь) прекратить.