

*Євгеній ВАСИЛЬЄВ*

## **ЖАНР МІСТЕРІЇ-БУФ У ДРАМАТУРГІЇ ХХ СТОЛІТТЯ**

Театр ХХ століття можна без перебільшення назвати театром вільним і відкритим. Його представники – від А.Жаррі й Б.Шоу до Г.Горіна і Т.Стоппарда, – виступаючи проти усталених, "ортодоксальних" театральних канонів, намагалися, говорячи словами Е.Йонеско, "знайти новий вільний театр", який не має "інших норм, окрім норм... уяви" [1: 168]. Драматурги ХХ ст. створюють вільний і відкритий жанр як невід'ємну частину цього театру і вважають не тільки можливим, але й необхідним досвід різноманітних міжжанрових і міжродових дифузій і сполучень.

Історія драми ХХ ст. наче підтвердила "пророцтво", зроблене Г.Аполлінером у передмові до його "сюрреалістичної драми" "Груди Тірезія": "віднині насилу будуть виносити театральну п'єсу", в якій трагічне з комічним "не будуть стикатися" [2: 441]. Адже творці цієї драми певні того, що, як наголошував Е.Йонеско, саме на суперечливих принципах – "трагедія і фарс, реалізм і фантастика" – може вирости "театральна конструкція" [3: 49].

Полярні жанрові елементи у творах драматургії ХХ ст. не просто взаємодіють, але й взаємодоповнюються. Б.Брехт наголошував: "Комічний аспект виявляється у трагічному, а трагічний – у комічному як єдність суперечностей" [4: 210]. Крім того, протилежні категорії взаємозамінюються, виконують протилежну їх природі функцію. Трагічне бере на себе функцію комічного (і навпаки), у значенні містерії виступають балаган, цирк, лубок, а ексцентрична буфонада приховує певний філософський чи релігійний підтекст. Недарма Ж.Жене описував трагедію як "вибух реготу, що обривається голосінням, яке повертає нас до джерела усякого сміху – до думки про смерть" [5: 87]. А Е.Йонеско зауважував, що "сьогодні, коли всі закони зруйнувались, трагічне стає сміховинним" [6: 10], а комедія є "більш безвихідною, ніж трагедія" [3: 48].

Межі між трагічним і комічним та іншими полярними категоріями у театрі ХХ ст. стають хиткими, а нерідко й взагалі зчезають. За визнанням Е.Йонеско, він "ніколи не міг збагнути різниці між комічним і трагічним" [1: 192]. Процес дифузії, взаємозаміни та взаємодоповнення протилежних явищ призводить до слабкості міжжанрових перегородок. Взаємне притягнення різнорідних часток у драматичному тексті настільки сильне, що саме відштовхування цих часток здається зовсім неможливим. "Візьміть трагедію, – пропонує Е.Йонеско, – прискорте дію і отримаєте комічну п'єсу; повністю звільніть персонажів від психології і отримаєте ще більш

комічну п'єсу; перетворить своїх персонажів на соціальні типи, списані з дійсності, і ви знов отримаєте комічну п'єсу" [7: 31].

Природно, що жанрове обличчя драми ХХ століття визначають не "чисті" жанри (трагедія, драма, комедія, фарс), а жанри-гібриди. Показово, що гібридизація жанрів діє на різних рівнях. Вона не обмежується лише драматичним родом (трагікомедія, трагіфарс, комічна мелодрама). У багатьох творах театру ХХ ст. здійснюється синтез різnorodових і різновидових жанроутворюючих елементів (маємо на увазі різні роди літератури і різні види мистецтва). Так народжуються жанри ліричної та епічної драми. Так виникають жанри на межі різних видів мистецтв: драми і музики, драми і танцю, драми і цирку, драми і кінематографу тощо. Не випадково А.Жаррі, М.де Гельдерод, і Б.Шоу створювали п'єси для театру ляльок. А такі митці, як С.Беккет, М.Фріш, Ф.Дюрренматт, Р.Пенж, С.Мрожек використовували можливості радіодрами – жанру, що виник на межі мистецтва і техніки.

Характерною рисою драми ХХ ст. є також тенденція до відродження та модифікації архаїчних театральних жанрів. У театрі ХХ ст. реставруються жанри релігійної драми (міраклъ і містерія), дидактичні жанри (мораліте й притча), комедійні жанри (інтермедія, інтерлюдія, комедія дель арте, екстраваганца). Достатньо звернутися до авторських жанрових визначень п'єс Б.Шоу, серед яких ми знайдемо і "містерію" ("Кандіда"), і "інтерлюдію" ("Інтерлюдія в театрі", "Смаглява леді сонетів"), і "притчу" ("Андрокл і лев", "Притчі про далеке майбутнє"), і "екстраваганцу" ("Візок з яблуками", "Гірко, але правда", "На міліні", "Женева").

Показовою є доля жанру містерії, що, як відомо, припинила своє існування ще в середині XVI ст. У драматургії ХХ століття вона набуває нової, парадоксальної форми – форми містерії-буф.

У своїй відомій книзі "Театр абсурду" Мартін Есслін справедливо зауважує, що "намагаючись проникнути в кінцеві істини людського існування не шляхом розумового пізнання, а шляхом передачі метафізичної правди образами живого досвіду, театр абсурду зачіпає релігійну сферу" [1: 312]. Ця думка є правомірною і по відношенню до всієї драматургії ХХ століття. В.Хлебніков і А.Арто, О.Введенський і І.Бахтерєв, М.де Гельдерод і Ф.Дюрренматт, Ж.Жене і Ф.Аррабаль дали зразки драматичних текстів, у яких релігійні, ритуальні, містеріальні елементи є наріжними. Однак при цьому вони сполучаються з низьким, фарсовим, буфонним. Так виникає одна з типологічно значущих жанрових форм драми ХХ ст. – містерія-буф.

Звичайно, категорія "високої" містерії сходить не лише до жанру середньовічної європейської містерії. Драматурги ХХ ст. не обмежуються лише християнською містеріальністю, а охоче звертаються до різноманітних релігійних пластів, які навіть усередині одного твору можуть змішуватись. Містеріальне у драмі ХХ століття – це і християнська літургія, і язичницький обряд, і елевсинські дійства, і містика стародавніх єгиптян, і міфологія ацтеків, і Каббала, і дзен-буддизм.

Показово, що самі драматурги висловлювались про необхідність ритуалу, магії, містерії у сучасному театрі. Так, Антонен Арто, мріючи про "магічний", релігійний театр, відзначав, що теми такого театру "будуть космічними, загальними, витлумаченими згідно з найстародавнішими текстами, запозиченими зі старих мексиканських, індуїстських, іудаїстських, іранських космогоній і тому подібних джерел" [8: 134]. Про театр як ритуал говорив і Ж.Жене. Автор "Покоївок" був певен того, що мистецтво нашого часу покликано замінити собою релігію, а саме театральне видовище – особливо, у модерністському й постмодерністському театрі, – відтворює "ритуал офірування, що відбувається під час літургії" [9: 199].

Але драматурги неодноразово декларували також необхідність синтезу ритуального, містеріального з гостро комічним, буфонним. Той же А.Арто відстоював можливість сплаву "магічних трансів" із прийомами й засобами цирку, мюзик-холу, комічного кіно. Так, аналізуючи ексцентричні фарси відомих коміків братів Маркс, він зазначав: щоб зрозуміти оригінальність їхньої творчості, "слід додати до гумору уявлення про щось тривожне й трагічне, про фатальну неминучість... що прослизає у прокладку цього гумору подібно до прояву жажливої хвороби, яка плямує профіль абсолютної краси" [8: 151-152]. Створюючи концепцію свого "алхімічного", "священного", екстатичного театру, який уявлявся А.Арто спорідненим зі "стародавньою магією" та був покликаний "кидати глядача в магічні трансї", він усвідомлював, що цей театр не замикається в межах "високого" і "космічного". На думку А.Арто, цей "театр жорстокості" здатен існувати лише у разі поєднання в собі полярних явищ, маючи якість "вільно черпати свої засоби з кіно, мюзик-холу, цирку й самого життя" [8: 94].

Фернандо Аррабаль, який зізнавався, що "відчув необхідність ритуалу" на театрі, вважав, що театр "може пролити світло на наші питання, спіраючись на три театральні прийоми: гротеск, піднесене і ритуал" [10: 183]. Він зазначав також, що в "абсолютно вільному театрі" (до створення якого прагнув Ф.Аррабаль та інші "абсурдисти") "трагедія вільно сполучається з балаганним Петрушкою, поетичність із вульгарністю, страх із коханням, життя з галюцинаціями" [11: 73].

Про мало сумісні елементи в своїх релігійних за змістом творах говорив і Мішель де Гельдерод. Так, його "релігійна за сюжетом" п'єса "Святий Франциск Ассизький", за свідченням автора, "показувала життя святого, використовуючи найфантастичніші та несподівані прийоми, запозичені з балету, пантоміми, мюзик-холу" [12: 616]. Бельгійський драматург, який у своїх п'єсах з легкістю суміщав реальність та ілюзію, містеріальне і блазенське, конкретно-історичне й позачасове, зазначав: "Мені просто хотілося трохи відкрити вікно, двері, розсунути завісу перед чимось новим, розширити занадто ув'язану зі своїм часом форму, зламати умовні межі театру" [12: 614]. Навіть гельдеродівські авторські жанрові визначення нерідко стикають протилежне й несумісне: "трагедія для мюзик-холу" ("Смерть доктора Фауста"), "невеселий водевіль" ("Пантаглейз"), "містерія

для лялькового театру" ("Про диявола, що проповідував дива").

Містеріальне сполучається з буфонним у численних творах драматургії ХХ ст. Ознакою цих п'єс є перелицювання відомого релігійного сюжету, його зниження, а також наявність двох неподільних планів: "зовнішнього", буфонного та "внутрішнього", містеріального. Так, у "Кладовищі автомобілів" Аррабаля у пародійно-зниженому вигляді постає евангельський сюжет. Це, за висловом М.Ессліна, "реконструкція страстей Христових, побачених дитячими очима Ф.Аррабаля та поміщених у гротесковий жебрацький пейзаж" [1: 288]. Протагоніст містерії-буф Ф.Аррабаля трубач Еману є Христом нетрів, він народився в хліві, батько його був теслярем, а почав свою діяльність Еману в 30 років. Здійснюючи своє бажання творити Добро, він присвячує себе музиці, що "прикрашує ніч", але є забороненою для гри на "кладовищі автомобілів". Еману зраджує поцілунком інший трубач, і сторожа підпалює "нового Месію", прив'язавши його до мотоциклу, що нагадує Розп'яття, Завершується містерія-буф Аррабаля гротесковим хресним ходом.

Сплавляє релігійне з клоунадою і "містерія для лялькового театру" М.де Гельдерода "Про диявола, що проповідував дива". Сам сюжет цієї типової містерії-буф ґрунтується на парадоксі. У Фландрію має прибути чернець, посланець Риму, котрий у своїх проповідях має викрити гріхи, що переповнили країну. Але проповідника випереджує диявол і займає його місце. Диявол проповідує небувальщину перед спокушеним натовпом, у той час, як справжнього проповідника народ вважає самозванцем. Послання Риму втішає лише сам диявол, а чернець, віднайшовши в ньому єдиного у місті праведника, відправляється з ним до Риму, щоб клопотати про його канонізацію.

Синтез містеріального і буфонного, піднесеного й низького можна спостерігати в п'єсі Антонена Арто "Струмина крові". Ця містерія-буф розпочинається псевдоділлічною картиною: Юнак і Дівчина визнають один перед одним свої почуття. "Я тебе кохаю, я великий, я світлий, я повний, я міцний" (тут і далі п'єсу А.Арто цит. за: 13: 143-146), – вибудовує Юнак цілком оберіутський логічний ряд. "Ми серйозні в своїх почуттях, – констатує він. – Ах, який же стійкий світ". Але за мить перед закоханими виникає апокаліптична картина: зіштовхнулися два небесні світила і зверху "починає падати потік живих частин тіла: ніг, рук, волосся, масок, колонад, портиків, храмів... потому один за одним з'являються три скорпіони, жаба і скарабей, які опускаються... так повільно, що прямо-таки нудить". Так трагічне й жахливе поступово знижується до низовинного і потворного. "Небо з глузду з'їхало", – кричить Юнак, закликаючи свою коханку втекти.

Юнак повертається сам: він загубив свою Дівчину. По черзі герой розмовляє із Священиком, Церковним Сторожем, Звідницею, котрі з'являються на сцені "наче тіні", благає їх повернути йому "дружину". Однак справжня тривога Юнака звучить марно. Драма однієї людини накладається на абсурдний, буфонно-ірреальний фон. Так, ексцентрично й

алогічно з Юнаком розмовляє Священик:

*Священик* (як у сповідальні). На яку частину тіла ви частіше за все посилаєтесь?

*Юнак*. На Бога.

*Священик* (зі швейцарським акцентом). Але так більш не чини. Ми не чуємо цим вухом. Треба спитати про це у вулканів, у землетрусів. Ми ж у сповідальні просто доводимо до ладу брудні справи людей...

Знову починають бушувати стихії. Земля дрижить, вибухає гроза, блискавиці розсипаються зигзагами в усіх напрямках. І на тлі інфернальних картин природи, що явно пародіюють бурю в шекспірівському "Королі Лірі", відбуваються зовні комічні події. А.Арто вдається до відвертої клоунади: всі персонажі починають бігати, "наштовхуючись один на одного, падати на землю, підводитись і знов бігти як божевільні".

Завершується "Струмина крові" трагестійованим "танком смерті". Після буфонади з бігаючими і падаючими людьми величезна рука хапає за волосся Звідниці. Це – рука Неба. А.Арто-теоретик вважав за необхідне уводити на сцену "космічні" теми, показувати "природні сили", а персонажів представляти глядачу "поряд з богами, героями і чудовиськами" [8: 134]. А.Арто-практик у показі "космічного" синтезує піднесене з низовинним, і єдина репліка Гіганта (точніше, його "потужного голосу"), що схопив з небес за волосся Звідниці, поєднує патетику небесного правосуддя з низьким і натуралістичним: "Суко, подивись на своє тіло!" Та благає: "Залиш мене у спокої, Господи!", а потім... кусає Бога у зап'ястя. На сцену січе величезний струмінь крові, що і дав назву містерії-буф А.Арто. Коли ж запалюється світло, всі персонажі – мертві, а їхні трупи "валяються по всій підлозі". В живих лишилися тільки Юнак і Звідниця.

У фінальній сцені п'єси А.Арто зображує перетворення дійових осіб на неживих маріонеток. Повертається Годувальниця, тримаючи під пахвою Дівчину, "наче якийсь згорток". Вона роняє її на землю і Дівчина розплющується. Услід за нею плескатою як галета стає сама Годувальниця, Юнак, що спостерігав за цією сценою, "застигає на місці, як заціпеніла лялька". Містерія перетворилась на театр маріонеток.

Подібні "переключення" з піднесеного на низовинне, з патетики на бурлеск, з містерії на буфонаду, за переконанням А.Арто, є необхідними. Адже не можна, стверджує він, "розділити тіло і дух, почуття і розум, – особливо в тій галузі, де постійно наростаюча утомленість усіх органів почуттів потребує різких потрясінь, щоб оживити наше сприйняття" [8: 94]. Саме такою галуззю і стає жанр містерії-буф у драматургії ХХ ст.

Серед інших зразків містерії-буф у драматургії ХХ ст. – "Сніжиночка" і "Чортик" В.Хлебнікова, "Містерія-буф" В.Маяковського, "Навколо можливо Бог" О.Введенського, "Міраклі з Мо-хо-го" І.Бахтерева, "Андрокл і лев" Б.Шоу, "Горації та курації" Б.Брехта, "Варавва" і "Святий Франціск Ассизький" М.де Гельдерода, "Антігона" і "Орфей" Ж.Кокто, "Король помирає" та "Ігри в різню" Е.Йонеско, "Ангел приходить у Вавилон" Ф.Дюр-

ренматта, "Молитва" і "Церемонія чорного вбивства" Ф.Аррабаля, "Крихітка Аліса" Е.Олбі, "Балкон" і "Негри" Ж.Жене, "Вальпургієва ніч" Вен. Єрофєєва та інші п'єси. Ці твори характеризує, з одного боку, наявність піднесеного у формі релігійних, містеріальних, ритуальних елементів, а з другого – стихія низовинного у вигляді буфонати, фарсу, пародії. Містеріальне тут передбачає звернення до найрізноманітніших релігійних пластів.

Отже, основною ознакою містерії-буф є зниження, травестіювання, пародіювання релігійного сюжету, котрий органічно поєднується в художній тканині драми з прийомами і засобами буфонати, ексцентрики, бурлеску. Трагічне, жакхливе в жанрі знижується до комічного, потворного, а піднесена патетика сполучається з низьким, натуралістичним. Очевидно, що драматурги ХХ ст. вважають парадоксальні, змішані жанрові форми, серед яких належне місце посідає містерія-буф, оптимальним шляхом для художнього відображення "вивихнутої" дійсності. Адже, як твердить Ф.Дюрренматт, "у парадоксальному проявляється дійсність" [14: 46].

1. Esslin Martin. The Theatre of the Absurd. 3 ed. – London, 1987. – 480 p.
2. Аполинер Г. Эстетическая хирургия. Лрика. Проза. Театр. – СПб, 1999. – 560 с.
3. Ионеско Э. Противоядия. – М., 1992. – 480 с.
4. Брехт Б. Про мистецтво театру. – К., 1977. – 362 с.
5. Преодолев головокружение. О творчестве Жана Жене // Театр. – 1989. – № 7. – С. 87-89.
6. Ионеско Э. И смех, и вера // Советская культура. – 1988. – 25 июня. – С. 10.
7. Ионеско Э. Мысли. Экспромт Альмы // Театральная жизнь. – 1992. – № 8. – С. 30-32.
8. Арто А. Театр и его двойник. – М., 1993. – 192 с.
9. Лібман З.Я. Агонія сміху. – К., 1969. – 395 с.
10. Аррабаль Ф. Защита странного искусства // Современная драматургия. – 1990. – № 3. – С. 180-184.
11. Якимович Т.К. Французская драматургия на рубеже 1960-1970-х годов. – К., 1973. – 253 с.
12. де Гельдерод М. Театр. – М., 1983. – 717 с.
13. Арто А. Струя крови // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. – М., 1994. – С. 143-146.
14. Павлова Н.С. Фридрих Дюрренматт. – М., 1967. – 76 с.