

ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ МІСТЕРІЇ В СУЧАСНІЙ ДРАМАТУРГІЇ

Статтю присвячено модифікаціям середньовічного жанру містерії в драматургії на межі XX–XXI ст. Запропоновано типологію сучасної містерії (містерія-реконструкція, містерія-реінтерпретація, містерія-деконструкція, містерія-буф). На матеріалі творів сучасних драматургів (М. Курочкін, Неда Неждана, А. Вишневський тощо) проаналізовано особливості кожного жанрового типу.

Ключові слова: жанрова модифікація, містерія, реконструкція, деконструкція, реінтерпретація, містерія-буф.

Yevhen Vasylyev. Genre Modifications of Mystery Plays in Contemporary Drama

The article deals with modifications of the medieval genre of mystery play in drama at the turn of the 20th – 21st centuries. The typological division of modern mystery (mystery-reconstruction, mystery-reinterpretation, mystery-deconstruction, mystery-buff) has been proposed. Features of each genre type have been analysed on the material of contemporary drama (M. Kurochkin, N. Nezhdana, A. Vyshnevskiy and others.).

Keywords: genre modification, mystery play, reconstruction, deconstruction, reinterpretation, mystery-buff.

У драматургії XX – початку XXI ст. простежується виразна тенденція до відродження та модифікації архаїчних жанрів, насамперед середньовічного театру. У її жанровій системі вагоме місце посідають жанри релігійної драми (міраклі і особливо містерія), дидактичні (мораліте і притча) та комедійні жанри (фарс, інтермедія, інтерлюдія, комедія дель арте, екстраваганца). Достатньо звернутися до авторських жанрових визначень п'єс Бернарда Шоу, серед яких ми знайдемо “містерію” (“Кандіда”) й “інтерлюдію” (“Інтерлюдія в театрі”, “Смаглява леді сонетів”), “притчу” (“Андрокл і лев”, “Притчі про далеке майбутнє”) й “екстраваганцу” (“Візок із яблуками”, “Гірко, але правда”, “На міліні”, “Женева”).

Безумовно, говорити просто про “реставрацію” архаїчних жанрів драматургії в сучасному театрі було б не зовсім коректно. Вони не стільки реставруються, скільки суттєво оновлюються, наповнюються новим жанровим змістом і набувають таких нових форм, які часто мають мало спільного із середньовічними жанровими матрицями. Особливості модифікації архаїчних жанрів, які після тривалої перерви повернулись до театрального життя в абсолютно новому драматургічному дискурсі, ми й розглянемо на матеріалі жанру містерії.

М. Есслін справедливо зауважував, що “намагаючись проникнути в кінцеві істини людського існування не шляхом розумового пізнання, а шляхом передачі метафізичної правди образами живого досвіду, театр абсурду зачіпає

релігійну сферу” [20, 312]. Ця думка правомірна й стосовно всієї драматургії ХХ – початку ХХІ ст. А. Арто й В. Хлебніков, М. де Гельдерод і Ф. Дюрренматт, Ж. Жене і Ф. Аррабаль, Д. Фо й Вен. Єрофєєв, Я. Верещак і Л. Чупіс дали зразки драматичних текстів, у яких релігійні, ритуальні, містеріальні елементи є наріжними. Найчастіше вони співвідносяться із жанром середньовічної містерії. Орієнтацію саме на неї маркують численні авторські жанрові номінації, що фігурують у п’єсах В. Соловйова, Б. Шоу, М. де Гельдерода, В. Маяковського, Д. Фо, Е. Ерба, Х. Хартомацидіса, В. Леванова, В. Босовича, В. Діброви, Неди Нежданой, А. Вишневського тощо.

У драматургії ХХ – початку ХХІ ст. іноді наявні кореляції з іншими архаїчними жанрами, наприклад, із міраклем, що, як відомо, засновувався на житті, діяннях і чудесах святих або Богородиці. У заголовковому комплексі драматичного твору він також буває артикульований. Наприклад, І. Бахтерєв іменує свою експериментальну п’єсу “Міракль із Мо-хо-го”, назви “сатиричної легенди” М. Метерлінка “Диво святого Антонія” та “співучо-танцювально-розмовного фентезі” Я. Верещака “Чудо святого Миколая” співвідносяться із жанровою модальністю міраклю. Проте для сучасних драматичних творів, які модифікують архаїчні жанрові форми, жанрова чистота не актуальна: елементи середньовічних жанрів перебувають у тому ж процесі жанрової конвергенції, що й трансформовані компоненти сучасних жанрів. Отож навряд чи доречно і до того ж можливо розрізнити ті ж містерію та міракль у жанровій системі сучасної драматургії. Тому надалі як синонімом релігійної драми ми користуватимемось домінуючим жанром – жанром містерії.

Зауважимо, що категорія містерії сходить не лише до жанру середньовічної європейської містерії. Драматурги ХХ – ХХІ ст. не обмежуються християнською містеріальністю, а охоче звертаються до різноманітних релігійних пластів, які навіть усередині одного твору можуть змішуватись. Показово, що самі драматурги висловлювалися про необхідність ритуалу, магії, містерії в сучасному театрі. Зокрема, А. Арто, мріючи про “магічний”, релігійний театр, зазначав, що теми такого театру “будуть космічними, загальними, витлумаченими згідно з найстародавнішими текстами, запозиченими зі старих мексиканських, індієтських, іудаїєтських, іранських космогоній і тому подібних джерел” [2, 134]. Про театр як ритуал говорив і Ж. Жене, котрий був певен того, що мистецтво нашого часу покликане замінити собою релігію, а саме театральне видовище – особливо в модерністському й постмодерністському театрі – відтворює “ритуал офірування, що відбувається під час літургії” [14, 199].

Сучасні українські драматурги нерідко звертаються до давніх політеїстичних вірувань прашчурів, відображаючи їх у своїх текстах (“Чарований Запорожець” Б. Жолдака, “Казка про Вершника” В. Вовк, “Вірію, не зникай” Н. Симчич, “Авва і Смерть” О. Танюк, “Душа моя зі шрамом на коліні” Я. Верещака). На політеїзм у сюжетній матриці української драми на межі ХХ – ХХІ ст. та містичну структуруючу гру праслов’янських кодів у її архетипах звертала увагу О. Когут [11, 43–66]. Ці драми тісно пов’язані з добою українського бароко, її ігровою та комічною стихією, вони інтегрують міфологічні й фольклорні (насамперед казкові) елементи. У них нерідко присутнє химерне або фентезійне тло: персонажі мають здатність подорожувати в потойбіччя та контактувати із його мешканцями. Приміром, діти із п’єси “Вірію, не зникай” допомагають мешканцям іншосвіття здолати сили зла. У “Чарованому запорожці” відбувається весілля козаків і русалок. У п’єсі “Авва і смерть” егоцентричний вчений Петро віднайшов спосіб воскрешати мертвих, а його собака й “асистент” Авва час від часу прогулюється у потойбіччя. Протагоніст

драми “Душа моя зі шрамом на коліні” Я (казкар на прізвисько Слав. Ко-ко) зізнається, що його вбили “кілька секунд назад”, і звертається до глядачів із власного потойбіччя, у якому зустрічається спочатку із Чорним Ангелом, а потім з іншими мешканцями.

Показово, що автори цих драм у жанрових номінаціях артикулюють не лише містеріальне, а й казкове, феєричне, фентезійне як важливі елементи їхньої поетики. Так, вищезгаданим драматичним творам Оксана Танюк дає визначення “*фентезі-притча з елементами чорної сучасності*”, Ярослав Верещак – “*сучасна казка*”, а Богдан Жолдак – “*хімерна феєрія*”. Отже, можна стверджувати, що елементи споріднених жанрів і метажанрів сходяться в сучасній містерії. Серед них, наприклад, вельми рідкісна у світовій драматургії драма-феєрія, у зразках якої (“Снігуронька” Островського, “Блакитний птах” Метерлінка, “Затоплений дзвін” Гауптмана, “Лісова пісня” Лесі Українки) наявні елементи магії, видовищності й казковості та діють персонажі, наділені надприродною силою (феї, демони, міфологічні істоти). Як зазначав П. Паві, “така п’єса можлива тільки тоді, коли присутній ефект казковості або фантастичності, який протиставляє реальному, тобто “правдивому” світові референтний, де діють інші закони” [17, 557].

Зауважимо, що йдеться саме про *елементи* феєрії в моделі спорідненого жанру містерії, тоді як про існування окремого жанру феєрії в сучасній драматургії говорити все ж не доводиться. Це стосується, наприклад, п’єси Лідії Чупіс “Танці гончарного кола”, що названа “драматичною феєрією” та присвячена Айседорі Дункан. За словами О. Бондаревої, авторці вдалося “перетворити відому біографічну колізію на неординарну театральну містерію завдяки активізації багатьох внутрішніх діяхронних ресурсів драми як унікального виду мистецтва, сполучених з чималою кількістю авторських знахідок” [4, 208]. Дослідниця чудово демонструє як жанрове наповнення драми (зокрема, структурне зближення з античною трагедією), так і напрочуд розмаїтий контекстуальний реєстр семантичного наповнення образу гончарного кола. У ньому О. Бондарева віднаходить понад двадцять символічних паралелей: зв’язок із містерійним циклом Діоніса і з театральним коном, з циклічною моделлю вічних мандрів і кодом Агасфера, єгипетською і китайською символікою тощо. Науковець дешифрує містеріальні коди п’єси Л. Чупіс, що належать різним культурам, наче підтверджуючи наведені слова Арто про різноманітні джерела магічного театру майбутнього. Аналізуючи ритуальні рухи по колу з “Танців гончарного кола”, О. Бондарева згадує “замкнені колоподібні процесії, круговий танець дервішів, пляски довкола вогню, капища або ідола, люльку миру, що передається по колу, магічний рух арабських паломників довкола Кааби, буддистів довкола ступи, священника з кадилом довкола вітваря, коло для медитації тибетських лам, кружляння шаманів” [4, 225]. Отже, вкотре підтверджується, що сучасна драматургічна містерія поліетнічна та полірелігійна.

Спостереження над особливостями розвитку релігійної драми в сучасну епоху дають змогу вирізнити кілька її типів: 1) містерія-реконструкція; 2) містерія-реінтерпретація; 3) містерія-деконструкція (парамістерія); 4) містерія-буф.

1) Під *містерією-реконструкцією* ми розуміємо драматичний або театральний текст, що зорієнтований на автентичний жанр містерії (частіше за все – середньовічної) і при цьому зберігає та репродукує його змістові й поетикальні риси. Прикладом такого типу може слугувати містерія Гуго фон Гофманстала “Ім’ярек” (1911), яка була створена на основі декількох середньовічних містерій, насамперед однойменної англійської п’єси-мораліте (“Everyman”, 1490). Джерелом її також була повчальна п’єса Г. Сакса “Комедія

про смерть заможної людини”. Вживання у стиль далекої доби, як слушно зауважує Ю. Архипов, Гофмансталь здійснює “настільки віртуозно й повно, що схоже не на стилізацію, а на реставрацію якогось середньовічного пам’ятника” [3, 29]. Уперше містерія “Ім’ярек” поставлена М. Рейнгардтом у Берліні; з 1920 р. її щорічно (за винятком кількох років) ставили на Зальцбурзькому театральному фестивалі, а також не менше восьми разів екранізували. До п’єс цього типу можна також зарахувати драми того ж Гофманстала “Дурень і смерть” (1893) та “Великий Зальцбурзький театр життя” (1922).

До подібних реконструкцій належать традиційні постанови середньовічних містерій та сучасних драм, створених за архаїчними жанровими моделями. Уже в 1930-тих роках у різних європейських країнах (Англія, Іспанія, Італія, Франція) театри здійснюють реконструкції середньовічних текстів. Наприклад, традиційні щорічні релігійні фестивалі проходять при Кентерберійському соборі в Англії, на батьківщині середньовічних циклів містерій – у Йорку та Векфільді. На них демонструють реконструйовані містерії англійського середньовіччя, а окрім того драматурги пишуть власні містерії спеціально для фестивалів. Зокрема, до фестивалю 2016 р. у Векфільді письменник Нік Лейн створив дві містерії – “Гріхопадіння і воскресіння” (“The Fall and Rise”) та “Ціна любові” (“The Price of Love”), засновані на текстах Старого й Нового Заповітів [19]. Як правило, подібні тексти в рецепції театрознавців та широких глядачів асоціюються лише з реставрацією та в кращому разі – з осучасненням давнього жанру. Недаремно режисер Векфільдського фестивалю Е. Лоретто зауважує вищезгадані реконструкції Н. Лейна: “У той час як мова була оновлена й історії адаптовані так, що вони мають відношення до сучасної аудиторії, він зберіг первинну форму вірша” [19].

2) *Містерія-реінтерпретація* не стільки відтворює, скільки перетворює архаїчний жанр. Зберігаючи винятково релігійну спрямованість або ж поєднуючи її зі світською, вона переосмислює містеріальні мотиви та образи, нерідко віддаляючись від біблійних подій і прототипів. Драматурги, що вдаються до подібних форм, не прагнуть до реставрації середньовічних текстів. Вони створюють сучасні містерії, збагачені художніми досягненнями модерністської та постмодерністської культури. Це своєрідні апокрифи, просякнуті релігійними алюзіями та ремінісценціями. При цьому автори містерій-реінтерпретацій створюють саме релігійні драми, адже для переважної більшості з них (П. Клодель, А. Монтерлан, Т. С. Еліот, К. Войтила та ін.) жанр співзвучний християнському світогляду, органічний для художнього відтворення християнських ідей та цінностей. Для порівняння зауважимо, що автори модифікованих містерій наступних двох типів (містерія-деконструкція та містерія-буф) зовсім необов’язково (а радше навіть ні) є драматургами-християнами.

Як слушно зауважує Т. Ємельянова, “середньовічна драма, що синтезує Слово і релігійне дійство, стає універсальною жанровою моделлю для сучасних драматургів різних національних шкіл і конфесійних орієнтацій” [9, 4]. Упродовж ХХ – початку ХХІ ст. містерії-реінтерпретації створювали французькі митці Г. Марсель (“Людина праведна”), А. Монтерлан (“Пор-Рояль”), П. Клодель (“Благовіщення Діви Марії”), Ш. Пегі (“Містерія про милосердя Жанни д’Арк”), представники британської та ірландської драматургії Т. С. Еліот (“Убивство в Соборі”), В. Б. Їтс (“Голгофа”), К. Фрай (“Сон ув’язнених”), Д. Сейєрс (“Ревність до дому Твого”), Ч. Вільямс (“Томас Кранмер Кентерберійський”), поляк К. Войтила – майбутній Папа Іван Павло II (“Випромінювання батьківства”), росіянка Є. Кузьміна-Караваєва – згодом мати Марія Скобцова (“Анна”, “Солдати”).

Наприклад, французький драматург Поль Клодель у своїх релігійних драмах “Благовіщення Діви Марії” та “Атласний черевичок” переосмислює євангельські сюжети. Французький дослідник творчості Клоделя П.-А. Сімон має рацію, коли пише: “Помістивши Бога в центрі драми і, якщо так можна висловитися, ставлячи драматурга на його місце, щоб керувати дією і створювати її, він з’єднавав не тільки чисто християнські форми містики: містерії Середніх віків і *autos sacramentales*, але – у більш загальному сенсі – релігійну і метафізичну течію високої грецької трагедії, Есхілове бачення людини” [21, 173]. Є. Гришин звертає увагу на проблему співвіднесення Клоделевих зразків сучасної містерії і середньовічних канонів, убачає зв’язок “Благовіщення Діви Марії” із традиційним жанром, адже в основі твору лежить біблійний сюжет Благовіщення, точніше – його умовна схема, яка “притягує до себе цілий ряд інших сюжетних ходів, що сходяться у фіналі містерії. Зокрема, на символічному рівні в драмі розвивається рух містеріального сюжету від Благовіщення до Різдва” [8, 156–157].

Крім того, як зазначає дослідник, П. Клодель спирається на біблійних персонажів, хоча й не йде повністю за одним обраним біблійним прототипом (його персонажі не мають біблійних імен). З метою актуалізації та посилення містеріального начала, виведення драми на позачасовий, універсальний рівень Клодель використовує традиційні прийоми, що зберігають “пам’ять жанру” і органічно з ним пов’язані: автор уводить у структуру драми біблійні тексти та елементи літургії, а також церковну музику і співи. Не сприймається трагічно й загибель героя в кульмінаційний момент драми. Трагізм “знімається” завдяки принциповій нетрагічності акту самопожертви, еталоном якого служить смерть Христа в спокутування гріхів – кульмінаційний момент у середньовічній містерії.

Водночас Клодель не ставив собі художнього завдання відтворити містеріальний жанр у його традиційному вигляді: “Драматург ускладнює структуру дії, розділяючи її на чотири частини і пролог, забезпечуючи її ремарками й авторськими коментарями, у той час як середньовічна містерія такого членування не знала. Але головне оновлення клоделевської містерії йшло по шляху її інтелектуалізації та зближення з театром символізму [8, 157].

Цей різновид містерії поширений також в українській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. До містерії-реінтерпретації слід залічити “Страсті за Юродивим” та “Плач над Юдою” Л. Чупіс (можна зарахувати сюди і втрачений текст її “Марії Магдаліни”, що, очевидно, за авторським задумом “мала складати цикл із двома іншими текстами, насиченими євангельською ремінісцентністю” [4, 177]). Цілу низку містерій, заснованих на біблійних подіях, у середині 1990-х років створив В. Босович: “Ковчег. Перед потопом”, “Ковчег. Перед другим пришествям”, “Ісус, Син Бога живого”. “Адам і Хева” Г. Штоня переосмислює історію гріхопадіння. До містерії такого типу належать також “Голгофа” А. Вербеця, у якій ідеться про земну трагедію Ісуса й Марії Магдаліни, та “Давид і Батшеба” В. Мамонтова, котра зображує історію, що призвела до народження Соломона. “Сім кроків до Голгофи” О. Гончарова, присвячена лжемесії Ієфету, є чи найбільш відрефлектованою сучасними українськими драмознавцями містерією [5; 11, 69–87].

3) *Містерія-деконструкція (парамістерія)* у нашому розумінні – це сучасний драматичний текст, що лише за зовнішніми ознаками зближується з архаїчною жанровою матрицею містерії. Релігійного ж змісту та вираження вічних ідей він позбавлений, а релігійне (християнське) світосприйняття драматурга редуковане або зовсім не артикульоване. Це ж стосується містеріальних персонажів – зовсім відсутніх у текстах або ж приземлених, олюднених і трагедійованих.

До того ж містеріального хронотопу або зовсім немає: він замінюється на конкретно-історичний, частіше за все – сучасний (“вулична містерія” “Maidan Inferno, або Потойбіч пекла” Неди Нежданої); або ж він співіснує з останнім (“Цуріков” М. Курочкіна) Другу назву “парамістерія”, що ми пропонуємо як можливу номінацію для подібних явищ, запозичено із жанрового підзаголовку п’єси В. Леванова “Муха”. Прикладами творів даного типу можуть слугувати також “Ангели в Америці” Т. Кушнера, “Пригоди ведмедиків панда” М. Вішнека, “Танці гончарного кола” Л. Чупіс, “Євангеліє від Івана” А. Крима, “шкільна містерія” “Рукавичка” В. Діброви, “базарна містерія” “Містер Сковорода” Я. Верещака.

Наприклад, містеріальне у драмі Максима Курочкіна “Цуріков” виявляється в мандрівці групи персонажів до потойбічного світу. Протагоніст бізнесмен Олексій Цуріков у супроводі своєї коханки Маші та коханця дружини Уласика вирушає в пекло на запрошення покійного батька Цурікова. Прикметно, що ця подорож не викликає в персонажів ані сакрального трепету, ані особливого подиву. До пекла герой збирається спокійно, без суєти, робить в ательє фотографію на паспорт, а фотограф просить передати для покійної тітки записочку (зміст якої оприявнюється наприкінці твору: “Дорога тітонько! Як ви там? У мене все погано. Забери мене звідси”). До речі, сценічна версія в постановці М. Угарова на фестивалі “Нова драма” (2003) отримала назву “Трансфер”. Як відомо, у туристичному бізнесі трансфером називають стандартну послугу: перевезення клієнта з аеропорту в готель і назад. Так назва знижує “дантевський дискурс”, артикулюючи, що подорож до пекла для сучасних героїв – не більше, аніж звичайна туристична поїздка.

“Драма на дві дії”, як визначає її жанр М. Курочкін, на традиційні дії не поділяється. Проте виокремлюються й отримують заголовок 27 епізодів (7. Останній відвідувач; 13. Біля входу; 19. В гостях у тата; 24. Розмова про прибиральника тощо), що, власне, і становлять дві “дії” – у сучасному часопросторі (епізоди 1 – 12; 22 – 26) та в потойбічному (13 – 21). Фінальний 27-й епізод (Пісні чортів) сплаває обидва хронотопи: у “найсумнішу з сумних народних пісень”, що співають персонажі з пекла (чорт Манабозо й Останній відвідувач), за авторською ремаркою, “втручається найпопсовіше з попсових творів місцевої естради. Це голосно і самозабутньо співають Ц у р і к о в і його ж і н к и. Манабозо та Останній відвідувач замовкають. Дивляться один на одного і нічого не кажуть. Що тут скажеш” [13, 90].

Персонажі реального плану вступають у контакт із персонажами плану потойбічного із самого початку дії. Уже в першому епізоді в квартирі подружжя Цурікових з’являється Олександр Пампуха, армійський друг головного героя, з яким вони не бачились десять років. Але бачитись вони й не могли, адже ще в армії Пампуха без видимих причин “вкрав у прапорщика пістолет і вистрілив собі в рот”. Щоправда, про це Цуріков розповідає лише в передостанньому епізоді, хоча знає із самого початку, що Пампуха мрець. Це не завадило йому підкласти небіжчика в постіль до дружини, яка не здогадується, звідки гість, і лишається цілком задоволеною його чоловічими якостями. Пампуха і є вісником із потойбіччя, що передає своєму приятелю запрошення від батька.

Оригінальне зображення “того світу” та його мешканців. Пекло Курочкіна абсолютно не має нічого спільного із традиційними зображеннями в міфології та літературі. Навіть один із туристів, альфонс Уласик, “обурюється”: “...де ці славнозвісні Харони, Цербери усілякі. Потім – де ріка Стікс? Немає Стікса” [13, 62]. Біля входу в пекло Цурікова та його супутників зустрічає їхній провідник, такий собі осучаснений Вергілій. Він представляється як “Манабозо, Великий заєць”: “Я – дух. Бунтівний дух. По-вашому – так, чорт” [13, 62]. Разом з іншими мешканцями пекла він поводить себе точнісінько так само, як і люди на землі.

Наприклад, своє двоєдинне запізнення на зустріч із туристами він пояснює так: “Ви вже пробачте. У нас зустріч була і... знаєте, як буває... засиділись” [13, 58].

Батько героя, “Цуріков Старший”, “колишній фізик”, – зовсім не зловісна тінь (як у “Гамлеті”), а старий чоловік, зайнятий своїми проблемами. З колишньою, також покійною дружиною (матір’ю Цурікова) він тільки “передзвонується”. Сина ж викликав для того, щоб отримати від нього п’ятсот доларів: він хоче видати брошуру зі своїми маячливими думками й розіслати її світовим лідерам.

Прикметне також розширення містеріального контексту. Адже прототипом провідника “Манабозо, Великого зайця” виступає однойменний відомий персонаж із міфології північноамериканських індіанців. Він є культурним героєм, творцем світу, трікстером, що за зовнішнім виглядом асоціюється з Великим зайцем. Згідно з міфами, Манабозо народився від смертної жінки й західного вітру, у силі своїй вирушив у світ, зазнаючи чудових пригод. Зокрема, він подарував людям вогонь, викрадений у сонця, навчив їх ремеслам, мистецтву, писемності. Здійснивши всі подвиги, Манабозо усамітнівся на далекому острові на сході, де оселився зі своєю бабцею Нокоміс [6, 337]. Низка міфологічних епізодів, пов’язаних із Манабозо, була оброблена в “Пісні про Гайавату” Г. Лонгфелло. Імовірно саме завдяки їй Манабозо трансформувався у п’єсі М. Курочкіна. Присутній у традиційних містеріях Бог також епізодично з’являється під час подорожі компанії земних туристів. При цьому його велич нівелюється: він постає худорлявим молодиком у кепочці, до того ж Бог мешкає саме в пеклі, де виконує роботу прибиральника, сміттяря, і затинається під час промовляння своєї єдиної репліки (“Нн-нне м-маю м-морального пп-права”).

І ще одна цікава особливість поетики “Цурікова”. Н. Мірошніченко зауважує, що різноманітні моделі сучасної драматургії “можна звести умовно до двох типів: наближених до реальності, або міметичних, та оригінальних, автономних, або неміметичних” [15, 108]. Безперечно, містеріальну драму в цілому та містерію-деконструкцію Курочкіна зокрема слід розглядати як неміметичну. Однак у її тканину драматург уплітає компоненти, сказати б, крайньої форми міметичної драматургії – техніку вербатім. У цій техніці безпосереднього запису потоків свідомості (монологу чи діалогу) реальних людей, що їх промовляють актори, сконструйовано три монологи покійної тітки, котрій адресувалася записка фотографа. Це епізоди 9, 16, 23, які мають однакову назву “Тітка Фотографа”, містять монологи люблячої тітки, що промовляються безпосередньо на глядача. Отже, усередині одного драматичного тексту сполучено обидва, здавалося б, несполучувані типи драми – міметичну та неміметичну.

Згадана “парамістерія” Вадима Леванова “Муха” цікава як своїм оригінальним авторським жанровим найменуванням, так і жанровим різновидом: це чи не єдина в драматургії містерія-монодрама. Як зауважує О. Журчева, з одного боку, драму можна пов’язати з “параноєю”, оскільки людина усвідомлює свою велич і доводить це мусі. З другого боку, “парамістерія”, “паралельна містерія” (містерія як церковна служба, поклоніння сакральним цінностям), може бути зрозуміла завдяки тому, що персонаж наділяє зрештою муху якоюсь майже релігійним властивістю: “Ти і є справжній вінець творіння?! Так точно! Я зрозумів... божий промисел. Ти успадковуєш світ. Мертвий бог помер заради тебе. Він втілюється в тобі” [10, 133].

У “вуличній містерії” “Maidan Inferno, або Потойбіч пекла” Неди Нежданої жодних інфернальних мандрів у потойбіччя, подібних до драми бароко або ж розглянутій п’єсі М. Курочкіна, немає. Її часопростор – це події української Революції гідності 2013 – 2014 рр., а персонажі – її учасники, пересічні українці:

альпініст Орест, студентка Ангеліна (Аня), охоронець Степаніч, медсестра Зоя, музикант Любомир (Люб), журналістка Марго і семінарист Пафнутій (Ярослав). Проте драматург структурно й символічно зближує цю актуальну драму, написану по гарячих слідах київських подій, із жанром середньовічної містерії. Недаремно після списку дійових осіб міститься авторський коментар: “У п’єсі кілька світів: звичайний, світ нападників (тіні, силуети, відео, світло – на розсуд режисера), світ монологів і світ фейсбуку – тут грають усі герої у змінних масках” [16, 143]. Ця особливість драматичного тексту вже акцентує спорідненість зі структурою багаточасової містеріальної світобудови.

Сама ж структура п’єси також корелює зі структурою давньої містерії. Вона складається із таких підрозділів, як Пролог, Інтермедії, Епілог, що дублюють частини містерії, а також поіменовані. При цьому в усіх номінаціях артикулюється топос пекла, що водночас складає своєрідну хроніку Майдану:

– Пролог. Пекельне причастя (присвячений ночі, коли “Беркут” здійснив кривавий напад на студентів і розлучив героїв – Ореста й Ангеліну);

– Інтермедія 1. Межі пекла (рефлексії дійових осіб щодо Майдану та протистояння із владою);

– Інтермедія 2. Пам’ятник на пам’ять про пекло (повалений пам’ятник Леніну провокує на роздуми про тиранів минулого та трагічну історію України і ХХ століття);

– Інтермедія 3. Холодне пекло (діалоги та дії учасників Майдану на барикадах у морозний день);

– Інтермедія 4. Гаряче пекло (лютневе протистояння, яке призводить до поранення в око Пафнутія, що перед цим приймав сповідь у Степаніча);

– Інтермедія 5. Палаюче пекло (бій між учасниками Майдану та їх супротивниками, що завершується загибеллю Степаніча від кулі снайпера);

– Епілог 1. Повернення у світ (довгоочікувана зустріч у лікарні Ореста, що вийшов із коми після побиття беркутівцями, й Ангеліни);

– Епілог 2. Повернення в пекло (імпровізований меморіал за загиблими героями Небесної Сотні, що влаштовують персонажі; завершення Революції Гідності і початок анексії Криму після трьох днів миру).

У п’єсі Неди Нежданої є й такі оригінальні частини, як “Монологи” і “Фейсбук” (їх у творі по п’ять, як і інтермедій). Монологи промовляють після всіх інтермедій протагоністи драми – Ангеліна й Орест. П’ять епізодів, озаглавлених “Фейсбук”, передують інтермедіям і корелюють із багатоголосним і деперсоналізованим Хором. Наприклад, “Фейсбук 1” змальовує народження руху Автомайдану, а трагічний “Фейсбук 4” є своєрідним треносом, плачем за загиблими на Майдані. Ці оригінальні частини наче модернізують структурні підрозділи архаїчної містерії, а також виступають своєрідними варіаціями чергування античної строфи й антистрофи у трагічних хорових партіях.

Зазначимо також, що попри свій трагічний, “пекельний” характер п’єса “Maidan Inferno, або Потойбіч пекла” сповнена гумору, комізму, анекдотів. Власне, як і сам Майдан, що запам’ятався не лише героїзмом, а й своєрідним життєствердним гумором його учасників. Нерідко комічне із трагічним сусідить у буквальному сенсі слова, переходить одне в одне, про що свідчить фрагмент із “Інтермедії 4. Гаряче пекло”:

АНЯ. А я чула нову жіночу приказку, точно про тебе: “Наші чоловіки два місяці прибивають поличку у ванні, а за дві години будують 5-метрові барикади”.

ЛЮБ. О, а я крутий анекдот знаю: якщо в кафе заходить хлопець у камуфляжі, масці, касці і з бейсбольною битою, то він напевне має дві вищі освіти і знає дві іноземні мови.

АНЯ. Прикольно. У нас реально все навпаки – цей овоч типу проф-ф-фесор з двома відсидками у зоні, і прем'єр, який навіть українські букви читати не вмів. Ганьба.

ЛЮБ. Еліта вся тут. Які люди гинуть, Юрко зі Львова – кандидатом наук був...

АНЯ. Стривай, чому був – що, вже знайшли його?

ЛЮБ. Знайшли, у лісі під Києвом, закатований – живого місця немає, а помер бідолашний від холоду, не доповз... Як почувли кати, що львів'янин, озвіріли..." [16, 173]

Подібні взаємні переходи полярних жанрових елементів, що трапляються подекуди в творах цього типу, дещо споріднюють містерію-деконструкцію з наступним різновидом модифікованого жанру – містерією-буф.

4) *Містерія-буф* – один із найпоширеніших різновидів жанрових модифікацій містерії в сучасній драматургії та її типологічно значущих жанрових форм. Високе, містеріальне, сакральне сполучається з низьким, буфонним, профанним. Ознакою цих п'єс є перелицювання відомого релігійного сюжету, його зниження, а також наявність двох неподільних планів – “зовнішнього”, буфонного та “внутрішнього”, містеріального.

Драматурги ХХ – початку ХХІ ст., що звертались до релігійної драми, не раз декларували необхідність синтезу ритуального, містеріального з гостро комічним, буфонним. Антонен Арто відстоював можливість сплаву “магічних трансів” із прийомами й засобами цирку, мюзик-холу, комічного кіно. Аналізуючи ексцентричні фарси відомих коміків братів Маркс, він зазначав: щоб зрозуміти оригінальність їхньої творчості, “слід додати до гумору уявлення про щось тривожне й трагічне, про фатальну неминучість... що прослизає у прокладку цього гумору подібно до прояву жадливої хвороби, яка плямує профіль абсолютної краси” [2, 151–152]. Створюючи концепцію свого “алхімічного”, “священного”, екстатичного театру, який уявлявся Арто спорідненим зі “стародавньою магією” та був покликаний “кидати глядача в магічні трансї”, він усвідомлював, що цей театр не замикається в межах “високого” і “космічного”. На думку Арто, цей “театр жорстокості” здатен існувати лише в разі поєднання в собі полярних явищ, маючи властивість “вільно черпати свої засоби з кіно, мюзик-холу, цирку й самого життя” [2, 94].

Фернандо Аррабаль вважав, що театр “може пролити світло на наші питання, спираючись на три театральні прийоми: гротеск, піднесене і ритуал” [1, 183]. Він зазначав також, що в “абсолютно вільному театрі” (до створення якого він прагнув) “трагедія вільно сполучається з балаганним Петрушкою, поетичність із вульгарністю, страх із коханням, життя з галюцинаціями” [18, 73]. У “Кладовищі автомобілів” Аррабаля в пародійно-зниженому вигляді постав євангельський сюжет. Це, за висловом М. Ессліна, “реконструкція страстей Христових, побачених дитячими очима Аррабаля та поміщених у гротесковий жебрацький пейзаж” [20, 288]. Протагоніст містерії-буф Ф. Аррабаля трубач Еману є Христом нетрів, він народився в хліві, батько його був теслярем, а почав свою діяльність Еману в 30 років. Здійснюючи своє бажання творити Добро, він присвячує себе музиці, що “прикрашає ніч”, але є забороненою для гри на “кладовищі автомобілів”. Еману зраджує поцілунком інший трубач, і сторожа підпалює “нового Месію”, прив'язавши його до мотоцикла, що нагадує Розп'яття. Завершується містерія-буф Аррабаля гротесковим хресним ходом.

Містеріальне і буфонне синтезуються у п'єсі Артема Вишневського “Козак Мамай і ключі від раю”, визначеній автором як “лялькова містерія”. Її дія, згідно зі вступною ремаркою, відбувається в Україні наприкінці ХVІІ ст. Проте перша ж репліка, що належить присутньому серед дійових осіб Хору, маркує скоріше міфічний, а не історичний час: “Се було тоді, коли ще мого батька не

було... Й батька мого батька ще не було... і дід мого прадіда навряд чи щось розповів би вам... Як же йому це зробити, коли ви мали народитися аж через три сотні років..." [тут і далі цит. за: 7]. Міфологічна зав'язка – "зникли ключі від Раю, і нікого на той світ не пускали" – поєднується із зав'язкою історичною: до міста Батурин прибуває військо гетьмана України Однокрила. Як зауважує О. Когут, хоча латентним лейтмотивом п'єси проходить період гетьманату Івана Мазепи ("драматург опосередковано руйнує усталений негативний образ гетьмана-зрадника, вказуючи на парадокси української історії"), сам хронотоп "можна вважати аісторичним/міфологічним, позаяк у драмі відсутній власне історичний контекст, який би мав сюжетотворче навантаження, натомість увиразнюється тяжіння до творення авторського тексту-міфу" [12, 153]. Отже, історичний час поєднується у п'єсі з міфічним, а історичний простір – із міфологічним.

Жанрова природа містерії-буф проявляється в персоносфері "лялькової містерії". Одні персонажі належать до сакрального, суто містеріального пласту (Бог, апостол Петро, Смерть), інші – до земного, профанного (пан Купа, його донька Калина, коваль Іванко, Однокрил). До останніх належать і колективні персонажі: окрім Хору, це Солдати Однокрила та Населення Батурина. Прикметно, що військо драматург зображує подібно до "Убю-короля" А. Жаррі – маріонетково: це "іграшкові дерев'яні солдатика різних епох, – лише у людській зріст". Також до персоносфери поряд із людьми й надприродними силами належать фольклорні тварини – Кінь Грива й Песик Ложка, що мають здатність говорити. Ці два світи – сакральний і профанний – поєднує козак Мамай, якого "вже тоді ніхто малим не пам'ятав. Кілька сотень років гуляв він по Цьому Світу. Смерть його вже й не шукала". Драматург структурує як сюжет п'єси, так і її персоносферу згідно зі світобаченням людини доби бароко (рай-земля-пекло).

У драмі А. Вишневського наявні й два жанрові пласти – містеріальний та буфонний, котрі існують неподільно, переплітаються впродовж усієї дії "Козака Мамає". Недаремно деякі дійові особи мають дві сутності – людську та надприродну: сліпий кобзар виявляється також апостолом Петром, а шинкарка – Смертю. Наприклад, коли постає "Інший світ" (епізоди 6 та 10), "шинок перетворюється на Пекло, Шинкарка – на Смерть, а Кобзар, що стояв збоку біля дверей і про якого усі вже забули, на апостола Петра".

Показово, що навіть традиційним містеріальним сценам і персонажам притаманне ігрове й буфонне начало. Зокрема, діалог Бога й Петра витриманий у побутово-комедійному ключі, а Бог іще й схильний до каламбурів:

Бог: Шкода тебе, Петре. Але що вдієш?.. Сам заварив – тепер розжовуй. Без ключів – не повертайся, – сам розумієш... А світ на Україні не закінчується. Досить мені лясати точити. Нехай тобі твій Мамай допоможе.

Петро: Його й чекаю...

Бог: Ну, тоді...

Залітає сокіл.

(з усміхом) Бог тобі в поміч...

Петро:(теж з усміхом) Побачимось..."

Неабияке комедійне навантаження мають і анімалістичні персонажі п'єси. Вони також схильні до жартів, дотепів, каламбурів. Чого вартує, наприклад, репліка Коня "Півцарства за овес!" – явний парафраз знаменитої шекспірівської "Півцарства за коня!" ("Річард III"). Або ж комедійний діалог тварин (до якого підключається й Мамай), що спостерігають за обіймами закоханих Калини та Іванка:

"Песик Ложка: (до Коня) Коню, ти ще замалий на таке дивитись.

Кінь Грива: А я й не дивлюсь. Просто цікаво стало, куди це ти так витріщився.

Мамай: Гарні діти! Ех, було б мені на сотню років менше...”

Зауважимо також яскраво виражену метатеатральність п'єси А. Вишневського, що виявляється в кількох епізодах. Це передусім інтермедія про козака Мамаю і Смерть, яка йде відразу після вищенаведених слів Хора. Тут, як і в брехтівських драмах-параболах, виникає ефект очуження: такий епізуючий елемент, як Хор, очужує дію подальшого епізоду про те, як Мамай ошукав Смерть. Інтермедія, за слушним зауваженням О. Когут, “актуалізує сюжетний архетип космогонічної містерії. Тут і Світове дерево, котре начебто підпирає своєю могутньою поставою Мамай, тому й не може піти за Смертю, поки не прийде з Січі йому зміна. В авторському тексті-міфі А. Вишневського українське козацтво поставлено в основі світоустрою, тому Кістлява погоджується на ці умови, бо знає його закони” [1, 156].

Метатеатральність виявляється ще в одній “п'єсі у п'єсі”, що її розігрують на базарній площі Батурина два київські спудеї (епізод 4). Вони втілюють народно-сміхове, ігрове, комедійне начало, запалюючи своєю енергійною синкретичною виставою батуринський люд. До речі, це ж начало артикулюється в тому, що люди в шинку (епізод 4) “співають українських сороміцьких народних пісень”. Нагадаємо, що, згідно з Аристотелем, жанр комедії якраз походить від фалічних пісень. А у фіналі ці ж спудеї завдяки класичному комедійному “кві про кво” (наче гоголівські Бобчинський із Добчинським) по суті ініціюють обрання коваля Іванка гетьманом та хеппі-енд містерії-буф – весілля героя з коханою дівчиною Калиною, що уособлює сакральний образ України.

Серед інших зразків містерії-буф у драматургії ХХ – початку ХХІ ст. – “Біла Лілія, або Сон у ніч на Покрова” В. Соловйова, “Соловйов у Фіваїді” Ф. Сологуба, “Сніжимочка” і “Чортик” В. Хлебнікова, “Містерія-буф” В. Маяковського, “Навколо можливо Бог” О. Введенського, “Міраклъ з Мо-хо-го” І. Бахтерева, “Варавва” і “Святий Франциск Ассизький” М. де Гельдерода, “Антігона” і “Орфей” Ж. Кокто, “Король помирає” та “Ігри в різню” Е. Йонеско, “Ангел приходять у Вавилон” Ф. Дюрренматта, “Молитва” і “Церемонія чорного вбивства” Ф. Аррабаля, “Крихітка Аліса” Е. Олбі, “Балкон” і “Негри” Ж. Жене, “Містерія-буф” Д. Фо, “Вальпургієва ніч” Вен. Єрофєєва та інші п'єси. Ці твори характеризує, з одного боку, наявність сакрального у формі релігійних, містеріальних, ритуальних елементів, а з другого – стихія профанного у вигляді буфонади, фарсу, пародії.

Отже, середньовічний жанр містерії відроджується та модифікується в текстах сучасної драматургії в розмаїтих формах. Він передбачає звернення до різноманітних релігійних пластів, сплавляє високе і низьке, сакральне і профанне, давнє і сучасне та значно розширює жанровий репертуар світової драматургії на зламі ХХ – ХХІ століть.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аррабаль Ф.* Защита странного искусства // *Современная драматургия*. – 1990. – № 3. – С. 180 – 184.
2. *Арто А.* Театр и его двойник. Театр Серафима. – Москва: Мартис, 1993. – 192 с.
3. *Архитов Ю.* Гуго фон Гофмансталь: поэзия и жизнь на рубеже двух веков // *Гофмансталь* Гуго фон. Избранное. – Москва: Искусство, 1995. – С. 6 – 43.
4. *Бондарева О.* Гончарне коло Лідії Чупіс // *Чупіс А.* Танці гончарного кола: П'єси. – Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2007. – С. 176 – 228.
5. *Бондарева О.* Жанровий код перевернутого Євангеліє у п'єсі Олега Гончарова “Сім кроків на Голгофу” // *Русская литература. Исследования: Сборник научных трудов*. – Вып. 12. – Киев: БиТ, 2008. – С. 259 – 275.
6. *Ващенко А.* Манабозо // *Мифологический словарь*. – Москва: Сов. энциклопедия, 1991. – С. 337.
7. *Вишневський А.* Козак Мамай та ключі від раю [Електронний ресурс] // [Режим доступу] http://pieses-poliwyk.blogspot.com/2011/03/blog-post_19.html
8. *Гришин Е.* Поэтика религиозной драмы Поля Клоделя (“Полуденный раздел”, “Извещение Марии”, “Атласный башмачок”. – Дисс... канд. филол. наук. – Коломна, 2007. – 173 с.

9. *Емельянова Т.* Типология жанра мистерии в английской и русской драматургии первой половины XX века: Ч. Уильямс, Дороти Сэйерс, К. Фрай и Е. Ю. Кузьмина-Караваева. – Дисс... канд. филол. наук. – Москва, 1998. – 218 с.
10. *Журчева О.* Монодрамы Вадима Леванова и ситуация наррации // *Вестник Самарского гос. университета.* – 2005. – № 11 (133). – С. 133 – 138.
11. *Козут О.* Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії (1997–2007): монографія. – Рівне: НУВГП, 2010. – 440 с.
12. *Козут О.* Стилізовані сюжети необароко в сучасній українській драматургії // *Вісник Житомирського держ. університету. Філологічні науки.* – Вип. 55. – Житомир, 2011. – С. 153 – 157.
13. *Курочкин М.* Цуриков // *Курочкин М.* Кухня: Пьесы. – Москва: Эксмо, 2005. – 336 с.
14. *Лібман З.* Агонія сміху: “Комічне” і “трагічне” в літературі модернізму. – Київ: Дніпро, 1969. – 395 с.
15. *Мірошниченко Н.* Химерна драма. Неоміфологічне моделювання тексту в українському драматичному фентезі // *Курбасівські читання: наук. вісн.* – № 6. – Ч. 1. – Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2011 – С. 108 – 118.
16. *Неждана Н.* Maidan Inferno, або Потойбіч пекла // *Майдан. До і після.* Антологія актуальної драми. – Київ: Світ знань, 2016. – С. 143 – 193.
17. *Паві П.* Словник театру. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.
18. *Якимович Т.* Французская драматургия на рубеже 1960-1970-х годов. – Київ: Вища школа, 1973. – 253 с.
19. *Abad N.* How the medieval Wakefield Mystery Plays have been given a modern makeover [Електронний ресурс] // [Режим доступу] <http://www.yorkshirepost.co.uk/what-s-on/theatre/how-the-medieval-wakefield-mystery-plays-have-been-given-a-modern-makeover-1-8070508>
20. *Esslin M.* The Theatre of the Absurd. – 3 ed. – London: Penguin Books, 1987. – 480 p.
21. *Simon P.-H.* Théâtre et destin. La signification dramatique en France au XX siecle. – Paris, 1959. – 224 p.

Отримано 3 березня 2017 р.

м. Рівне