Олександр КЛЕКОВКІН,
кандидат мистецтвознавства

МІСТЕРІЯ У ГЕНЕЗІ ВИДОВИЩНИХ ЖАНРІВ

І. ФАТАЛЬНА ПОМИЛКА АРІСТОТЕЛЯ

Протягом двох тисячоліть існування театру потреби у теоретичній диференціації його жанрів не виникало аж до XVI століття, доки в усталеному просторі й часі, у рамках державних свят, розгорталися «головні державні видовища», а водночас жорстко каралися спроби жанрових нововведень. Адже жанр завжди був вісником свята, а отже, й відповідної міфології. З кінця ж XVI століття стали розрізняти жанри «високі» (тріумфи, апофеози, жанри церковного театру, «головні державні видовища», принагідні видовища) й «низькі» (усі інші). Такий поділ спирався лише на одну, найголовнішу, з погляду доби, ознаку. Як казав Лесь Курбас, це були синтетичні епохи, в яких світовідчування було одним для всього суспільства», саме тому «принцип і план грецького, шекспірівського, мольєрівського, іспанського театрів були одні і ті ж. Поділ з'являється тільки в пізніші, еклектичні, епохи, як наша»[1].

Таким чином, у XIX столітті, коли суспільство, стаючи дедалі неоднорідніше і втрачаючи силові центри, з одного боку, почало усвідомлювати можливість урізноманітнення розваг, до яких належав і театр, а з іншого боку — і самий театр почав визначатися як самостійний вид мистецтва, постала й потреба у визначенні жанрових різновидів сценічних видовищ. Та на перепоні розвиткові теорії видовищних жанрів став запропонований ще Арістотелем й ортодоксально сприйнятий наступниками бінарний поділ на жанри (трагедія — комедія), через який поза увагою дослідників нерідко залишалася ціла низка видовищних жанрів античності (гілародія, магодія, лісодія, симодія, драми дикелістів, фалофорів, автокабдалів, фліаків, ітифалів, силографіїв, кінедологів тощо)[2].

Виходячи із жорстко регламентованих «цілісних» уявлень і літературоцентристської традиції, теорія жанру на театрі початково спиралася на домінанту однієї з естетичних категорій (трагічного, піднесеного, комічного, жахливого, потворного тощо). Саме тому Лесь Курбас, відчувши цю некоректність, став застосовувати поряд з поняттям «жанр» інший термін — «аспект». «Ми маємо два основні аспекти,— казав Лесь Курбас,— котрі визначаються як аспект трагічний і комічний»[3]. У цьому ж значенні вживала поняття «аспект» і сучасниця Курбаса О. М. Фрейденберг, коли писала про два жанрових аспекти одного й того самого сюжету (трагедія — комедія)[4].

Розвиваючи цю ж тезу, Василь Василько, учень Курбаса, відзначав насиченість кожного з жанрів відповідним «пафосом — чи то оспівуючим

звеличуючим, чи то висміюючим, зневажаючим» і навіть запропонував «для вивчення психотехніки жанрів накреслити певну шкалу. На лівому фланзі її стоятимуть жанри, найбільш насичені оспівуючим, звеличуючим пафосом: політична, філософська трагедія... на правому — жанри, просякнуті висміюючим, зневажаючим пафосом: політична сатира Арістофана, п'єси Маяковського»[5]. Звузивши поняття жанру до емоційного пафосу, призначення, своєрідного «емоційного наказу» (Г. Бояджієв), покладеного в основу жанру, В.Василько визначив таким чином емоцію як мету, на досягнення якої й спрямована діяльність людини. Відповідно й жанрове очікування пов'язується з бажанням пережити певні почуття, спектр яких не вичерпується лише оспівувальним або висміювальним пафосом.

Спроби знайти відповідники емоціям і почуттям у сфері сценічних жанрів відомі ще з часів Арістотеля («трагедія — це відтворення витонченою мовою... серйозної і закінченої дії... яка, викликаючи жаль і страх, спричинює очищення подібних афектів»), хоча ще у Платона було інше розуміння трагедії: «увесь наш державний лад являє собою наслідування найпрекраснішого і найкращого життя. Ми стверджуємо, що це і є найістинніша трагедія»[6]. Трагедія у розумінні Платона — це оспівування існуючого державного ладу і Пантеону богів, що опікуються державою.

З незначними змінами традиція виокремлення пафосу як основного показника жанру дійшла й до наших днів. Приміром, Ерік Бентлі також пише про «жаль і страх» у мелодрамі, «насилля» й «осміяння шлюбу» у фарсі тощо[7].

Проте усі спроби класифікувати жанри, спираючись лише на емоційну домінанту, приречені на недостатність, оскільки маємо хистку позицію суб'єктивних почуттів, відчуттів, настроїв тощо. Прикладом цього може бути спроба, здійснена В. Фроловим[8]. Спираючись на емоційну домінанту (трагічну, комічну тощо), автор відчув неможливість класифікації жанрів без урахування бодай декількох можливих «змішаних емоцій», що й спонукало його до створення «трагічної драми», «мелодрами-трагедії» й «мелодрами-комедії». Проте усі комбінації тут не вичерпані. Відтак і можливість створення жанрових «сумішей» залишається відкритою. А головне, незважаючи на зовнішні ознаки «системності», пропонована класифікація, фіксуючи сумнівне жанрове розмаїття, відображає лише «броунівський рух». Ціла ж низка видовищних жанрів лишається за межами класифікації.

Крім того, якомусь одному емоційному призначенню може відповідати ціла низка жанрів. Так, «оспівуючим» пафосом насичена не лише трагедія, а й усі жанри, до назви яких входить уточнення «героїчна» (комедія, драма) і навіть деякі «низькі» жанри — мелодрама (об'єкт оспівування — кохання, вірність, дружба та інші чесноти), детектив (об'єкт оспівування — приватний детектив), кіновестерн (чесноти ковбоя), жанри релігійного театру — мораліте, міракль, містерія (християнські чесноти), комедія плаща та шпаги, класична трагедія, апофеози, тріумфи, «головні й державні дійства», а подеколи й «документальні драми», котрі оспівують усілякі державницькі цінності.

Термінологічна плутанина цілком логічно випливає із більш загальної

причини. Адже якби турботами римлян історія не зберегла декількох десятків античних текстів, фундамент теорії сценічних жанрів, можливо, заклала б система жанрів середньовічного театру (приміром, трійко жанрів — *містерія*, міракль, мораліте) або жанрів східного театру, який не знає ані трагедій, ані комедій, ані драм і виходить з абсолютно інших засад при формуванні жанрового реєстру. Так, приміром, в першому відомому санскритському трактаті «Натьяшастра» («Трактат про театральне мистецтво») однією з ключових є концепція «раса», згідно з якою кожний драматургічний твір мусить спиратися на певні почуття, «куштуючи» які, читач, глядач або слухач і отримує естетичну насолоду. Таких основних почуттів (раса), котрі лежать в основі жанрового поділу, «Натьяшастра» налічує вісім: любовна, комічна, патетична, героїчна, грізна, ляклива, відштовхуюча та чарівна.

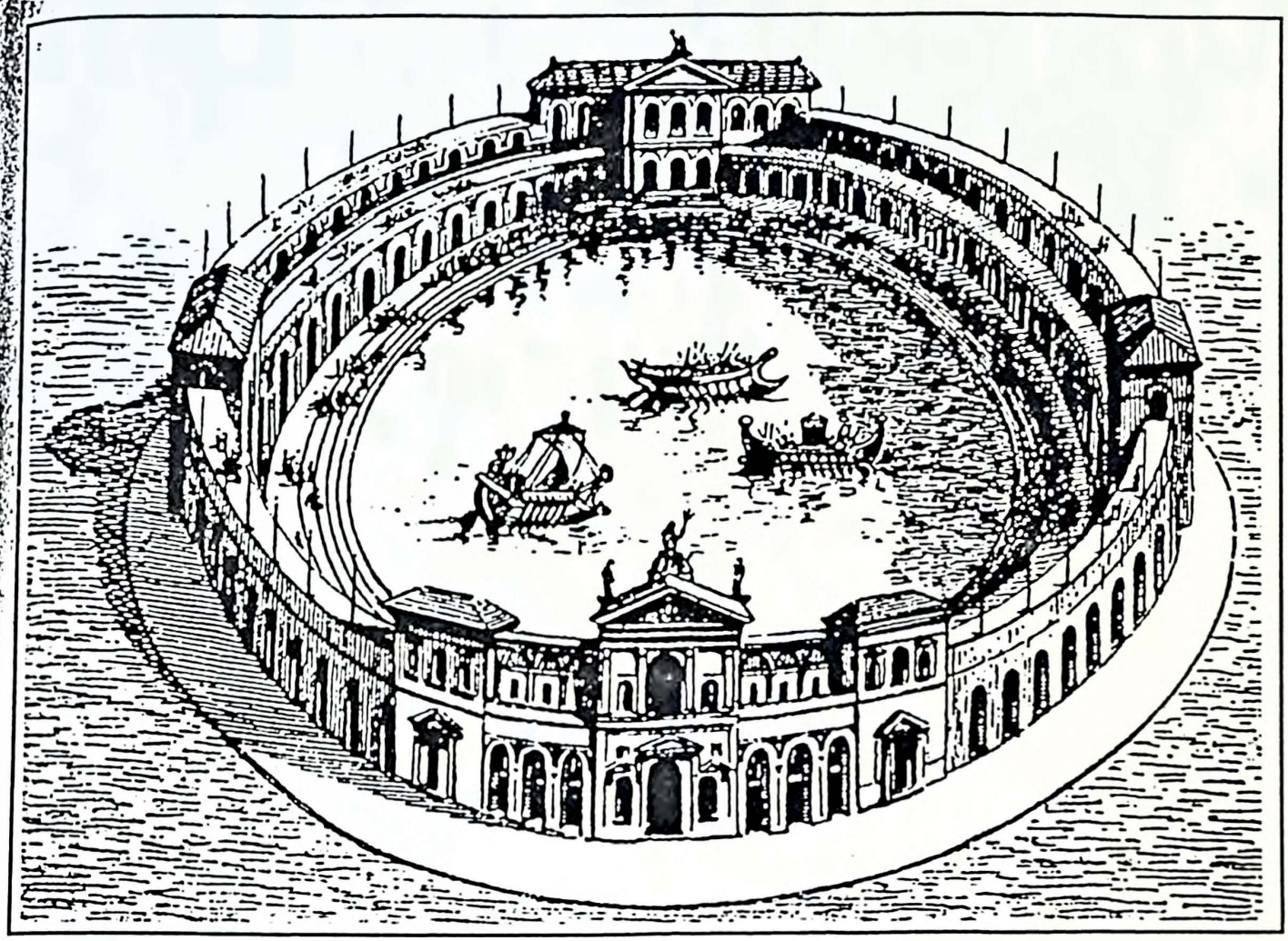
Звичайно, питання про органічність або, навпаки, штучність аристотелівської чи східної (індійської, японської) систем поділу на жанри є дискусійним. Проте зрозуміло одне — усі вони історично обмежені і не можуть бути застосовані як єдиний універсальний ключ для реально існуючої системи жанрів (адже будь-яка система, зокрема й жанрова, прагне універсальності).

II. ПЕРШОФОРМА ТЕАТРУ

Кожна нова доба у видовищних мистецтвах починалася з появи нової міфології, культу, відповідного свята, навколо якого виростали форми громадського спілкування й розваги, з яких нарешті поставав театр. Це було таїнство, присвячене якомусь богові, містичній сутності, певній чесноті або навіть обожненій особі. Таїнство так і називалося — *містерія*. Таку ж назву отримав і видовищний жанр, якому й судилося відіграти визначну роль у становленні й подальшому розвитку театральних форм.

Найпершою відомою *містерією* була єгипетська *містерія* Осіріса, сюжет якої — пошук, оплакування і поховання бога жрицями в образах Ісіди та Нефтиди, або, за словами М. Костомарова, «історія... обретіння Ісідою Осіріса»[9]. *Містерія* завершувалася встановленням присвяченого Осірісові стовпа «джед» і змаганням двох груп учасників *містерій* — «зими» і «літа», в якому перемогу завжди отримувало «літо». Під час *містерій* Осіріса справлялися також обряди коронації фараона. Молодий фараон виступав у ролі Гора, а померлий — зображувався Осірісом на троні[10]. Інший цикл обрядів, пов'язаних з Осірісом, здійснювався у храмі, де встановлювалася глиняна фігура Осіріса, котра засівалася зерном. Менлі П. Холл додає до цього, що такі *містерії* (ініціації) нібито влаштовувалися у камерах Великої Піраміди, у «лоні *містерій*», де відбувалося «друге народження людини», а у камері царя розігрувалася драма «другої смерті», під час якої кандидата клали у саркофаг[11]. Крім того, єгиптяни справляли свято сходження Осіріса на Місяць[12].

Лише після становлення *містерії* здобули поширення в Єгипті і похорональні, і так звані лікарняні п'єси, а з ними постала й потреба у подальшій професіоналізації виконавців. Так народилися акторські трупи, що виставляли зокрема й *містерії*. За дві з поло-



Театр-навмахія. Реконструкція.

виною тисячі років до нашої ери на острові Криті і в Мікенах на спеціальних видовищних майданчиках, зроблених з великих кам'яних плит зі східчастими місцями для глядачів, щодев`ять років також здійснювалися *містерії*, присвячені богові-бикові Мінотавру, якому сплачувався податок незайманими дівчатами.

У другому тисячолітті до н. е. постали таємничі елевзинські *містерії* — елевзинії, найбільш відомі і, очевидно, найдавніші з усіх грецьких *містерій*, що влаштовувалися поблизу селища Елевзия, неподалік від Афін, на честь Деметри (римської Церери, чи єгипетської Ісіди) — богині родючості, хліборобства, а також і законодавства. Початково елевзинії були родовим культом, до участі в якому допускалися лише члени роду, але пізніше виникли таємні товариства, які влаштовували елевзинії. За переказом, батько трагедії Есхіл також був членом елевзинських *містерій*. Саме у зв'язку з проведенням елевзинських *містерій* постала потреба й у перших театральних спорудах, де глядачі розташовувалися навколо жертовника[13]. Ймовірно, що подібні *містерії* були і в Україні. Ігор Кравченко, наприклад, пише: «Я порівняв би Запоріжжя з сивим Елевзином, де здійснювалося таїнство Деметри»[14].

Подібні ж *містерії* були пов'язані з культом богинь Артеміди, Кібели, Ку-

баби, Афродіти, Персефони. Так само широковідомі національні ігри — олімпійські — початково були пов'язані з таємними товариствами і сприймалися як *містерії*. Участь у них могли брати лише посвячені чоловіки. Не меншого значення греки надавали святові Аполлона, на честь якого 590 року до н. е. були засновані піфійські ігри у Дельфах. Водночас зі спортивними змаганнями тут влаштовувалися змагання музикантів і поетів, 582 року до н. е. засновані істмійські і немейські ігри, де також влаштовувалися змагання музикантів і поетів, зокрема виконувалися номи — гімни у супроводі флейт або кіфар, влаштовувалися урочисті процесії — дафнефорії, таргелії, апатурії. У Спарті Аполлонові присвячувалися також гіакінфі і карнеї[15]. У 212—211 роках до н. е. культ Аполлона був встановлений у Римі і до програми «Аполлонових ігрищ» були включені також театральні вистави.

Поширення у Греції здобули також Орфічні *містерії* — священні обряди на честь легендарного співака Орфея, котрий, за переказом, нібито встановив культ Діоніса. В Афінах орфіки на чолі з популяризатором орфізму Ономакрітом з`явилися за правління Пейсістрата[16] і за вказівкою найавторитетнішого з оракулів, дельфійського, таємне вчення орфіків було дозволене в Афінах, що й дало поштовх до розвитку трагедії.

У V столітті до нашої ери у давньогрецькому мистецтві з'явився ще один бог — Ерос, на честь якого в Феспіях щочотири роки стали влаштовуватися еротидії, котрі супроводжувалися гімнастичними й музичними змаганнями. Проте найвизначнішу роль у становленні сценічного мистецтва випало відіграти іншим *містеріям* — *містеріям* бога Діоніса.

III. ОДЕРЖАВЛЕННЯ МІСТЕРІЇ

Культ Діоніса (Бахуса, або Вакха), бога родючості, рослинності і виноградарства, якого інколи ототожнювали з Осірісом, Серапісом, Мітрою, Адонісом, Амоном, Лібером[17], відомий з VIII — VII століття до н. е. Традиційно сільський Діоніс протиставлявся аристократичному Аполлонові, і йому були присвячені оскофорії (свята, під час яких в храм Афіни носили дари бога вина). На честь Діоніса влаштовувалися щодва роки взимку п'яні триатерії, або свята менад, в яких брали участь лише жінки[18], котрі здійснювали нічну культову відправу, в якій при світлі смолоскипів, під звуки флейт і тимпанів Діоніса зображував жрець з атрибутами бога на кораблі, поставленому на колеса. Супутниками Діоніса були силени й сатири, яких нерідко називали й «козлами». Одягнені у звірячі шкіри, учасники культу зображували почт Діоніса, розривали на шматки жертовну тварину (козла) і поїдали її сирою.

Саме з діонісійськими *містеріями* пов'язана поява таких мистецьких жанрів як гіпорхема (хоровий спів, супроводжуваний пластичним рухом і танцем), кіфародія (спів у супроводі кіфари), дифірамб (гімни на честь Діоніса, котрі були обов'язковими елементами культу, а з плином часу набули форми змагань). Великий дифірамбічний хор, що складався з 50 осіб, підібраних за статевим і віковим принципом (хор юнаків, хор літніх жінок тощо, а на чолі хору стояв заспівувач — ексархос), розташовувався

півколом. Вихідною темою дифірамбів були *містерії* Діоніса, в яких корифей втілював бога (Арістотель каже, що трагедія почалася саме від керівника хору дифірамбів — ексархоса).

У VI столітті до н. е. під час свого правління тиран Пейсістрат (560—527 рр. до н. е.) одержавив культ Діоніса, сільського бога, і взяв під свій патронат присвячені йому видовища. Невдовзі одержавленого Діоніса стали зображувати на монетах, а з IV—III століття до н. е. з його зображенням стали видавати ще й т. зв. театральні марки — бронзові жетони на право відвідування театральної вистави. Після одержавлення свята головною і найпривабливішою частиною діонісій і леней стали театральні вистави, під час проведення яких припинялися усі громадські справи. Навіть ув'язнених випускали із в`язниці, аби й вони могли взяти участь у загальнодержавних урочистостях.

Саме з одержавлення діонісій, тобто перетворення їх на державне свято, і починається, на думку Віктора Кісіна, професіоналізація грецького античного театру[19]. Проте, незважаючи на доволі розгорнутий ритуал діонісій і виокремлення з нього нових видовищних жанрів (трагедії, комедії і сатирівської драми), театру, як виду мистецтва, греки ще не усвідомлювали, виокремлюючи лише два незалежних державних дійства — трагедію і комедію, котрими опікувалися відповідні музи: Мельпомена — муза трагедії і Талія — муза комедії. Музи театру у греків, як відомо, не було.

У Римі підгрунтя видовищ заклали інші *містерії*. Задовго до появи першої трагедії, у 750-х роках до н. е., коли легендарний Ромул, засновник Рима, вирішив засліпити співгромадян виконанням даної Юпітерові обітниці, він наказав зрубати поблизу табору дуб, надав йому форми переможного трофею, повісив на ньому обладунки ворога, Акрона, убрався в коштовне вбрання, прикрасив довжелезне волосся лавровим вінком, підняв трофей, заспівав переможну пісню і, дивуючи народ, пішов уперед у супроводі озброєних воїнів. Ця урочиста процесія й заклала традицію подальшого проведення тріумфів (triumphus) — громадських ритуалів обожнення героїв — апофеозів (apotheosis), у ролі яких виступали видатні державні діячі й вожді народу (demagogos).

Невдовзі тріумф, тобто урочистий вступ у столицю полководця з військом, став у Римі найвищою військовою нагородою. Тріумфальна процесія, котру очолювали сенатори та магістрати, а завершували тріумфуючі митці та здобич, прямувала до Капітолія, де приносила жертву, після чого починалася оргія. Прикметно, що під час урочистостей за спиною у тріумфатора стояв, тримаючи над його головою золоту корону, раб, котрий час від часу пошепки нагадував героєві: «Озирнись і пам`ятай, що ти — людина»[20]. Для народу найпривабливішою частиною тріумфів було безкоштовне пригощання і тріумфальні пісні з їх уседозволеністю. До тріумфів стали також зводити й тріумфальні арки (одна з найдавніших — арка Фабія Максима, датована 139 р. до н. е.)[21]. Якщо ж умови, необхідні для отримання тріумфу, не були виконані, сенат міг присудити полководцеві «овацію», котра була, по суті, менш урочистою формою тріумфу: винуватець овації входив до міста пішки, супроводжуюча процесія була меншою.

За 240 років до н.е. з того ж «тріумфального кореня», неначе гілки в дуба, стали народжуватися й супутні жанри: зокрема й римські трагедії («претекстати» — fabula praetextata), дійові особи яких були вдягнені у претексту — офіційну тогу римських магістратів і жерців. Перша постановка такого видовища була здійснена 240 року до н. е., після завершення першої Пунічної війни, коли урочисто відзначалося свято «римських ігор»[22] і до сценарію їх проведення було введено і драму грецького зразка, постановка якої була доручена Лівію Андроніку. 146 року до н. е. новаторським підходом до влаштування державного дійства відзначився завойовник Греції Луцій Муммій, котрий — для власних тріумфальних ігор — збудував театр і навіть сам взяв участь у видовищі. Тріумф був гучний (щоправда, як пише Таціт, протягом двохсот років жоден римлянин знатного походження не наважився повторити дослід Муммія і принизити себе ремеслом лицедія). Театр, таким чином, виконав роль своєрідної інтермедії, десерту у складі *містерійного* жанру-матки — тріумфу.

Подальша історія римських тріумфів — це низка жанрових розгалужень і новоутворень, освячень і перейменувань місяців, скульптур, од, театральних вистав, одне слово — апофеозів. Примхлива естетична орієнтація давніх римлян визначалася передусім особливістю релігійного культу, котрий і визначав характер їхніх видовищ. Починаючи з правління Цезаря, який отримав перший апофеоз у Римі, культ імператорів поступово витіснив і підпорядкував собі усі інші культи. Скажімо, під час громадянської війни, котра почалася після Цезаря, як боги стали вшановуватися Секст Помпей і Антоній; після смерті був обожнений Август; Калігула взяв собі титул dominus (Господь); Веспасіан, помираючи, сказав: «Deus fio» — «Я стаю богом»; але вже Каракала знущався з обожнення вбитого ним брата, заявивши: «нехай краще буде богом, аби не лишався живим»[23].

Якщо у Єгипті і Греції релігійний культ та похідні від нього видовищні жанри вишукано камуфлювали владу, то в Римі *містерія* земного бога постала вже у неприхованій, оголеній формі. Водночас і кривавий характер видовищ, що влаштовувалися до державних свят, визначався, з одного боку, мілітаристським спрямуванням ідеології імператорського Риму, а з іншого боку — примхливістю, як ознакою необмеженої влади імператора, котра, таким чином, сформувала великий стиль доби — доби коштовної кривавої забаганки, яка виступала під державницькими гаслами. Адже імперська система комунікацій, як влучно зауважив Г. Почепцов, будується лише для передачі оплесків населенню, сама ж імперія являє собою величезний театр, де глядачеві дозволено лише плескати у долоні від щастя[24]. Водночас, на думку Віктора Кісіна, саме в римському театрі, в його бюрократичних *містеріях*, відбувається «якісне оновлення режисури як мистецтва», а сама «організація та постановка видовищ в античному Римі стає важливим чинником політичної боротьби, одержання і утримання влади» і, крім того, «саме в цю епоху відбулося першонародження режисури як професії»[25].

Так само постала *містерія* й на Сході — у формі мусульманської Тазійє, індійської *містерії* про боротьбу Індри з демонами, літературної обробки *містерійного* сюжету — Антака[26].

малабарських катакалі, бенгальської джатри, індостанських расліла, малайських топенг-даланга (або ваянг-топенга), топенг-вонга, ваянг-пурво, японських сангаку, саругаку, кагура[27], Но (Ноо, Ноогаку)[28], Осьорай, бугаку[29], кагура, денгаку-но-но, а опосередковано й кабукі. Останній після втрати сакрального начала визначився, за словами Сергія Ейзенштейна, як різночинний театр бульварної мелодрами[30].

У давніх слов'ян з ідеєю родючості передусім пов'язувалися *містерії* на честь бога Ярила, який «був богом весни, а також богом дітороддя, чому й зображувався з видатним статевим органом»[31]. Ярила святкували у такий спосіб: чоловік, розрум'янений, прикрашений стрічками й обвішаний дзвіночками, з червоним ковпаком на голові, проходжувався, оточений галасливою юрбою, яка танцювала, співала, пиячила і билася навкулачки, нерідко до смерті. На завершення ховали опудало чоловіка з лінгамом[32]. Іван Нечуй-Левицький, описуючи свята світлих богів, до яких належав і Ярило, вважав, що «смерть світлого бога описується у сценічній картині у весняній грі Кострюбонько», яка «нагадує грецький міф про Вакха, чи Діоніса, котрого муки, смерть і воскресіння празникували греки весною у своїх *містеріях*[33].

Але найбільше інтригувала дослідників загадкова і дуже неясна в нинішніх останках *містерія* Купала і Марени, яка, на думку Г. Лужницького і С. Чорнія, «складається з трьох основних дій: І. Вшанування гільця... ІІ. Трапеза (пир)... ІІІ. Спалювання (або топлення) гільця-Марени» і є «найдосконалішою драмою дохристиянського народного театру»[34].

IV. ХРИСТИЯНСЬКА МІСТЕРІЯ

Через сто років після легендарної події — вознесіння Христа, у II–III століттях розпочалася фіксація Святого Письма — Благої Вісті — Євангелія, правил прийому новонавернених і вигнання грішників, виборів пастирів, проведення літургійної служби, здійснення керівництва церковною власністю тощо. Зовнішнім виявом процесів, що відбувалися у християнських громадах, була поява особливих будинків для богослужіння. У III столітті затверджується символ християнства — хрест, формується церковний календар, і в IV столітті починається формування жанру Passio (нім.Passion — «Страсті», від цього слова походить і українська пасійна драма), який виконувався на передпасхальному тижні.

Нарешті, в IX–XIII століттях у Західній Європі, в центрах громадського спілкування — храмах, постають у формі літургійної драми малі *містерії*, котрі з плином часу ускладнюються: усе більш різноманітними стають костюми виконавців, створюються відповідні режисерські «інструкції» з точними вказівками щодо тексту і рухів, з'являються побутові елементи, технічні пристосування (блоки для «вознесіння», люки тощо). На цій стадії розвитку літургійна драма вступила у конфлікт із загальним характером літургії, у зв'язку з чим 1210 року указом папи Інокентія III показ літургійних драм у церквах було заборонено.

У XII столітті в лоні хрестових походів народився й новий видовищний жанр — чудо — міракль (miracle) — інсценізація християнської легенди

або «життія» католицького святого, релігійно-повчальна віршована драма, сюжет якої був заснований на «диві», що його здійснює святий або діва Марія. А в XIII столітті зустрічаються перші згадки про велику видовищну форму — *містерію*, у якій з'являються вже й перші керівники: conucteurs du jeu (керівник гри, режисер-постановник), conducteurs des secrets (творці сценічних чудес), або суперінтенданти.

Жанр містерії дістав поширення в усіх європейських країнах, зокрема і в Україні: в Кам'янці Струмиловій у Галичині на великому ярмарку, в день відзначення смерті Іоанна Хрестителя 1619 року були показані дві українські інтермедії до польської *містерії* «Трагедія, або Візерунок смерті пресвятого Іоанна Хрестителя» Якуба Гаватовича, вільних наук і філософії бакаляра. Початком XVII століття датують Іван Франко та Олександр Білецький також анонімну *містерію* «Слово про збурення пекла»[35].

З плином часу у структурі *містерій* з`являються й свої «внутрішні» жанри — «жива картина» — мізансцена, в якій були зайняті один або декілька акторів, що застигли в експресивній позі, котра нагадувала статую; поряд з кільцевим і альтанковим принципом оформлення з`являються й перші педженти — пересувні театральні майданчики, котрі виокремилися як самостійний жанр — жанр пишного й барвистого видовища.

Містерійна традиція лежить і в основі становлення театру ляльок. Як пише Генрик Юрковський, «шлях *містеріальних* вистав до народного театру ляльок досить довгий... *Містерії*, викинуті з костьолу, опинилися в руках людей з театральними амбіціями»[36]. Так само з лона *містерій* вийшли буфони, міми, фарси, фастнахтшпілі[37], ігри дияволів — дияблерії — з їхнім бешкетуванням і сороміцькими жартами. Тим часом сама *містерія* поступово перетворювалася на хроніку, котра, у свою чергу, витіснивши бога героєм, створила й передумови для народження нових жанрів — передусім жанрів придворного театру.

V. МІСТЕРІЯ АБСОЛЮТИЗМУ І ДЕМОКРАТИЧНІ ОРГІЇ

На відміну від середньовіччя, яке не потребувало ані видо-родового, ані жанрового розчленування мистецтва (оскільки все, що не мало вищої — релігійної — цінності, естетика не вважала за можливе зображувати, визнаючи лише єдиний жанр — релігійно-міфологічний), доба Відродження, усвідомивши спочатку сам інститут мистецтва, сприяла й появі нових світських жанрів. Причому у багатьох випадках народжувалися нові жанри і форми у лоні середньовіччя, як похідні від християнської міфології. Адже Ренесанс не «відміняв» винайдені середньовіччям жанри — він лише змінив їхнє функціональне призначення.

Найголовнішою подією доби стало народження нового культу — культу особи, передусім коронованої. Індивідуалізм в історичній формі титанізму втілився у громадському житті передусім в ідеї абсолютизму — панівної форми державного правління, поширеної в Європі в XVII—XVIII століттях, за якої верховна влада не обмежувалася конституцією, оскільки походження її, як і влади римських імператорів вважалося божественним. Ця форма, ідея якої була проголошена Макіа-

еллі, досягла апогею за правління французького короля Людовіка XIV («держава — це я») і, пройшовши низку метаморфоз, у XX столітті виринула у формі державного абсолютизму.

Початково *містерія* абсолютизму постала у формі придворного церемоніалу, вістря якого було спрямоване передусім на оспівування абсолютного монарха, а відповідно й системи дворянських чеснот, на спинах яких трималася влада. Табель про придворні ранги визначав значення особи, а встановлений церемоніал реалізував придворний табель у дії (для чого й було створено особливий чин — церемоніймейстер).

Театр цієї доби Курбас характеризував як типовий театр впливу: «...псевдокласика XVII століття у Франції — мені здається [...], що цей театр саме такої категорії. Чому? Тому, що його завданням фактично було прищеплювати і утримувати в колах своєї публіки, себто двірської знаті тодішньої Франції, двірські манери, двірський спосіб мислення. Його греки, його турки не були греками і не були турками, а були власне придворними маркізами і графами короля Людовіка. Цей театр не виявляв того предмета, який зображував, а впливав, він мав певне завдання, цілком конкретне з боку інтересів панівного класу, був театром впливу і нічим іншим... Характерно, що театр впливу з'являється завжди на схилі якоїсь епохи або на початку якоїсь іншої епохи, на моменті стику двох епох, коли життя ще не утвердилось у час романтичного і класичного мистецтва»[38].

Саме у лоні цієї придворної *містерії*, майже водночас із появою нового замовника, у 1480-ті роки в Італії народжуються й нові посади festaiolo (від італ. fiesta — свято) — постановників придворних свят; 1494 року у Відні — придворного композитора; 1545 року — придворного розпорядника розваг[39]. Цим же роком датовано і перший відомий театральний (акторський) контракт — одночасно у Франції та Італії. Невдовзі окреслюються й альтернативні щодо придворного церемоніалу простори демократичного спілкування: ярмарок, шинок, кав'ярня, ресторан тощо. З'являється перше закрите театральне приміщення в Лондоні (1556 р.). Нарешті, 1576 року Річард Бербедж будує для своєї трупи приміщення, якому вперше дає незвичну тоді назву — «театр».

У XVII столітті придворна *містерія* виявляє себе у формі апофеозів, тріумфів, салонних комедій, комедій плаща і шпаги, парадів, машинних трагедій (Tragedie a machines), найяскравіше — у прусських жанрах «кайзершпілю», «головних і державних дійств» (Haupt — und Staatsactionen), «крігшпілю» і російських «потьомкінських поселень». У XVIII столітті, коли спроби прищепити новоствореній імперії «європейську культуру» у вигляді *містерій* Бахуса та інших жанрів абсолютизму лише розпочинав цар Петро I[40], у Європі, насамперед у шинках і кав'ярнях, як формах демократичного спілкування, а також і в таємних товариствах масонів уже постали нові культи і *містерії*, котрі й досягли свого найвищого розквіту у 1789—1791 роках у Франції («Свято на честь Верховної Істоти», «Свято на честь Жан Жака Руссо», «Свято Рівності», «Тріумф Республіки», «Свято Розуму»)[41].

Втім, справжня *містерійна* лихоманка захопила світ лише наприкінці XIX століття, коли жанр відродився спочатку у творчості Ріхарда Вагнера[42]

і «діонісійця» Фрідріха Ніцше, потім — на революційній французькій сцені «Біблійні і християнські *містерії*» та «Елевсинські *містерії*» Моріса Бушора, «Легенда про Антонія» Едуарда Дюжардена, *містерія* «Дівчина з відсіченими руками» П'єра Кійара у постановці Поля Фора та ін.[43]

В Україні інтерес до *містерії* відроджується у таких творах, як «Іродова морока» — «святочное представление» Пантелеймона Куліша (1879 р.), «Спокуса» — *містерія* Панаса Мирного (1901 р.). На межі століть спроби відродити *містерію* здійснюються також в Іспанії, Німеччині, Франції.

1892 року модний драматург Кнут Гамсун пише роман *«Містерії». Містерію* біля озера виставляє у «Чайці» Чехова Костя Треплєв. Постановку музичної драми Лоренса Хайсмана «Віфлеєм» у залі лондонського Імперіал-інституту здійснює Гордон Крег[44] (за словами Т. Бачеліс, він зумів «створити суворе і піднесене, істинно *містерійне* видовище»). Драму-*містерію* «Балаганчик» пише О. Блок, *містерію* «Літургія мені» — Федір Сологуб. На Мюнхенському конгресі теософського товариства «Елевзинську *містерію*» Едварда Шюре демонструє Рудольф Штайнер (Курбас «їздив до нього в Мюнхен на одну з його *містеріальних* вистав»)[45]. Федір Комісаржевський здійснює постановку *містерії* О. М. Ремізова «Бісівське дійство...», петербурзький «Старовинний театр» показує *містерію* «Троє волхвів» у декораціях М. Реріха[46]. *Містерію* втілюють Рейнгардт і Мейєрхольд — «ще до того, коли це все пропонував Арто, набагато раніше радикальні кроки до стертя поділу на сцену і глядачевий зал зробили Рейнгардт і Мейєрхольд у своїх *містеріях*», як писав Єжи Гротовський[47]. Цікаві *містерійні* вистави здійснюють Аппіа і Жак-Далькроз[48]. Як *містерію* ставить виставу «Гамлет» на сцені МХТ Гордон Крег[49]. На арені берлінського цирку постановку *містерії* «Кожний» Гуго фон Гофмансталя здійснює Макс Рейнгардт, а разом з Гофмансталем Рейнгардт ставить п'єсу «Зальцбурзький великий театр життя», постановка якої поєднувала в собі елементи іспанського ауто і австрійської *містерії*[50].

Як *«містерія»* сприймається навіть здійснена на сцені Московського Художнього академічного театру ім. М. Горького вистава «Брати Карамазови»[51]. *Містерією* «Сакунтала» відкривається Московський Камерний театр, художній керівник якого Олександр Таїров, за словами П. Маркова, «протягом усього свого життя стверджує значення крупних форм *містерії* — трагедії і арлекінади — комедії»[52]. Невдовзі Таїров дає глядачеві ще одну *містерійну* виставу — вакхічну драму «Фаміра-Кіфаред» І. Анненського, у якій, за словами К. Державіна, стверджувалася «релігія торжествуючої плоті»[53]. Навіть К. Станіславський у записниках 1912—1917 років занотовує: «Відкриття (важливе). Шекспір настільки неосяжний, що кожен його твір вимагає своєї особливої форми постановки; «Буря» — ставити як *містерію* (бог, люди, праотці — мавпи)»[54].

Пізніше Станіславський маритиме масовим дійством, у якому три театри (Великий, Малий і Незлобіна) являтимуть три острови, на даху яких актори на котурнах і в масках удаватимуть богів; Вахтангов мріятиме про інсценізацію Біблії[55]; Таїров ставитиме «Саломею» О.Уайльда у Московському Камерному театрі, виставу, котра,

за його ж словами, є *містерією* навиворіт, але в якій все-таки існують *містерійні* начала[56].

Одне слово, справджуються слова Андрія Бєлого: «Людство підходить до *містерії*, яка ніколи й не снилася давнім грекам»[57].

VI. ТОТАЛІТАРНА МІСТЕРІЯ

Між двома світовими війнами, у добу розбудови тоталітаризму, *містерія* стає чи не найпопулярнішим видовищним жанром. Особливу популярність здобуває *містерія* у державах з тоталітарним режимом, міфологія яких спирається на «безальтернативні» міфи (обожнення дуче в Італії, «фюрерпринцип» — у Німеччині, так званий демократичний централізм в СРСР і т.ін.). Правителі прагнуть повернути синтетичні епохи, в яких, за словами Курбаса, «світовідчування було одним для всього суспільства»[58].

У 1918—1922 роках чергова метаморфоза жанру відбудеться у здійсненій в Києві на Софійській площі *містерії* «Звільнення праці», народній драмі «Цар Максиміліан», 1920 року — у видовищах «До світової комуни» і «Здобуття Бастілії»[59]. 1922 року з нагоди святкування річниці Жовтневої революції у Києві, в театрі ім. Леніна буде здійснена *містерія* Є. Жулавського «Кінець Месії»[60].

До цього ж періоду відноситься й початок будівництва нового українського театру Лесем Курбасом, який, на думку сучасного дослідника, «будував театр, котрий зв`язав би наше минуле через пам`ять про *містерію* і наше завтра»[61]. *Містерійну* природу Курбасового театру усвідомлювали і його сучасники, засвоюючи, що «на його сцені йшли і трагедія, і драма, і комедія, і *містерія*, і буфонада, і опереточний лубок»[62]. Як згадував Олександр Дейч, самі слова «*містеріальне* дійство», «мораліте», «комедіа дель арте» були у нас на вустах[63]. Саме у жанрі *містерії*, на думку різних дослідників, були вирішені Курбасом в очолюваному ним театрі вистави «Йоля», «Великий льох»[64], «Гайдамаки»[65], «Джіммі Гіггінс», «Напередодні» («1905 рік»)[66], «Жакерія»[67], «Народний Малахій».

1926 року *містерію* з музикою і кінофільмом «Ісус проти Бога» пише Анрі Барбюс[68]; піротехнічну, по суті, *містерію*, п`єсу-синтез «Вулкан» — Марінетті; 1928 року «народні фламандські страсті у дусі *містерій* або маріонеток створює Мішель де Гельдерод[69]. З середини 1920-х років чаклують над *містерією* СС Генріх Гіммлер і Йозеф Геббельс. Навіть новонароджений жанр «крутий детектив» дослідники визначають не інакше як *містерію* в умовах масової культури[70].

У 1933 році у Німеччині постає національний різновид *містерії* — «тінгшпіль» — пропагандистський театр просто неба, вистави якого здійснювалися в природних декораціях, на схилах пагорбів або серед древніх руїн. Сценарії тінгшпілів за участю батальйонів «Гітлерюгенду» включали військові паради, поганські ораторії, демонстрації мистецтва верхової їзди і циркові видовища; особлива увага у символіці жанру приділялася поганським віруванням у землю, повітря, вогонь і воду. Найбільший успіх серед творів цього жанру випав на «Страсті Німеччини» Ріхарда Ойтінгера — тінгшпіль, який був поставлений влітку 1933 року і транслювався по всій країні.

В Італії, вождь якої «інстинктивно тяжів до чогось схожого на соціалістичний реалізм, що мав місце у Росії»[71], 1934 року *містерійне* видовище «Ваговоз BL-18» створив у флорентійському парку кінорежисер Олександр Блазетті. Це була славна, в трьох актах, історія ваговоза, який вірою і правдою «служив народові»: у першому він підвозив набої італійським солдатам, що воювали на австрійському фронті, у другому — підвозив до потрібного місця загін чорносорочечників, а в третьому, який змальовував процвітання Італії, BL-18 вже не діяв — іржавий літній герой відслужив свій вік і тепер його закопували у землю. Спектакль був своєрідною відповіддю режисера на заклик Муссоліні створити театр для мас, який міг би вмістити двадцять тисяч глядачів[72].

1936 року у Львові друкується «релігійна *містерія*» «Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа» Григора Лужницького. Того ж року п'єса була поставлена В.Блавацьким у львівському театрі «Заграва»[73]. Згодом п'єса йшла у Станіславі та інших західноукраїнських містах[74]. Про цю виставу Г. Лужницький писав: «Психічно український глядач до постановки такої п`єси, як «Голгота», не був приготовлений. Одначе психічна потреба такої п`єси була у кожного українця, бо кожний пережив Велику П`ятницю державницьких змагань і всі ждали й вірили у Воскресіння. Цією внутрішньою потребою й була викликана «Голгота»... І вистава «Голготи», й сценічна постать Христа у виконанні Блавацького були великим мистецько-гармонійним образом»[75].

1940 року, потрапивши до табору, Жан-Поль Сартр пише різдвяну *містерію* «Баріона, або Син Грома».

А в СРСР у 1940-ві роки набагато інтенсивніше, ніж раніше, розгорнувся процес творення *містерії* соціалізму, про що, зокрема, писав журнал «Театр»: «Людство,— читаємо в журналі,— створило чудові міфи й легенди про казкових героїв. Міф про Прометея, міф про Самсона і Антея, про Гектора і Ахіллеса, про Вільгельма Телля і Тілля Уленшпігеля. Найкращі, найпрекрасніші твори народної творчості присвячені Леніну і Сталіну, народами СРСР створена виключно багата, барвиста поезія, присвячена Леніну і Сталіну. Порівняння з сонцем — найвища похвала героям, що рідко зустрічається. Герой — сонце або — у найдавніших — «син зірки» жив, очевидно, задовго до того, як увійшов в античну міфологію. Наскільки нам відомо, не було випадків, щоб в епосі однієї доби і одного й того самого народу епітет «сонце» дарувався одночасно двом героям. Винятком є образи Леніна і Сталіна»[76]...

Невдовзі після завершення світової війни, 1948 року, *містерією* «Дійство про велику людину» завершується, не лише хронологічно, а й у сенсі еволюції ідей і синтезу формальних рішень, цикл трьох п`єс Ігоря Костецького, написаних у 1945—1948 роках під час мандрів містами зруйнованої війною Німеччини[77]. Твір цей, на думку Лариси Залеської-Онишкевич, випередив «Голомозу співачку» — «трагедію мови» Е. Йонеско[78]. Проте, не діставши сценічного втілення, твір цей не став театральною подією[79].

Нова *містерія* — *містерія* доби втрачених богів, тобто доби абсурдизму, народилася 11 травня 1950 року — у першій постановці «Голомозої співачки»

ки» Е.Йонеско. 1952 року абсурдистська *містерія* виринула у формі новонародженого жанру — хеппенінгу, що й поклало початок новому принципові художньої творчості — відтепер світом, який, втративши стрижень і божественний центр, остаточно визначився як абсурдний, стала правити «випадкова подія». Проте пошук центру триває навіть в хаотичному світі. 1960 року нью-йоркський скульптор Пітер Шуманн створює всесвітньовідомий театр-комуну «Бред енд Паппет», який здійснює постановку вуличних (зокрема, й містерійних) вистав на Різдво та інші свята. У ці ж роки найкращі свої вистави — «Apocalipsis cum figuris» і «Стійкий принц» — під впливом *містерії* здійснює «Театр-Лабораторіум», очолюваний Є. Гротовським. *Містерійні* ознаки простежуються й у відносно молодій театральній формі — мюзиклі, а також у похідній від нього рок-опері («Ісус Христос — суперзірка» Т. Райса — Л. Вебера тощо).

В Україні наприкінці 1980-х років «живий портрет однієї театральної *містерії*», виставу «Священні чудовиська» Ж. Кокто у Київському театрі ім. Лесі Українки здійснює Роман Віктюк. У спектаклі, на думку критика, «під оболонкою ситуації, хоча й нестандартної, але відчутно бульварної, розігрується Євангеліє. Квінтесенція його, якщо точніше. Трійця: Бог-Отець — режисер, Дух Святий — Янгол Ертебіз, нарешті, головна дійова особа — Естер. Вони — три обличчя одного Деміурга. Все починається з народження Янгола. Незграбна істота стає Духом Театру, покровителем Кохання, розпорядником Дійства. Світ знаходить Дух. Дух запановує над Світом. Пафосом Творення пройняте тут усе. Нарешті, третій шар сюжету — сакральний. Євангельський, проте забарвлений не тільки й не стільки релігійно. Бог як Вищий Сенс та Абсолют...»[80]. У 1989 році постановку ще однієї вистави з ознаками *містерії* — «Тев'є-Тевель» Шолом-Алейхема у Національному академічному драматичному театрі ім. Івана Франка — здійснює Сергій Данченко[81]. У 1996 році він-таки створює *містерійну* виставу «Мерлін, або Спустошена країна» Т. Дорста.

1995 року виставу «Ісус, Син Бога Живого» Василя Босовича здійснює у Львівському театрі ім. М.Заньковецької Федір Стригун. На запитання кореспондента, чи в українському театрі це перша вистава про Ісуса Христа, Василь Босович відповів: «Не тільки в українському. Гадаю, перша у світовій театральній професіональній практиці. Хоча персонаж, чи навіть герой на ймення Ісус Христос не раз з'являвся на сцені та кіноекрані. Але все це були тільки фантазії на євангельські теми». А на запитання щодо жанрового визначення вистави як *містерії* при тому, що герой гине, немов у трагедії, В.Босович відповів так: «Мені важко визначити жанр як п'єси, так і вистави. Позначив її як *містерію*, бо це хоч частково наближається до суті. Можливо, це якийсь новий жанр, наразі без назви»[82]. 1997 року салонну *містерію* за трагедією Жана Расіна «Федра» виставляє Київський театр-салон «Сузір'я». Постановник вистави Олексій Кужельний називає її *мономістерією*.

Загалом кажучи, останніми роками, українська *містерія* дедалі більше виходить за межі театрального майданчика, виявляє тяжіння до тріумфально-апофеозних дійств у формі презентацій тощо[83].

VII. МІСТЕРІЯ ЯК ЖАНР

Беручи до уваги завдання, що вирішувалися єгипетськими, грецькими, римськими, східними та пізнішими *містеріями*, можна визначити бодай найзагальніші риси цих дійств.

У різних країнах дійства *містерій* відрізнялися скоріше за назвами, ніж за змістом, часом і місцем здійснення, а тому й були, по суті, етнічними різновидами одного жанру. З ідеальної точки зору, найважливішою спільною ознакою цих всесвітніх *містерій* були утилітарні завдання — замовляння врожаю, викликання дощу, а водночас і закріплення у свідомості співгромадян системи державної міфології, тобто моделі Всесвіту.

Спільним був також поширений у космогонічних міфах сюжет про смерть та воскресіння богів, яким опікувалися жерці, а також і настанова на таємничу ініціацію. Так само збігалися ці дійства і в часі проведення (за місячно-сонячним календарем). Однаковим був і принцип просторового вирішення дійства, за яким вулична процесія прямувала до священного місця, де був розташований храм, щоб здійснити урочисті жертвоприношення біля вогнища, вівтаря або якогось іншого символу бога, після чого розіграти сцени з його життя.

Відбруньковуючись від сакральних культів і поступово профануючись, розваги, ігрища, забави й видовища водночас несли на собі відбиток тих свят, що лежали в їхній основі. Причому, у первісному своєму вигляді саме як культові свята й ігрища, а не розваги, вони й усвідомлювалися. І лише з плином часу, коли значення тих або інших міфів і відповідних свят поступово вивітрювалося з пам`яті наступних поколінь, культ перетворювався на розвагу, гру, забаву, звичай.

Одночасно з виникненням тих або інших культів створювалися й окреслені певним простором і часом нові місця розваг, де, в свою чергу, створювалися специфічні ситуації спілкування. Шинки й кав`ярні, чайні будиночки і ресторани, елітарні клуби і салони, пляжі і курорти мінеральних вод, стадіони і дискотеки, вернісажі і «вулиці», ярмарки і лицарські турніри, дачі і будинки розпусти, церкви і спіритичні сеанси, полювання і кориди, фуршети і презентації, королівські бали і церемоніали ув`язнених... Народившись у цих хронотопах, форми громадського спілкування перетворювалися поступово на жанри.

І так кожна театральна система втілює відповідними засобами актуальний для суспільної свідомості міф. Щоправда, істинне обличчя міфу (вигадки, заснованої на вірі) відкривається лише після руйнації самого міфу. Перш ніж якийсь міф деміфологізується, він сприймається як історична істина. Так, античний театр втілював низку міфів про титанів, героїв і своїх богів. Християнський героїчний міф став основою для розвитку жанрів середньовічного театру — літургійної драми, мораліте, *містерії*. Міф «золотої доби» абсолютизму створив «високу комедію», «комедію-балет»... Можна дешифрувати кожну театральну систему, визначивши той міф, який лежить в її основі. Щоправда, операцію деміфологізації значно легше здійснювати у минулому, ніж у сьогоденні.

Міфологічні революції, у свою чергу, призводили до змін у системі культових свят, календаря (юліанський, григоріанський, поганський, нововве-

В. Василько. Фрагменти режисури.– К., 1967.– С.87.

[6] Платон. Сочинения в трех томах. Под общ.ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. Пер. с древнегреч.– М., Мысль, 1972,– Т.3, ч.2.– С.299.

[7] Бентли Эрик. Виды пьес. Мелодрама. Фарс. Трагедия. Комедия. Трагикомедия // Э.Бентли. Жизнь драмы.– М., Искусство, 1978.

[8] Фролов В. Судьбы жанров драматургии.– М., 1979.– С.407.

[9] Костомаров М. Славянская мифология // М. Костомаров. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства.– К., Либідь, 1994.– С.224.

[10] Рубинштейн Р. Египетская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах. Второе издание.– М.: Советская Энциклопедия, 1991.– Т.1.– С.420–427; Плутарх. Исида и Осирис.– К., УЦИММ-ПРЕСС, 1996.– С.34.

[11] Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии.– Новосибирск: Наука, 1997.– 3-е изд. испр.– 794 с.– С.135.

[12] Плутарх. Исида и Осирис.– К., УЦИММ-ПРЕСС, 1996.– С.40.

[13] Варнеке Б. Античный театр.– Х.– К., 1929.– С.52.

[14] Кравченко І. Світ запорозький та його цінності // Запорожці. До історії козацької культури.– К., Мистецтво, 1998.– С.28.

[15] Шантепи де ла Соссей. Иллюстрированная история религии.– М., 1992.– Т.2.

[16] Словник античної міфології.– К., Наукова думка, 1985.

[17] Лосев А.Ф. Дионис // Мифы народов мира. Энциклопедия.– М., Советская Энциклопедия, 1991.– Т.1.– С.380–381.

[18] Шустер Г. История тайных союзов. Т. 1–2.– М., REFL-book, К., Ваклер, 1996.– 384 с.– Т.1.– С.130.

[19] Кісін В. Режисура як мистецтво та професія. Кн.1. Як видовища породили режисуру.– К., НО Центр «АЕЛС-технологія», 1998.– С.70.

[20] Тит Ливий. История Рима от основания города.– М., Наука, 1989.– Т.1.– С.141, 520.

[21] Вейс Г. История цивилизации. Классическая древность. До IV в.– М., ЭКСМО-ПРЕСС, 1998.– Т.1.– С.699.

[22] Тит Ливий. История Рима от основания города.– Т.1.– С.515.

[23] Шантепи де ла Соссей. Иллюстрированная история религии.– Т.2.– С.393.

[24] Почепцов Г. История русской семиотики до и после 1917 года. Учебно-справочное издание.– М., Лабиринт, 1998.– 336 с.

[25] Кісін В. Режисура як мистецтво та професія.– С.83–84.

[26] Алиханова Ю. Классический театр Индии // Классическая драма Востока.– М., 1976.– С.9, 13.

[27] Маркова В. Классический японский театр // Классическая драма Востока.– М., 1976.– С.540, 541.

[28] Анарина Н. Г. Японский театр Но.– М., Наука, 1984.– С.26.

[29] Гришелева Л. Д. Театр современной Японии. – М., Искусство, 1977.– С.7.

[30] Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6-ти тт.– М., 1966.– Т.4.– С.73.

[31] Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу: Іст. реліг. моногр.– К., АТ «Обереги», 1991 (Репринт. видання 1965 р., Вінніпег).– С.111.

[32] Грушевський М. З історії релігійної думки на Україні.– К., Освіта, 1992; Грушевський М. Історія української літератури.– К., Либідь, 1993; Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография.– М., 1991; Костомаров М. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства.– К., Либідь, 1994; Лозко Г. Українське народознавство.– К., 1995; Лозко Г. Українське язичництво.– К., 1994; Маркевич Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян.– К., 1991; Рыбаков Б. Язычество Древней Руси.– М., 1988; Рыбаков Б. Язычество древних славян.– М., 1981 (2-е изд. 1994); Фрэзер Джеймс Джордж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. Второе издание. – М.: Политиздат, 1986; Чубинский П. Календарь народных обычаев и обрядов.– К., Музична Україна, 1993; Шевчук В. Мислене дерево.– К., 1989.

[33] Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології.– К., АТ «Обереги», 1992.– С.44.

[34] Лужницький Г. Історія українського театру.– Записки НТШ.– Нью-Йорк – Париж, 1961.– Т. 121.– С. 159–161; Чорній Степан. Український театр і драматургія.– Мюнхен – Нью-Йорк, 1980.– С.33.

[35] Франко І. Слово про збурення пекла // Іван Франко. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Літературно-критичні праці (1906–1908).– К., Наукова думка, 1982.– С.456; Білецький О. Зародження драматичної літератури на Україні // Олександр Білецький. Зібрання праць у п'яти томах. Давня українська і давня російська літератури.– К., Наукова думка, 1965.– Т.1.– С.277.

[36] Юрковський Генрик. Ляльки і традиція вистав на Різдво // Український театр.– 1992.– № 5.– С.14–16.

[37] Даркевич В. Народная культура средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв.– М., Наука, 1988.– С.170.

[38] Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини // Упоряд. і прим. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка.– К., Дніпро, 1988.– С.60–64.

[39] Прикметно, що, як і в інших європейських країнах, саме у лоні підпорядкованої завдан-

ням абсолютизму містерії вперше в Україні вживається й словосполучення, яким, ймовірно, визначається функція режисера: Митрофан Довгалевський, атестуючи в Київській академії Савву Лебединського, ставить навпроти його прізвища позначку – magister comaediae, що, на думку Д. Вишневського, свідчить про те, що учні самі писали інтермедії (Бадалич И., Кузьмина В. Памятники русской школьной драмы XVIII века.– М.: Наука, 1968, с. 60). Можливо, були вони й режисерами.

[40] Башилов Борис. История русского масонства (електронна книга).

[41] Пушнова Н. К. Театр Французской революции: (К 200-летию Великой французской революции).– М., Знание, 1989.– С.42.

[42] Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура.– М., Политиздат, 1991.– С.299.

[43] Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков.– М., Наука, 1984.– С.160.

[44] Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг.– М., Наука, 1983.– С.93.

[45] Танюк Лесь. Монологи.– Харків, Фоліо, 1994.– С.26-27.

[46] История русского драматического театра. В 7-ми т. 1898–1917.– М.: Искусство, 1987.– Т.7.– С.77, 152–153.

[47] Гротовський Єжи. «Не був цілком самим собою». Єжи Гротовський про Антонена Арто // Культура і життя,– № 37,– 11 вересня 1998 р.– С.3.

[48] Образцова А. Адольф Аппиа и XX век // Аппиа А. Живое искусство: Сборник статей.– М., ГИТИС, 1993.– С.25–26.

[49] Чушкин Н. Н. Гамлет – Качалов. Из сценической истории «Гамлета» Шекспира.– М., Искусство, 1966.– С.115.

[50] Бояджиева Л. Рейнхард.– Л., Искусство, 1987.– С.155.

[51] Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891–1917. М., Искусство, 1968.– С.207.

[52] Марков П. О Таирове // Таиров А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма.– М., ВТО, 1970. – С.17.

[53] Любомудров М. Н. Театральная молодость А. Я. Таирова // У истоков режиссуры. Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века. Труды ЛГИТМиК.– Л., ЛГИТМиК, 1976.– С.256.

[54] Станиславский К. С. Из записных книжек. В 2-х т. 1912–1938.– М., ВТО, 1986.– Т.2.– С.68.

[55] Смирнов-Несвицкий Ю. Вахтангов.– Л., Искусство, 1987.– С.136.

[56] Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Письма.– М., ВТО, 1970.– С.282.

[57] Белый Андрей. Символизм как миропонимание.– М., Республика, 1994.– С.166.

[58] Курбас Лесь. Виступ на засіданні станції фіксації і систематизації досвіду МОБу 15.XII.1924 року, протокол № 2.– Архів М.П.Верхацького.

[59] Кузякіна Н.Б. Нариси української радянської драматургії. Частина І-ша (1917–1934).– К., Радянський письменник, 1958.– С.27.

[60] Бернацька Р.П., Бурмистренко С.Л. 50 років українського радянського драматичного театру (хроніка) // Театральна культура. 1964 (І) – К., Мистецтво, 1966.– С.271.

[61] Корниенко Н. Театральная эстетика Леся Курбаса // Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие / Сост. М.Г.Лабинский, Л.С.Танюк, Вступ. ст.Н.Б.Кузякиной.– М.: Искусство, 1987.– С.330.

[62] Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи / Упоряд., авт. вступ. ст. М.Г.Лабінський.– К., Мистецтво, 1991.– С.89.

[63] Дейч Александр. Человек, который был Театром // Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследние / Сост. М.Г.Лабинский, Л.С.Танюк. Вступ. ст. Н.Б.Кузякиной.– М., Искусство, 1987.– С.181.

[64] Василько Василь. Театру віддане життя.– К., 1984.– С.143–144.

[65] Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи / Упорядн., авт. вступ. ст. М.Г.Лабінський.– К., Мистецтво, 1991.– С.288; Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас.– К., Мистецтво, 1987.– С.61.

[66] Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього.– К., Факт, 1998.– С.198, 222.

[67] Чечель Н. Українське театральне відродження (Західна класика на українській сцені 1920–1930 років. Проблема трагедійної вистави).– К., 1993.– С.62–79.

[68] Барбюс Анри. Иисус против бога. Мистерия с музыкой и кинофильмом. – М., Искусство, 1971.

[69] Гельдерод Мишель де. Театр / Пер. с фр. Под ред. Ю. Стефанова. Статья Л. Андреева; Коммент. С. Шкунаева.– М., Искусство, 1983.– С.708.

[70] Кестхейн Т. Анатомия детектива / Пер. с венг. Е.Тумаркиной.– Будапешт: Корвина, 1989.

[71] Смит Денис М. Муссолини.– М., Интер-дайджест, 1995.– С.160.

[72] Бушуева С. Полвека итальянского театра. 1880–1930.– Л., Искусство, 1978.– С.165.

[73] Збірник праць і матеріялів на пошану Григорія Лужницького (1903–1990) // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Том CCXII.– Львів – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1996.– С.32.

[74] Лужницький Григор. Посол до Бога. Українська історично-релігійна драма. – Івано-Франківськ, 1996.

[75] Лужницький Григор. Володимир Блавацький як режисер // Вибране. Історичні драми, наукові праці. – Івано-Франківськ, Плай, 1998.– С.199.

[76] Альтман И. Ленин и Сталин в искусстве // Театр.– 1949.– № 11–12.– С.9.

[77] Стех Марко Роберт. У пошуках того, що ми вже посідаємо // Кур'єр Кривбасу.– № 117.– Вересень 1999.– С.108.

[78] Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діяспори. Упорядкування і вступна стаття Лариси Залеської-Онишкевич.– К.–Л., Час, 1997.– С.27.

[79] Серед інших вистав-містерій слід назвати також спектаклі, здійснені театрами української діаспори. 3 травня 1948 року у Театрі-Студії Йосипа Гірняка у Німеччині здійснена під назвою «Сон української ночі» постановка містерії «Хождєніє Мамая по другому світі» Іларіона Чолгана, що входить до трилогії про Мамая (Іларіон Чолган. Дванадцять п'єс без однієї. Зібрані твори. 1945–1989.– Нью-Йорк, Слово, 1990, с.140).

З тексту п'єси і рецензій зрозуміло, що містерійна форма була використана тут для зниження і глузування з героя п'єси, чумака Мамая, котрий у виконанні Гірняка сприймався як «символічна постать традиційної української хуторянщини і розгнузданої отаманії» (Театр-Студія Йосипа Гірняка і Олімпії Добровольської. – Нью-Йорк, Українська Вільна Академія Наук, 1975, с.171). «В продовженні «Сна української ночі»,– писав рецензент,– новій поставі студії Й. Гірняка,– мертвий Мамай у царстві живих сучасних мешканців ДП-таборів виявляється одинокою живою людиною. Прибувши з царства мертвих, несподівано навіть для себе, Мамай стає самотнім живим серед живих, що сумлінно й механічно, як безформні й безособові тіні, сліпо повторюють і виконують славнозвісні діла Мамая. В цьому безжалісна гострота сатири і трагізм.

Сатира – найгостріша зброя, але навіть вона видається слабою, щоб перебороти ті форми суспільного й політичного життя, які ось уже протягом трьох років загніздилися в нашому еміграційному суспільстві, ведучи його до повної соціальної ізоляції та відриву від рідного краю, до своєрідного паноптикуму. Впродовж всього спектаклю червоною ниткою показано шлях, який веде до цього паноптикуму. Те, що Мамай називає найбільшого українського філософа «політичною темнотою» українського народу, і що той філософ змушений тікати з неба на дно морське, бо й у небі вже українці умудрились закласти три академії й десять університетів, нікого з глядачів не дивує й не обурює. Бо це лише слаба карикатура, блідий відбиток реального повсякденного життя» (Театр-Студія Йосипа Гірняка і Олімпії Добровольської.– Нью-Йорк, Українська Вільна Академія Наук, 1975, с.170). На думку В. Ревуцького, створений у цій виставі образ Мамая – один з найбільш синтетичних образів наївного українського трагікомізму, позначеного рисами ледарства тупого обивателя, звиклого лише до спостереження явищ, аніж до дії (Валеріян Ревуцький. Нескорені березільці. Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська.– Нью-Йорк. Слово, 1985, с.100).

6 січня 1952 року в Буенос-Айресі силами Театральної Студії ім. Леся Курбаса була здійснена постановка різдвяної містерії-драми Юрія Тиса «Не плач, Рахіле» (Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. Упорядкування і вступна стаття Лариси Залеської-Онишкевич.– К.– Л.: Час, 1997, с. 521), яка також демонструє нетрадиційне вживання жанрового визначення – у даному разі також йдеться скоріше про «святочне оповідання», аніж про містерію у традиційному сенсі.

[80] Липківська Ганна. Рефлексія по Віктюку // Український театр.– 1992.– № 2.– С.22–24.

[81] Данченко Сергій. Бесіди про театр.– К., 1999.– С.195.

[82] Босович В. Ісус – Син Бога живого // Український театр.– 1995.– № 6.– С.3–4.

[83] Клековкін О. Містерія угодництва.– День.– 1999.– 27 січня.