

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ім. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО**

**УДК 792.01+792.03**

**Клековкін Олександр Юрійович**

**САКРАЛЬНИЙ ТЕАТР У ГЕНЕЗІ ТЕАТРАЛЬНИХ СИСТЕМ**

Спеціальність 17.00.01 — теорія та історія культури

Спеціальність 17.00.02 — театральне мистецтво

Автореферат на здобуття наукового ступеня  
доктора мистецтвознавства

Київ — 2003

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі театрознавства Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І.К.Карпенка–Карого Міністерства культури і мистецтв України

*Офіційні опоненти:* доктор мистецтвознавства, професор

**Баканурський Анатолій Григорович,**

завідувач кафедри культурології Одеського національного політехнічного університету

Міністерства освіти і науки України

доктор мистецтвознавства, доцент

**Горпенко Володимир Григорович,**

професор кафедри журналістики Київського міжнародного університету

Міністерства освіти і науки України

доктор мистецтвознавства, професор

**Скуратівський Вадим Леонтійович,**

професор кафедри телережисури Київського державного інституту театрального мистецтва ім.І.К.Карпенка–Карого, член–кореспондент Академії мистецтв України

Міністерства культури і мистецтв України

*Провідна установа:* Інститут мистецтвознавства, фольклористики

та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України, відділ театрознавства

Захист відбудеться 16 квітня 2003 р. о 15<sup>30</sup> год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, за адресою: 01001, м.Київ–1, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 2–й поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського за адресою: м. Київ–1, вул. Архітектора Городецького, 1/3.

Автореферат розісланий “14 ”березня 2003 року.

Вчений секретар

спеціалізованої вченої ради,

кандидат мистецтвознавства, доцент

І.М.Коханик

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

Дослідження присвячене сакральному театрові, його феноменові, динаміці і тій внутрішній єдності, котра організує його зсередини, на рівні системи жанрів, висуваючи на перший план домінуючий жанр — містерію, котра й ініціює формування театральних систем. Саме вони — театральні системи, форми і жанри — становлять **об'єкт** пропонованого структурно-функціонального дослідження, **предметом** якого є сакральний театр та його роль у генезі театральних форм і жанрів. Усвідомлення цього механізму мусить дати відповідь на визначене **метою** дослідження практичне питання: який мінімальний збіг об'єктивних обставин обумовлює народження нових театральних систем і сценічних жанрів, яка сила ініціює жанрогенезу.

Виходячи з предмету і мети, окреслюються й **завдання дослідження**, спрямовані на визначення: основних понять — морфологічних одиниць сценічного мистецтва (“театр”, “театральність”, “система”, “сценічний жанр”, “театральна форма” тощо), а також категорій та понять сакрального театру (“сакральне”, “міф”, “культ”, “обряд”); основних систем містерійного театру та етапів їхнього становлення — тобто кола явищ, які можуть бути віднесені до сакрального театру — зокрема до жанру містерії, а також до жанрів дотичних або похідних від неї (передусім це “еталонні” містерії античності й середньовіччя, котрі найповніше співвідносяться з уявленням про сакральний театр); особливостей жанру, а також похідних від нього театральних форм, які, використовуючи структуру містерії або окремі її прийоми, подеколи виступають у ролі її імітаторів, симулякрів і двійників.

Така постановка питань видається **актуальною**, оскільки соціальна роль інтегруючих масових жанрів особливо зростає саме у періоди державотворення.

**Тема включена до перспективного плану науково-дослідної роботи** Київського державного інституту театального мистецтва ім.І.К.Карпенка-Карого. У загальноінститутській темі “Проблеми історії українського театального мистецтва” (Наукова рада з проблем “Національна спадщина і сучасний мистецький процес”) дослідження займає місце теоретичного обґрунтування основних положень щодо визначення ролі сакрального театру у формуванні театральних систем.

**Методологічною основою** дослідження є теза М.Бахтіна про свято як первинну форму культури. Саме свято ініціює появу сакрального театру як театальної системи, в якій втілюється (інсценізується) у сукупності сценічних жанрів і прийомів актуальна для певної соціальної групи міфологічна подія (сакральний сюжет).

**Теоретичною основою** дослідження стали праці дослідників різних галузей, які обговорювали проблеми сакрального і світського мистецтва — Т.Адорно, Ж.Бодріяра, В.Ворнера, Р.Вортмана, Ю.Габермаса, Г.Гадамера, Й.Гейзінги, К.Гірца, Ж.Дельоза, Ж.Дерріда, Е.Дюркгайма, М.Еліаде, Е.Канетті, Ю.Лотмана, М.Поповича, М.Фуко та ін., без урахування наукових положень яких вивчення сакрального мистецтва сьогодні неможливе; а також праці істориків театру і літератури — М.Андрєєва, М.Бахтіна, Б.Варнеке, О.Веселовського, В.Всеволодського-Гернгросса, М.Возняка, О.Гвоздева, О.Гуревича, Вяч.Іванова, Д.Ліхачова, С.Мокульського, Я.Оконя, В.Перетца, В.Резанова, Л.Софронової, І.Франка, О.Фрейдєнберг та ін., які вивчали окремі історичні форми сакрального театру.

**Основні напрями дослідження** — соціологічний і культурологічний — спрямовані на вивчення взаємозв'язку сакрального театру з театральними системами, а також формами театралізації релігійного і політичного життя.

**Головним методом** дослідження є метод вивчення “соціальної історії драматичної форми”<sup>1</sup>, який спирається на принципи структурно-функціонального аналізу і основи якого були закладені працями літературо- і театрознавців — М.Бахтіна, О.Гвоздева, М.Германа, Я.Мамонтова і дістали подальший розвиток у дослідженнях пізніших авторів. Органічне поєднання і взаємодоповнення різних, запозичених з різних шкіл (антропологічної, міфологічної, феноменологічної, культурологічної, соціологічної та ін.) методів аналізу тексту, стає можливим завдяки застосуванню принципу “освіченого еклектизму”.

**Наукова новизна і теоретичне значення** дослідження полягає: у тому, що як фундамент театральних систем сакральний театр ніколи не потрапляв у центр уваги дослідників (хоча структуротворча роль сакрального в історії культури загальноновизнана); у науковому обґрунтуванні поняття “театральна система”, що витікає з положення про системотворчу роль сакрального театру.

**Практична цінність дослідження** визначається тим, що його результати і матеріали можуть бути використані у процесі вивчення театральних систем, а також у вузівських курсах теорії та історії світової й вітчизняної культури, історії зарубіжного і вітчизняного театру, історії режисури тощо, а також у постановочній практиці театрів.

**Особистий внесок здобувача** визначається тим, що здійснено наукове обґрунтування положення про системотворчу роль сакрального театру та його домінантного жанру — містерії — у формуванні театральної системи як сукупності сценічних жанрів, а також у видо-родовій генезі мистецтв, що має теоретичне значення як для театального мистецтва, так і для теорії та історії культури в цілому.

---

<sup>1</sup> Hodgson Terry. The Drama Dictionary. — N. Y. New Amsterdam Books, 1988. — 432 p. — P. 329, 355.

**Апробація результатів дослідження.** Основні ідеї та положення дослідження апробовані на науковій конференції “Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку” (Степовий *carthus navalis* — бунтівний корабель січового лицарства // Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку: Матеріали наукової конференції // Академія мистецтв України. — К.: ВПП “Компас”, 2000), на IV Міжнародному конгресі українців (Лесь Курбас: Система і Метод // IV Міжнародний конгрес українців. Одеса, 26–29 серпня. Доповіді та повідомлення. — Одеса–Київ, Видавництво Асоціації етнологів, 2001. — Кн.2.: Мистецтвознавство), на семінарі ВВАГ (Potsdam), де була прочитана доповідь “*Deutsches und Ukrainisches theater des 20 jahrhunderts*” (2001), а також впроваджуються у навчальний процес. На матеріалі дисертаційного дослідження створено навчальний посібник (Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів: Навчальний посібник для вищих навчальних закладів мистецтв і культури. — К.: Міністерство культури і мистецтв України. Київський державний інститут театального мистецтва ім.І.К.Карпенка–Карого, 2001. — 256 с.), а також інші навчально–методичні праці.

**Основні результати дослідження** опубліковані у монографії “Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика”; у двадцяти семи публікаціях у фахових виданнях, затверджених ВАК України.

**Структура дисертації.** Дослідження складається зі Вступу, трьох розділів, поділених на частини, висновків і Списку використаної літератури. Обсяг праці — 345 сторінок. Список використаних джерел — 400 найменувань.

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ**

**У ВСТУПІ** обґрунтовується вибір теми, її актуальність і наукова новизна, визначаються мета, завдання й метод дослідження, аргументується теоретична і практична цінність роботи.

### **РОЗДІЛ ПЕРШИЙ. ПОЕТИКА ТЕАТРУ**

#### **ЧАСТИНА І. ПОЕТИКА ТЕАТРАЛЬНОСТІ**

**1. 1. 1. “ІСТОРІЯ ПОНЯТЬ”.** Історія сакральних видовищ розпорошена у величезному масиві текстів, що унеможливило написання канонічного історіографічного огляду теми, оскільки цьому слід було б присвятити низку окремих досліджень. Що ж до праць узагальнюючого характеру, в яких вивчалися б проблеми генези, жанрової структури, поетики тощо, таких (принаймні, у вітчизняному театрознавстві), на жаль, не існує. Натомість існує достатня кількість фундаментальних досліджень, присвячених теоретичним проблемам і окремим періодам існування сакрального театру, на які й спирається автор у процесі вивчення його історичних форм. Потреба в огляді цих джерел постає, з одного боку, у зв’язку з окресленням кола явищ, які відносяться до

сакрального театру, а з іншого, у процесі вирішення термінологічної проблеми, котра постає перед нами на першому ж етапі дослідження, оскільки більшість термінів і понять сучасного мистецтвознавства (зокрема, тих, що пов'язані з нашою темою) інтерпретується у літературі по-різному і, в основному, позасистемно. Передусім це стосується визначення основних понять дослідження — вкрай необхідних для аналізу морфологічних одиниць сценічного мистецтва (“театр”, “театральність”, “система”, “сценічний жанр”, “театральна форма” тощо), а також понять сакрального театру (“сакральне”, “міф”, “культ”, “обряд”), які так або інакше вивчалися багатьма авторами. Плідність такого, сказати б, “звуженого” способу огляду літератури — крізь історію основних понять — запропонував свого часу польський філософ Владислав Татаркевич у книзі “Історія шести понять”. Так само плідний аналіз еволюції поняття “чудо”, спираючись на власну тезу “історія слів — це також історія”, здійснив Жак Ле Гофф. Шлях цей, з огляду на завдання нашого дослідження і рухливість суперечливих термінів, на які спирається сакральний театр, видається доцільним. Адже простеження історії основних термінів і понять, необхідних у процесі вивчення сакрального театру та його ролі у формуванні театральних систем, мусить створити теоретичну базу для сприйняття окремих положень дослідження та його концепції в цілому.

**1. 1. 2. “ТЕАТР”.** Проблема типології сценічних видовищ починається з визначення її об’єкту — театру, різновиди якого й підлягають класифікації. Тим більше, що кожен із видатних театральних діячів проголошував свою модель театру, котра подеколи заперечувала такі непохитні, здавалося б, “основи” театру як “актор”, “драматична дія”, “конфлікт”, “перевтілення” тощо. З іншого боку, історія “театру” показує наскільки складний шлях він подолав, доки примусив визнати себе рівноправним видом мистецтва у процесі власної “секуляризації”. Проте так само, як О.Фрейденберг говорить про “комічне до комедії”, можемо говорити і про “театральність” до театру.

**1. 1. 3. “ТЕАТРАЛЬНІСТЬ”.** Поняття театральності вельми суперечливо інтерпретується майстрами сцени і теоретиками театру: зазвичай, вона сприймається герметично — крізь призму оздоблюючих і акцентуючих засобів виразності відокремленого від суспільства закладу культури. Виходячи з такого розуміння, інтерпретуються й специфічні особливості сценічного мистецтва. Проте у семіотиці, соціології і культурології театральність сприймається ширше — як істотна, а не оздоблююча характеристика явищ соціального життя, котра об’єднує, здавалося б, різноманітні сфери демонстративної поведінки: усе, що здійснюється у розрахунок на те, щоб справити враження на глядача. Таке розуміння театральності примушує внести поправки до традиційного визначення матеріалу театального мистецтва, оскільки більш коректними, ніж “драматична дія”, є термін “драматичний жест” (Л.Курбас, М.Чехов, Б.Брехт) або “демонстративна дія” — дія, спрямована на те, щоб справити враження на партнера спілкування. Як сутнісна ознака, театральність визначає і належність того або іншого явища до мистецтва театру або до інших форм людського спілкування і

найперше прислугується саме там, де твориться сакральний образ священної влади — земної або небесної — містерій доби (вже у назві жанру єзуїтського театру “Drama Theologico–Politicum” обидва ці поняття, “теологія” і “політика”, об’єднані). Причому, інструментальне “використання” релігійних сюжетів з політичною метою не є ознакою якогось “збочення”: вже перші літургійні драми середньовіччя обслуговували політичні інтереси влади.

## ЧАСТИНА II. МОРФОЛОГІЯ ТЕАТРУ

**1. 2. 1. “ТЕАТРАЛЬНА СИСТЕМА”.** Терміни “театральна” і “режисерська” система інколи вживаються як синоніми або показники співвідношення загального (напряму, стилю тощо) та індивідуального (режисерська система); інколи, цілком виправдано, “театральна система” виступає заміном “режисерської системи” (як система організації вистави у дорежисерському театрі); подеколи поняття “система” вживається у відношенні до таких явищ, як театр певного класу, доби, нації, педагогічної системи виховання і роботи актора над роллю тощо. Найчіткіше визначення “театральної системи”, з точки зору жанрогенези і урахуванням соціальних і технологічних ознак, дав 1926 року О.Гвоздєв: “Співвідношення між формою сценічного майданчика, складом глядачів, структурою акторської гри і характером драматургії, що обслуговує глядача”. Співвідношення понять “театральна система” і “сценічний жанр” показує, що кожна театральна система реалізується лише в обмеженому колі сценічних жанрів, у зв’язку з чим постає проблема визначення сценічного жанру як складової та ймовірного корелята “системи”.

**1. 2. 2. “СЦЕНІЧНИЙ ЖАНР”.** Протягом двох тисячоліть існування театру нагальної потреби у теоретичній диференціації його жанрів не було аж до XVI століття, доки в усталеному просторі й часі, у рамках державних свят, розгорталися “головні і державні видовища”, котрі заохочувалися державою, а водночас — остракізмом, відлученнями від церкви і навіть спаленням на вогнищах — жорстко каралися порушення і спроби жанрових нововведень, оскільки жанр завжди виконує роль вісника свята, а отже, й відповідної міфології. Початково, виходячи із жорстко регламентованих “цілісних” уявлень, теорія сценічного жанру спиралася не стільки на утилітарне призначення й сферу побутування жанру, скільки на домінанту однієї з естетичних категорій (трагічного, піднесеного, комічного, жахливого, потворного тощо). Таким чином, відбувалося звуження поняття жанру до пафосу, емоційного призначення, емоційної установки; відповідно й жанрове очікування пов’язується з бажанням глядача пережити певний спектр почуттів. Проте усі спроби класифікувати жанри, спираючись лише на емоційну домінанту, приречені на недостатність, оскільки тут ми потрапляємо на хитку територію суб’єктивних почуттів, відчуттів, настроїв тощо. З іншого боку, одному емоційному призначенню може відповідати ціла низка жанрів (з різними об’єктами). Визначивши мову режисерського мистецтва як подію–видовище (видовищну подію), цілком логічно окреслити й сам жанр, як рід або вид подій, заради сприйняття,

спостереження, розуміння яких і збирається глядач. У багатьох випадках рід події входить до назви жанру (хоча подеколи не дуже точно): містерія — тайнство, служба; апофеоз — обожнення; міраклъ — чудо; мораліте — моральний приклад, повчання, *exempla*; інтермедія — розвага між стравами тощо. Організація подієво-видовищних відправ у часі завжди була досить жорстко прив'язана до громадського календаря свят, в той час як простір обмежувався лише в поодиноких випадках (як, приміром, заборона виконувати літургійну драму у храмі тощо). Але з плином часу історично визначилися як час, так і основні місця здійснення громадських відправ (а отже й видовищ, які були включені у структуру свята). У кожному з цих хронотопів склалися відповідні види театрів (театральні системи) і видовищні форми з відповідним жанровим репертуаром.

**1. 2. 3. СТРУКТУРА ТЕАТРАЛЬНОЇ СИСТЕМИ.** Виходячи з тези М.Бахтіна про простір свята як первинну форму культури, можна уявити собі таку генезу видовищного жанру: одночасно з впровадженням тих або інших культів створюються окреслені певним простором і часом місця розваг, де, в свою чергу, створюються специфічні ситуації спілкування, котрі, у свою чергу, визначають не лише зміст, а й форму явищ мистецтва. Театр, таким чином, стає втіленням (інсценізацією) певною суспільною групою актуальної для неї міфологічної події (сюжету) у формі ігрового видовища. З міфології постають відповідні культи “святих” героїв, святки, свята; зі свят, у свою чергу, постають цілі грони жанрів (одночасно в декількох видах мистецтв), котрі, маючи спочатку відверто функціональний, підпорядкований календарному святу й обряду характер, у процесі трансформації сакрального виокремлюються у незалежні явища мистецтва. При цьому в історичній ретроспективі завжди можна визначити календарний день народження будь-якого жанру, оскільки усі найрізноманітніші типи видовищ, навіть відокремившись від культових свят, завжди несуть у собі певний набір сталих елементів і генетичний код тих міфів, з яких вони народилися. Театральна система, таким чином, може бути описана як ієрархія: міф, що лежить в основі режисерської системи (драматичний, тобто конфліктний сюжет про “диво”) і диктує не лише ставлення до самого змісту міфу, а й певну буттєву роль людині; відповідне свято, в структуру якого включене театральне видовище, а також форми громадського спілкування (розваг і видовищ), що виникають навколо свята, прямо або опосередковано підпорядковані йому, а також і відносно сталі просторово-часові ознаки (хронотоп) їхнього побутування; похідний від форм громадського спілкування жанр театру (план), сукупність прийомів здійснення на його сцені видовищ (принцип), а також репертуар (аспект); далі — ознаки нижчого порядку (конкретні виразні засоби, співвідношення між ними тощо).

### **ЧАСТИНА ІІІ. САКРАЛЬНИЙ ТЕАТР**

**1. 3. 1. “САКРАЛЬНЕ” І “ПРОФАННЕ”.** Традиційне протиставлення театру сакрального і світського стає малопридатною для застосування на конкретному історичному матеріалі



абстракцією, котра лише дуже умовно фіксує два полюси одного й того самого явища, котре виступає під двома псевдонімами: обряд і театр. Виходячи з такого протиставлення, важко диференціювати навіть релігійні жанри театру античності і середньовіччя, оскільки будь-яка публічна дія, а тим більше обрядово-ритуальна, тяжіє до демонстрації, театрального жесту. Більше того, як античний театр входив до складу містерій Діоніса, так і середньовічні містерії, що носили назву “officia” (служба), були складовою частиною релігійної служби. В цьому сенсі театральність завжди притаманна священнодійству, так само, як і сакральність — театрові, що дає підстави розрізняти не територію сакральну і профанну, а території, підпорядковані різним *sacrum*’ам. Відтак антонімом “сакрального” слід вважати не “звичайне”, “буденне”, як протиставлення наповнених значним змістом “свят” — малозмістовному дозвіл्लю “буднів”, а опозиційний, ворожий сакральному злочин, як замах на святе. Сакральний символ імперативно встановлюється найвищим, апіорно визнаним певною спільнотою авторитетом і, перебуваючи під захистом цієї спільноти, передбачає застосування найжорстокіших санкцій, включаючи вигнання і страту, до особи або групи, які паплюжать його. У цьому сенсі, містерія — це завжди “головне і державне дійство”, котре, як і будь-яке освячене і контрольоване суспільством дійство, надихає посвячених на шлях праведного, з точки зору саме цього сакрального міфу, життя.

**1. 3. 2. “МІСТЕРІЯ”.** Кожна нова доба у видовищному мистецтві починалася з появи нової міфології, культу і відповідного свята, з якого й поставав театр — спочатку в таких формах, де театральне видовище ще остаточно не виокремилося з культу. Це таїнство так і називалося — містерія. Так само називався і міфологічний видовищний жанр, з якого проростали майбутні театральні системи. Це подвійне, а подеколи й потрійне значення містерії фіксують майже усі видання, де містерія трактується як обряд, таїнство, форма масового театру просто неба або будь-яка театральна форма, котра трактує релігійні сюжети. Вирішення термінологічної проблеми ускладнюється ще й тим, що в історії видовищ не було жодної містерії, котра б не мала іншого імені, прізвиська або псевдоніма (приміром, в Англії терміни “міраклъ” і “містерія” вживалися як синоніми; “mysteres mimes” і “mystere” називалися не лише містерії релігійного змісту, а й живі картини світського і навіть комічного характеру, а у другій половині XVI століття слово *mystere* стало вживатися у значенні “драма”, “вистава”, “видовище”, “драматична подія”, а потім і просто “подія” у побутовому сенсі), що свідчить про відсутність жанрового “еталону”. Для розв’язання існуючого вузла термінологічних суперечностей, пов’язаних із визначенням сакрального театру та його домінантного жанру — містерії, ми об’єднуємо основні ознаки жанру в одній формулі, котра, виходячи із сукупності творів, які традиційно відносяться до містерій, може мати такий вигляд: містерія — театральна форма, котра, інсценізуючи події “святого письма” або апокрифи, пропагує сакральні ідеї; містерія — це, за словами Альбера Камю, “притча, те, що іспанці називають аутодафе або священнодійством, простіше кажучи — вистава, котра урочисто проголошує істину в

останній інстанції”. У контексті нашого дослідження серед усіх характеристик сакрального найбільше важить саме той аспект, який визначає конституційні, надтекстові особливості сакрального театру і містерії: реалізований у театральному жесті діалог між глядачем і владою — земною й небесною. Таким чином, накреслюється низка узгоджених понять: “влада” — “сакральність” — “театральність” — “атракціон”. Влада сакралізується і потребує театрального жесту, який, у свою чергу, найповніше втілюється у понятті “атракціону”.

## **РОЗДІЛ ДРУГИЙ. СИСТЕМИ МІСТЕРІЙНОГО ТЕАТРУ**

### **ЧАСТИНА I. СТАРОДАВНЯ МІСТЕРІЯ**

**2. 1. 1. ДАВНЬОЄГИПЕТСЬКА МІСТЕРІЯ.** Вже в перших єгипетських містеріях визначилися основні риси видовищ, які заклали основи мистецтва маніпулювання масами: неодмінною і найважливішою складовою частиною містерій завжди була ріумфальна процесія, в якій цар виконує роль головного бога. Саме ця частина виявляє найістотніший політичний жест великої містерії — ототожнення царя з богом, обожнення влади, оспівування земної влади як представництва бога на землі. Таким чином, уже в єгипетській містерії виявляється конституційна ознака жанру, котра визначатиметься й надалі неповторним, притаманною лише масовому різновидові містерії подвійністю ролей замовника, героя і глядача: фараон виступає одночасно у ролі замовника, героя, виконавця і — глядача, схвалюючи якого, підлеглі звітують про свою любов, покірність і прагнення виконувати його бажання. Відтак відбувається складний “сакральний обмін” між учасниками цього дійства.

**2. 1. 2. ДАВНЬОГРЕЦЬКА МІСТЕРІЯ.** Як і пізніші бюджетні видовища, античні містерії і жанри, що входили до їхньої структури (трагедія, комедія) відзначалися казенним характером: на театральні видовища допускалися усі мешканці міста, окрім рабів, найбільшні отримували з казни спеціальні видовищні гроші — теорикон; встановивши плату для членів Ради п’ятисот, архонтів і суддів трибуналу геліастів, Перікл увів також плату для громадян, які брали участь у святах, хоча не погоджувався встановлювати винагороду за участь у народних зборах; оскільки до Великих Діонісій приурочувалася сплата податей союзниками до державної казни Афін, важливою частиною видовища стала процесія з державною казною, котру провозили крізь театр. Висхідна подія, з якої почалася історія світового театру полягала у перенесенні містерій зі сфери релігійної до сфери політичної. Надалі містерія постійно повторюватиме цей шлях.

**2. 1. 3. ДАВНЬОРИМСЬКА МІСТЕРІЯ.** Давньоримські видовища жорстко регламентувалися державою (інколи регламентувався навіть одяг, в якому глядачі допускалися на вистави). Про високий державний статус театральних ігор свідчить і той факт, що на монетах Римської імперії зображувалися Секулярні ігри, Діонісії, Гераклії, Піфії, Палілії, навмахії, циркові

перегони тощо. Про опікування держави видовищами свідчить і громадський статус акторів (найталановитіші з них отримували шалені гонорари, на їх честь споруджували пам'ятники, їх нагороджували почесним громадянством). Починаючи з правління Цезаря, який отримав перший апофеоз у Римі, культ імператорів поступово став витісняти і підпорядковувати собі усі інші культи, що й визначило розквіт видовищних жанрів. Імператорам, починаючи з Августа, присвячувалися священні ігри: августалії, ювеналії, адріанії, коммодії та ін. Театральні вистави в імператорському Римі стали здійснюватися не лише з нагоди різноманітних свят, а й тріумфів, поховання видатних державних діячів, освячень храмів та інших громадських будівель, що й викликало потребу в урізноманітненні системи отриманих від Греції видовищ, і заклало жанровий тріумфально–апофеозний фундамент видовищ майбутнього. Щоправда, як і греки, римляни, очевидно, ще не усвідомлювали ні інституту мистецтва, ні, тим більше, театрального мистецтва, використовуючи і приміщення цирку і приміщення театру для сценічних ігор, священнодійств, боїв гладіаторів та інших громадських відправ.

**2. 1. 4. ДАВНЬОСЛОВ'ЯНСЬКА МІСТЕРІЯ.** На відміну від давнього Єгипту, Греції, Риму та інших країн, джерела яких залишили в історії іконографічні матеріали, котрі підтверджують здійснення спочатку жерцями, а невдовзі й спеціально призначеними для того хором і акторами інсценізацій відповідних державних міфів, історія слов'янського театру таких прямих доказів не дає. І навіть та обставина, що, як писав Михайло Грушевський, “найбільше інтригувала дослідників загадкова і дуже неясна в нинішніх останках містерія Купала й Марени”, свідчить про те, що для вмотивованого пояснення причин саме такої “соціальної історії драматичної форми” не вистачає історичних фактів, і найперше — тих, що засвідчили б обставини народження і функціонального призначення цих містерій у тогочасному соціумі.

## **ЧАСТИНА II. ХРИСТІЯНСЬКА МІСТЕРІЯ**

**2. 2. 1. МАЛІ МІСТЕРІЇ.** У IX ст. в центрах громадського спілкування — храмах, постає літургійна драма, що входить до складу пасхальної або різдвяної церковної служби і являє собою інсценізацію окремих євангельських епізодів, що розігруються священиками. З плином часу літургійна драма ускладнюється, стають усе більш різноманітними костюми виконавців, створюються ще більш докладні режисерські “інструкції” з точними вказівками щодо тексту і рухів, з'являються побутові елементи, підсилюється видовищний бік вистав. На цій стадії розвитку літургійна драма вступає у конфлікт із загальним характером літургії, що й провокує папський указ 1210 р., яким показ літургійних драм у церквах забороняється і літургійна драма виходить на паперть, перед храмом, де перетворюється на напівлітургійну драму.

**2. 2. 2. ВЕЛИКІ ЛИЦАРСЬКІ МІСТЕРІЇ.** Важливу роль у подальшому розвитку сакральних жанрів належало відіграти лицарству, яке витворило своє “святе письмо” — легенди про короля Артура, лицарів Круглого столу, Мерліна і чашу Грааля та ін. Потяг до демонстративних форм поведінки покликав до життя найрізноманітніші театральні жанри, спрямовані на соціальне самоствердження лицарства. Найважливішою серед цих форм були: лицарський турнір (костюмований, у формі “живих шахів” і т. ін.), “героїко-романтичні” лицарські вистави, театралізовані лицарські свята, “процесії святої крові”, військові балети, а зрештою і кінний балет, які, зазвичай, пропагували хрестові походи і т. ін. “Дві обставини, — писав Пушкін, — мали рішучий вплив на дух європейської поезії: навала маврів і хрестові походи”. І дійсно, саме у лоні хрестових походів народився у XII–XIII ст. і жанр сакрального театру — міраклъ (miracle, miracleion), який являв собою інсценізацію християнської легенди або “життя” католицького святого, релігійно-повчальну віршовану драму, в основі сюжету якої — “диво”, що його здійснює святий або діва Марія. Проте найчастіше героями міраклів ставали інші персонажі — Юлій Цезар, іспанський король Оттон, французький король Пипін, що й спрямовувало жанр не стільки на релігійні, скільки на політичні цілі.

**2. 2. 3. ВЕЛИКА ЯРМАРКОВА МІСТЕРІЯ.** XII століттям датована перша відома містерія — містерія “Воскресіння Спасителя”. Проте, як жанр саме драматичної літератури, ні в Італії, ні в Англії, ні у Німеччині містерія не дістала значного розвитку, залишившись принагідним “сценарієм”, який ставився на замовлення місцевої влади і тривав декілька днів. Містерії приурочувалися не лише до релігійних свят, а й до різноманітних подій світського життя: коронувань, в’їздів, виїздів та інших подій у житті. Нарешті у Франції з’являється “mystere profane” — “світська містерія”, назва, яку вживали для визначення “історій”, “романів” і “п’єс історичних” (такою, зокрема, була “Містерія про облогу Орлеана”). У середині XVI ст. у більшості європейських країн містерія буде заборонена, проте безслідно вона не зникне — продовжуватимуть життя похідні від містерії жанри — “священні трагедії”, “жива картина”, священний фарс, “протестантська містерія”, драматизована хроніка, опера та ін. Ще один родич християнської містерії — карнавал, перше повідомлення про який у Нормандії датоване 1091 роком і який, судячи з опису, являв велику містерію, однією з особливостей якої були есхатологічні сцени, сцени диявольських тортур та ін., які виокремились в жанри “Apocalyptic drama” і “Diableries”.

**2. 2. 4. ШКІЛЬНА МІСТЕРІЯ.** Починаючи з 1555 р. у Німеччині та Австрії в єзуїтських духовних школах стали здійснюватися постановки театральних вистав, тематика і стиль виконання яких постійно змінювалися: у XVI ст. вони наближалися до середньовічних містерій та літургійних драм, в останній період існування до трагедій класицизму. Постановки приурочувалися на кінець масляного тижня (“ludi antecineriales”, “bacchanales”), п’ятницю страсної седмиці (“de passione”) і закінчення навчального року, коли роздавалися нагороди учням (“ludi postgymnastici”,

“metagymnastici”). Особливе місце у репертуарі шкільних театрів відводилося драмам—панегірикам, які прославляли меценатів школи, видатних полководців, визначні військові перемоги тощо. Приміром, в останні десятиліття існування шкільного театру у Польщі на його сцені виставлялися: трагедії у дусі містерій (“Трагедія про святого Казімежа, польського королевича”); французькі трагедії (Корнель, Расін, Вольтер); трагедії на сюжети Старого Заповіту; патріотичні трагедії на історичні сюжети (про ідеальних римських імператорів і консулів, котрі завжди віддавали перевагу громадському обов’язку); комедії. Поряд з основним масивом єзуїтських вистав — шкільними трагедіями, тріумфами та апофеозами, що втілювали тему сакральності влади, існувала й драма на біблійні сюжети (“Comœdia sacra” і “Ludi theatrales sacri”). В Україні найбільше відповідає уявленню про містерію як жанр сакрального театру “Успенська драма” Дмитра Туптала. Це одна з небагатьох п’єс українського шкільного театру, самі обставини виконання якої вказують на її сакральний характер. “Комедія на Різдво Христове”, на думку Л.Софронової, являє яскравий приклад контамінації містерійного жанру з жанром п’єс про владу. Цей сюжет підтверджує пізніший висновок дослідниці, котра пише, що коли “об’єктом зображення стає людина, наділена владою, поняття якої сакралізувалося, то й зображення людини, наділеної владою, недалеко відходить від зображень святих”. Така “подвійність” жанрів шкільного театру (у сенсі експлуатації і витіснення сакрального світським) надалі характеризуватиме й інші театральні системи. Щодо постановочних прийомів, у яких здійснювалися вистави шкільного театру, то й вони свідчать про зв’язок “сакрального”, “театральності” та атракціонів.

**2. 2. 5. ВЕРТЕП.** Найголовніший сюжет українського вертепу, попри традиційне псевдомістерійне оздоблення, полягає в тому, що усіх ворогів перемагає й розганяє волелюбний Запорожець — “воїн і гультай, виведений як ідеальний тип”. Християнського героя у вертепі витісняє національний герой — козак. Саме через це 8 березня 1736 року у листі до київського митрополита Рафаїла Заборовського Феофан Прокопович застерігав архієпископа від ходіння бурсаків з вертепом (на його думку, це принижувало гідність Академії). Ставши своєрідним художнім літописом, вертеп зафіксував у своїх виставах імена народних героїв: гетьмана Богдана Хмельницького, Максима Залізняка та ін. Враховуючи сукупність відомих обставин виконання вертепної вистави, можна припустити, що саме серед степового лицарства, його кобзарів, бандуристів, характерників і постав цей пересувний театр — січовий *castrus navalis*. Поставлена на воза, містерійна скринька відіграла роль первісних агітпотягів, які, використовуючи релігійну форму, й створили козацьку містерію.

### ЧАСТИНА III. МЕТАМОРФОЗИ МІСТЕРІЇ

**2. 3. 1. МІСТЕРІЯ АБСОЛЮТИЗМУ.** Містерія абсолютизму постала з придворного церемоніалу, який, у свою чергу, постійно удосконалюючись, оздоблювався мистецькими

елементами — церемоніальною музикою, непобутовою умовною пластикою, костюмом, аксесуарами тощо і створював образ святкового, відмінного від буденного, придворного життя, котре й переносилося на сцену. Першим видовищним жанром доби, в якому найяскравіше виявилися ознаки нового культу, стала маска, витoki якої пов'язані з феодально—лицарськими святами — “між стравами” — інтермедіями. Хоча в основі маски лежали пасторальні або міфологічні сюжети, саме цей жанр, на думку Пітера Томсона, давав ілюзію державної стабільності. Без короля, — пише дослідник, — складної гри придворної “маски” бути не могло, а сам факт присутності на “масці” означав передусім участь у придворному ритуалі. Особливості видовищ абсолютизму чітко виявилися і в архітектурі придворних театрів, які являли собою не що інше як храми для здійснення містерії абсолютизму. Саме у лоні цієї придворно—церемоніальної містерії народилися й нові функції, а відповідно й посада *festaiolo* (від італ. *fiesta* — свято) — мандрівного постановника придворних свят, який, роз'їжджаючи від двору до двору, розповсюджував найновіші технічні винаходи і пристрої у сфері влаштування видовищ. У XVII столітті під впливом жанрів принагідних драм (привіти, панегірики високим гостям і панегіричні вистави на визначні події сучасного життя, парадні вистави з урочистих нагод), придворна містерія починає виявляти себе у низці напівмеханічних жанрів і форм: феєрверків, апофеозів, тріумфів, салонних комедій; комедій плаща і шпаги, парадів, машинних трагедій, в австрійському “кайзершпілі”, “*opera regia*” (сценаріях трагічного королівського дійства), баварських баталій (“*ritterdrama*”), “театру воцаних фігур”, “театрів метаморфоз”, театру механічних “маріонеткових опер”, кріпацьких театрів, “головних і державних дійств” (*Haupt- und Staatsactionen*), “*ludi caesarii*” (“цісарських вистав”) та ін. Чи не найголовнішим мотивом для влаштування подібних видовищ були коронації, весілля коронованих осіб, в'їзди, проїзди та інші державні відправи, до яких і приурочувалися покази містерій. Така “автоматизація” не була випадковою для логіки розвитку жанру, адже, як зазначав Мішель Фуко, автомати “були не тільки способом пояснити організм, а ще й політичними маріонетками, зменшеними моделями влади; зважмо на одержимість Фрідріха II, педантичного короля дрібних машинок, добре намуштрованих полків і тривалих вправ”.

**2. 3. 2. ДЕМОКРАТИЧНІ ОРГІЇ.** Початково у шинках і кав'ярнях (які дуже швидко трансформувалися у політичні клуби), а також у таємних товариствах масонів постають нові культи й містерії, котрі досягають найвищого розквіту у 1789–1791 рр. у Франції (“Свято на честь Верховної Істоти”, “Свято Рівності”, “Тріумф Республіки”, “Свято Розуму”, “Свято на честь Жан Жака Руссо”). У системі жанрів революційного театру особливе місце посідають сценічні свята і апофеози, дістають поширення “патріотичні картини”, “національна п'єса”, “історичний і патріотичний факт”, “санкюлотида”, “пророцтво”, “республіканська комедія” та інші видовища, спрямовані на оспівування сакралізованої революції. “Наступний абсолютизм, — пише Карл Мангайм, — виник після поразки французької революції і реставрації — ним стала “історія”. Чи не

найяскравіше цей абсолют виявив себе у постановках Паризької Grand Opera і створеній на її сцені системі жанрів (“стиль великої французької романтичної опери” або “секуляризований придворний стиль”). Проте сакральний театр нової доби відроджувався не лише у формі монументальних видовищ, а й камерних жанрів, інколи навіть жанрів, призначених лише для індивідуального читання або виконання у вузькому колі — передусім у відносно новому жанрі драматичної поеми. В Україні водночас із спробами створення національного міфу і святого письма у XIX столітті пробуджується інтерес до містерії — і не лише у таких творах, як у дотичній до театрального жанру містерії “Великий льох” Т.Шевченка, “Іродова морока” — “святочное представление” Пантелеймона Куліша, “Спокуса” — містерія Панаса Мирного та ін., а й у виставах, які традиційно визначаються як побутово–етнографічні, романтичні, реалістичні тощо. Йдеться передусім про свято як латентну ознаку містерійності або принаймні її можливості. Попри усю складність процесів сценічного богобудівництва XIX–XX століть, найпоказовішим і спільним для усіх різновидів сакрального театру цієї доби був саме паратеатральний характер його пошуків. Особливістю видовищ символізму, модернізму і так званих перехідних форм було також звернення до форм сакрального театру минулих часів: митці шукали новий сенс, який міг би заступити місце, котре раніше належало богам. У залежності від того, хто оголошувався “богом”, визначався й художній напрям.

**2. 3. 3. МІСТЕРІЯ ТОТАЛІТАРИЗМУ.** Особливу роль на початку XX столітті сакральним жанрам належало виконати у державах тоталітарного режиму. Так, у Росії, починаючи з 1918 року з’являються перші спроби обожнення Леніна — спочатку у вигляді значків–жетонів, потім у поемах (насичених такими емблематичними, напіврелігійними образами як “могутній орел”, “капітан”, “рульовий”, “пророк”, “непізнаний йог”), картинах, а також у жанрових новоутвореннях — у зв. “новинах” (тобто нових билинах) — епічних творах, створених на основі билинної традиції, але присвячених новим героям. В Україні перші спроби містеризації образу Леніна відносяться до 1921 року, коли були написані перші агітп’єси, і продовжується у п’єсах Олександра Корнійчука. 1940 року у Київському театрі імені І.Франка відбувається прем’єра вистави “В степах України” О.Корнійчука у постановці Г.Юри, котра була вирішена у жанрі Paradeisspiel — райського дійства, в основі якого — показ ідилічного життя в Раю. Невдовзі утопічна тема була продовжена в лірико–побутовій, як визначали її жанр, комедії “Приїздить у Дзвонкове” О.Корнійчука; ще за три роки — у спектаклі “Макар Діброва” (у перших варіантах п’єси на сцену був введений Сталін; потім замість Сталіна з’явився монолог Макара про райську яблуню, яку він посадив на місці, де стояв товариш Сталін); ще за п’ять років, у новій прем’єрі сакральна тема виринула у виставі “Калиновий гай”, здійсненій у тій самій біблійній традиції, про боротьбу гарного з кращим. У 1970–х рр. реанімував і прилаштував до нових ідеологічних вимог давні сакральні жанри Ігор Шведов — автор і виконавець різножанрової публіцистичної програми “Ленініана. XX століття”

Київського театру історичного портрету. Його програма включала репортаж, переказ, думу, романтичну баладу, драматичну баладу, роздум і повість (у пресі жанрову природу театру інколи визначали як “театралізовані лекції”). Прикметний простір виконання цих літургій — заводи, профтехучилища, ВПШ при ЦК КПУ, музей В.І.Леніна тощо. У фашистській Німеччині сезон святкових урочистостей відкривали з’їздом партії, що супроводжувався зборами та видовищами, серед яких вирізнялася зустріч 1934 року низових керівників нацистської партії, для здійснення якої Альберт Шпеєр вперше використав прийом “світлової архітектури” (цей прийом був використаний також під час партійного з’їзду 1937 року). 1937 року під час Днів німецького мистецтва Геббельс влаштував театральну процесію, в якій взяло участь понад шість тисяч виконавців, які представляли різні епохи, з них близько третини учасників було убрано в історичні костюми. Метою процесії була ідеалізація війни і зображення її як шляху, яким німці завжди йшли до могутності та величі своєї держави. У драматургії, котру очолював призначений на посаду Райхсдраматурга Райнер Шлессер, особливе місце посів образ історичного месії — Фрідріха II. Відтак були створені твори сакрального жанру — цикл “Пруська драма” Ганса Реберга, в якому захоплено відтворювалася “містерія влади”. Наприкінці 1933 року був створений і національний різновид містерії — “тінгшпіль” (від Thing — щорічні німецькі асамблеї) — пропагандистський театр просто неба, вистави якого здійснювалися в природних декораціях, на схилах пагорбів або серед древніх руїн. Сценарії тінгшпіль за участю батальйонів “Гітлерюгенду” включали військові паради, ораторії, демонстрації мистецтва верхової їзди і циркові видовища; особлива увага у символіці жанру приділялася поганським віруванням. Ці видовища виявили одну з закономірностей сакрального мистецтва, пов’язану з прагненням здійснити ревізію родо-видового і жанрового поділу мистецтв (теоретики фашистського мистецтва вважали, що найдосконалішим твором мистецтва мусить стати сама держава).

**2. 3. 4. ПОЛІТИЧНА МІСТЕРІЯ.** Як близнюк містерійних дійств тоталітарних систем постав у Європі на початку 1920-х років і політичний театр. На перший погляд, зіставлення політичного і містерійного театру видається парадоксальним, адже ініційований опозицією політичний театр, на противагу великій державній містерії, прагне десакралізації панівного міфу (тобто “розчаклування” світу, в якому Макс Вебер бачив закон розвитку історії) і, власне, публічного обговорення проблеми влади (оскільки політичні стосунки — це стосунки, що витікають із боротьби за владу і здійснення влади, а тому й політичний театр — це театр, який обговорює проблеми влади). Інколи політичний театр виступає як містерія походження культурних цінностей, до яких належать — політичний лад, незалежність держави, перемога у війні або на виборах тощо. Але найчастіше — у формі есхатологічної містерії — тобто “містерії кінця”, котра змальовує існуючий лад як кінець світу. Серед жанрових взірців, на які спирався політичний театр, були “античний “театр зображень”, Різдвяний Вифлеєм, деякі типи східних видовищ (де один



виконавець розповідав історію, а інший — ілюстрував його розповідь малюнками), німецькі фольклорні видовища “мордтат”, “живі картини” в середньовічних мораліте тощо. Спроби створити політичний театр на початку двадцятих років здійснювалися і в СРСР, і в Україні — передусім у творчості Леся Курбаса, проте завершення ці пошуки не мали і мати не могли, оскільки театр був позбавлений можливості вільно обговорювати проблеми влади, що й становить зміст політичного театру.

**2. 3. 5. НОВА МІСТЕРІЯ.** 1941 року Альбер Камю створив сценічну версію роману “Чума”, котру, як він вважав, “можна порівняти з тим, що у середні віки у нас називали “мораліте”, а в Іспанії — “аутос сакраменталес”; щось на кшталт алегоричного дійства, в основі яких сюжети заздалегідь відомі глядачам [...] Я зосередив дію своєї п’єси навколо того, що вважаю єдиною живою реалією в часи тиранів і рабів, — навколо свободи”. В одному зі своїх інтерв’ю Камю розповідав, що мріяв про постановку цієї п’єси — містерії свободи — просто неба. Проте найпершим спектаклем нового жанру став інший твір. Нова містерія — есхатологічна містерія доби втрачених богів, а отже й доби абсурдизму, — народилася 10 жовтня 1947 року у виставі театру Маріньї “Процес” Франца Кафки в адаптації Андре Жіда і Жана-Луї Барро. 11 травня 1950 року — містерія абсурду виринула у першій постановці “Голомозі співачки” Ежена Йонеска, 1952 року — 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 це не означає, що в цій містерії не було героя-великомученика. Ним була звичайнісінька людина, котра намагалася протистояти безглуздому соціуму. 7 січня 1953 року відбулася ще одна світова прем’єра — вистава “Очікуючи на Годо” С.Беккета, в якій, за словами Т.Бачеліс, “час застиг у містичному “Очікуванні на Годо” — очікуванні загибелі або чуда”. Незважаючи на свою зовнішню аполітичність і антидержавність, ця нова абсурдистська містерія — “містерія побутового людського життя”, як її називає Б.Зінгерман, — тісно була пов’язана з філософськими і моральними наслідками другої світової війни. Прикметно, що театр абсурду народився в одній з небагатьох країн, що чинили опір фашизму — у Франції, як прикметно й те, що, нібито заперечуючи сенс буття, театр абсурду постав у країні, в якій здавна мистецтво проповідувало найголовніший культ — культ Людини. В Україні наприкінці 1980-х років також починається “багатовекторний” пошук нової містерії: “живий портрет однієї театральної містерії”, виставу “Священні чудовиська” Ж.Кокто у Київському театрі ім. Лесі Українки, здійснює Роман Віктюк; виставу “Тев’є-Тевель” Шолом-Алейхема у Національному академічному драматичному театрі імені І.Франка здійснює спільно зі сценографом Данилом Лідером Сергій Данченко; Рівненський обласний музично-драматичний театр здійснює виставу “Шлях на Берестечко”, в основу якої покладено містерію “Великий льох” Т.Шевченка; у Луцьку влаштовується Міжнародний фестиваль вертепних вистав “Різдвяна містерія”; постановку

вистави “Ісус, Син Бога Живого” Василя Босовича здійснює Львівський театр ім. М.Заньковецької. Проте найяскравіше українська містерія виявляє себе останніми роками, виходячи за межі театрального майданчика, у формі тріумфально–апофеозних презентацій, урядових концертів та інших традиційних заходів. З іншого боку, найяскравіші вистави останнього десятиріччя, ледве не стали культовими, а дискусії, що розгорнулися навколо них, свідчать не лише про естетичний характер вирішуваних ними завдань, а й про спробу втручання театру в сферу сакрального.; найпослідовніше це втручання, здійснюючи замах на сакральне, реалізували В.Більченко у виставі “І сказав: “Б...” за А.Шипенком і А.Жолдак у виставі “Три сестри” за мотивами Чехова.

## РОЗДІЛ ТРЕТІЙ. ПОЕТИКА МІСТЕРІЇ

### ЧАСТИНА І. МІСТЕРІЯ ЯК ФОРМА

**3. 1. 1. ЕВОЛЮЦІЯ ФОРМИ.** Як найфундаментальніша форма сакрального театру, містерія (єдина) проіснувала, ніколи не зникаючи — від витоків театру і аж до сьогодення. У процесі еволюції містерія пройшла шлях від сакральних малих містерій (печерних містерій античності, храмової літургії) до ефектної демонстрації чуда (міраклю) на площі і, нарешті, до загальнонародного парадного богів — масової вуличної містерії–процесії (або містерії–концерту), щоб знову повернутися у закриті камерні приміщення (чи то академії, чи то салону, чи то школи), де вже цілковито перетворилася на вишукану елітарну забаву (давньоримська *closet drama*, італійські академії, придворний та шкільний театр, салон тощо). Попри особисті смаки можновладців, в усі часи містерія, втілюючи сакральний образ влади, була магістральним жанром доби і, як головне державне дійство, невід’ємним атрибутом влади. Відтак містерія (особливо, велика) чи не найяскравіше ілюструє тезу про ангажованість будь–якого видовища владою або принаймні впливовою верствою населення, котра заради вирішення власних пропагандистських завдань, ініціює і матеріально заохочує створення еталонного головного видовища доби, котре пов’язане з потужними спонсорами — олігархами, ремісничими цехами, братствами тощо. Щонайменше бюджетна містерія пов’язана саме з мистецькими колами. Адже у самій своїй сутності вона є запереченням будь–якої метафізики, авторського бачення, суб’єктивного тлумачення, інтерпретації тощо.

**3. 1. 2. САКРАЛЬНИЙ ГЕРОЙ.** Зрозуміло, що рушієм сакрального сюжету не може бути пересічна особистість — герой прагне найвищого модусу. Проте така вимогливість мало відповідає реальним пропагандистським завданням сакрального театру, логіка існування якого примушує його замовників йти шляхом спрощень і ототожнень, які, зазвичай, починалися здалеку. Приміром, один з перших натяків — сценічний костюм давньогрецьких акторів, “*Stole*”, який Есхіл на власний розсуд не міг запозичити в елевсинських жерців — він мусив скористатися дозволом, який міг йти з

правлячих кіл. Одяг, нехай опосередковано, — ототожнював або принаймні об'єднував. Так само й римська трагедія—“претекстата” (*fabula praetextata*), дійові особи якої були вдягнені у претексту — офіційну тогу римських магістрів і жерців. Проте поки що — це лише доволі глухі натяки; прозорішим стає натяк Пейсистрата, котрий, демонструючи пошану до Діоніса, ототожнював себе з ним, про що свідчить той факт, що в одній з тодішніх скульптур сучасники вбачали схожість між богом і Пейсистратом. Не виключено, що й перша відома постановка античної трагедії Теспісом 534 р. до н.е. на святі Великих Діонісій в Афінах під час правління Пейсистрата була насичена такими ж “натяками”. За тією ж логікою діяли й інші часи: Марк Антоній вшановувався як Діоніс; Клеопатра — як Афродита, Афіна та Ісіда; Секст Помпей — як син Нептуна; Август — як бог Сонця; Клавдій — як Юпітер; Нерон — як Геліос, Аполлон, Марс, Юпітер; Петро I ототожнював себе з Юлієм Цезарем і Костянтином. При цьому міфологічний герой підбирався відповідно до тієї соціальної ролі, що її обирав собі монарх. Таким чином, бог або герой містерії, зазвичай, ставав лише псевдонімом або маскою, за якою завжди стояв авторитет влади — імператора, фараона, короля, царя.

**3. 1. 3. СЮЖЕТ МІСТЕРІЇ.** Містерія будь-якої доби не лише не передбачає авторського тлумачення зображуваних подій, а й заперечує його (сакральний міф), що, у свою чергу, підвищує вимоги до майстерності постановника, котрий мусить урізноманітнювати головні державні видовища усе новими й новими знахідками. Функція урізноманітнення видовища висуває керівника видовища — постановника святкових урочистостей, котрий створює санкціоновану державою головну художню мову доби. Всупереч усім міфологічним революціям, містерії притаманна тенденція до повторення “авторитетних” схем — “вічних” і “мандрівних”, образних лейтмотивів тощо. Вона черпає, цитує і обробляє сюжети із сакрального минулого (так, приміром, сталося з культами Римської імперії, які були взяті на озброєння спочатку Францією — за доби абсолютизму та Імперії Бонапарта, потім — фашистською Італією та Німеччиною). Узагальнюючи, можна вивести таку формулу містерійного сюжету: месія, рятівник, даритель, бог, у ролі якого може виступати як, власне, герой, так і маса, притаманними лише йому засобами рятує якусь людську спільноту, що й стає висхідною подією для певного типу культури. Відсутність такого типу сюжету, уособленого у певному герої, унеможлиблює народження сакрального театру, прикладом чого можуть бути масонські містерії. Проте розгорнута сюжетна побудова з'являється лише на доволі високому етапі розвитку жанру, коли він вже перебуває на межі орнаментального; на найпримітивнішій стадії розвитку сакрального видовища головним у ньому є “богоявлення” (епіфанія).

**3. 1. 4. РІЗНОВИДИ МІСТЕРІЇ.** Здійснений аналіз дає підстави уживати термін “містерія” у декількох значеннях: мала (камерна, замкнена) містерія — як герметичний ритуал, громадська відправа, з якої ще не вивільнився театральний елемент (правильніше називати її літургією); велика

(масова) містерія — як синкретична театральна форма масового видовища загальнодержавного значення (“головне і державне дійство”); літературна — літературний жанр, змістом якого є страсті героя; емблематична — як алегорична вправа дидактичного характеру за мотивами святого письма доби (шкільний і, до певної міри, придворний театри); принагідна — як маска, замаскована підміна сакральної події, котра, виходячи з вимог замовника, натякає на сучасних героїв і богів, перетворюючи їх на історичних осіб. Попри те, що обидва різновиди — малі й великі містерії — первісно являли собою зразки аматорського театру, малі містерії ініціювалися, зазвичай, самими учасниками (громада, братство, салон, академія, гурток тощо), в той час як великі містерії завжди фінансуються владою і організовуються на “добровільно–примусових” началах. Зазвичай, малі містерії здійснювалися об’єднаними спільними символами малими групами, які хизувалися тим, що лише вони здатні зрозуміти якесь езотеричне вчення, вишукану поезію тощо. Великі містерії — з використанням інтегруючих символів — влаштовувалися владою для великих груп населення. Мала містерія, безперечно, має справу з організованою публікою, в той час як велика — з масовим глядачем. Зіставлення різновидів містерії з родо–видовим поділом мистецтва виявляє кореляцію між малими містеріями та лірикою, з одного боку, і великими містеріями та епосом, — з іншого. Крім того, якщо мала містерія тяжіє до літератури, а відповідно й літературного театру, то велика містерія навпаки — до видовища синтетичного, невербального, сенс якого виявляється саме у позавербальній сфері і надтексті.

**3. 1. 5. АМБІВАЛЕНТНІСТЬ МІСТЕРІЙ.** Один з шарів амбівалентності Великої містерії пов’язаний з суперечністю між її метою та засобами. Адже мета містерії — сакральна, в той час як засоби — банальні (хоча це й суперечить одному із забобонів сприйняття містерії, як і театального мистецтва минулого в цілому, — у річищі перебільшення значення художньої вартості містерійних творів). Функціонально кітч Великої містерії виправданий і навіть є передумовою можливості маніпулювання звичними символами і охоплення “сакральним заходом” найширших верств населення. Тому й не дивно, що частково перелік зовнішніх ознак містерії — краса, диво, потворність, таємниця, ризик, смерть, жорстокість, катастрофа (за виключенням хіба що таких ознак як несподіванка, рекорд, казус, скандал, заборона ризик) — збігається з характеристикою звичайнісінького... атракціону. Вже набагато пізніше, у ретроспективі, містерія та її засоби будуть сакралізовані і сприйматимуться як вершинні досягнення мистецтва безвідносно до знакового середовища і умов, що їх породили. Відтак уся система естетичних категорій, включаючи “прекрасне”, стає похідною від “сакрального”. Спочатку “прекрасним” стає “сакральне”, потім призабуте “сакральне” виявляє себе у нормах “прекрасного”, котре, стаючи “класичним”, у свою чергу, диктує естетичні норми наступним поколінням.

**3. 1. 6. ХРОНОТОП МІСТЕРІЙ.** Де та межа, яка дозволяє розмежувати містерію і “немістерію”? Чи завжди містерія залишається незмінною? Виходячи з логіки існування

сакрального жанру, такою межею є саме сакральна настанова містерії на оперування сакральними символами. Відтак і хронотоп містерії — простір і час сакральної події. Крім внутрішнього хронотопу (пов'язаного лише з самою виставою без урахування глядача, місця і часу показу спектаклю), існує ще й хронотоп “зовнішній” — саме ті час і місце, які й визначають сакральність показу вистави. Цей зовнішній хронотоп ніколи не був сталим. У XVI столітті з'явився принципово новий хронотоп — хронотоп театру, який визначив подальшу долю цього виду мистецтва. Зрозуміло, що перенесення вистави з одного хронотопу в інший мало суттєві наслідки для самої вистави. Так само недавнє розігрування вистав у музеях, гаражах, ангарах, електричках, напівпідвальних приміщеннях істотно вплинуло не лише на формування нових жанрів, а й на зміну функцій театрального мистецтва, оскільки цей процес є свідченням пошуку нового релігійного центру — Центру Світу. Подеколи саме простір, а не зміст вистави, що розігрувалася, освячував театральне дійство, наділяючи його новими значеннями і перетворюючи на містерію.

**3. 1. 7. МІСТЕРІЙНИЙ СТИЛЬ.** Стель містерії носить монументальний характер, доки не втрачає актуальність і не перетворюється на орнаментальне видовище, характерними для якого є самоцільність, здрібнення тематики творів, нагромодження прикрас тощо, а головне — втрата сакрального начала. У процесі трансформації будь-яка містерія проходить обидві фази: монументальну і орнаментальну. І чим більше в містерії з'являється прикрас, тим більше можна говорити про перевагу орнаментального, естетського навіть, над культовим, обрядовим. Коли оголошений сакральним жанр несподівано виявляє тяжіння до чуттєвих і орнаментальних форм, з'являється явище, яке у першому наближенні, принаймні на рівні стильових ознак, можна було б назвати феноменом жанрів-двійників, ознаки яких, на відміну від сакральної константи, постійно “мерехтять”.

## **ЧАСТИНА II. МІСТЕРІЯ У ГЕНЕЗІ ТЕАТРАЛЬНИХ ФОРМ**

**3. 2. 1. “ТЕАТРАЛЬНЕ” І “ДРАМАТИЧНЕ”.** Однією з проблем теорії театру, що її оголює історія містерії, є проблема співвідношення понять “театральності” і “драматичного”, які подеколи виступають ледве не синонімами, хоча насправді між цими категоріями немає стосунків взаємозалежності: “драматичне” не входить як складова до “театрального” і навпаки — “театральність” не є складовою “драматичного”. Виходячи із засад класичної теорії драми, “конфліктність” драми дійсно суперечить “безконфліктності” утопії (а сценічні утопії також відомі історії театру), адже утопія — це омріяний рай, наочно здійснена мрія. Відтак теорія драми “скасовує” низку “безконфліктних” театральних жанрів і жанри, побудовані радше на “плутанині”, ніж на драматичному конфлікті: “безконфліктну” драму (теорія безконфліктності), ліричну комедію і ліричну драму; пастораль, дивертисмент; ідилію, зразки якої відомі не лише у балеті і т. ін. У містерії, як не дивно, відсутній і справжній драматизм, оскільки вона лише ілюструє задану тезу, не

цураючись при цьому залякування, моторошних сцен тощо — саме тому в етнографічній літературі зустрічається таке визначення як “пасторальна містерія”, змістом якої є звістка про народження Христа; відомі навіть окремі жанрові різновиди різдвяного дійства — “Hirtenspiele” і “Schaferspiel” (пастуша гра), які, на думку дослідників, вплинули на розвиток пасторалі; на Піренейському півострові містерії взагалі називалися “пастораліями”. Розв’язка містерії, як і її герой, не “визріває” у процесі драматичної боротьби, оскільки риторичний у своїй основі жанр орієнтований на демонстрацію (а отже й ілюстрацію) переліку “діянь” сакрального героя.

**3. 2. 2. МІСТЕРІЯ ТА УТОПІЯ.** Театр не знає утопії у чистому вигляді. Жоден з доступних театральних словників і енциклопедій у переліку жанрів не наводить такого визначення, оскільки теоретично утопія (гармонія, злагода) буцімто суперечить театрові (драма, конфлікт). Проте настанова сакрального театру на творення міражів дає можливість припустити існування сценічної утопії, що підтверджується численними прикладами: комедії Арістофана; середньовічний Paradiesspiel; утопічні мотиви у п’єсах Шекспіра; цикл п’єс Тан Сянь–Цзу, китайського драматурга; релігійні містерії та утопії “Fama fraternitatis” (1614), “Міць Христа, або Опис республіки Християнополь” (1619) та ін. Андрее Йоганна Валентина (1586–1654), німецького окультиста мислителя і письменника; комедія Маріво “Острів розуму, або Маленькі чоловічки”; опера “Чарівна флейта” Моцарта; п’єса “Утопія” Енріко Бутті (1868–1912); елементи соціальної утопії у п’єсах Карла Чапека та у п’єсі “Земля обітована” (1909) Фредеріка Едена та багато інших.

**3. 2. 3. МІСТЕРІЯ І ДРАМАТИЧНА ПОЕМА.** Іншим жанром–двійником містерії є драматична поема. За зовнішніми ознаками, між містерією як театальною формою і різновидом драматичної поеми, здавалося б, спільні риси існують хіба що на рівні стильових характеристик. Насправді, оскільки територія сакрального рухлива, різновид романтичної поеми чітко вказує на онтологічну тотожність її малим театральним містеріям. Якщо містерія — це епічна театральна форма, котра, унаочнюючи події “святого письма”, пропагує сакральні ідеї, то саме як “святе письмо” сприймалися у свій час і ті сюжети, що покладені авторами в основу своїх драматичних поем. Проте спільних рис між містерією та драматичною поемою набагато більше. Вони починаються не з уточнюючої ознаки “драматична” поема, а, власне, з поеми. До перших зразків жанру належать твори, які традиційно ставали основою національного театру: “Магабгарата”, “Рамаяна”, “Іліада”, “Одісея”, “Пісня про Сіда”, “Пісня про Нібелунгів”, “Енеїда” та ін., які характеризуються такими конститутивними рисами: предметом зображення служить національне минуле (“абсолютне минуле”, за термінологією Гете і Міллера), а джерелом — національний переказ (а не особистий досвід і вільний вимисел на його основі); епічний світ відділений від часу автора та його слухачів абсолютною епічною дистанцією. Як і у випадку з утопією, різниця між містерією та драматичною поемою визначається передусім функціональним призначенням твору та його авторитетністю — тобто сприйняттям його чи то у рідчизні сакрального тексту (безперечної

історичної істини), чи то як авторського художнього тексту, що оперує вигаданими образами, — отже, знов—таки протиставлення сакрального і профанного, ідола та іграшки. Втім, у більшості випадків драматична поема також оперує сакральними, принаймні для певного кола, символами. Ледве не найістотніша відмінність між містерією та драматичною поемою пов'язана з проблемою авторства. Містерія — жанр анонімний, імперсональний, в той час як драматична поема — навпаки, жанр підкреслено авторський.

**3. 2. 4. МІСТЕРІЯ І ФЕЄРІЯ.** З точки зору типології театральних видовищ містерія являє собою одночасно і жанр драматургії (в основі якого — оспівування героя—мученика), і театральну форму (епічна побудова масового, переважно вуличного, синтетичного дійства). У процесі трансформації сакрального жанру форма містерії стає ще більш вибагливою, а місце витісненого сакрального змісту посідає яскрава видовищність. Так постає феєрія — формальний двійник містерії. Як міраклъ і містерія, феєрія зосереджує увагу на чуді, але не релігійному, а екзотичному, фантастичному або технічному.

**3. 2. 5. МІСТЕРІЯ У СТРУКТУРІ ТЕАТРАЛЬНИХ СИСТЕМ.** Простеживши основні терміни, в яких відображалася режисерська діяльність, легко переконатися, що посади постановників і відповідні назви з'являлися в періоди, коли актуалізувалася потреба саме у великомістерійній інтерпретації світу, внаслідок чого й відбувалося піднесення казенних жанрів. Потреба у великомістерійній інтерпретації світу не лише ініціює чергове відродження режисури, а й формує навколо себе театральні системи. Звідси й очевидний факт: у центрі будь—якої театральної системи як сукупності видовищних форм стоїть жанр сакральний — містерія. Усі інші жанри системи, розташовуючись навколо містерії, в залежності від потужності культу, створюють більш або менш щільне кільце. Закріпившись, форма містерії йде шляхом подальшого удосконалення, а водночас і розщеплення на дрібніші жанри. Як і в релігійній системі, істотною ознакою меж системи театральної є гроно сакральних символів, на які вона спирається. Там, де вводяться нові сакральні символи, починається й територія нової театральної системи. Визначення сакрального (отже, й морфологічного) центру театральної системи дозволяє не лише об'єднати у системне ціле театральні жанри, а й усвідомити роль сакрального жанру у формуванні театральних форм, які, оточуючи центр, по—різному віддзеркалюють його. Зрештою, системі належить не лише її центр. Адже й водевіль, як посланець священної злагоди, також лежить у межах сакральної системи. У межах театральної системи жанри і форми розташовуються за принципом наближення—віддалення стосовно основного *sacrum*'у доби. Як форма вияву сакрального культу, містерія завжди знаходиться у центрі міфологічних, а отже, й театральних систем. Відповідно до цього, й самі театральні системи можуть бути визначені як похідні від культу, що лежить в їх основі.

**3. 2. 6. ДИСКУРС САКРАЛЬНОГО ТЕАТРУ.** Один з аспектів розуміння сакрального театру, який дозволяє чіткіше окреслити функцію театральних форм, пов'язаний із визначенням

дискурсу, тобто “тексту, узятото у подієвому аспекті”. Якому дискурсові належить сакральний театр? Суперечлива багатовалентність сакрального театру саме тим і визначається, що він належить одночасно двом дискурсам: дискурсові локальному (який може виступати як у формах авангардових, так і у формах традиціоналізму — як, приміром, діонісійство або християнство, доки вони не були одержавлені) і — дискурсові офіційному, казенному, який поглинає, у разі необхідності, дискурс локальний.

## ВИСНОВКИ

Театральність (а за нею й театр), як ознака явищ соціального життя, котра об’єднує різномірні сфери демонстративної поведінки, спрямовані на те, щоб справити враження на партнера спілкування, народжується там, де твориться сакральний образ священної влади. Сакральний театр, у свою чергу, постає саме там, де актуалізується потреба в пропаганді театральними засобами тієї або іншої цінності як абсолютного авторитета (ствердженню якого й підпорядкований магістральний жанр сакрального театру — містерія, котра у процесі трансформації розширюється на дрібніші жанри). Відтак найважливішою складовою сакрального театру (яка визначається вже в перших єгипетських містеріях) стає тріумфальна процесія, в якій цар виконує роль головного бога. Саме ця частина виявляє найістотніший політичний жест великої містерії — ототожнення царя з богом, обожнення влади, оспівування земної влади як представництва бога на землі. Відтак народжується й основна формула містерійного сюжету — месія, рятівник, даритель, бог, у ролі якого може виступати як, власне, герой, так і маса, притаманними лише йому засобами рятує якусь людську спільноту, дає нове знання, що й стає висхідною подією для певного типу культури. Розгорнута сюжетна побудова з’являється лише на доволі високому етапі розвитку жанру, коли він вже перебуває на межі орнаментального; на найпримітивнішій стадії розвитку сакрального видовища головним у ньому є “богоявлення” (епіфанія), яке може здійснюватися найпримітивнішими машинами на кшталт *deus ex machina*. Відсутність такого типу сюжету, уособленого у певному герої, унеможливорює народження сакрального театру, прикладом чого можуть бути містерії масонів та ін. Висхідною подією, з якої народжуються нові театральні системи, стає перенесення (початково — в Афінах) містерій зі сфери релігійної до сфери політичної і використання їх з політичною метою, що й ініціює жанрогенезу і творення нових театральних систем. Надалі народження нових театральних систем відбуватиметься тим самим шляхом — у процесі здійснення містерій з нагоди різноманітних свят (тріумфів, поховань, освячень храмів, хрестових походів, коронувань, в’їздів, виїздів, весіль, прийомів послів тощо), внаслідок чого релігійний жанр переорієнтовується на політичні цілі сакральної влади, що й визначає спочатку його бурхливий розвиток, а надалі — трансформацію і розширення жанру (апокаліптична драма, апофеоз, головні і державні дійства, дияблерії, драматизована хроніка, жива картина, кайзершпіль,



комедія плаща і шпаги, машинна трагедія, опера, парад, протестантська містерія, салонна комедія, трагедія, тріумф, фарс, цісарські вистави та ін.). Чи не найяскравіше цей процес демонструють принагідні вистави шкільного театру (привіти, панегірики високим гостям і панегіричні вистави на визначні події сучасного життя, парадні вистави з урочистих нагод), які виявляють зв'язок категорій “сакральне” і “театральність” з атракціонами. Пропагандистські ж завдання сакрального театру примушують його замовників йти шляхом спрощень і ототожнень, які, зазвичай, починаються здалеку, з натяків, доки не здійснюється підміна, внаслідок якої бог містерії перетворювався лише на псевдонім, маску, за якою стоїть авторитет влади — імператора, фараона, короля, царя. Цим визначаються й принципи епічної композиційної побудови містерії (“серіал” або “монтаж атракціонів”, які спираються на тріумфальне “нанизування” риторичних епізодів). Саме тому, всупереч одному із забобонів сприйняття сакрального театру (як і театального мистецтва минулого в цілому), сакральний театр тяжіє до кітчю, який функціонально виправданий і є передумовою можливості маніпулювання звичними символами і охоплення “сакральним заходом” найширших верств населення. Саме тому перелік зовнішніх ознак містерії (краса, диво, потворність, таємниця, ризик, смерть, жорстокість, катастрофа) співпадає з характеристикою звичайного атракціону. Сакральний театр не лише не передбачає авторського тлумачення зображуваних подій, а й заперечує його (сакральний міф), що підвищує вимоги до майстерності урізноманітнення видовищ і висуває функцію керівника видовища — постановника святкових урочистостей (початково знеособленого), котрий і створює санкціоновану художню мову доби. Потреба у великомістерійній інтерпретації світу ініціює й чергове відродження режисури і формує навколо себе театральні системи. Крім “внутрішнього” хронотопу (хронотопу п'єси, пов'язаного лише з самою виставою без урахування глядача, місця і часу показу спектаклю), існує ще й хронотоп “зовнішній” — саме ті час і місце, які подеколи й визначають сакральність показу вистави. Хронотоп значною мірою визначає й монументальний стиль містерії, доки сама містерія не втрачає актуальності і не перетворюється на орнаментальне видовище, характерними ознаками якого є самоцільність, здрібнення тематики творів, нагромодження прикрас тощо, а головне — втрата сакрального начала, що дає підстави говорити про феномен жанрів-двійників, ознаки яких, на відміну від сакральної константи, постійно “мерехтять” (утопія, драматична поема, феєрія та ін.). Адже сакральний центр театральної системи об'єднує у системне ціле театральні жанри, які, оточуючи центр, по-різному віддзеркалюють його: навіть водевіль, як посланець священної злагоди, лежить у межах театральної системи і співвідноситься із сакральним центром.

## **ОСНОВНІ ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ**

1. Клековкін О. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. — К.: Міністерство культури і мистецтв України. Київський державний інститут театального мистецтва ім.І.К.Карпенка-Карого,

2002. — 272 с.

2. Клековкін О. Кінець гри... щастя без тебе // Український театр.— 1988.—№ 4. — С.22–24.
3. Клековкін О. Побутовий чи аналітичний? // Український театр.—1988.—№ 6. — С.5–8.
4. Клековкін О. Уроки французької // Український театр. — 1989. — № 3. — С.23–24.
5. Клековкин А. Незаконные дети бывшей Украины // Современная драматургия. — 1990. — № 4. — С.147–155.
6. Клековкин А. Песни южных славян // Театр. — 1990. — № 10. — С.97–108.
7. Клековкін О. Здрастуй, театр, який ще не народився // Віче.— 1994. — № 7. — С.134–140.
8. Клековкін О. Лист з Хутора // Український театр.— 1994. — № 2. — С.16–18.
9. Клековкін О. В пошуках втраченого простору // Український театр.— 1994. — № 3. — С.16.
- 10.Клековкін О. Брат Самуїл, придворний піт // Український театр.— 1995. — № 6. — С.18–21.
- 11.Клековкін О. Mozart-machine // Український театр.— 1996. — № 6. — С.3–5.
- 12.Клековкін О. Система // Український театр. — 1997. — № 1. — С.18–21.
- 13.Клековкін О. Хвала Геростратові, або Театр як неметафізична проблема // Український театр. — 1997. — № 3. — С.22–24.
- 14.Клековкін О. Розваги чарівного острова. — Український театр. — 1997. — № 5. — С.28–32.
- 15.Клековкін О. Ars Coquinaria // Український театр.— 1998. — № 3. — С.12–16.
- 16.Клековкін О.... І справді вимагає жертв // Український театр.— 1998. — № 2. — С.29–32.
- 17.Клековкін О. Лесь Курбас: Система і Метод (передмова і публікація) // Український театр.— 1998. — № 1–5.
- 18.Клековкін О. Місто Майстрів // Український театр.— 1998.— № 4.— С.30–32.
- 19.Клековкін О. Мобілізація радості або Як найвигідніше продати рештки міміки // Український театр. — 1998. — № 1. — С.2–4.
- 20.Клековкін О. Сором'язливі ігри справжніх чоловіків // Український театр. — 1998. — № 5. — С.21–23.
- 21.Клековкін О. Лесь Курбас: Система і Метод. Полемічні нотатки // Український театр. — 1999. — № 4. — С.27–30.
- 22.Клековкін О. Мильна опера порятунку. Апофеоз блазнів // Український театр. — 1999. — № 1–2. — С.26–30.
- 23.Клековкін О. Містерія у генезі видовищних жанрів // Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. Вип. 1. // Академія мистецтв України. — К.: “Спалах”, 2000. — С.250–268.
- 24.Клековкін О. Театральність і театр // Мистецькі обрії'99: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України. — К.: КНВМП “Символ — Т”. — 2000. — 440 с. — С.167–184

25.Клековкін О. Десять тез про сакральний театр Леся Курбаса // Кіно-театр. — 2001. — № 6. — С.36–38.

26.Клековкін О. Лялькова містерія // Мистецькі обрії`2002: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України. — К.: КНВМП “Символ —Т”. — 2002. — С.134–142.

27.Клековкін О. Режисура: ретроспектива професії // Український театр. — 2002. — № 4–5. — С.25–27.

28.Клековкін О. Поетика марень // Український театр.— 2002.— № 6.— С.17–19.

## АНОТАЦІЇ

### **Клековкін О.Ю. Сакральний театр у генезі театральних систем. — Рукопис.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальностями 17.00.01 — Теорія та історія культури та 17.00.02 — Театральне мистецтво. — Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Київ, 2003.

У дисертації, виходячи з тези М.Бахтіна про свято як первинну форму культури, досліджується сакральний театр, його феномен, динаміка і та внутрішня єдність, котра організує його зсередини, на рівні системи жанрів, висуваючи на перший план домінуючий жанр — містерію, котра й ініціює формування театральних систем. Театральна система розглядається як сукупність сценічних жанрів і прийомів втілення (інсценізації) актуальної для певної суспільної групи міфологічної події (сакрального сюжету).

Ключові слова: театр, театральність, театральна система, жанр, сакральний театр, містерія.

### **Клековкин А.Ю. Сакральный театр в генезисе театральных систем. — Рукопись.**

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальностям 17.00.01. — Теория и история культуры и 17.00.02 — Театральное искусство. — Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского, Киев, 2003.

В диссертации, исходя из тезиса М.Бахтина о празднике как первичной форме культуры, исследуется сакральный театр, его феномен, динамика и то внутреннее единство, которое организует его изнутри, на уровне системы жанров, выдвигая на первый план доминирующий жанр — мистерию, которая и инициирует формирование театральных систем. Театральная система рассматривается как совокупность сценических жанров и приемов воплощения (инсценизации) актуального для определенной общественной группы мифологического события (сакрального сюжета).

Театральность (а за ней и театр), как атрибут явлений социальной жизни, объединяющий разнородные сферы демонстративного поведения направленные на то, чтобы произвести

впечатление на партнера общения, рождается там, где создаётся сакральный образ священной власти. Сакральный театр рождается там, где актуализируется потребность в пропаганде театральными средствами той или иной ценности как абсолютного авторитета. Важнейшей составной сакрального театра становится триумфальная процессия, в которой царь исполняет роль главного бога. Именно этот элемент выявляет главный политический жест сакрального театра — отождествление царя с богом, обоготворение власти, воспевание земной власти как представительства бога на земле. Так рождается основная формула сакрального театра — мессия, спасатель, даритель, бог спасает определенное человеческое сообщество, что и становится исходным событием для определенного типа культуры. Развернутое сюжетное построение появляется лишь на довольно высоком этапе развития жанра, когда он уже находится на стадии орнаментального; на самой примитивной стадии развития сакрального зрелища главным в нем является “богоявление”. Отсутствие такого типа сюжета делает невозможным рождение сакрального театра, примером чего могут служить мистерии масонов и пр. Исходным событием, дающим толчок рождению новых театральных систем, становится перенесение мистерий из сферы религиозной в сферу политическую. Пропагандистские задачи сакрального театра заставляют его заказчиков идти путем упрощений и отождествлений, которые, как правило, начинаются издали, с аллюзий, пока не осуществляется подмена, вследствие которой бог мистерии превращается в псевдоним, эмблему, маску, за которой стоит авторитет власти — императора, фараона, короля, царя. Этим определяются и принципы эпического композиционного построения мистерий (“сериал”, “монтаж аттракционов”, триумфальное “нанизывание” риторических эпизодов). Вопреки одному из предрассудков восприятия сакрального театра (как и театрального искусства прошлого), сакральный театр тяготеет к китчу, который функционально оправдан и является предпосылкой возможности манипулирования обычными символами и охвата “сакральным мероприятием” широчайших слоев населения. Сакральный театр не предусматривает авторского толкования изображаемых событий, что повышает требования к мастерству создания разнообразных зрелищ и выдвигает функцию руководителя зрелища — постановщика праздничных торжеств, который и создает санкционированный художественный язык эпохи. Потребность в интерпретации мира средствами большой мистерии инициирует очередное возрождение режиссуры и формирует новые театральные системы. Особенности сакрального театра показывают, что, кроме “внутреннего” хронотопа (хронотопа пьесы, связанного лишь с самым спектаклем без учета зрителя, места и времени его показа), существует еще и хронотоп “внешний” — который и определяет сакральный характер показываемого зрелища. Хронотопом определяется и монументальный стиль мистерии, пока сама мистерия, потеряв актуальность, не превращается в орнаментальное зрелище, характерными признаками которого становятся измельчение тематики произведений, накопление украшений и пр., а главное — потеря сакрального начала, что даёт

основание говорить о феномене жанров–двойников, признаки которых постоянно “мерцают”. Сакральный и морфологический центр театральной системы объединяет в системное целое театральные жанры, которые, окружая центр, по–разному отражают его: даже водевиль, как посланец священного согласия, лежит в рамках театральной системы и соотносится с сакральным центром.

Ключевые слова: театр, театральность, театральная система, жанр, сакральный театр, мистерия.

**Kleckovkin O.J. The sacral theatre in genesis of theatrical systems.** — Manuscript.

The dissertation for Doctor`s of the study of Art Degree by the speciality 17.00.01 — theory and history of culture, 17.00.02 — dramatic art. — Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 2003.

The dissertation is devoted to the problems of the development of the sacral theatre, its phenomenon, dynamic and that internal unity, which organizes it from the inside, at the level of systems genres, putting forward on the foreground the dominant genre — mystery, which initiates the formation of the theatrical systems. The theatrical system is considered as a whole of scenic genres and methods of the embodiment of mythological events relevant to a certain social group. The theatricality, as the attribute of the social life phenomena, uniting heterogeneous spheres of demonstrative behaviour, directed to impress the partner of dialogue, will be born there, where it creates a sacral image of the saint authorities. The main formula of sacral plot — the “theophany” is born so, and it can be realized with the help of the theatrical machines (deus ex machine).

Key words: theatre, theatricality, theatrical system, genre, sacral theatre, mystery play.