

“ВІЧНІ ПОВЕРНЕННЯ” ЖАНРУ МІСТЕРІЇ

(Леся Українка та Леонід Андрєєв)

Сучасна теорія від лінійної моделі культури дедалі частіше повертається до моделі циклічного її розвитку. Власне, “позитивістське” ХІХ століття знало й ніцшеанську ідею “вічного повернення”, і міфологічний історизм романтиків та ін. Ідея циклічного повернення в культурі була базовою для символізму. Але і російська, й українська культурологія з 30-х років ХХ ст. рухалися майже виключно в річищі “єдино правильного” позитивістського історичного підходу, що ігнорував позаісторичні “вічні повернення”. Та й сама історія розумілася тільки як історія прогресу, а при такому погляді не враховується, зокрема, “пам’ять жанру”.

У координатах циклічності культури життя жанру — це вічне “забування” і вічне “згадування”, тобто те, що М.Бахтін називав “пам’яттю жанру”. При цьому жанр пов’язаний зі стилем епохи не жорстко, оскільки й сам стиль здатний на позаісторичні повтори, тобто схильний до стилізації, пародіювання, алюзій. Отож, цілком можливо побудувати культурологічну модель розвитку стилів не тільки лінійно, а й до певної міри циклічно, принаймні, до початку ХХ ст.

Повернення до ідеї “вічних повернень” може здійснюватися на багатьох рівнях. Жанрові “повернення” в історії європейської драматургії, гадаємо, підпорядковуються певному універсальному закону, пов’язаному з циклами “століть культури”. Остання метафора є логічним розвитком закону “fin de siècle” — закону виникнення певних якісно нових естетичних явищ у культурах перехідного періоду. Образно кажучи, якщо в історії існують “перехідняки” (життя “при дверях”, як казали старовіри), — тобто в есхатологічну добу очікування кінця світу, значить, існують і “проміжки”. Ясна річ, що “століття культури” не завжди збігаються з реальними хронологічними рамками історичних століть, до того ж, вони мають не тільки типологічну, а й національну специфіку. Так, феномен “кінця століття” на рубежі ХІХ — ХХ ст. в Європі починається з 80-х років і завершується початком Першої світової війни. В Росії та в Україні цей період розтягується, захоплюючи часи громадянської війни й знищення початків національного державництва.

Таке припущення підтверджується повторами в жанровій парадигмі драматургії. ХХ століття взагалі вважається одним із найбільш “театральних” в історії світової культури. Мається на увазі *культурологічна категорія театральності*, що визначає не тільки естетику, а й життя століття, яке проживає “*homo ludens*”. Виникає певна жанрова видозміна драматургії. Йдеться про “зняття”: стилізації, пародіювання жанротвірних домінант. Це — гра з відомим жанром, свідомо чи несвідомо, обігрування, “представлення” залежно від індивідуально-авторської орієнтації.

Можна припустити, що жанри здатні виникати в певній послідовності й зміна жанрових парадигм починається щоразу з містерії та пов’язаних з нею міраклію й мораліте. Саме з них бере початок історія європейського театру нового часу. Відомо, що європейський театр народжувався не з античних зразків, а зовсім іншим шляхом — із християнської літургійної драми. В добу бароко європейська містерія засвоюється київською шкільною драмою і через її посередництво стає фактом східнослов’янської культури¹.

Містерія, за сучасною теорією жанрів, має два історичні різновиди. По-перше, це культове таїнство античного світу, ритуал, яким відзначали смерть та нове

¹ Див.: Софронова Л.О. Український театр бароко та християнські культурні традиції // Українське бароко та європейський контекст. — К., 1991. — С. 203.

народження, воскресіння деяких найдавніших богів, протиставлених офіційному культові олімпійців. Потаємний, тільки для посвячених, обряд супроводжувався піснями, танцями, музикою, тобто був синкретичним. Саме містерії мав на увазі Ф. Ніцше, коли виділяв діонісійські та аполлонічні основи в античному мистецтві². Головною їх ознакою філософ уважав порушення *principii individuationis* — *принципу індивідуалізації*, тобто руйнування особистості в ритуалі *смерть/народження*. По-друге, містерія розуміється як жанр західноєвропейського релігійного театру XIV—XVI ст., який ще з XII ст. почав відокремлюватися від християнської літургійної драми й досягнув розквіту в XV ст.

У бароковій містеріальній драмі поєдналися елементи літургії та народної сміхової ярмаркової культури. Власне, таке незвичайне, суперечливе поєднання було визначальною рисою стилю бароко взагалі. Співіснували разом трагічне й комічне, релігійне та ярмаркове, патетичне й бруталне; сцени релігійного характеру чергувалися з інтермедіями (з останніх згодом сформувався жанр фарсу). Містерія народилася у храмі, але вийшла на площу. З нею пов'язані такі жанри, як міраклі і мораліте, засновані на легендах та агіографіях. Заборонена майже в усій Європі вже в середині XVI ст., містерія одержує друге життя у київській шкільній драмі, а з неї пізніше в московській.

Доба модерну активізувала ігрову, в тому числі й жанрову, стилізацію всіх художніх моделей попередніх епох. Містерії пощастило відродитися в “новій драмі” з її прагненням філософського осягнення буття та місця людини в світі людей. Екзистенціальність модерну позначилася й на його жанрових стилізаціях: у містерії драматурги побачили передусім архетипні моделі свідомості людини нового часу, які можуть послужити мистецьким матеріалом для багатьох стильових експериментів. Тому драматургія модерну має характер універсальної гри з історичними жанрами й іноді досить далеко відбігає од першоджерела, але в глибині завжди висвічується архетип жанру, а, точніше, двох начал — язичницького, діонісійського, та християнського. Духові містеріальності склали данину не тільки Г. Ібсен, М. Метерлінк чи Г. Гауптман напередодні доби модерну, а й О. Блок, Вяч. Іванов, Ф. Сологуб, І. Анненський, Л. Андрєєв, поряд із ними — Панас Мирний, Леся Українка, Олександр Олесь, В. Винниченко (вже на початку XX ст.). Сталося так, що саме в російському модерні ідея Ніцше про діонісійське та аполлонічне мистецтво набула особливої популярності. Але дослідники, зокрема українські, виявляють інтерес здебільшого до теорії та практики лише містерії у символізмі³. Проте й поза символізмом також існувала містеріальність. На нашу думку, слід говорити не тільки про залучення елементів містеріального театру окремими представниками модерну, а вже йдеться про загальну тенденцію культури — *тяжіння до панмістеріальності у сприйнятті світу й мистецтва*.

Характерно, що панмістеріальність наявна в межах певних конкретних історичних літературних напрямів, течій та шкіл. Тобто “вічні повернення” циклічної культури, — в даному разі, повернення до “пам’яті жанру”, — аж ніяк не суперечать її історичній моделі. Саме модерн спромігся це довести наочно. Театралізація життя — основна риса доби модерну — надавала можливості “обіграти” в п’єсі найдавніші архетипні моделі людської свідомості, актуальні для філософії та мистецтва XX ст.

Видається, що аспект містеріальності в драмах Лесі Українки та Леоніда Андрєєва становить інтерес як певний етап в історії європейської драматургії. О. Блок у своїх спогадах про Л. Андрєєва писав про такі творчі “зустрічі та перегуки”, котрі ґрунтуються не на особистому знайомстві, не на єдності творчих

² Див.: Ніцше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Соч.: В 2 т. / Пер. с нем. — М., 1990. — Т. 1. — С. 47–157.

³ Див. напр.: Борисова А. М. Идея мистерии // На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнотворчества. — Симферополь, 2000.

принципів, а впливають із загальних історичних особливостей розвитку мистецтва. Обидва митці принципово наголошували на необхідності створення нового типу театру та нової драматургії. Теоретичне обґрунтування Лесею Українкою методу новоромантизму в драмі мало спільні філософсько-естетичні засади з теорією “неореалізму” (експресіонізму) Андрєєва.

Особисте ставлення української письменниці до російського колеги було різко негативним. Принаймні, відомий її єдиний критичний відгук на оповідання Андрєєва “Прокляття звіра”: “Читала “Шиповник”, “Землю”, “Знание”, “Жизнь”, — пише поетеса матері в 1908 р., — і “содержание оных” здебільша “не одобрила”. Да, оскудение ... Андрєєв коли б не скінчив як Мопассан, я це серйозно подумала після його “Проклятия зверя”. Удручає в російській літературі навіть не стільки порнографія, скільки сумбурність і безпомічність думки й фантазії, беспорядність в рішенні навіть елементарних психологічних проблем ... Так, наче люди з зав’язаними очима пишуть”⁴. А проте саме згаданий твір Андрєєв написав цілком у річищі західноромантичної традиції передмодернізму, яка в російській літературі майже не має аналогів. Леся Українка виділяє Андрєєва серед досить помітних імен літературного життя, а водночас “не помічає” його драматургії, з якою могла ознайомитися з названих видань. Критична оцінка прози російського колеги пояснюється ще й певною суперечністю між негативним ставленням поетеси до російського модернізму та власним практичним використанням художніх надбань модернізму світового.

Обидва драматурги мали спільні професійні мистецькі інтереси в галузі театральної критики. Андрєєв, фейлетоніст петербурзького журналу “Курьер”, і Леся Українка, критик-оглядач журналу “Жизнь”, рецензували, наприклад, п’єсу Гауптмана “Міхаель Крамер”, із російським театральним варіантом якої вже були обізнані глядачі. Для Лесі Українки п’єса Гауптмана стала приводом для висловлення поглядів на новітню суспільну драму. Л. Андрєєв у рецензії на виставу “Міхаель Крамер” наполегливо обстоював наскрізну думку власної творчості — про життя людини в метафізичному розумінні (“Великая загадка — человек и его жизнь”). Феномен відчуження героїв Гауптмана письменниця оцінює із соціально-історичної позиції: “Тем более оно трагично, именно потому, что оно закономерно ..., пока не изменены коренным образом условия, создающие его...” (8, 136).

Майже не відгукнувшись на творчість Л. Андрєєва, Леся Українка створює опосередкований образ письменника подібного типу в розвідці “Два направления в новейшей итальянской беллетристике”, — йдеться про Д’Аннунціо. “В его психологии, — пише вона, — узнает себя вырождающийся и глубоко страдающий от этого вырождения человек всех культурных наций нашего времени” (8, 50). Сама письменниця віддала належне вивченню цього типу в першій своїй п’єсі “Блакитна троянда”, під час роботи над якою ретельно студіювала праці вельми модного в ті часи Р. Крафт-Ебінга з патопсихології виродження.

Перші “умовно-соціальні” драми Лесі Українки, вирішені на ранньохристиянському ґрунті, та “псевдогорьківські” п’єси Л. Андрєєва (“До зірок”, “Савва”) парадоксально розв’язували питання про сенс людського буття за есхатологічних умов соціальних катаклізмів. Формується певний різновид “нової драми” — трансформація ібсенівської “драми ідей”, драматичне зіткнення поглядів у чистому вигляді. В соціальному аспекті це було осмисленням російського досвіду 1905 року, що дискредитував ідеологічне насильство як у сфері революційних теорій, так і у сфері соціальної практики. Драматургічне розв’язання філософських проблем правди та кривди, віри та зневір’я в “Кассандри” й “Анатемі” створює новий тип п’єси — ідейного пошуку та перевірки

⁴ Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т. — К., 1977. — Т.12. — С.236. Посилаючись далі на це видання, зазначаємо в тексті том і сторінку.

догматів віри головного героя (героїні). Своєю чергою, “Камінний господар” і “Лісова пісня”, з одного боку, “Жизнь человека” та “Анатема”, з другого, за внутрішньою логікою становлять цикли п’єс-диалогій. Вони поєднані трагедійною філософією буття, тобто трансекзистенційною сутністю. І, водночас, вони повертаються до жанрової парадигми містерії саме завдяки міфологізованій концепції буття.

Міфопоетична знаковість “Лісової пісні”, що сягає найуніверсальніших філософських засад буття, останнім часом закономірно привертає увагу дослідників. Міфологізм як ознаку суто модерністської п’єси Лесі Українки розглядає Я.Поліщук⁵. Взаємини казки та міфу в феєрії досліджує Л.Скупейко⁶. Здійснений Л.Мірошниченко текстологічний аналіз графіки в рукописах письменниці показав, що міфологізм її мислення засвідчують не тільки тексти, а й знакові прикмети етнопсихології як вияв генетичної пам’яті. У малюнках Лесі Українки на сторінках рукописів можна знайти найархаїчніші знаки слов’ян — “трипільський квадрат”, “трипільські спіралі”, семантику купальських міфів тощо⁷.

Про міфологічний циклічний час, в якому розвивається дія “Лісової пісні”, пише, узагальнюючи багатьох попередників, В.Агеєва: “Важливим моментом розмежування природи і соціуму є те, що в цих двох світах по-різному плине час — міфологічний і конкретно-історичний. Міфологічна свідомість часто не вирізняє початку й кінця, зосереджуючись на циклічності часу. ... Немає ні народження, ні смерті, немає, відповідно і трагічного поняття втрати, яке може з’явитися лише в ситуації минушості. ... Лише усвідомлення кінченості, смерті надає світові особливої цінності, умотивлює любов як вибір і довічну цінність”⁸. Зауважимо, однак, що цей висновок належить лише атеїстичній, точніше — позахристиянській свідомості, оскільки для віруючої людини й цінність світу, й любов як довічна цінність існують саме в аспекті подолання смерті як доконечності: “смерті немає”, “смерть, де твоє жало? Пекло, де твоя перемога?” — звучить у Великодній Літургії.

Взагалі ж, безперечно, циклічність, часова симетрія драматичної дії — базовий структурний принцип як “Лісової пісні”, так і “Жизни человека”. До того ж, крім традиційно-міфологічної циклічності в межах року, в згаданих п’єсах функціонує нетрадиційна — добова циклічність: усе життя Лукаша та Людини обмежується однією умовною добою — від ранку до ночі. Час стає релятивним.

Але якщо Л.Андреєв у своїй експресіоністській трилогії орієнтувався на жанр християнської містерії та похідні од неї мораліте й міраклє, то Леся Українка навіть у новозавітних сюжетах (“Одержима”) наближається до містерії діонісійського типу. Міріам помирає (її каменують натовп фанатиків) — “не за небесне царство... ні... з любові”. Земна любов Міріам до Месії дуже далека від традиційного християнства. До речі, такий же далекий від нього і Л. Андреєв у повісті “Юда Іскаріот”: Юда зраджує Спасителя з любові до нього й хоче, щоб у правоті улюбленого вчителя переконалися всі й врятували його від неминучої смерті. Як полемічна відповідь Лесі Українки на цю повість може розглядатися її драматичний діалог “На полі крові”, де містеріальний образ Юди набув рис прозаїчного новочасного прагматика, якого не турбують проблеми каяття. Прочанин же, що розповідає Юді про події на Голгофі, наближається до значення головного містеріального героя.

⁵ Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Літературознавчі студії. — Івано-Франківськ, 1998.

⁶ Скупейко Л. І. Казка і міф у драмі Лесі Українки “Лісова пісня”// Слово і Час. — 2000. — №8. — С. 55–65.

⁷ Див.: Мірошниченко Л. Над рукописами Лесі Українки: Нариси з психології творчості та текстології. — К., 2001. — С. 136–140.

⁸ Агеєва В.П. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. — К., 2001. — С. 201, 198–199.

Відоме й протилежне потрактування образу Юди: "В концепції Лесі Українки Юда — не зрадник, він трагічний герой, що визнає і викупає свою помилку"⁹. Тоді треба визнати, що міфологема "викуп душі з любові", яку дослідники вважають рисою індивідуальної міфології Лесі Українки, не є індивідуально-авторською, оскільки й Л.Андреев будує образ свого Іуди за такою ж міфологемою. Думається, що це загальна міфологема модерну.

Суб'єктивно Леся Українка тяжіла до "високої" трагедії античного типу, котра, як відомо, у свій класичний період була зрощена з діонісійською містерією. "Учора було велике "событие", — пише вона в 1911 р. з Кутаїсі, — я пішла в театр! ... Се тому, що заїжджа трупа російська (дуже порядна) ставила "Антигону" Софокла, а я маю пасію до сих матерій" (12, 354). "Кассандру", вважав О.Білецький, Леся Українка написала "договорюючи і розвиваючи натяки своїх джерел, античних переважно"¹⁰, але цілісного матеріалу вона не мала. Героїня Лесі Українки пророкує майбутні катастрофи, та їй не вірять, коли ж пророцтва здійснюються, Кассандру вважають винною в усіх бідах. Тому вона сама собі не вірить і "сама боїться власного пророцтва ... діла її гинуть марне, бо — діла без віри мертві суть, а віри в рятунок у неї нема — і не може бути..." (12, 354). Трагедія пророчиці в тому, що, передбачаючи майбутнє, вона завжди лишається тільки свідком і жертвою власних пророцтв. Саме роздвоєння й психологічна суперечливість у характері героїні призводить її до загибелі, адже вона вмерла до того, як її було вбито, — коли провістила власну загибель. Сьогоднішні потрактування цієї драматичної поеми попри все ж таки обминають питання про її містеріальність.

Множинність (подвійність) смерті в драматичних поемах Лесі Українки теж походить од діонісійської, а не християнської моделі циклу людського буття. Смерть індивіда в античній культурі, як і в культурі Старого Завіту, є остаточною. Душі померлих у підземному царстві п'ють воду Лети, щоб забути все, що сталося з ними за життя. І тільки після остаточного забуття вони народжуються знову в новій істоті. Античність не знає індивідуального воскресіння. Ніцше писав про те, що аполлонічна культура Греції заслонювалася від жаху індивідуальної смерті ілюзією — створенням Олімпу безсмертних богів, які вели людське життя, отже, були подібними до людей.

Смерть у містерії діонісійського типу повторюється безконечно, адже кожного разу вона остаточна. Відтак відродження — це нове народження нового бога, як щороку народжується природа, не пам'ятаючи старого. Остаточно помирають Міріам і Кассандра, позбавлені віри. Остаточно помирає вогняною смертю Мавка — створіння, що не має людської душі. Її смерть, як і смерть Лукаша-людини, в феєрії подвійна: спочатку вона перетворюється на дерево, тобто втрачає ргincipiі individuationis, а потім згоряє. Це типова модель містеріальної смерті діонісійського зразка.

У драмі "Камінний господар" Дон Жуан помирає двічі. Спочатку він втрачає ргincipiі individuationis, загорнувшись у мантию Командора, й лякається свого нового зображення у свічаді: "Де я? мене немає... Се він — камінний!". І тільки після цього гине фізично від руки Командора. Такий подвійний фінал, не дуже поширений в тогочасній драмі, походить од поетики містерії. Пластика фіналу з домінантою послідовної зміни фізичного руху ("танок" поз і жестів), з одного боку, орієнтується на національну традицію українського експресивного театру, а, з другого, нагадує про містеріальні першоджерела театру взагалі.

⁹ Паньков А.І., Мейзерська Т.С. Поетичні візії Лесі Українки і онтологія змісту і форми. — Одеса, 1996. — С. 58. Докладне зіставлення поеми Лесі Українки "На полі крові" й повісті Л.Андреева "Іуда" див: Антофійчук В.І. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття. — Чернівці, 2001. — С. 129–131.

¹⁰ Білецький О.І. Вибр. твори: В 2 т. — К., 1960. — Т. 2. — С. 368.

Ідея загальної несвободи й намагання з допомогою влади сягнути через цю абсолютну несвободу до царства такої ж абсолютної *свободи /сваволі* – містеріальна ідея ХХ ст. П'єса Лесі Українки – одне з перших у тому столітті застережень стосовно нищівності шляху, яким може розвиватися філософська теза про *свободу /несвободу*. Водночас діонісійська панмістеріальність зовсім не є для Лесі Українки абсолютною. Наприклад, “Камінний господар” та “Лісова пісня” певною мірою тяжіють до агіографічних мораліте та міраклю, – адже в цих п'єсах також відображене життя великого грішника, що розкаявся (чи не розкаявся).

Але найвиразніше модель діонісійської містерії стилізується в “Лісовій пісні”, котра в масовій свідомості й дотепер існує як фольклорна казка про поезію природи та кохання. Дещо збиває й авторське жанрове визначення – “феєрія”. Феєрія взагалі – видовищний театральний і цирковий жанр, заснований на фантастичних метаморфозах, перетвореннях, сценічних трюках, світлових та звукових ефектах. Виникла вона в Італії в XVII ст. як різновид карнавальної культури, а в другій половині XIX ст. стала вельми популярною в Росії. Попередником Лесі Українки в цьому жанрі був Г.Гауптман, чий п'єсу “Затоплений дзвін” вона дуже цінувала.

Але “Лісова пісня” аж ніяк не повторює на ґрунті національного фольклору художні висновки Гауптмана. Вона бере з феєрії мотив вічних перетворень, метаморфоз, поєднує його з “духом музики” (за висловом Ніцше) і створює стилізацію – сучасну філософську містерію на тему Життя людини, зміст якої не вичерпується ні протиставленням людини та природи, людини суспільної та людини природної, ані уславленням безсмертного кохання, ані взаємовідносинами мистецтва й життя, голого практицизму й ідеальних уявлень про життя тощо. “Лєся Українка, – зазначає А.Стебельська, – у свою чудову драму-казку вклала вічні, життєві, сугубо трагедійні, універсальні конфлікти, з яких найчільніші проблеми – це Смерть – і Життя, Дочасність – і Вічність, Матерія – та Ідея. Пересічна людина, якої життя переповнене суєтою та дочасними дрібницями, – творча людина, яка своїм духовним зусиллям має право собі заробити на безсмертя”¹¹. При цьому образ Лукаша за своїм значенням далеко переростає трагічний образ Мавки, істоти діонісійської, позбавленої індивідуалізації. Така концепція протистоїть висновкам сучасної гендерної критики. Варто послатися й на думку М.Моклиці про те, що фемінізм (додамо – й гендерна критика) – явища певного часу, а сюжети Лесі Українки віддалені від сучасності на багато століть¹². Гасло “вийди з натовпу”, що єднає письменницю з європейською філософською думкою початку ХХ ст., продовжимо ми, стосується в “Лісовій пісні” саме Лукаша. Водночас Мавка – образ нетрадиційно фольклорний. Адже відомий архетип мави принципово відрізняється від створіння Лесі Українки своїм дуалізмом, поєднанням в одній істоті життя, краси, кохання та потворної смерті. Мава, або нава, у східнослов'янських мовах означає смерть. Повні фольклорні аналоги важко знайти й для інших казкових образів феєрії.

Як класична містерія, “Лісова пісня” синкретична й поєднує три першопочатки: поетичний, музичний та малярський. Недарма додатком до п'єси є записи народних волинських мелодій, що їх грає на сопілці Лукаш. Музика стає центром симетрії циклічної дії (мотив повернення музики). Говорячи про постійні переходи персонажів Лесі Українки з нижчих сфер до вищих і навпаки, А.Войтюк виділяє

¹¹ Стебельська А. “Лісова пісня” – серце творчості Лесі Українки // Збірник наукових праць Канадського товариства ім.Т.Г.Шевченка. – Торонто, 1993. –С. 253.

¹² Моклиця М. Драматургія Лесі Українки в контексті європейської філософської думки початку століття // Лєся Українка і родина Косачів в контексті української та світової культури. – Луцьк, 2001. – С. 47.

три сфери: блакитна троянда (ідеальна творчість), червона троянда (почуттєвість), камінна сфера — найнижча¹³.

У п'єсі структуротвірне значення має також часовий цикл пори року, як і цикл доби, завжди неповний. Останній залучає зовсім нетрадиційну для фольклорно-міфологічного світосприйняття символіку. День, полудень пов'язується з побутовим, низьким, — це час Килини; захід сонця, присмерк, ніч, світанок — це час Мавки, згідно з поетичними ремарками. Завершується цикл казковим, феєричним, передсмертним — у маренні; похмурий присмерковий день змінює ясна місячна весняна ніч. Таким чином, перед нами зовсім умовний цикл доби, що охоплює всю п'єсу, від першої дії до фіналу. Початок циклу — захід сонця. Кінець — через ніч — присмерковий день із повторним поверненням ночі. Умовність містеріальної дії в тому, що одночасно проминають і тільки одна міфічна доба (пори року різні) і все життя Лукаша — буквально до сивого волосся (береза, що посівіла від снігу, фігура Лукаша, припорошена білим снігом — “снігом небуття”, як висловилася Н.Кузякіна¹⁴). Так проминає життя з його падіннями, жахом самотності й передсмертним прозрінням.

Умовність міфологічного часового ряду полягає ще й у тому, що відсутня його ідентифікація: у сприйнятті різних персонажів час різний і за подіями, і за тривалістю. Так, для Мавки й Лісовика Лукаш рік бігав вовкулакою по горах, а для Килини та матері він лише кілька днів пропивав свитку в корчмі, тим-то жінки особливо й не хвилювалися за нього. Міфологізація містеріального часу в стилізаціях модерну виводила дію за дужки сьогодення, надавала їй загальнофілософського значення.

“Життя людини” в “Лісовій пісні” — *життя саме Лукаша, цикл життя від пробудження свідомого почуття до смерті*. Цей коловорот — тяжкий шлях пізнання істини через зраду самого себе, через з'ясування власної індивідуальності в світі, тобто визначення принципу індивідуалізації. Відтак у діонісійській за ідеєю коловороту буття містерії з'являється аполлонічний герой античної трагедії, який повертається через смерть до справжньої людської сутності — вільної творчої індивідуальності. Образ Мавки втрачає самостійне значення й ототожнюється з тією вільною душею, без якої людина перестає бути людиною і перетворюється на вовкулаку. Повернення до своєї душі — до самого себе, до “духу музики” — це теж *духовний цикл людського життя*. В феєрії функціонують кілька циклів: пори року, доби, людського життя, нарешті, — *цикл пізнання себе*. В широкому розумінні — це трагедія покари того покоління історичного позачасся, яка повторюється щоразу, коли історія, починаючи новий оберт, відвертається од принципу індивідуалізації, — тобто, від людини.

Леся Українка створює свій міф про життя людини, орієнтуючись на філософсько-метафоричний театр — біблійний, античний чи феєричний, і залучає категорії *віри/невіри, свободи/несвободи, смерті/безсмертя*, які розроблялися, паралельно до мистецтва, в екзистенційній східнослов'янській філософії модерну. Жанрова узагальненість містерії давала змогу досягти бажаного синтезу конкретно-історичного й міфологічного. Теоретичні виступи поетеси (“Новейшая общественная драма”, “Микаэль Крамер”, “Винниченко”) прямо протилежні її власній творчій естетиці, але тяжіння до міфологічних узагальнень, власне, формує той східнослов'янський різновид “нової драми”, аналогів якому не існувало в Західній Європі.

Адресв-експресіоніст, найбільш оголено зображаючи людську екзистенцію, — коли буття як раціональний факт зводиться до ірраціоналізму, — якнайкраще зміг виявити сучасний сенс містеріальності. Всі три п'єси його експресіоністської

¹³ *Войтюк А.* Проблеми творчості Лесі Українки. — Дрогобич, 2001. — С. 17.

¹⁴ *Кузякіна Н.Б.* Украинская драматургия начала XX века. — Ленинград, 1978. — С. 73–74.

трилогії (“Життя людини”, “Цар Голод”, “Анатема”) – мають жанровий підзаголовок “вистава”. Таке визначення для драматурга не менш принципове, ніж для Чехова “комедія”. Мотив гри, традиційний для культури модерну, в Андрєєва набуває рис театралізованого експерименту. Функції режисера-постановника виконує ірраціональна сила, пов’язана з такими загальнобіблійними ідеологемами, як *воля, діяння, пізнання*. Другорядна функція цієї сили – *зло*. Хтось у Сірому, Цар Голод, Анатема – чи не суть вони режисери експресіоністського театралізованого експерименту? Тяжіння до міфу – це тяжіння до тих “широких узагальнень”, час яких, на думку Андрєєва, автора теоретичних “Листів про театр”, настав. “Питання про окремі індивідуальності, – писав він у названій розвідці, – якось вичерпалося, відійшло; хочеться всі ці різномасні індивідуальності так чи так, війною чи миром, пов’язати із загальним, із людським”¹⁵.

Містеріальність існує і як жанрова ознака експресіоністської трилогії Андрєєва. Її зазвичай пов’язують із традицією античної драми. Але “вистави” драматурга мають зовсім іншу стильову адресу, орієнтовану на вищий ступінь узагальненості. Експерименти Андрєєва об’єктивно були звернені до архаїчних жанрів барокового та середньовічного (а не ренесансного та античного) театру.

Драма початку ХХ ст., ясна річ, дуже далека од жанрового першоджерела. Що ж зберігається та використовується в ігровому експерименті, стилізація модерну?

У шкільному містеріальному театрі бароко діяв принцип *префігурації*, або переносу значення. Полягав він у тому, що події різдвяного чи великоднього циклів міфологізувались, а їх зміст переносився на події Старого Завіту, які ставали своєрідним аналогом Завіту Нового. Слід згадати, що ще в богословській доктрині середніх віків Старий Завіт сприймався взагалі як профетична паралель до Нового Завіту. За принципом дзеркальних відображень бароко, одне явище відображається в іншому, й всі речі світу вважаються паралельними, схожими, аналогічними. Цей принцип і висував містеріальні префігурації, коли героям Старого Завіту надавалося значення провісників Христа. Зв’язок розкривався з допомогою атрибуту чи символу. Пізніший – бароковий – варіант середньовічних жанрів містерії, міраклю, мораліте визначається саме як префігуративний, тобто здатний до заміни архаїчних дійових осіб і сюжетів іншими, які співвідносяться з архаїчними за принципом аналогії.

У 1910 р. причиною заборони видання “Анатемі” стало несприйняття її церквою, що побачила в містеріальних префігураціях пародію на літургійний сюжет із неприпустимими замінами атеїстичного характеру. Цікаво, що в той же час літературно-театральна критика трактувала “Анатему” як відступ у бік християнства, – тобто повторювалася ситуація із заборonoю жанру містерії в ХУІ ст. Андрєєв, власне кажучи, нічого цілковито нового не запропонував, адже узагальнене тлумачення містеріальних сюжетів та образів, зрощення містерії з жанром мораліте (праведник чи грішник перед обличчям смерті) були притаманні ще бароковому театру в ХУІІ ст.

Цілком у дусі барокового шкільного театру витримані в “Анатемі” Пролог та Епілог, де замість Бога – Великий Розум Всесвіту, а браму, що знаменує межу світу, охороңяє Хтось – персонаж, котрий веде бесіду від імені Бога з Анатемою. Однак алегоричність подібних фігур, традиційних для містеріального театру, не однозначна, як належить бароковій алегорії, а навпаки, затемнена й полісемантична. Так само й барокова антитетика мораліте – протиставленість ідей та образів – трансформується Андрєєвим у парадоксальному експерименті: великий праведник схильний до найбільшої зі спокус – любові до людей. В “Анатемі” ця

¹⁵ *Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века.* – М., 1975. – С. 266.

експериментальність набуває значення універсального досліду над людиною, випробування її ідеєю любові.

У містерії Андрєєва убогий єврей перед смертю випробується владою, яку він одержав чи то завдяки несподіваному багатству, чи з допомогою антихриста. При цьому в Давиді Лейзері проявляються дві людини: одна — стара, хвора, що дуже боїться смерті, і друга, котра волею сатани починає говорити як біблійний пророк, що відкрив таїну безсмертя. Подібний дуалізм образу узгоджується із законами жанру мораліте, де герой може збоку спостерігати боротьбу власних душевних сил, зіткнення між Богом і дияволом. Але якщо в мораліте ця боротьба алегорична, то в Андрєєва — міфологічна. Префігуративний принцип містерії пов'язує всі події п'єси в єдиний міфологічний комплекс, в якому людина хоче порівняти себе із Творцем.

“Анатема” — зовсім не про черговий крах Другого Пришестя. Йдеться про принципову неможливість встановлення справедливості по цей бік Божого світу, тобто встановлення справедливості людиною. Праведник вирішив взяти на себе функції Іскупителя (головного містеріального героя) й поплатився крахом благих намірів, не зумів задовольнити всіх голодних і спраглих. Звичайна людська співчутливість і доброта були сприйняті як знак *містеріальності* в героях *мораліте*. Герой мораліте почав вірити в те, що він — герой містерії, й забажав воскрешати померлих. Це поривання, яке герой “Анатемі” придушє в зародку, є основним в повісті Л.Андрєєва “Життя Василя Фівейського”. В особі о.Василія бароково поєднуються непорівняні величини: претензії праведника на роль Творця-Іскупителя, який воскрешає померлих ціною своїх страждань, і риси Сатани, що відійшов від Бога й дерзнув пізнати таємниці Творця.

Трагедія Анатемі — трагедія знання без віри. Він намагається раціонально довести безглуздя Божої світобудови через дискредитацію основної містеріальної цінності християнської етики — любові до ближнього. Соціальний профетизм п'єси Андрєєва залучає християнсько-соціалістичну ідею рівного розподілу, в основі якого містеріальне втілення євангельського сюжету про п'ять хлібів та дві риби. Експеримент Лейзера-Анатемі апокаліптично провалюється, — грошей не вистачає для всіх. Більше того — експеримент призводить до містеріальної загибелі міфологічного натовпу людей. Герой *мораліте* знову намагається перебрати роль *героя містерії*, і це знову не вдається. Обидві п'єси завершуються апокаліпсисом епохи модерну: “Земля мертва” (“Анатема”) — “Все вмерло” (“Життя Василя Фівейського”).

Містеріальність як риса індивідуального творчого мислення і містеріальність як визначальник стилю (в даному разі експресіонізму) — з'єдналися у творчості письменника. Так суто жанрова особливість містеріальної драми — взаємоперехід, взаємодія містерії та мораліте — в російському експресіонізмі стає субстанціональною особливістю мислення культури модерну. І якщо в XVII ст. герой мораліте чи міраклю брав на себе сюжетно-алегоричні функції героя містерії, й така заміна була звичайною префігурацією, то у XX ст. це виявилось неможливим, бо суперечило не законам жанру, а підвалинам екзистенційного світогляду.

У трагедії “Життя людини” стилізація поезики містерії висловлена найчіткіше: вся п'єса *емблематична* і становить ілюстрацію до однієї загальної ідеї — неминучність, невідворотність і непізнаванність життєвого кола буття. Інтерпретація — найхарактерніша риса барокової драми — заявлена максимально чітко у Пролозі. Сам по собі Пролог вже складає обов'язковий атрибут містерії, як і позапсихологічні, надіндивідуальні монологи, котрі не мають особистісного мовного та характерологічного маркірування й несуть знак тільки загального. Відповідно до поезики шкільної драми персонажі масовок (старі жінки, п'яниці, сусіди, гості) та їхні репліки вкрай схематичні. Репліки йдуть одна за одною без диференціації.

Персонажі взаємозамінні: так, у п'ятій картині п'яниці непомітно замінюються старими жінками. Вони ж виступають у ролі інформаторів та інтерпретаторів, оскільки дія п'єси, як і в шкільному театрі, статична. Монологи відроджують свою первинну функцію: це монологи-плачі, монологи-скарги та монологи-декламації. В ролі інтерпретатора виступає також і Хтось у Сірому.

Є в Андрєєва і такий необхідний елемент містерії, як танці, процесії тощо. Загалом його експресіонізм неприховано тяжіє до стилізації моделей містеріального театру. Драматург недвозначно писав у листі до Вол.Немировича-Данченка, що із зовнішнього боку його п'єса — це стилізація. Те ж повторював і з приводу постановки п'єси Вс.Мейєрхольдом у Драматичному театрі В.Ф.Комісаржевської. В розгорнутому листі до К.Станіславського Л.Андрєєв, який мав намір видати свою п'єсу “окремо з малюнками” (тобто мислив емблематично, по-бароковому), наполягав на умовності своїх сцен-“малюнків”. Усе зображення автор уявляв як намальоване, лубочне. Лубочний характер п'єси сприйняли й перші її критики, які інколи прочитували назву як “Жисть людини”. Лубок — це і є емблема. Містеріальність “Життя людини” — особливого роду, вона, справді, лише зовнішня. На думку Горького, наприклад, “Андрєєв узяв форму давньої містерії, але викинув з містерії героїв, і це вийшло диявольськи цікаво, оригінально”¹⁶.

Справді, Андрєєв не просто “викинув з містерії героїв” Різдва та Великодня, а й уклав до містеріальної форми атеїстичний зміст. Але чіпкість художньої форми виявилась сильнішою, і з'явився сюжет *мораліте від російського модерну*, тобто сюжет про грішника, що не розкається в утвердженні свого рпінсіпії *individuationis*. Остання передсмертна репліка Людини: “Де мій зброносець? — Де мій меч? — Де мій щит? — Я обеззброєний! — Скоріше до мене! — Хай буде проклятий!” — звучить як богоборча. Так міг би вмирати Анатема, якби не був безсмертним. І водночас у цій репліці є відтінок фарсу — адже почути її можуть лише п'яниці в брудному підвалі. Російський Дон Кіхот в ситуації “евристики смерті” не позбавляється своєї ілюзії стосовно рпінсіпії *individuationis*. У стилізації Андрєєва *людина Відродження* вступила у дискусію з *людиною бароко*.

В епоху пост-Ніцше і пост-Достоевського герой мораліте й не міг бути іншим. Сама ідея життєпису якогось абстрактного героя неминуче веде до цього жанру. Зрештою, будь-яка драма може бути названа “Життя людини”, починаючи із Софоклового “Царя Едіпа”. Але драма експресіонізму на рівні найбільших узагальнень протиставляє жорсткій детермінованості буття — вільну волю людини. І водночас цю вільну волю під запитання ставить. Це і стало неоміфологією російського модерну з його експериментальністю.

Доба *millennium*'у повертає культуру до містеріальних засад життя і мистецтва. Знову повторюється одвічний цикл *народження/смерті/воскресіння*. Знову стає актуальною загроза есхатологічної загибелі будь-якої культури — якщо занепадають духовні орієнтири в суспільстві, позбавленому екзистенційних ідеалів.

¹⁶ М.Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. — Т.62. — М., 1965. — С. 278–279.

