

Міністерство освіти і науки України  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
Кафедра теорії літератури та зарубіжної літератури

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ОЛІЙНИК КАТЕРИНА ВІКТОРІВНА**

УДК 821.161.2'05-1/-9.09 Українка (043.5)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**МЕТАЖАНРОВІ ІНТЕНЦІЇ МІСТЕРІЇ І ТВОРЧІСТЬ  
ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Галузь знань 03 Гуманітарні науки

Спеціальність 035 Філологія

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ К. В. Олійник

Науковий керівник – **Моклиця Марія Василівна**, доктор філологічних наук,  
професор

Луцьк – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Олійник К. В. Метажанрові інтенції містерії і творчість Лесі Українки.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії з галузі знань 03 «Гуманітарні науки» за спеціальністю 035 «Філологія». – Волинський національний університет ім. Лесі Українки, Луцьк, 2023.

У дисертації здійснено комплексний аналіз жанрово-змістових особливостей містерії в українському літературному дискурсі, прокреслено метажанрову траєкторію містерії, проаналізовано найбільш виразні та показові художні твори містерійного характеру українських письменників у різні культурно-історичні періоди. Доведено, що метажанрова природа містерії сформована інтенціями до жанрового та міжродового синтезу.

На значному літературному матеріалі вперше осмислено процес виникнення, розвитку та структурно-семантичних трансформацій жанру містерії та її переходу до рівня метажанру протягом XVII–XXI століть. На основі власних спостережень виокремлено ідейно-тематичні домінанти, образну парадигму метажанру містерії та специфіку сюжетних рішень у художніх творах українських письменників. Дослідження сприяло актуалізації в українському літературознавчому обширі малодосліджених або зовсім недосліджених художніх текстів, як-от: «Гарбузова містерія» О. Девлад-Запорожця, «Іконостас України» Віри Вовк, «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» Неди Нежданої.

У першому розділі дисертації використано та систематизовано теоретично-методологічні підходи вітчизняних та зарубіжних літературознавців, культурологів, фольклористів, релігієзнавців та філософів з метою виявлення особливостей культурно-історичного дискурсу містерії. Окреслено теоретичні аспекти містерії як явища античної культури та середньовічної літургійної драми, простежено генетичні зв'язки античної та середньовічної містерії, узагальнено процес становлення жанру містерії в

українській літературі. Залучення значної кількості літературних текстів дозволило сформулювати низку авторських дефініцій: жанру, метажанру, жанрової матриці, містерії та містерії як метажанру.

Сформовано і доведено концепцію модифікації жанру містерії, формування містерійного метажанру у зв'язку з культурою епох, еволюцією вірувань, з процесом десакаралізації релігійних жанрів, змінами у світогляді. Відстежено зв'язок традиції та новаторства при переході жанру містерії на метажанровий рівень.

У розділі *«Тенденції розвитку жанру містерії в українській літературі»* проаналізовано особливості авторського використання містерійного метажанру на матеріалі концептуальних для кожної епохи творів української літератури: «Слово про збурення пекла» невідомого автора – доба Бароко, «Великий льох» Т. Шевченка – доба Романтизму, «Спокуса» Панаса Мирного – злам епох кінця XIX – початку XX століть, з актуалізацією реалізму та символізму, «Містерія» Т. Осьмачки – Модернізм, «Гарбузова містерія» О. Девлад-Запорожця, «Іконостас України» Віри Вовк, «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» Неди Нежданої – Постмодернізм.

Завдяки проаналізованим у другому розділі художнім творам вдалося з'ясувати, що в українській літературі періоду XVII–XXI століть метажанрові інтенції містерії проявились у різнородових (драма, лірика, епос) та різножанрових художніх творах (поема, драматична поема, повість, драма). Перетворення містерії на метажанр відбувалося внаслідок посилення міфологізації з домінуванням певних світоглядних моделей, витворення архетипних мотивів та образів, перевертання жанрової матриці художніх творів, моделювання своєрідного утопічного простору або ж іноді навіть антиутопічного. Містерія на метажанровому рівні дала можливість конструювати інтертекстуальне поле, у якому авторам вдалося реалізувати діалог із різночасовими та різнопросторовими площинами або ж піддати ревізії світоглядні та духовні орієнтири.

У досліджених художніх текстах виявлено органічний зв'язок містерії з міфологією, фольклором, релігійними концепціями та явищами сакрального. Простежено, що метажанрові інтенції містерії підсилені авторським прагненням до сакралізації мистецького дискурсу, тяжінням до використання прийомів стилізації, реципіюванням архетипних образів та сюжетів.

У третьому розділі *«Містичне та містерійність у творчості Лесі Українки»* вперше містерійний метажанровий підхід застосовано до творчості Лесі Українки. На основі лірики й епістолярію окреслено аспекти притаманного письменниці містерійного світогляду, у низці драматичних творів виявлено містерійну матрицю, зроблено висновки щодо посутнього впливу містерії на жанрове новаторство Лесі Українки, зокрема у драмі-феєрії *«Лісова пісня»*.

До компонентів містично-містерійної парадигми ліричних творів Лесі Українки можна віднести розмежування часопростору на взаємопов'язані виміри сакрального, профанного та часто медіального, введення до образної системи характерних для містичної традиції художніх макро- та мікрообразів, локалізацію хронотопу на межі життя та смерті. Таким чином у ліричних творах Лесі Українка актуалізує містерійну ідею безкінечності життя або ж його циклічності у духовному вимірі.

У драматичних творах Лесі Українки (*«Одержима»*, *«На полі крові»*, *«Йоганна, жінка Хусова»*, *«Камінний господар»*, *«Кассандра»*, *«Руфін і Прісцилла»*) окреслюються містерійні архетипні ідеї та мотиви: ідея торування шляху до спасіння через випробовування та тілесну смерть, релігійної жертвності та саможертвності. Чітко постає ідея гармонії та світового порядку, катастрофічних наслідків їх порушення. Особливо виразно усі ці мотиви та ідеї підсвічують у драмі *«Лісова пісня»*, у якій авторське бачення світоустрою Лесі Українки доповнюють метажанрові інтенції містерії в екзистенційному просторі оригінального міфу, унаслідок чого витворюється своєрідна містерійна модифікація з елементами містифікації, залученням міфологічних сюжетів, мотивів та образів.

Здобуті результати сприятимуть подальшому розвитку теоретично-методологічного інструментарію для аналізу художніх творів містерійного характеру. Висновки роботи стимулюватимуть подальше дослідження метажанрового різноманіття та особливостей його прояву в українській літературі. Матеріали та висновки роботи також можуть знайти застосування: в лекційних та семінарських курсах «Вступу до літературознавства», «Теорії літератури», «Історії української літератури»; при розробці вибіркового дисциплін за тематикою жанрологічних та культурологічних студій української і зарубіжної літератури; у процесі підготовки навчально-методичного матеріалу з літературознавчих дисциплін, при написанні різного рівня наукових робіт.

**Ключові слова:** містерія, метажанр, метадрама (шкільна, вертепна, філософська), драматична поема, поезика, міфологія, християнство, моральна оцінка, містика, бароко, Леся Українка.

## SUMMARY

**Oliinyk K.V. Metagenre's intentions of mystery and the work of Lesya Ukrainka.** – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

This dissertation is for obtaining the Doctor of Philosophy degree in Knowledge 03 Humanities in the specialty 035 Philology . – Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk, 2023.

A comprehensive analysis of the genre-substantial peculiarities in the Ukrainian literary discourse outlined the metagenre trajectory of the mystery. In this dissertation, the author analyzed Ukrainian writers' most expressive and revealing artistic works in different cultural and historical periods. The investigation has revealed that intentions toward genre and cross-genre synthesis form the metagenre nature of the mystery.

Understood for the first time, the mystery genre's emergence, development, and structural-semantic transformations on the significant literary material and its transition to the level of a metagenre during the 17th–21st centuries are studied.

Based on observations, ideological and thematic dominants have been revealed, as well as the figurative paradigm of the metagenre of mystery and the specificity of the plot decisions in the artistic works of Ukrainian writers. The study contributed to the actualization of the Ukrainian literary expanse of hardly explored or completely unexplored literary texts, such as: "Pumpkin Mystery" by O. Devlad Zaporozhets, "Iconostasis of Ukraine" by Vira Vovk, "Maidan Inferno, or Potoybich Hell" by Neda Nezhdanaia.

The first chapter of the dissertation uses and systematizes theoretical and methodological approaches of domestic and foreign literary experts, culturologists, folklorists, religionists, and philosophers to identify the peculiarities of the cultural-historical discourse of the mystery.

Tracing the theoretical aspects of the mystery as a phenomenon of ancient culture and medieval liturgical drama and the genetic links of ancient and medieval mystery summarizes the formation process of the mystery genre in Ukrainian literature. The involvement of many literary texts made it possible to formulate some author's definitions: a genre, a metagenre, a genre matrix, a mystery, and a mystery as a metagenre.

The concept of modifying the mystery genre, the formation of the mystery metagenre in connection with the culture of the epochs, the evolution of beliefs, the process of desacralization of religious genres, and changes in the worldview are formed and proven. The author traced the relationship between tradition and innovation during the transition of the mystery genre to the metagenre level.

In the section "Trends of the development of the mystery genre in Ukrainian literature," the peculiarities of the author's use of the mystery metagenre are analyzed based on conceptual works of Ukrainian literature for each era of Ukrainian literature works: "A word about the disturbance of hell" by an unknown author of the Baroque era, "The Great Cellar" by T. Shevchenko – the era of Romanticism, "Temptation" by Panas Myrny break the eras of the late 19th and early 20th centuries, with the actualization of realism and symbolism, "Mystery" by T. Osmachka – Modernism, "Pumpkin Mystery" by O. Devlad-Zaporozhets, "Iconostasis of Ukraine" by

Vira Vovk, "Maidan inferno, or the Beyond of Hell" by Neda Nezhdana – Postmodernism.

Thanks to the works of art analyzed in the second chapter, it was possible to find that in the Ukrainian literature of the 17th–21st centuries, the metagenre intentions of mystery in works of various genres (drama, lyric, epic) and works of various genres (a poem, a dramatic poem, a novel, a drama). The transformation of the mystery into a metagenre occurred as a result of the strengthening of mythologizing with the dominance of specific worldview models, the creation of archetypal motifs and images, the reversal of the genre matrix of artistic works, the modeling of a kind of utopian space, or sometimes even a dystopian one. Mystery at the metagenre level made it possible to construct an intertextual field in which the authors managed to realize a dialogue with different temporal and various spatial planes or to revise worldview and spiritual directions.

The studied artistic texts revealed an organic connection of mystery with mythology, folklore, religious concepts, and phenomena of the sacred. Tracing that, the reinforcement of metagenre intentions of mystery reveals the desire for the sacralization of artistic discourse, the tendency to use stylization techniques, and the recitation of archetypal images and plots.

In the third chapter, "Mystical and Mysterious in the Work of Lesya Ukrainka", the mysterious metagenre approach is applied to the work of Lesya Ukrainka for the first time. Based on lyrics and epistolary, aspects of the mysterious worldview inherent in the writer are outlined. The revelation of a mysterious matrix in many dramatic works concludes the current influence of mystery on Lesya Ukrainka's genre innovation, particularly in the drama extravaganza "Forest Song."

The components of the mystical-mysterious paradigm of Lesya Ukrainka's lyrical works include the division of space-time into interconnected dimensions of the sacred, profane, and often medial, the introduction into the figurative system of artistic macro- and micro-images distinctive of the mystical tradition, and the localization of the chronotype at the border of life and death. Thus, in her lyrical

works, Lesya Ukrainka actualizes the mysterious idea of the infinity of life or its cyclical nature in the spiritual dimension.

In the dramatic works of Lesya Ukrainka ("Possessed," "On the Field of Blood," "Johanna, Husova's Woman," "The Stove Master," "Cassandra," "Rufin, and Priscilla"), mysterious archetypal ideas and motives are outlined: the idea of paving the way to salvation through trial and bodily death, religious sacrifice and self-sacrifice. The idea of harmony, world order, and their violation's catastrophic consequences emerges. Highlighting these motifs and ideas in the drama "Forest Song," in which the author's vision of the world order complements the metagenre intentions of the mystery in the existential space of the original myth, resulting in a kind of mysterious modification with elements of mystification, the involvement of mythological plots, motifs, and images.

The obtained results will contribute to the further development of theoretical and methodological tools for the analysis of artistic works of a mysterious nature. The conclusions of the work will stimulate further research on metagenre diversity and the peculiarities of its manifestation in Ukrainian literature. Using the materials and conclusions of the work can also occur in lecture and seminar courses such as: "Introduction to Literary Studies", "Theories of Literature" and "History of Ukrainian Literature". It is especially true in selective disciplines on genre and cultural studies of Ukrainian and foreign literature and when preparing educational and methodological material from literary disciplines when writing scientific papers of different levels.

**Keywords:** mystery, a metagenre, a metadrama (school, nursery, philosophical), a dramatic poem, poetics, mythology, Christianity, a moral assessment, mysticism, baroque, Lesya Ukrainka.



## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### *Статті в наукових фахових виданнях України:*

1. Клепець К. Тенденції розвитку жанру містерії в українській літературі: від бароко до реалізму. *Волинь філологічна: текст і контекст. Українська література як художній феномен: зб. наук. праць / упоряд. В. Сірук. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. С. 76–87.*
2. Клепець К. Поетика експресіонізму в «Містерії» Тодося Осьмачки. *Волинь філологічна: текст і контекст. Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті: зб. наук. пр. / упоряд. Т. Левчук. Луцьк: ПП Іванюк В., 2017. Вип. 23. С. 47–57.*
3. Олійник К. Сатира та містерійність як засоби творення «Гарбузової містерії» О. Девлад-Запорожця. *Закарпатські філологічні студії. Ужгород: ВД «Гельветика», 2020. Вип. 12. Том 3. С. 127–132.*
4. Олійник К. Містерія як метажанр у драматургії ХХ століття. *Вісник Житомирського державного університету імені І. Франка. Філологічні науки / гол. ред. Ю. Гілесгайм, відп. ред. О. Юрчук, Г. Гримашевич. Житомир: Вид-во Житомирського національного університету ім. І. Франка, 2021. Вип. 2 (95). С. 18–26.*
5. Олійник К. «Лісова пісня» Лесі Українки: містерійна жанрова матриця. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія» / ред. кол. М. Федурко (головний редактор) та ін. Дрогобич: ВД «Гельветика», 2021. Вип. 46. С. 90–96.*

*Статті у міжнародних фахових виданнях і наукових фахових виданнях, що індексуються в міжнародних наукометричних базах:*

1. Zhanna Bortnik, Tetiana Leherko, Hanna Moklytsia, Kateryna Oliinyk, Oksana Goloviy, Viktoriia Sokolova. The psychological basis of mystical symbols and the problem of their theatrical embodiment: “The Blue Rose” by Lesya Ukrainka. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Researt*. 2022. 12 / 02 / XXIX (Vol. 12, Issue 2, Special Issue XXIX, 2022). P. 199–202.

***Матеріали наукових конференцій:***

1. Клепець К. Жанрові особливості «Містерії» Т. Осьмачки. *Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції аспірантів і студентів «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень (16–17 травня 2017 р.)*. Луцьк: Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, 2017. С. 928–930.
2. Клепець К. Поняття «містерія» в літературознавчому дискурсі. *Нове у філології сучасного світу: матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 9–10 червня 2017 р.* Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2017. С. 11–14.
3. Олійник К. Містичний аспект драматичних творів Лесі Українки у потрактуванні Ю. Бойко-Блохина. *Лесья Українка в діаспорному літературознавстві. Німецько-українські зв'язки. Збірник наукових праць за матеріалами міжнародної конференції в Мюнхені (3–7 квітня 2019 р.)* / укл. і заг. ред. Д. Блохин, М. Моклиця. Мюнхен-Тернопіль, 2019. Т. 11. С. 178–185.
4. Олійник К. Містерійні елементи в драматургії Лесі Українки. *Аналіз та інтерпретація тексту. Драматургія Лесі Українки: збірник матеріалів конференції (Світязь, 2–4 червня 2020 р.)* / упоряд. Т. Левчук. Луцьк: Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, 2020. С. 21–23.
5. Олійник К. Європейський дискурс жанру містерії в ХХ столітті. *Світова література у літературознавчому дискурсі ХХІ столітті:*

- матеріали XII Міжнародних Чичерінських читань (Львів, 28–29 жовтня 2021 р.) / упоряд. Л. Мацевко-Бекерська, І. Сенчук. Одеса: ВД «Гельветика», 2021. С. 172–175.
6. Олійник К. Містерійна парадигма драми «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» Неди Нежданої. *Мова і засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції* (Львів, 10–11 вересня 2021 р.), Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2021. С. 41–45.
7. Олійник К. Містичне як художній прийом та особливість світогляду в творчості Лесі Українки. *Зміна парадигми сучасної науки після військового вторгнення росії на територію незалежної України: збірка тез науково-методичних доповідей міжнародної науково-практичної конференції, м. Братислава, Словаччина, 22–23 червня 2022 р.* Братислава, 2022. С. 154–157.

#### ***Додаткові публікації:***

1. Клепець К. Містерійна матриця «Іконостасу України» Віри Вовк. *Scripta manent: молодіжний науковий вісник Інституту філології та журналістики: збірник наук. праць* / уклад. Л. Лавринович. Луцьк: Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, 2017. Вип. 4. С. 56–58.

## ЗМІСТ

|  |     |
|--|-----|
| <b>ВСТУП</b> .....   | 14  |
| <br><b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ..</b><br>.....   | 21  |
| 1.1. Категорії «міф» та «культ» в античний період формування жанру містерії.....   | 21  |
| 1.2. Теоретичні засади містерії як жанру релігійної драми Середньовіччя ..   | 32  |
| 1.3. Поняття «містерія» в українському літературному та літературознавчому дискурсах .....   | 41  |
| 1.4. Особливості метажанрової матриці містерії.....  | 53  |
| <br>Висновки до розділу 1 .....  | 62  |
| <br><b>РОЗДІЛ 2. ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРУ МІСТЕРІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ</b> .....  | 66  |
| 2.1. «Слово про збурення пекла» невідомого автора: традиції та новаторство у класичному жанрі містерії в середньовічній літературі ..... | 66  |
| 2.2. Національна специфіка поетики містерії Тараса Шевченка «Великий льох» .....   | 77  |
| 2.3. Містерійні витоки драми Панаса Мирного «Спокуса» .....  | 89  |
| 2.4. Жанрові особливості «Містерії» Тодося Осьмачки.....   | 101 |
| 2.5. Сатира та містерійність як засоби творення повісті Олексія Девлад-Запорожця «Гарбузова містерія».....                               | 113 |

|  |            |
|--|------------|
| 2.6. Містерійна матриця «Іконостасу України» Віри Вовк.....  | 128        |
| 2.7. «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» Неди Нежданої: моделювання містично-сакрального простору через містерійну призму ..... | 140        |
| Висновки до розділу 2. ....  | 148        |
| <b>РОЗДІЛ 3. МІСТИЧНЕ ТА МІСТЕРІЙНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ</b>   |            |
| <b>ЛЕСІ УКРАЇНКИ .....</b>   | <b>153</b> |
| 3.1. Містичний аспект ліричних творів Лесі Українки.....   | 153        |
| 3.2. Сакральні перетини містичного та містерійного у драматичних творах Лесі Українки.....                                       | 175        |
| 3.3. «Лісова пісня» Лесі Українки: містерійна жанрова матриця.....   | 188        |
| Висновки до розділу 3 .....  | 205        |
| <b>ВИСНОВКИ .....</b>  | <b>208</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....</b>   | <b>218</b> |

## ВСТУП

Українська література у різні періоди свого розвитку характеризується мінливістю, динамічними внутрішніми процесами, інтенцією до оновлення, до пошуку нових виражальних форм для втілення світоглядних зсувів та культурних тенденцій. Повсякчас спостерігаються модифікаційні та трансформаційні зміни на всіх художніх рівнях побудови літературного твору: образному, сюжетному, стильовому, ідейно-смісловому та особливо жанровому. Містерія, яка в історично-культурному процесі з категорії античного релігійно-культового явища та жанру середньовічної літургійної драми переходить на рівень метажанру, стає засобом увиразнення та наповнення багатьох різножанрових творів. Метажанрова природа містерії є однією з найбільш відповідних форм для художніх інтерпретацій, переоцінки та віднайдення духовних орієнтирів, увиразнення сенсових полів та рефлексій щодо екзистенційних питань, для визначення та поглиблення національної самоідентичності, налагодження культурних діалогів. Твори української літератури демонструють поглинання рис містерійного метажанру, які здатні як перебувати на периферії, так і бути осердям сюжету чи смислового наповнення художнього твору.

**Актуальність** дослідження зумовлена потребою в комплексному аналізі жанрово-змістових особливостей побутування містерії в українському літературному дискурсі, необхідністю прокреслити метажанрову траєкторію містерії, проаналізувати найбільш виразні та показові художні твори українських митців у різні культурно-історичні періоди. Метажанровий аспект – це важливий ракурс дослідження відомих і навіть глибоко відрефлексованих класичних творів. Як і будь-який новий чи вперше застосований метод, метажанровий підхід дозволяє побачити ті елементи твору чи творчості, які часто випадають з поля зору дослідників. У цьому випадку актуальність посилюється тим, що метажанровий підхід може бути застосовано до творчості Лесі Українки.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки й узгоджено з її науковими програмами та планами. Також дисертація виконувалась в рамках держтеми «Леся Українка і персоналії літературного процесу в Україні кінця XIX – початку XX століття», номер держреєстрації 0118U001093.

Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради університету (протокол № 14 від 29 листопада 2018 року).

**Об'єкт дослідження** – художні різноманітні твори української літератури містерійного жанру або з метажанровими ознаками містерії: «Слово про збурення пекла» невідомого автора, «Великий льох» Т. Шевченка, «Спокуса» Панаса Мирного, «Містерія» Т. Осьмачки, «Гарбузова містерія» О. Девлад-Запорожця, «Іконостас України» Віри Вовк, «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» Неди Нежданой; ліричні та драматичні твори Лесі Українки.

**Предмет дослідження** – містерія як жанрова і метажанрова форма вираження художньо-естетичної свідомості, її культурно-історична динаміка, тематично-структурні особливості та метажанрові інтенції в українському літературному дискурсі.

**Мета роботи** – дослідити жанрову природу містерії, здійснити аналіз містерії в українському літературному процесі XVII–XXI ст., простежити шляхи її розвитку, з'ясувати тематико-структурні особливості, показати трансформацію та модифікацію жанру, інтенсивність його залучення у творчості українських письменників різних епох, виявити метажанрові інтенції містерії, застосувати теоретичні засади метажанрової природи містерії до творчості Лесі Українки. Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких завдань:

- 1) окреслити теоретичні засади містерії як релігійно-культового явища в античній культурі та жанру середньовічної літургійної драми;
- 2) систематизувати наукові підходи до вивчення містерії як жанру літератури, запропонувати авторські дефініції основних понять;

- 3) дослідити процес формування метажанрового дискурсу містерії, його генезу та інтенції, виділивши основні етапи: бароко, романтизм, символізм, модернізм, постмодернізм;
- 4) виявити ідейно-тематичні домінанти, образну парадигму метажанру містерії, специфіку сюжетних рішень;
- 5) проаналізувати особливості авторського використання містерійного метажанру на матеріалі концептуальних для кожної епохи творів: «Слово про збурення пекла» – доба Бароко, «Великий льох» Т. Шевченка – доба Романтизму, «Спокуса» Панаса Мирного, лірика та драматургія Лесі Українки – злам епох кінця ХІХ – початку ХХ століть, з актуалізацією реалізму та символізму, «Містерія» Т. Осьмачки – Модернізм, «Гарбузова містерія» О. Девлад-Запорожця, «Іконостас України» Віри Вовк, «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» Неди Нежданої – постмодерний період;
- 6) застосувати метажанровий підхід до творчості Лесі Українки;
- 7) виявити містерійні аспекти лірики Лесі Українки;
- 8) дослідити вплив містерійного складника на процес авторського жанротворення в драматургії Лесі Українки;
- 9) дослідити метажанрові складники містерії у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня».

**Теоретико-методологічну основу дисертації** становлять праці, присвячені теорії літературного процесу (Д. Антоновича, О. Барвінського, О. Білецького, П. Білоуса, А. Боднарюка, М. Возняка, М. Грицяя, Н. Колошук, Г. Лужницького, С. Єфремова, О. Кисіля, М. Моклиці, Н. Мірошніченко, Д. Нитченка, С. Павличко, Я. Поліщука, І. Савченко, Л. Софронової, М. Сулими, Д. Чижевського, Ю. Шереха), питанням генології (О. Білецького, Т. Бовсунівської, Ю. Коваліва, Н. Копистянської, Р. Кухара, Т. Левчук, В. Панченка, Н. Малютіної, Т. Свербілової, Р. Сендики, Ц. Тодорова), зокрема жанру містерії (А. Боднарюка, О. Клековкіна, Н. Момот, В. Рогозинського, Т. Свербілової, В. Смілянської, Л. Теліженко, Б. Шалагінова) та особливостям



метажанру (Є. Васильєва, О. Галича, Н. Манич, М. Моклиці, О. Рарицького, Е. Соловей, Т. Черкашиної), містичному та релігійному дискурсам української літератури (В. Агеєвої, Ю. Бойко-Блохина, Д. Бучинського, Т. Вірченко, Л. Жванії, І. Качуровського, О. Корабльова, Ю. Мартинюка, М. Моклиці, Л. Мороз, С. Романова, Л. Семенюк, С. Сухарєвої, Л. Ушкалова, С. Хороба, О. Яроша), окремим питанням міфології та фольклору (А. Боднарюка, В. Войтович, М. Грушевського, М. Зубрицької, Д. Козія, К. Леві-Строса, митрополита Іларіона (Огієнка), Л. Скупейка, Н. Фрая, В. Шевченко), психопоетичальним аспектам творчого процесу (В. Агеєвої, В. Барчана, Т. Гундорової, Н. Зборовської, С. Кочерги, С. Михиди, М. Моклиці, З. Фрейда, К.-Г. Юнга).

**Методи дослідження.** Об'єкт і предмет дисертаційного дослідження зумовили комплексний підхід, що поєднує низку конкретних методів. *Генелогічний метод* (І. Франко, О. Клековкін) залучено при відстеженні еволюційного процесу переходу містерії з античного релігійно-культового явища в середньовічну літургійну драму з подальшими розвитком в інших культурно-історичних періодах. *Порівняльно-історичний та міфокритичний методи* (М. Еліаде, К. Леві-Строс, Н. Фрай, К.-Г. Юнг) застосовано для характеристики динамічних процесів побутування містерійного жанру в літературі, модифікацій та трансформацій певних його традицій. *Культурно-історичний метод* (С. Єфремов, М. Возняк, І. Тен) використано при аналізі причин актуалізації містерійного жанру в різночасових літературних дискурсах з подальшим його переходом на метажанровий рівень. *Структурно-функціональний метод* (У. Еко, Р. Барт, Д. Чижевський) застосовано для дослідження трансформації жанрової моделі містерії та особливостей синтезу з іншими жанровими формами літератури, для виявлення стратегій оновлення літератури через посередництво метажанру. *Рецептивно-естетичний метод* (В. Ізер, Г. Р. Яусс) сприяв інтерпретації художньо ускладнених текстів та системи їхніх образів, символів та архетипів. *Герменевтичний метод* (Г.-Г. Гадамер, П. Рікер) задіяно у процесі інтерпретації художніх текстів.

*Біографічний метод з елементами психоаналітичного* (Н. Фрай, З. Фройд, К.-Г. Юнг) застосовано при дослідженні конкретних художніх творів у зв'язку з біографією автора та його творчим процесом.

**Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що на значному літературному матеріалі вперше здійснено осмислення процесу виникнення, розвитку та структурно-семантичних трансформацій жанру містерії та її переходу до рівня метажанру протягом XVII–XXI ст.; метажанрові інтенції містерії у творчості митців української метрополії та діаспори розглянуто як органічно цілісний художній простір із спільними етноментальними та культурно-генетичними рисами. Дослідження метажанрових інтенцій містерії сприяло актуалізації малодосліджених або зовсім недосліджених художніх текстів, як-от: «Гарбузова містерія» О. Девлад-Запорожця, «Іконостас України» Віри Вовк, «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» Неди Нежданої. Уперше містерійний метажанровий підхід застосовано до творчості Лесі Українки: на основі лірики й епістолярію окреслені аспекти притаманного письменниці містерійного світогляду, у низці драматичних творів виявлено містерійну матрицю, зроблено висновки щодо присутнього впливу містерії на жанрове новаторство Лесі Українки, зокрема у драмі-феєрії «Лісова пісня».

**Теоретичне значення.** Досліджено дві історичні форми жанру містерії, узагальнено процес становлення жанру містерії в українській літературі, запропонована низка авторських дефініцій: жанру, метажанру, жанрової матриці, містерії і містерії як метажанру; сформовано і доведено концепцію модифікації жанру містерії, формування містерійного метажанру у зв'язку з культурою епох, еволюцією вірувань, з процесом десакралізації релігійних жанрів, змінами у світогляді. Ці теоретичні напрацювання доповнюють та увиразнюють генологічну галузь українського літературознавства.

**Практичне значення.** Матеріали та висновки роботи можуть знайти застосування: у лекційних та семінарських курсах «Вступу до літературознавства», «Теорії літератури», «Історії української літератури»; при розробці вибіркового дисциплін за тематикою жанрологічних та

культурологічних студій української і зарубіжної літератури; у процесі підготовки навчально-методичного матеріалу з літературознавчих дисциплін, при написанні різного рівня наукових робіт.

**Апробація результатів дисертації.** Результати дисертаційного дослідження апробовані в доповідях під час участі у всеукраїнських та міжнародних конференціях, конгресах та симпозиумах, що відбувались в Україні та поза її межами: 1) XV Всеукраїнська наукова конференція молодих філологів «Vivat academia» «Національно-визвольні змагання в українській літературі» (Львів, 28 квітня 2017 р.); 2) Міжнародна науково-практична конференція «Нове у філології сучасного світу» (Львів, 9–10 червня 2017 р.); 3) XI Міжнародна науково-практичної конференції аспірантів і студентів «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (Луцьк, 16–17 травня 2017 р.); 4) Міжнародна наукова конференція «Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті» (Світязь, 12–14 червня 2017 р.); 5) Міжнародна конференція «Леся Українка в діаспорному літературознавстві. Німецько-українські зв'язки» (Мюнхен, 3–7 квітня 2019 р.); 6) Міжнародна наукова конференція «Аналіз та інтерпретація тексту. Драматургія Лесі Українки» (Світязь, 2–4 червня 2020 р.); 7) Міжнародний науковий симпозиум «Леся Українка: особистість, нація, світ» (Луцьк–Світязь, 11–13 червня 2021 р.); 8) Міжнародна науково-практична конференція «Мова і засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі» (Львів, 10–11 вересня 2021 р.); 9) XII Міжнародні Чичерінські читання «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI ст.» (Львів, 28–29 жовтня 2021 р.); 10) Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю «Літературний твір: теорія, методологія, переклад, критика» (Житомир, 10–11 листопада 2021 р.); 11) Міжнародна науково-практична конференція «Зміна парадигми сучасної науки після військового вторгнення РФ на територію незалежної України» (Словаччина, Братислава, 22–23 червня 2022 р.); 12) Всеукраїнська наукова конференція «Реалізм як етап модернізації європейської культури на зламі XIX–XX століть» (Луцьк–Світязь, 13–14 червня 2023 р.).

**Публікації.** Результати дисертаційного дослідження представлені в 13 одноосібних та 1 колективній публікації, з них 5 – у фахових виданнях.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів (кожен містить підрозділи), висновків та списку використаних джерел, який налічує 235 позицій. Загальний обсяг роботи – 239 сторінок, з яких – 197 сторінок основного тексту.

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Категорії «міф» та «культ» в античний період формування жанру містерії

Згідно зі зафіксованими у літературознавчому дискурсі тлумаченнями, містерія, змістовою основою якої був міф, зародилася в античні (греко-римські) часи як таємний обрядовий комплекс релігійного культу. Саме тому аналіз містерії буде неповним без звернення до категорій «міф» та «культ». Міф як форма колективної свідомості інтерпретує дійсність поза емпіричним пізнанням, будучи «одним із головних кодів людської цивілізації, ключем до розуміння всіх основоположних процесів» [116, с. 73]. Міф є своєрідною системою уявлень про світ та «виразним актом віри» [227, с. 269], адже витворюється у результаті рефлексій та пошуків відповідей на буттєві питання, відповідно «без розуміння міфу неможливо досягнути жодну архаїчну культуру» [116, с. 73]. Як зауважив канадський філолог та дослідник міфології Н. Фрай, «міф твориться не для того, щоб описати конкретну ситуацію, а щоб зрозуміти її так, аби її сенс не обмежувався до цієї однієї ситуації» [191, с. 85]. Румунський культуролог та історик релігії М. Еліаде стверджує, що у будь-якому давньому міфі «викладено священну історію, тобто головну подію, що сталася на початку часу, *ab initio*», відповідно розповідь такої священної історії – «це те саме, що прояв таємниці, бо дійові особи міфу – не людські істоти, а боги або герої-цивілізатори, і саме тому їхні жести – таємниця» [44, с. 51]. Я. Барбур, американський релігієзнавець, вивів п'ять функціональних властивостей міфів. Найважливіша – забезпечення способів організації людського досвіду. Міфи здатні транслювати людині знання про минулі події та про саму себе. Окрім цього, вони є вираженням рятівної сили, до якої може апелювати людина. Міфи також формують моделі поведінки в конкретних формах задля практичного наслідування, а розігрування ритуалів є своєрідним

вираженням перемоги гармонії та порядку над хаосом [226, с. 29–32]. Багатоаспектно трактував міф фінський фольклорист та релігієзнавець Л. Хонко, який вбачав у ньому і «джерело когнітивних категорій» з поясненням загадкових явищ, і «форму символічного вираження» на рівні з музикою чи поезією, і «проекцію підсвідомого», й «інтегруючий чинник адаптації людини у життя», і «статут поведінки», і «дзеркало культури та соціальної структури», і «спосіб релігійної комунікації» [228, с. 13–14]. Як і Я. Барбур, Л. Хонко вважав, що «ритуальне відігрування міфу сприяло збереженню світового порядку, наслідування священних взірців запобігало перетворенню світу в хаос» [228, с. 15] в уявленнях релігійних людей.

Часто міфологія як сукупність міфів ставала основою для витворення окремої релігії, передавала у часі «спадок спільних спогадів і словесного досвіду, тим самим допомагаючи творити культурну історію» [191, с. 69]. З матеріалу міфологічних уявлень витворюється культ як зовнішній соціальний вияв поклоніння вищим силам, богам чи божеству, що виражається сукупністю обрядодій для їх пошанування та здобуття прихильності. Саме міф та культ і стали основою для витворення дискурсу містерії як сакрального релігійно-ритуального дійства.

З самого початку формування своєї цивілізації, стародавні греки оточили себе пантеоном антропоморфних богів, уявлення про яких згодом виокремилось у релігію, яка й стала джерелом «загальних, хоча й відмітних, уявлень про світ, особистість і стосунки між ними» [34, с. 147]. Елліни повсякчас намагалися вступити у духовний зв'язок з богами, адаптувати їхнє умовне існування у своїй свідомості. Підґрунтям до витворення та постійного поглиблення релігійних почуттів у стародавніх греків було усвідомлення таємничих процесів та явищ природи, яка їх оточувала, як живих та життєдайних. Не були характерними рефлексії над питаннями вічного життя, безсмертя душі, смерті, спокути, бо для давньогрецької свідомості мертвої природи не існувало: усі їхні прояви та складові вважалися вираженнями чи втіленнями богів чи божеств. Однак згодом культурні зв'язки Давньої Греції із

древніми народами Сходу, особливо в межах колоній, сприяли поширенню в грецькому філософському та релігійному просторах нових запозичених ідей. Таким чином Еллада переймає уявлення про загробне життя і про способи його утвердження. У витвореному в міфах божественному світі центральним процесом чи рухом, як правило, стає «смерть і відродження або зникнення і повернення, або уособлення і знетілення бога. Божественна діяльність, звичайно, ідентифікується або пов'язується з одним або кількома циклічними процесами природи» [190, с. 130].

На перший план серед культів, які перекочували зі Сходу до Давньої Греції, вийшли культу египетських бога потойбічного світу Осіріса та богині родючості Ісиди, давньоіндійського бога сонця та світла Мітри й напівфракійського-напівгрецького бога родючих сил землі Діоніса. Основні культові міфи поступово огортали ореолом сакральності. Відповідно долучення до культових ритуалів ставало потаємним здобутком для тих, хто в них посвячувався. Ритуали як сукупність символічних дій були спрямовані на досягнення конкретних духовних цілей, їх дотримання, як вважали, забезпечувало порядок у природі, суспільстві та світобудові загалом. Ключову роль в інтерпретації культових міфів відігравали містерії як інсценування сакральних значимих подій з життя богів, які розігрувались перед обраними втаємниченими людьми – містіями.

Посвячення в містерії будь-якого культу у давніх греків, як зауважує Б. Боднарюк, було «містичною драмою, яка збуджувала уяву і робила її здатною глибше проникати в міфи і надавати їм більш глибокого сенсу» [18, с. 148]. Дослідник поділяє усі містерії античного світу на дві основні групи. Перша пов'язана з уявленнями про смерть та воскресіння богів рослинності. До таких відносить містерії на честь Осіріса, Аттіса й Адоніса, які мають багато спільних рис. До другої групи зараховує містерії, у яких помітну роль відігравали астрологічні та астрономічні уявлення та які були пов'язані з астральними божествами – Мітрою і Сонцем. Також містерії можна розмежувати за іншими критеріями: на містерії, метою яких було пояснення

шляху індивідуального спасіння у світі потойбічному та в світі повсякденному, що, власне, забезпечувало духовний порятунок утаємниченим містам (до таких містерій відносимо знамениті Елевсинські таїнства, присвячені богині Деметрі); на містерії, пов'язані зі загальними есхатологічними очікуваннями (до них належать містерії на честь Діоніса й Мітри).

Найпершою відомою містерією, на думку театрознавця О. Клековкіна, була саме давньоєгипетська містерія на честь бога Осіріса, старшого сина бога землі Геба і богині неба Нут. Згідно з міфічними уявленнями, Осіріс разом з дружиною Ісидою, яка була ще і його сестрою, опікуючись Єгиптом, навчили людей землеробству, садівництву та виноробству, посвятили їх в тонкощі мистецтва та ремесла, навчили писемності та канонам будівництва храмів. Однак молодший брат Осіріса, бог Сет, заздрив йому, бажаючи стати єдиним правителем Єгипту, та вбив, кинувши тіло в Ніл. Дружина Осіріса – Ісида – знайшла тіло вбитого чоловіка й сховала в заростях очерету. Але Сет, полюючи вночі, знайшов його і розрубав на чотирнадцять частин, які розкидав по всій єгипетській землі. Знову вирушила Ісида, разом із сестрою Нефтидою, на пошуки, гірко оплакуючи Осіріса. Бог Ра, сповнений співчуття до плакальниць, посилає Анубіса, який зібрав воєдино порубане Сетом тіло Осіріса, забальзамував та муміфікував його. Відповідно до продовження міфу, незабаром в Ісиди та Осіріса чудесним чином народжується син – бог-сокіл Хор, який мав відновити справедливість. Син Ісиди веде битву з силами мороку. В одній із битв із Сетом Хор втрачає око. Натомість боги дарують йому Уджат – око внутрішнього зору. Хор перемагає Сета, а за допомогою Уджата воскрешає вбитого батька. Проте Осіріс вже не повернеться на землю й залишиться царювати над мертвими. Посвячення неофітів у міф про бога Осіріса завершувалося змаганням двох груп учасників містерій – умовних «зими» і «літа», у якому перемогу завжди отримувало «літо» [68, с. 252]. З пробудженням природи асоціювалося й воскресіння та повернення бога до життя.



Одними з найбільш поширених були давньогрецькі Елевсинські містерії, що постали в II тисячолітті до н. е. Влаштовували їх наприкінці жовтня під час збору винограду в храмі аттичного міста Елевсин на Саронській затоці. Здійснювались містерійні відправи на честь богині Деметри, покровительки землеробської праці, плодючості, шлюбу, та її доньки Персефони. Деметра для давніх греків була символом самого життя, найвиразнішими проявами якого у профанному світі ставали народження нової людини або ж відродження природи з приходом весни, з відновленням родючості землі в циклічному колообігу.

Основою для витворення Елевсинських містерій послуговував міф про те, що після смерті душі померлих потрапляють до царства мертвих, яким керували бог Аїд та його дружина Персефона, донька Зевса та Деметри. Аїд з дозволу Зевса викрав Персефону, коли вона збирала квіти на лузі, та забрав до свого підземного царства. Її матір, богиня родючості та хліборобства Деметра, після довгих марних пошуків дочки довідується про її місцезнаходження від Аполлона. Розлютившись, вона покидає Олімп, давши клятву не повертатись до тих пір, поки їй не повернуть доньку. У скорботі богиня забуває про всі свої обов'язки, тому й не сходило насіння, кинуте в оброблені землі, дерева не приносили плодів, міліли річки, висихали джерела, а до людей все ближче підкрадався голод. Зевс, аби задобрити Деметру, посилає Гермеса у підземне царство за Персефоною. Однак Аїд хитрує й дає Персефоні скуштувати гранатових зернят, які не дадуть повністю забути підземне царство. Відтоді Персефона дев'ять місяців року проводить разом з матір'ю, а на три місяці змушена знову повертатись до підземного царства Аїду. У періоди зустрічей з донькою Деметра радіє, від чого й відновлюється родючість землі. Циклічність сезонних метаморфоз свідчила про вічність життя богині, а не про її смерть з приходом зими [69, с. 336–339; 163, с. 83–84].

Унаслідок свого викрадення Персефона долучилась до таємниць потойбіччя, яке для пізнання звичайної людини було недоступним. Після повернення з підземного царства вона відкрила їх і матері. Тому давні греки

вважали, що саме Деметра і Персефона володіли знаннями про те, яким чином людина може забезпечити собі кращу участь після смерті на тому світі. Окрім цього, міф про Деметру та Персефону був своєрідною спробою пояснити процеси змін пір року, які спостерігали стародавні греки. З метою отримання відповідей на питання буттєвого характеру і були витворені Елевсинські містерії на честь Деметри та Персефони, посвячення в які, на думку греків, могло дарувати вічне життя після смерті.

Дослідниця Л. Теліженко акцентує увагу на ще одній ідеї, закладеній давніми греками у цьому міфі. Розлучення Деметри та Персефони стало тією обставиною, що ледь не призвела до загибелі усього живого, загрожуючи їй самим богам. Возз'єднання доньки з матір'ю сприяло відновленню втраченої єдності серед богів Олімпу, поверненню гармонії в природу, що символізувало збереження життя та його безкінечне тривання. Таким чином, «міф про Деметру містив у собі найважливішу для древніх ідею—смысл любові і єдності як самого життя, здатного долати смерть, перетворюючись у вічність» [175, с. 116]. В Елевсинських містеріях ця ідея реалізовувалась у такий спосіб: кожному посвяченому потрібно було пережити відновлення втраченої єдності богів та всього живого як власне злиття в метафізичному вимірі з богами, що давало надію на особисте безсмертя. Відчуття такого моменту нівелювало межі звичного, людського, що сприймалося як таємниче, містичне та сакральне.

Процесія Елевсинських містерій відбувалась так. Найголовніша роль у цих відправах належала гієрофантові (верховному жрецю), який декламував міф про Деметру. Участь у відправі брали також дадух (носій смолоскипа), епібоміос (жрець біля жертovníка), гієрокерікс, який закликав громаду до молитви та виголошував таємні замовляння, прислужники, музиканти та співаки. Про сакральну значимість таких відправ свідчить факт: імена учасників, пов'язаних зі святкуванням Елевсинських містерій, за життя заборонялося навіть згадувати й вважалося злочином.

Розрізняли два різновиди Елевсинських містерій – Малі та Великі.

Малі містерії розпочиналися ранньою весною з появою перших квітів,

вони мали характер приготування до очищення та жертвопринесення. Жрець відводив неофітів після проходження іспитів на виховання та високоморальне життя до храму Персефони, що був розташований у священному гаю, в оточенні білих тополь. Тоді жриці культу виходили з храму у білосніжному одязі, з оголеними руками, зі сплетеними з нарцисів віночками на голові. З цього моменту розпочиналось саме містерійне дійство. Жриці, ставши біля входу до храму та наспівуючи, ритмічно рухались. Кілька днів усі учасники повинні були молитись та постити. К.-Г. Юнг припускав, що «під час містерій на честь Деметри відбувалися ритуали непристойного характеру, які слугували символізацією запліднення землі» [217, с. 148]. Напередодні дев'ятого дня неофіти збиралися у священному гаю, відтворюючи власне сам міф про викрадення Персефони Аїдом.

Великі містерії відзначалися щоп'ять років у вересні. У перший день місти, тобто ті, хто бажав взяти участь в процесії, мали зібратися в Афінах і заявити про своє прибуття. Гієрофант і дадух виголошували давню формулу недопущення непосвячених та варварів, після чого майбутні неофіти вирушали до моря, щоб очиститись в його священних водах і стати гідними участі в містеріях. Наступні дні тривали процесії, що супроводжувались жертвопринесеннями в храмах. Основні урочистості згодом відбувались в Елевсині, куди сходились місти з усіх довколишніх храмів. Великі містерії розпочинались зі священного обряду розпивання киксону – напою із води, борошна, меду, вина та прянощів. У спеціально відведеній частині храму перед глядачами розігрувалась священна драма, яка витворювала періоди страждань Деметри після викрадення та повернення доньки Персефони.

Культ Діоніса, бога родючості та виноградарства, згодом став основою для витворення діонісійських містерій. Унаслідок економічно-соціальних протиріч у житті Давньої Греції в V–IV ст. до н. е. визрівала ідеологічна криза. Людей перестає задовольняти провідна думка про існування лише в земному просторі, тому під впливом віянь зі Сходу все частіше шукають його продовження у потойбічному світі.

На Діоніса, або Вакха, покладали роль покровителя рослинності й плекання виноградної лози. Також він утвердився в релігійному вимірі як бог творчого екстазу, який приносив своїм посвяченим звістку про безсмертя душі. Щодва роки в період зимового сонцестояння влаштовувались святкові гуляння, в яких спочатку брали участь лише жінки, котрі здійснювали нічну культову відправу. Збирався хор співаків-танцюристів для проголошення хвалебних текстів на честь Діоніса. Учасники, одягнені у звірячі шкіри, презентували супровід Діоніса, роль якого виконував жрець, в екстазійному сп'янінні розривали на шматки жертовну тварину (козла) та поїдали її сирю. В основу таких ритуальних дій був покладений міф про насильницьку смерть Діоніса від рук титанів, підмовлених ревнивою богинею Герою, які розірвали його тіло на частини, та воскресіння Діоніса Зевсом-батьком. Посвячені в історію земних страждань Діоніса від переслідувань, його смерть та відродження становили головний зміст містерій, до яких допускалися тільки втаємничені, які накладали на себе деякі аскетичні обітничі [162, с. 88]. З таких умовно театральних вистав, згідно з Аристотелем, згодом розвинулась й антична драма.

Виконання ритуалів зазвичай супроводжувалося співом, особливо афектованою й пристрасною декламацією, танцями. Сукупність усіх ритуальних дій сприяла витворенню гіпнотично-екстазійних станів учасників, яке давало часткове відчуття виходу свідомості та душі за межі фізичного тіла та злиття з буттям природи. Давні греки також вірили, що «Діоніс здатен звільнитися і звільнити будь-кого від хвороби, божевілля, страждання, гніву чи іншого негативного стану» [229, с. 263]. З такими уявленнями можна пов'язати й ритуальні безумства та агонії, які супроводжували процесію. На власному досвіді задіяні у містерійній процесії пересвідчувались в унікальності власної душі, яка здатна існувати незалежно від тілесної оболонки. Відповідним чином утверджувалась есхатологічна ідея про її безсмертя.

Містерії різних культів споріднюють спільні риси. Найперше, усі античні містерії були напіввтаємниченими або ж повністю втаємниченими, адже до них допускались лише посвячені, тобто ті, кого вважали спроможними досягнути

через обряди природу речей, людське єство та відносність тілесного буття, чим і вивищитись у духовному просторі. Відповідно до уявлень греків про гармонію, знання, які в собі акумулювали містерії, потрібно було забезпечити від всезагального поширення у профанному світі, щоб запобігти порушенню гармонії природи та буття внаслідок неправильного трактування або ж нерозуміння символізму певний дій. Міф як змістова основа містерії унаслідок підготовки до обрядодійства та під час відтворення конкретних ритуальних дій у зумисно витвореній атмосфері процесу втілювався в життя, стаючи частиною реальності. Розповіді про потаємні діяння богів трансформувалися в особливу внутрішню дійсність, яка моделювала зміни у почуттях та відчуттях, впливала на свідомість та загальну сутність людини.

Проведення містерій, окрім смислового навантаження, несло й практичне значення для життєустрою людей античного періоду. Містична реальність, яка витворювалась в актуальній реальності, через ритуал розгорталася як сакральна-божественна, чим впливала на об'єктивну реальність. Тобто витворювався своєрідний взаємовплив декількох реальностей, можливих для людського осягнення. Це можна пояснити тим, що посвячені не споглядали відсторонено відтворення міфічних подій, а самі ставали частиною парадигми міфічної реальності з характерними для неї категоріями незвичності, всеохоплюваності, поглибленої значимості та виразної емоційності сприйняття, що й позначалося на подальшому ставленні до життя та на розумінні його вищої суті. Тому й римський оратор та філософ I ст. до н. е. Цицерон у своєму суспільно-політичному трактаті «Про закони» найкращим з усього створеного та божественного, що стало набутокм людини у Давній Греції, вважає містерії, завдяки яким «дикі і жорстокі люди, були перевиховані в дусі людяності і м'якості, як то мовиться, прилучилися до таїнств, і воістину пізнали основи життя; і навчилися не лише жити з радістю, але й помирати з надією на краще» [200, с. 202].

Умовою посвячена в містерії була попередня підготовка кожного з учасників. Внутрішнє налаштування та самодисципліна супроводжувалися

жертвопринесеннями та очищенням, частково аскетичним життям, визнанням погіршеностей та аморальних вчинків, які могли б відвернути бога. Віра в здатність богів впливати на долі людей підкріплювалась бажанням здобути їхню прихильність. Налагодженню зв'язку зі світом богів, на думку давніх греків, сприяли їхні практичні дії: постійне прославляння у піснеспівах, задобрювання через жертвопринесення та молитви. Основою для обряду жертвопринесення слугувало уявлення про те, що боги живляться димом від жертв кровних та безкровних (могли бути тварини, рослини, плоди), що спалюються, пахощами, ароматами страв чи напоїв. Обрядам очищення, яке супроводжувалось омиваннями та виголошенням молитов до бога, також відводилось особливе місце в містеріях. Лише після проходження усіх етапів підготовки здійснювали обряд посвяти у містії та введення до містерій: перед неофітом жерці й раніше посвячені містії розігрували символічні сцени з міфів, котрі відтворювали лінійну історію життя бога, його випробовування та страждання, смерть та воскресіння/нове народження. Посвячуваному також відводилась конкретна роль в сюжетному інсценуванні, проходження ряду випробувань землею та повітрям, вогнем та водою давало можливість на мить ототожнитись з богом й символічно пропустити через себе ті страждання, які переніс бог. Завершувалась посвята знайомством неофіта з іншими членами містерії й святкуванням дня духовного народження.

Сакральні містерійні дійства проводились лише у духовно значимих та священних місцях. Такими місцями сили ставали гірські вершини або галявини, скелі, гаї, гроти, бескиди. У найдавніші часи процесія проходила під відкритим небом, однак згодом перемістилась до храмової будівлі, доступ до якої міг бути обмежений певними табу. Заборонялося перебувати всередині тим, хто здійснив злочин чи порушив ритуальну чистоту, в окремі храми не допускались раби або ж чужинці з метою збереження сакральної сили означеного місця. Ритуальні танці та співи також були обов'язковою складовою культового містерійного обряду, задовольняючи таким чином і релігійні, й естетичні потреби людей. Святковість і публічність церемоній, пишність і урочистість

театралізованої ходи зі смолоскипами, що передували містеріям, переодягання у незвичний одяг, ритми музичних інструментів підігрівали релігійні емоції більше, ніж звичні індивідуальні обряди. При цьому враження від відкритих всезагальних церемоній посилювалось усвідомленням того, що крім них відокремлено відбуваються власне сакралізовані містерії, таїнства, до яких допускаються лише втаємничені.

Зміни в суспільно-економічному устрою античного світу внаслідок реформ у VI–V ст. до н.е. вплинули на соціальну психологію та ідеологічні переконання різних верств населення. У їхній свідомості світ все більше видавався втіленням несправедливості та зла. На противагу цьому триває пошук нових ідеологічних основ. Місце античних богів почали все частіше займати древні східні божества. У V ст. до н.е. розпочинається занепад давньогрецької релігії, а відповідно й культів, унаслідок утвердження давньогрецькою філософією раціоналізму, емпіризму і критицизму, які завдали релігії найсильнішого удару в період III–I ст. до н. е. Кінець античної релігії настає паралельно зі зародженням християнства у I ст. н. е., яке не зазнало особливих перешкод у поширенні на теренах Давніх Греції та Риму.

Унаслідок контамінації релігійних культових систем античного та східного світів витворились втаємничені містерії як інсценізації міфів про окремих, найбільш шанованих богів. Основною ідеєю, закладеною в містерійні дієства, була віра в можливість продовження життя після смерті, життя у загробному світі. Така перспектива вважалась досяжною завдяки посвяченню в таїнство містерії людини та сакральним знанням, які вона отримувала. Таким чином, участь у містеріях слугувала своєрідним гарантом того, що після фізичної смерті для посвяченого в них настане краще життя, життя в країні вічної благодаті поруч з богами. Отже, містерії були частиною релігійного культу, більш глибокого та сокровенного, ніж відкриті для усіх бажаючих богослужіння і поклоніння богам.

Можна виділити такі основні архетипні ідеї містерії як античного культового явища:

- ідея гармонії та світового порядку;
- ідея вічного колообігу життя і смерті;
- ідея віри в надособистісне, абсолютне начало, яке втілювалось в образах божеств та богів / Бога;
- ідея обраності й ініціації, що пов'язані з проходженням випробовувань, жертівністю, заглибленням у містичну потойбічну реальність;
- ідея трансформацій душі людини в сакральній площині.

Згодом усі ці ідеї стали складовою парадигми християнського віровчення й набули нового якісного вираження уже в літургійній середньовічній містерії.

## **1.2. Теоретичні засади містерії як жанру релігійної драми**

Християнство як нова релігійно-світоглядна система кінця I ст. до н. е. – початку I ст. н. е. та як така, що тільки розвивалась, потребувала запозичень з античної спадщини, насамперед для логічного аргументування окремих християнських догматів. Як зауважує Б. Шалагінов, «головним історичним здобутком елліністичної доби стало виникнення християнства» [205, с. 75]. Давні античні міфи християнство своєрідно очищувало від небажаних ідей, часто тлумачило їх в алегоричному чи символічному розумінні, культові обряди перелицьовувало. Можемо говорити про часткові запозичення християнства з культових релігій окремих ідей та образів. Свідчення цьому знаходимо, наприклад, у євангельських оповідях про воскресіння Ісуса Христа та в ідеології пасхального догмату християнського віровчення, які вкорінені в античні міфи, та культові містерії про богів, які помирали та воскресали. Воскреслий Христос у великодніх драмах, як зауважує один із засновників рецептивної естетики Г. Р. Яусс, набуває обрисів знову народженого бога весни, а «вершиною такого гетерономного розвитку є надто деталізований показ мук Христового розп'яття; в такому разючому змалюванні мук важко не помітити



рис архаїчного ритуалу офірного цапа» [223, с. 177]. Відстежуємо й інші збіги між античною та християнською ідеологіями.

Місти вірили в містичне возз'єднання з померлим і воскреслим богом, сподіваючись і на власне воскресіння завдяки своїй обраності для посвячення в містерії. Подібну думку про воскресіння віруючого як наслідок воскресіння Христа і містичного єднання з ним знаходимо в посланнях апостола Павла: «Коли бо ми віруємо, що Ісус був умер і воскрес, так і покійних через Ісуса приведе Бог із Ним» (I Сол. 4;14). У культових містеріях поширеною була думка не лише про метафізичне, а й про іманентне воскресіння. Містерійне обоження і завчасне втішання майбутнім вічним життям ще в реальному житті перегукується зі вченням апостола Павла про іманентність вічного життя, якого можна досягти в земному житті завдяки духовному єднанню з воскреслим Христом. Християнство, окрім ідей, перейняло й деякі елементи містерійних обрядодійств, як-от: занурення у купіль або омивання нею задля ритуального духовного очищення та посвяти/хрещення, миропомазання, прийняття дарів божества/бога у вигляді причастя і тд. Однак серед героїв античної міфології не функціонувало поняття гріха, яке стало визначальним для середньовічного світогляду. Саме християнство відкриває двоїстість людини та її гріховний бік.

Важливим історичним та етнографічним джерелом для дослідження містеріальних культів можна вважати й канонічне Святе Письмо як збірку сакральних текстів. Найвиразніше християнські запозичення містерійних ідей простежуються в текстах Нового Завіту: Апокаліпсисі, Посланнях Святого апостола Павла, в текстах Євангелій. Власне, це є свідченням того, що християнство виникло не як «чиста» релігія, а сформувалась як своєрідна контамінація різних культів, вірувань, вчень та містичних ідеалів.

У II–III ст. розпочалася фіксація Святого Письма – Благої Вісті – Євангелія, правил прийому ново навернених і вигнання грішників, виборів пастирів, проведення літургійної служби тощо. Зовнішнім виявом процесів, що відбувалися у християнських громадах, була поява спеціальних приміщень для богослужіння. У III ст. затверджено символ християнства – хрест, сформовано

церковний календар, і в IV ст. розпочинається формування жанру *passio* (нім. *passion* – «страсті»), який виконувався на передвеликодньому тижні. У IX–XIII ст. у Західній Європі, у центрах громадського спілкування – храмах – постають у формі літургійної драми малі містерії як інсценізація трьох основних подій християнського віровчення – народження, смерті та воскресіння Ісуса Христа. З часом процес ускладнюється: усе більш різноманітними стають костюми виконавців, створюються відповідні режисерські «інструкції» з точними вказівками щодо тексту і рухів, з'являються побутові елементи, технічні пристосування. На цій стадії розвитку літургійна драма вступила у конфлікт із загальним характером літургії, у зв'язку з чим 1210 р. указом папи Інокентія III показ літургійних драм у церквах був заборонений. Унаслідок цього літургійна драма поступово переходить до рангу напівлітургійної, яку виконували вже не в церковному приміщенні, а на площах перед церковною спорудою. Попри це містерія як масове театральньо-видовищне дійство релігійного змісту й надалі займала важливе місце в культурі середньовічного європейського міста.

На ранньому етапі існування містерія, ще «не знайшовши своєї оригінальної форми, подеколи являла своєрідне зібрання міраклів, коротких драматизованих легенд, механічно пов'язаних між собою» [69, с. 343]. Середньовічні містерії, як правило, присвячувались Ісусу Христу (містерія страстей Господніх), життю новозавітних персонажів (Іоанна та ін.), різних святих, покровителів міст, номінантів місцевих храмів. Містерії виставлялися, головним чином, з нагоди церковних свят. Найпопулярнішими серед біблійних сюжетів, які обиралися для містерій, були, крім сюжетів Нового Заповіту, дійства про Адама та Єву, сюжети про Каїна та Авеля, Давида й Голіафа, Суд Соломона та ін. Попри канонічний характер Святого Письма, обробка біблійних сюжетів, яку здійснювали автори містерій, відзначалася доволі значною свободою та істотними жанровими й стильовими коливаннями [67 с. 138; 68].

Розрахована на масового глядача, середньовічна містерія «була частиною міських урочистостей, що влаштовувалися під час релігійних свят, а тому й виклад подій Святого Письма здійснювався в ній не латиною, а національними мовами» [67, с. 140]. По сусідніх містах і поселеннях роз'їжджали вершники й оголошували, де й коли відбудеться святковий ярмарок і які саме розваги влаштовуватимуться для його відвідувачів. Вистави цього жанру були страшенно популярними, адже «всі околиці пустіли, як виставляли містерії на кону, всенька людність збігалася, щоб насолодитися з побожною вистави» [142, с. 14]. Як засіб для залучення до міста сільського населення й відвідувачів з інших міст, містерія згодом була перенесена на зручніший час – літні місяці, а саме видовище перетворилося на потужне знаряддя пропаганди. Цим і пояснюється той факт, що більшість містерій улаштовувалася за кошти міських муніципалітетів, які охоче покривали витрати на влаштування видовищ.

Містерійні вистави розігрувались у приміщенні храму чи муніципалітету. У них брали участь сотні виконавців. Так, відомо, що в деяких апостольських містеріях, які тривали дев'ять днів, брало участь близько п'ятисот виконавців. Це було змагання ремісничих цехів, кожний з яких мав свій самостійний епізод у спільному видовищі. Наприклад, у містерії, що була показана у місті Йорку, сорок дев'ять міських організацій отримали по епізоду – з таким розрахунком, щоб кожен цех міг продемонструвати свою продукцію. Епізод з Ноевим ковчегом готували корабельники, Всесвітній потоп – рибалки й моряки, Таємну вечерю – пекарі, Вознесіння – кравці, Омовіння ніг – водовози, Поклоніння волхвів – ювеліри. Декорації зображували пекло у вигляді вогнедишної гори або голови чудовиська з роззявленою пащею, рай з хмарами та інші об'єкти [67, с. 138, 141].

Серед персонажів середньовічних містерій були присутні старозавітні й новозавітні особи, зокрема Бог, Адам, Єва, Абель, Каїн, Ісус Христос, Іуда, святі, ангели, херувими, серафіми, душі праведників. З'являлися й алегоричні персонажі: Справедливість, Мир, Істина, Милосердя. З профанного, земного життя – цар Ірод з малими дітьми, аріяни, садукееї, фарисеї, герої, сатрапи,

насильники, Нерон (цей персонаж був популярним у середні віки завдяки легенді про Симона-мага) та люди з фізичними та духовними вадами – сліпці, кульгаві, прокажені, біснуваті, божевільні. До сил пекла та зла зараховували Люципера, Сатану, намісника пекла Веліала, воротаря пекла Цербера, чортів, дракона, зміїв тощо. Костюми нечистої сили були химерними, позначені дивовижною фантазією, а поведінка – розгнуждана [207, с. 54].

Містеріальні дії були приурочені до головних релігійних свят – Великодня, Трійці, Свята Тіла Господнього – і тривали впродовж кількох днів (найменше – трьох–чотирьох). Художній розпорядок часу в містерії відбивав більш складні та загальні, а не просто художні закономірності. Усе життя людини середньовіччя було побудоване таким чином, щоб циклічно витворювати персональну містерію душі. Воно повторювало три етапи прилучення душі до святості: «людське», «очищення» та «оновлення», які відповідали релігійній схемі «пекло – чистилище – рай». Церква намагалась допомогти людині перебороти тілесні спокуси, у полоні яких та була здатна сприймати тільки окремі спалахи істини. Точилася боротьба керованого церквою «розуму з чуттєвістю, боротьба царства праведного «верху» з царством гріховного «низу» за душу людини» [210, с. 35]. Зовнішній, даний у почуттях світ набував прихованого, алегоричного змісту – або у вигляді знаків присутності вищих сил, або як результат шкідливої дії диявола. Персональна містерія «закінчувалась прилученням до блаженства, до святості у вигляді прощення чи посмертного відпущення гріхів» [207, с. 55]. Яскравий спектр середньовічного драматичного мистецтва «на одному полюсі мав імпровізовану народну драму, замішану на язичницьких уявленнях, і на другому – літургічні вистави, основою яких був християнський світогляд» [144, с. 6]. Жанрове означення «містерія» уже наприкінці Середньовіччя втратило свій первісний зміст і стало вживатися в розширеному значенні. Відомо, що «під «*mysteres times*» розуміли живі картини не лише духовного, а й світського змісту, що часом ілюстрували навіть античні або алегоричні сюжети» [67, с. 135].

Відповідно до цього виокремлювали декілька різновидів жанру містерії: малу (камерну, замкнену) містерію – як герметичний ритуал, громадську відправу, з якої ще не вивільнився театральний елемент (правильніше називати її літургією); велику (масову) містерію – як синкретичну театральну форму масового видовища загальнодержавного значення (головне державне дійство); літературну, змістом якого є страсті героя; емблематичну – як алегоричну вправу дидактичного характеру за мотивами святого письма доби (шкільний і, до певної міри, придворний театри); принагідну – як маску, замасковану підміну 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 (грумада, братство, салон, академія, гурток тощо), у той час як великі містерії завжди фінансувалися владою і організовувалися 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, мала справу з організованою публікою, у 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 тяжіла до літератури, а відповідно й літературного театру, то велика містерія, навпаки, – до видовища синтетичного, невербального, сенс якого виявлявся саме у позавербальній сфері і надтекстові. Згодом, за спостереженням Д. Антоновича, «п'єси цих характерів почали між собою перемішувати і вводити в одній і тій же п'єсі ознаки всіх типів, получувати разом містерію з мораліте» [2, с. 9], що ставало однією з причин поступового відходу містерії на периферію театрального мистецтва.

Нищівного удару містеріальному театрові завдав гуманістичний рух, що оголосив містерію грубим породженням варварства, позбавленим всяких рис мистецтва. Однак у тогочасній відмираючій містерії, окрім провідної ідеї про смерть та воскресіння, було ще два життєдайних початки – алегорично-символічні сценки та побутові інтермедії. Вони частково визначили перехід цього жанру в подальшу епоху, однак без домінування у художньому просторі. Переосмислення містерії романтиками відбувалося, на думку Б. Шалагінова, «швидше за все, несвідомо, у загальному руслі їхніх релігійномістичних пошуків, у руслі спроб поєднати художній нервень із самою органічною основою людського життя, яку вони розуміли як єдність фізичного і духовного» [209, с. 71].

Романтизм для містерії став епохою, у якій їй вдалося проявитися на змістовому та сенсовому рівнях, адже тогочасним митцям був притаманний ідеалістичний світогляд, який набирив у них різних форм вираження – релігійних, спіритуалістичних, містичних. Художню вісь, відповідно, змістили у сфери суб'єктивності та духовності. Внутрішній світ людини романтики витворювали в динаміці й світлотінях, у постійному зіткненні суперечливих прагнень і пристрастей, у співіснуванні раціонального й ірраціонального. Важливим складником поезики романтизму стало також тяжіння до символу як іманентного засобу художнього вислову. Завдяки використанню символів, мистецтво у період Романтизму стало «вільною діяльністю духа, певним універсумом, який зберігає зв'язок між поцейбічним і потойбічним / земним і небесним» [89, с. 102].

Найбільш оптимальним засобом вираження нового світовідчуття романтики вважали міф, у якому вбачали простір універсально-архетипових образів та смислів. У цей час підвищився інтерес до давніх літературних жанрів та біблійних сюжетів. Окрім того, як зауважує дослідниця Н. Копистянська, жанрову систему романтизму творили «не «чисті», відокремлені один від одного певними правилами і нормами жанри, а ті жанрові різновиди і модифікації, які утворюються на основі найрізноманітніших зв'язків» [77,

с. 57], унаслідок чого відбувалося поєднання жанрів та взаємодія усіх літературних родів. В основі таких явищ лежав не лише «новий синтез, але й спроби повернутись до первісного синкретизму, а також взаємоінспірація мистецьких творів» [77, с. 57]. Саме алегорично-символічне начало містерії стало основною причиною її повторного залучення до жанрової системи романтичної літератури у багатьох європейських країнах.

Відродженню жанру містерії в новій художній якості на початку ХХ ст. в літературі та мистецтві загалом сприяла тенденція до всезагального духовного відновлення або ж оновлення. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. були оповиті загальним відчуттям невідвортної катастрофи. Причиною цього стали «криза позитивістського каузального світовідчуття, перебудова свідомості у напрямку релятивізму, апокаліптичності й катастрофізму» [153, с. 7]. Під сумнів було взято весь масив поглядів, які слугували точками опори для людини та людства загалом упродовж століть. Відповідно спостерігався масштабний зсув і в художній свідомості тогочасних митців. Символістський етап як початковий етап утвердження модернізму розпочався з відновлення провідних засад романтизму. А як відомо, «Середньовіччя, Бароко, Романтизм разом з Сентименталізмом і Символізмом – епохи нехтування цим світом, звернення поглядів до світу того, вищого, кращого, вічного» [118, с. 80].

На зламі століть багато мислителів пише про почуття трагічної безвиході. Відбувається поступове звернення до християнства як цілісної світоглядної системи, яка здатна дати відповіді на найбільш суттєві питання тогочасного суспільства, яке усвідомило трагізм втрати діалогу з Богом. Виникають філософські, теологічні та естетичні теорії з цієї проблеми (полеміка з богоборством як ніцшеанським спадком ХІХ ст., подолання «розпаду цілісного сприйняття світу» (Т. Еліот)). Жваво реактуалізується міфілогічний час як такий, що освячений присутністю бога чи божества, що, на думку М. Еліаде, свідчить про «прагнення жити в присутності Бога і в досконалому світі (бо він щойно народився) відповідає ностальгії за райським станом» [44, с. 41]. На різних рівнях тогочасної рефлексії усвідомлюється необхідність залучення

«містерійного виміру» з проривом до сутнісного, сакрального, божественного. У художньому просторі наслідком цього стали відродження та активізація християнської проблематики, мотивів, сюжетів, окремих літературних жанрів, які були характерними для епох з домінуванням релігії. Відбулася поступова орієнтація на середньовічний тип світосприйняття задля духовного та культурного оновлення в мистецтві. Посилилась тенденція відродження та модифікації архаїчних театральних жанрів міраклю, мораліте та містерії, які найповніше виражали релігійні доктрини та відчуття зв'язку з Богом. Проте все ж більш універсальною для митців з погляду ідейного посилення та змістового наповнення з-поміж давніх жанрів постала матриця містерійного жанру, яка зберігала у своїй первинній структурі своєрідну ритуальну основу. А це надавало можливість для багаторівневої організації дійства та простору для нього.

Зацікавленість містерією постає як на ґрунті релігійних пошуків, так і в широкому контексті пошуків втраченої цілісності світосприйняття, універсальної формули буття, що було характерно і для багатьох мистецьких течій ХХ ст. У модерну добу містерії, яка припинила своє існування як самостійний жанр ще в середині XVI ст., пощастило, за висловом Т. Свєрбілової, «відродитися в «новій драмі»» [152, с. 32] з тяжінням до філософського осягнення буття та місця людини в світі людей. Адже часто жанрове обличчя драми початку ХХ ст. почали визначати не класичні жанри (трагедія, драма, комедія), а метажанри. Цьому також посприяло і прагнення до сакралізації мистецького дискурсу, тяжіння до використання прийомів стилізації, реципіювання містерійних образів та сюжетів.



### 1.3. Поняття «містерія» в українському літературному та літературознавчому дискурсах

Драматичне мистецтво як літературна діяльність в Україні розвинулося відносно пізно. Постало воно за західноєвропейськими взірцями та прикладами, хоча з давніх часів народні українські обрядодійства та звичаї містили у собі елементи драматичної гри та поезії. Такі зав'язки у виді діалогів та хорових дійств можна зустріти у веснянках, весняних іграх та забавах, весільних піснях. Містерійний характер діонісій мали святкування на честь Ярила, бога весняного сонця та родючості, зі співами, танцями, розпиванням напоїв та змаганнями у бійках навкулачки. Давньослов'янською містерією можна вважати відзначення дня літнього сонцестояння – Купала. Святкували на берегах річок з прикрашеним купальським деревом, навколо якого водили танки та співали. Жертовними та водночас очищувальними вважались обрядодійства навколо вогнища. Лише в купальську ніч можна було знайти цвіт папороті, завдяки якому, за повір'ям, здобували нові знання чи вміння: бачити майбутнє, розуміти мову птахів та звірів, зцілювати хворих, знаходити заховані скарби. Перші згадки про примітивне у своїй організації драматичне мистецтво відстежують у часи Київської Русі й пов'язують із розігруванням сценок блазнями. Тогочасні інсценування мали, в основному, релігійно-обрядовий характер, часто не вирізнялися особливою різноманітністю.

Як сформований вид мистецтва драма прийшла на терени України із Західної Європи через Польщу у формі шкільної релігійної драми, що в VI–XII ст. витворилася з церковних обрядів. Починаючи з середини XVI ст., в українському культурному просторі стають популярними так звані шкільні театри, котрі організовувались учнями Острозької академії та Львівської братської школи. Тогочасна шкільна драма була своєрідним пропагандистським засобом церкви для успішної боротьби з інсценізаціями подій альтернативних вірувань, які, на думку православних духівників, ширили аморальні настрої серед народу. Виникла думка боротися тими самими засобами, тобто

виставами. Тому українська релігійна драма зазвичай набирала форми міраклів, мораліте та містерій. Змістом міраклів були події з життя святих та їх чуда. Мораліте – драми, в яких виступали алегоричні постаті (Душа, Чеснота, Любов, Покара, Гнів, Заздрість, Людська природа) й вели розмови моралізаторського характеру. Проте найчастіше обирали містерію як «могутній педагогічний засіб» [66, с. 22] та «добрий спосіб поширення релігійної пропаганди» [66, с. 22] і як форму, що найбільше відповідала меті духовенства, адже «була здавна драмою релігійною» [66, с. 22]. Містерію в українському культурному просторі пристосували до вимог часу й залучали до відзначень головних релігійних свят. Так, на Христове Різдво в церкві споруджували символічні ясла, при цьому священники відчитували відповідні євангельські тексти, приймаючи на себе ролі поодиноких біблійних постатей. Так постала різдвяна драма. Подібно із великодніх євангельських текстів повстала й великодня драма, в основу якої ліг діалог янгола з жінками, які прийшли відвідати місце поховання Христа. Ці релігійні вистави відбувалися спочатку в церкві. Але з часом їх стали оживлювати комічними ситуаціями, вставками й дотепами. Через відгомін світського життя їх було усунено з церкви. Тоді ці драми знайшли прихисток на торгових площах та майданах, все більше урізноманітнюючи себе елементами нерелігійного характеру.

Свого часу історик театру Г. Лужницький зауважив, що «не є вірним твердження наче б то українська Церква не допомогла розвитку українського театру чи української драми, а навпаки, в рямцях обряду української Церкви створився своєрідний літургічний театр, літургічна дія, оригінальний прояв не театру в церкві – як це було у латинському світі – а церкви в театрі» [98, с. 8]. Український театр знайшов своє місце в освітньо-релігійній системі, чим була продиктована і його залежність від церковно-обрядового календаря. Вистави, що відтворювали історію воскресіння Христового, були більш поширеними в українському шкільному театрі. Це пояснюється закріпленням в українській релігійній свідомості за Великоднем статусу найбільшого християнського свята, тобто розуміння страждань і воскресіння Ісуса Христа як основи віри, так

і тим, що в культурі епохи бароко нормою людського існування визнавалися страждання. Та розуміння воскресіння неможливе без звернення до різдвяного сюжету, де елементи театральності були сильнішими, ніж в інших епізодах священної історії, завдяки чому різдвяні дійства також набули поширення в тогочасному українському, переважно православному суспільстві.

Характер дискурсу українського театру змінювався залежно від загальнокультурної ситуації. Перший етап – доба бароко, коли українська культура органічно входила до загальноєвропейської. У тогочасній драматургії «знаходимо повний набір європейських середньовічних жанрів: містеріальні дійства, вертеп, мораліте, міраклі, інтермедії» [112, с. 10]. Проте це не було копіюванням форм, а скоріше бароковим принципом вільної гри цитат, адже християнські мотиви могли тут поєднуватися з античними та традиційними народними типами-масками. Таким чином формувалася оригінальна жанрова структура. На більш пізньому етапі на місці барокових почали з'являтися інші естетичні принципи. Як-от драми з класицистичною структурою в національній версії з відповідним народним матеріалом. Це свідчило про можливість розвитку такого театру. Різномісна освіта давала можливість поєднувати ролі автора та виконавця, що витворило синкретичну модель «драматургія – театр». Проте спудейський театр, попри високий технічний і виконавчий рівні, не розвинувся у театр як професію (за винятком мандрівних дяків, але це вже маргінальна версія шкільного театру). Руйнація національної системи освіти в Україні спричинила загибель цього типу театру, пов'язаного насамперед з Києво-Могилянською академією [112, с. 10–11].

Отже, українська релігійно-християнська драматургія, що генетично бере свій початок з автентичних вірувань, міфологічних архетипів обрядовості й ритуалів та літургійного дійства, мала свої особливості розвитку, етапи піднесення й занепаду. Однак вона завжди була «повноцінним літературно-художнім явищем як у словесному, так і в театральному мистецтві, слугуючи своєрідним виявом релігійної й національної самосвідомості українців» [196, с. 222]. Як зауважив О. Білецький, драматичні спроби українських

письменників і є «здебільшого наслідком спільного впливу містерії і шкільної драми» [10, с. 309]. Від першої вони перейняли певне коло сюжетів, що були залишені осторонь єзуїтською обережністю або не відповідали правилам шкільної єзуїтської піітики. Друга надала українській драмі своїх сюжетів, прийомів і правил, до яких, проте, сама ставилась досить вільно та яких драматурги дотримувались далеко не завжди і не повністю.

В українському письменстві містерія заявила про себе, поєднуючи західноєвропейські традиції та власне українські світоглядні й поетологічні риси. У контексті жодної культурної епохи українська містерія не виходила на домінуючі позиції в жанровій системі, тим не менше була присутня в літературному процесі, інтенсивно трансформувалася на змістовому та формальному рівнях, відображаючи світоглядно-психологічні, естетико-філософські зміни в мистецьких парадигмах. Відповідно змінювалося й тлумачення поняття «містерія». За спостереженням П. Федченка, «тільки при широкому охопленні літературних явищ із застосуванням історичного підходу до їх інтерпретації й оцінок вдавалося простежити певні тенденції й закономірності процесу, визначити перспективи дальшого розвитку, формувати теоретичні принципи нових напрямів і течій, формулювати загальну концепцію національної літератури, її витоків і традицій, своєрідності, перспектив розвитку» [61, с. 6].

Поняття «містерія» ввійшло в українську літературознавчу терміносистему в другій половині XIX ст. До ґрунтовного тлумачення містерії як середньовічного драматичного жанру чи не вперше вдався І. Франко. Саме він знайшов та опублікував барокову містерію «Слово про збурення пекла» невідомого автора – один із найдавніших драматичних творів XVII–XVIII ст. Досліджуючи основні етапи формування та розвитку театру в Україні (праця «Русько-український театр», 1894), І. Франко обґрунтував теорію, згідно з якою зародження релігійної драми відбулось у V–VI ст.: від домініканів, які мали найбільший вплив на русинів серед усіх єзуїтських орденів, на українські землі прийшли «їх релігійні вистави, звані містеріями (представлення мук Христових

на великдень (лат.)... Полуцерковні міські братства, інколи, певно, й монастирі, а головню школи були захистом і розсадником сеї новомодної штуки» [192, с. 299]. Окрім «містерій страстей Христових», І. Франко виокремив «містерію рождественську» [192, с. 300], або ж вертеп, який «розвився з містерії, котру представлявано по церквах зразу живими особами: Марія, Йосиф, Ісус, пастухи, ангели, царі, а далі особами, вирізаними з картону...» [192, с. 300–301]. Таким чином, І. Франко вперше в українському літературознавстві вписав містерію в культурно-історичний контекст і, крім того, класифікував поняття, звертаючи увагу при цьому на національні модифікації жанру, специфіку адаптації містерії до українських культурних реалій.

Ширшого висвітлення жанр містерії набув у перші десятиліття ХХ ст. (1910–1920 рр.). Літературознавець І. Стешенко назвав містерію «первітним виглядом духовної драми», яка «послугувала загальним назвиськом для різноманітних виявів її» [173, с. 77]. Етимологію назви «містерія» дослідник виводить від латинського «*ministerium*» – «служба одправа» [173, с. 68] або ж «обряд» [173, с. 77]. Цим самим І. Стешенко наголошував на історично ранньому зв'язку містерії з церковним обрядом. Різними вбачав витюки різдвяної та великодньої містерій, оскільки «різдвяні містерії, що мали прототіпом вертепний обряд, і пасхальні, що вийшли з ритуального діалога, склали перші й основні групи, біля яких відбувався розвит нових» [173, с. 77]. Дослідник акцентував увагу й на сюжетних особливостях цього драматичного жанру: «до виображення подій, що супроводило Різдво Спасителя або його Воскресення, прилучались всі події Ветхого Завіту, що мали до нього відносини доходячи навіть до створіння всесвіта» [173, с. 77]. Історик літератури С. Єфремов наголошував, що «у середні віки драматичне письменство у християнських народів ще нове дістало джерело – це ті вистави, що ними толковано незрозумілу народів латинську службу божу. Спершу це були тільки пантоніми, пояснення служб у дії, ніби на магах, потім додано діалог і з цього витворились різдвяні та великодні (пасійні) драми» [49, с. 53–

54]. Тобто, згідно з поглядом дослідника, містерії були своєрідною ілюстрацією до церковних служб.

Сучасник С. Єфремова В. Сімович зазначав, що містерія – «такий твір, що в ньому оповідається про щось таємне» [23, с. 9]. У творах цього жанру, зазвичай, «говорило ся про тайну відкуплення людського роду Христом» [23, с. 9]. Дослідник зауважує: «через те ж, що найважливіша подія з життя Христа – се Його різдво і його смерть, то в містеріях розповідало ся про те, як Христос родив ся і як умирав» [23, с. 9], а кількість дійових осіб містерій сягала «найбільше три» [23, с. 9].

На двох ключових моментах християнства при трактуванні містерії також акцентував увагу історик та літературознавець О. Барвінський: «...назва містерія (тайна, таїнство) пішла з того, що змістом тих драматичних вистав була тайна викуплення людського роду, котра найшла вираз у двох подіях: у Різдві і смерті та Воскресенню Ісуса Христа» [5, с. 216].

Авторитетний дослідник давньої української літератури М. Возняк вбачав витoki містерії у церковних процесіях V–VI ст. Подібно до І. Франка, він поділяв містерії на дві тематичні групи: «...з образів у страстний тиждень і на Великдень розвинулися великодні вистави, що обіймали терпіння Христа, його воскресення й появу перед апостолами, а з образів на різдво Христа витворилися різдвяні вистави, що обіймали народження Христа, поклін магів і втечу до Єгипту. А що змістом і великодніх і різдвяних вистав була таємниця викуплення людського роду, яка висловилася в двох подіях із життя Христа, його народженні та хрестній смерті й воскресінні, дістали такі вистави назву – містерії» [27, с. 156]. М. Возняк указував на широке образне полотно містерійних творів, адже «крім тем, зв'язаних із народженням, стражданнями й воскресенням Христа, оброблювалися різні події з історії старого й нового завіту, напр. згрішення Адама й Еви, історія Авраама й Ісаака, Йосипа, Юдити, Естери, Данила й трьох хлопців у печі у Вавилоні, Товії та його сина, далі Благовіщення Богородиці, ...притчі про блудного сина». Подальший розвиток цього жанру літературознавець простежив у набутті ним форми міраклю, або ж

містерії чудес – окремого роду містерії, присвяченої «прославленню життя, ділань і чудес найпопулярніших серед народу святих» [27, с. 157]. Виокремлює і витворення специфічного жанрового різновиду – історичної містерії, однак її генезу дослідник не виводить з документальної історії, а, скоріше, вбачає у народних легендах, котрі «невільні деколи від мітологічних рис» чи апокрифічних оповіданнях, збережених у «всяких збірниках, житіях святих, збірках новель і в творах наївних літописців середньовікової Європи» [27, с. 157].

Показово, що в той же час Д. Антонович обґрунтував протилежну думку: містерії та міраклі розвивалися паралельно як якісно відмінні жанри: («Головними типами шкільної драми були містерії, або драми з життя Христа та Марії Діви, здебільшого різдвяні та великодні, потім міраклі, – дії з життя святих і мораліте, або пьеси алегоричні» [2, с. 9]. Театрознавець та літературознавець першої третини ХХ ст. О. Кисіль відносив містерійні драми до «поважних п'єс, здебільшого релігійного характеру» [66, с. 24], які були основою шкільних драм. Однак зауважував, що різдвяні, пасійні та великодні п'єси «уявляють із себе здебільшого немудру й часто наївну інсценізацію євангельських оповідань про Різдво Христове або про його страждання й смерть та повстання з мертвих» [66, с. 25]. Історик літератури В. Резанов уважав, що автори середньовічних містерій «матеріал для своїх драм брали з св. Письма; що-правда, використовували вони цей матеріал інакше» [142, с. 7], а літературна форма таких драм була «цілком вільна і нічим не звязана» [142, с. 7]. Однак, як зазначав дослідник, згодом містерія «епічно обробляє священно-історичний матеріал про страждання, смерть на хресті й воскресіння І. Христа та про звязані з цим події» [142, с. 13]. Відповідно до цього, В. Резанов виокремлював три цикли містерій, які своїм змістом відтворювали «біблійні події старого заповіту, події новозаповітні – історії Христа й апостолів, – нарешті, події з життя святих християнської церкви. На ці три цикли й поділявсь, щодо своїх сюжетів, багатющий репертуар театру містерій» [142, с. 14].

Дослідник української літератури та культуролог-славист Д. Чижевський у дослідженні 1940-х рр. зазначив, що у містеріях «подаються окремі сцени з цілої святої історії, що мають за тему гріхопадіння та викуплення людини», а поруч із цими сценами стоять «розмови символічних постатей, серед яких зустрічаємо християнські та іноді античні елементи в фантастичних поєднаннях» [204, с. 88]. Літературознавець В. Радзикович вбачав основу для створення релігійних драматичних вистав у церковних обрядах та релігійних процесіях. На його думку, релігійна драма «прибирала форми містерій, міраклів і мораліте. Головною темою містерій була тайна викуплення людського роду, що виявилася в народинах Христа та Його воскресінні» [140, с. 73]. Обидва дослідники акцентували увагу на постаті Ісуса Христа, котра була центральною в образній парадигмі середньовічних містерій. Багатоаспектно трактував містерію представник діаспорного літературознавства П. Богацький: «...твір, в якому міститься якась тайна; таємничий культ богів; середньовічна п'еса, що розвинулася з богослуження; драматична інсценізація деяких епізодів богослуження» [99, с. 128].

Дещо відмінним від інших був погляд О. Білецького. Він трактував обрядові дійства купальських свят як «велику і складну містерію на честь сонячного божества» [10, с. 285], адже «як і всюди, ця містерія складалася з двох основних течій: з одного боку – прославлення найвищого розвитку продуктивних сил природи, з другого – плач над вмираючим літом, проте, пов'язаний з надією на його воскресіння» [10, с. 285]. У них дослідник простежив тужіння над померлими, характерні для стародавніх містерій про Озіріса, та плачі за загиблими, як і в античних містеріях про Аттіса, Діоніса та інших аграрних богів. Таким чином, витоки класичного жанру містерії О. Білецький вбачав ще в дохристиянських часах, а характерними рисами таких творів вважав «простоту та формальну безтурботність» [10, с. 303]. Як і решта дослідників, він відносив середньовічні містерії до різдвяного та великоднього циклів.



У сучасній науці домінує двохаспектний погляд на містерію: цей жанр розглядають у контексті або релігійних, або літературних явищ. Наприклад, сучасна дослідниця В. Шевченко у «Словнику-довіднику з релігієзнавства» (К., 2004) подає декілька тлумачень містерії. Як релігійне явище це – «таємничі обряди стародавніх релігій, до яких допускалися тільки посвячені» [211, с. 231]. В. Шевченко додала, що у східних релігіях містерії являли собою процесії з елементами вистави. З літературознавчого погляду дослідниця трактує містерію як «жанр середньовічного релігійного театру в Західній Європі, здебільшого алегоричного змісту» [211, с. 231]. Подібно тлумачить цей жанр й І. Савченко, наголошуючи на прадавніх витоках містерії: «...таємні обряди стародавніх релігій, до яких допускалися тільки посвячені» [151, с. 43]. Однак, на відміну від інших науковців, дослідниця презентує містерію не як самостійний жанр, а як різновид шкільної драми, що «зародився й розвинувся з літературної драми. Здебільшого алегоричного змісту. Зміст містерії охоплював Біблійну розповідь про Сотворіння світу до Страшного суду» [151, с. 43]. В. Шевченко та І. Савченко підкреслюють алегоричність містерійних творів, яка була характерною для спорідненого жанру – мораліте. Містерію як суто релігійне явище тлумачить Б. Боднарюк. Дослідник розмежовує такі «напіввтаємничені і втаємничені релігійні обряди» [18, с. 144] на ті, що мали на меті пояснити шлях індивідуального спасіння у тому (потойбічному) і в цьому світі (повсякденних реалій) та забезпечити це спасіння втаємниченим в їх культову практику (наприклад, Елевсинські містерії), та ті, що по'язані з деякими есхатологічними очікуваннями (містерії Діоніса та Мітри).

Представник діаспорного літературознавства в Австралії Д. Нитченко також простежував витоки містерійної традиції ще у дохристиянські античні часи, а розвиток містерії як театрального жанру відносив вже до епохи Середньовіччя: «Містерія – таємний релігійний обряд у стародавніх греків і римлян, в якому брали участь лише вибрані. Також середньовічна драма з епізодів Богослужби, легенд та побуту» [127, с. 76]. Ще один представник діаспорної наукової спільноти в Аргентині Є. Онацький також розмежовував

два основні історичні етапи побутування містерії. Для давніх греків, на його думку, містерія була цілою «таємною релігійно-політичною наукою, сполученою з таємними обрядами, доступними тільки втаємниченим особам» [130], а як жанр середньовічної п'єси вона «розвинулася з інсценізації деяких моментів богослужіння, де знаходяться елементи якоїсь тайни, – головне тайни відкуплення людського роду Христом» [130]. Центральним подієвим вузлом вчений також називав народження та смерть Христа та ті «чудеса, що при тому творилися» [130].

На дохристиянських витоках містерії наголошує сучасний дослідник О. Клековкін. У словнику «THEATRICA» (2012) він обґрунтовує думку, згідно з якою містерія елевсинська – найдавніша з усіх містерій, що постали в II тис. до н. е. У її основу покладено міф про те, що після смерті душі померлих потрапляють до царства мертвих – Аїду. Відповідно до уявлень давніх греків, посвячення в ці містерії дарувало вічне життя після смерті [69, с. 336]. Середньовічну містерійну драматургію театрознавець тематично поділив на три цикли: старозавітний, новозавітний і апостольський. «Старозавітний мав своїм початком процесію пророків, новозавітний – постав на основі двох основних епізодів – народження й воскресіння Христа, апостольський – розвинувся на основі сюжетів, запозичених із міраклів про святих» [67, с. 138].

Літературознавець І. Качуровський появу містерій відносив до X ст., хоча найдавнішу містерію, збережену в Англії, датував XII ст. Містерійні зразки, як вважав дослідник, «групувалися в двох циклах: цикл Різдва Христового та цикл Христових страждань і воскресіння» [62, с. 321], Містерія як жанр зазнавала модицикацій під національними впливами, так як кожна місцевість мала «власну містерію, і в кожній головні персонажі (Христос, Каїн, Ірод) представлені інакше» [62, с. 318]. І. Качуровський також акцентував увагу на особливій формі жанру – циклічній містерії, яка компілювалася з великої кількості віршів та «тривала не один день, а кілька тижнів – з неділі на неділю ішло продовження» [62, с. 318].

Сучасний літературознавець А. Близнюк називав жанр містерії одним із найпоширеніших у середньовічній драматургії, яка «прийшла на зміну літургійній драмі на зламі XII та XIII ст. і стала етапом у процесі секуляризації драматургії» [14, с. 329]. Дослідник акцентував увагу на синтетичній природі містерії, адже вона «поєднує різні жанри – релігійне дійство, народний анекдот, фарс, ...драматичне дійство зі співом і танцями» [14, с. 329]. Оскільки їхня тематика була традиційною для клерикальної драми (інсценізація та драматизація релігійних сюжетів), то цим середньовічні містерії генетично близькі «містеріям Ісиди та Осіріса (Єгипет), Таммуза (Вавілон), Вакха та Аттіса (Рим), елевсинським, орфічним і самофракійським містеріям (Греція), конфуціяянській, буддійській та коранічній вузькоклерикальній літературі, літургійній драмі, міраклю, комедіас де сантос і ауто сакраменталь (Іспанія)» [14, с. 329]. А. Близнюк відзначав, що перші містерії були обробками оповідей про життя Ісуса Христа, а згодом вони ввібрали в себе й іншу біблійну тематику й «розділилися на три основні групи (відповідно до структури Святого письма): найпоширеніша – новозавітна, менш поширені – старозавітна і апостольська» [14, с. 329].

На думку В. Шевчука, «містерія – це релігійна драма на основі легенд; саме в містерії між діями вставлялися інтермедії – веселі сценки з живого життя» [213, с. 389–390]. Традиційно трактував містерію як «середньовічну європейську драму XIV–XVI ст. на біблійний сюжет, яку розігрували у святковий день (Різдво, Великдень)» літературознавець П. Білоус [13, с. 413].

Однак у XXI ст. поняття «містерія» набуває і нових аспектів у трактуванні. Жанровий синтез у містерії підкреслюють О. Галич та Ю. Ковалів. Містерія як «західноєвропейська середньовічна релігійна синтетична драма» [96, с. 356–366] постає, з одного боку, з літературної драми, з іншого, з так званих «мімічних містерій» (міських процесій на честь релігійних свят або урочистих в'їздів до міста королів)» [33, с. 313], тобто поєднує у собі релігійні та світські елементи. Дослідник західноєвропейської літератури Б. Шалагінов означає містерію як потужне «ментальне явище» [206, с. 250] доби

Середньовіччя. На його думку, містерія може претендувати на широке статусне значення в теорії мистецтва аж до наших днів, адже «на рубежі XVIII–XIX ст. містерія остаточно перестає бути виключно формою середньовічного народного мистецтва і переходить у нову естетичну якість у вигляді метажанру і метасюжету» [206, с. 252], а головну містеріальну ідею дослідник вбачає у шляху до прозріння і духовного порятунку, який веде через життєві випробування і страждання. Суголосні думки у своїх дослідження викладає і Т. Свєрбілова [152].

Отже, вичерпне тлумачення поняття «містерія» відсутнє як у літературознавстві XIX–XX ст., так і в сучасному. У XIX ст. жанр містерії осмислюється як винятково релігійна вистава, що зародилася в добу Середньовіччя. У XX ст. почали звертати увагу на особливості сюжетотворення містерійних творів. У сучасному літературознавстві дефініція містерії розширила свою семантику, набувши ширшого звучання та остаточно відмежувавшись від суто релігійної сфери побутування. Витоки містерійного жанру науковці вже простежують у дохристиянських часах. Окрім цього, містерія трактується як твір алегоричного змісту, а не ілюстративного.

Згідно з зафіксованими у літературознавстві XIX–XXI ст. тлумаченнями, дискурс містерії зародився в античні часи, утвердився в середньовічну добу як репрезентація біблійної історії. Якщо в античності містерія була своєрідним способом посвячення неофітів, то в християнській моделі вона зображувала ключові події Старого і Нового Завітів. Однак і антична, і середньовічна містерії у семантичному вимірі означали таємничий релігійний культ, загадкові релігійні дієства, що витворювали історію бога чи божества, його народження, страждання, смерть та переродження. Християнське містерійне дійство концентрувалось на інсценізації трьох головних тем – народження, смерть і воскресіння Ісуса Христа, довкола яких компонувалися інші євангельські епізоди (про прикликання апостолів, вилікування хворого, зцілення німого, тайну вечерю тощо). Типовими атрибутами творів цього жанру були очищення, спокутування, жертвність та каяття у гріхах. У XIX ст. містерія набула нових

ознак: класичні жанрові риси містерії увібрали ознаки національного мистецтва. У ХХ–ХХІ ст. дослідники простежують розширення письменниками ідейної, тематичної та образної парадигм містерійних творів.

#### **1.4. Особливості метажанрової матриці містерії**

Розгляд будь-якої оригінальності (новаторства) художнього твору, як радить М. Моклиця, варто починати саме із жанру [114, с. 121]. У сучасній генології панівною є думка про рухливість та мобільність жанрової системи. Саме тому Н. Копистянська у монографії «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (2005) акцентує увагу на літературному роді, жанрі, жанровому різновиді та модифікаціях, що виникають на різних етапах літературного процесу. Дослідниця витворює власну концепцію систематизації світоглядних основ літературного жанру, виділяючи чотири жанрові сфери за їхнім ступенем абстрактності та конкретності. У абстрактній сфері жанр означає «сукупність і взаємозв'язок основних, визначених і стійких жанрових ознак, що складаються у групах творів протягом тривалого часу і дають підставу об'єднувати витвори різних епох, різних народів під загальним поняттям і назвою (роман, балада, поема і т.п.)» [77, с. 32]. Історична сфера обмежує жанрове поняття у часі та літературному просторі, унаслідок чого витворюється новела відродження, романтична балада, шахрайський роман тощо. Конкретно-національна сфера «враховує специфіку національної літератури» [77, с. 32], адже «у кожній літературі жанр формується і розвивається залежно від соціально-політичних умов і культурних традицій у країні, від сформованого в ній літературного досвіду і колективної свідомості жанру» [77, с. 32–33]. Індивідуальна сфера конкретизує жанр щодо індивідуальної творчості письменників, у якій завжди «присутнє наслідування традицій, усталених норм та правил, жанрових утворень, і одночасно полеміка з ними, порушення і навіть іноді їхнє висміювання» [77, с. 33].

Основою для формування цих чотирьох сфер, окрім інтересів митця та його світовідчуття, є зв'язки літератури з іншими видами мистецтва та власне

міжжанрові взаємодії. Досліджуючи проблеми генології, Н. Копистянська вбачає у тріаді «автор – жанр – художній твір» єдине ціле поняття. Саме тому й підкреслює, що знайомство з автором «завжди мало б починатися з визначення його жанрової системи, тобто з виділення жанрів, в яких він сказав нове слово. Від окреслення жанрової специфіки починається і вивчення окремого твору. Це важливо для будь-якої праці з художнім текстом...» [77, с. 3].

Жанр як рухому та динамічну структуру розглядають також й інші літературознавці. М. Павлишин підкреслює, що «у сучасному, лінгвістично поінформованому, літературознавстві категорія жанру гнучка і не обмежена традиційними поняттями про три роди (епічний, ліричний, драматичний) та їхні під- і підпідкатегорії» [134, с. 175]. М. Моклиця вбачає у жанрі усталені риси (жанрові константи), які відсилають твір до традиції (жанрової пам'яті), і жанрові модифікатори, тобто ті якості, які власне й перетворюють жанр на різновид або на авторську модифікацію жанрів [114, с. 402]. Жанр як негерметичне утворення окреслює й польська дослідниця Б. Вітош, адже його межі розмиті, проникні, розтяжні та відкриті для трансформацій [233, с. 70]. Такої ж думки притримується ще один польський теоретик літератури Р. Сендика, який стверджує: «Межі між жанрами знову стали цікавими, але не як місця суворого поділу – а як простір динамічних зіткнень, поєднання, розмиття, перехрещення різних властивостей» [157, с. 487]. Розмивання жанрових меж у літературі британський літературознавець П. Баррі відстежує вже у митців модерністської практики, так що «романи, наприклад, стають більш ліричними й поетичними, а вірші – більш документальними й схожими на прозу» [6, с. 99].

Уявлення про немонолітність жанру та лінійну перехідність жанру містерії або окремих складових її парадигми у різні культурно-історичні відтинки та тяглість самої містерійної традиції в літературному просторі з проявами у різних родах і жанрах підводять до думки про метажанрові властивості містерії.

Драма, будучи універсальним жанром ХХ ст., виявилась найбільш мобільною, здатною видозмінюватись відповідно до нових естетичних принципів, вбирати в себе елементи різних жанрових утворень. Проте, як зауважив болгарський дослідник Ц. Тодоров, будь-який «новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування» [177, с. 25]. Саме тому в модерну добу містерія, яка припинила своє існування як самостійний жанр ще за декілька століть до цього, постає на абсолютно новому витку розвитку. Однак варто зауважити, що виняткова християнська орієнтація містерії, її зв'язок зі Середньовіччям, його умовною естетикою та соціальними уявленнями зробили неможливим повноцінне відродження містерійного жанру в ХХ–ХХІ ст., коли жодна з релігій чи ідеологій не могли претендувати на роль універсальної. Проте деякі складові містерійної парадигми стали цілком продуктивними в модерній драматургії, «жанрове «обличчя» якої почали визначати не так класичні жанри (трагедія, драма, комедія), як метажанри» [22, с. 53].

У першій половині ХХ ст., услід за ідеєю італійського філософа та літературного критика Б. Кроче про смерть жанрів, у працях російських науковців Ю. Тинянова, Г. Поспелова, М. Бахтіна та інших розроблялась теорія про існування текстів, що виходять за межі усталеної жанрової теорії, про своєрідну наджанрову структуру, яку наприкінці 1970-х рр. номінували метажанром. Попри відносно нещодавнє введення поняття «метажанр» у науковий слововжиток й незавершений досі процес формування змістової стійкості в українському літературознавчому дискурсі витворений певний комплекс тлумачень поняття.

Однією з перших в українському літературознавстві наприкінці 1990-х рр. цей термін застосувала Е. Соловей у монографії «Українська філософська лірика». Опираючись на дослідження Р. Співак, яка розуміла під метажанром «структурно виражений, нейтральний по відношенню до літературного роду, стійкий інваріант багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, об'єднаних загальним предметом художнього зображення»

[15, с. 8], Е. Соловей окреслила ті характерні риси, що вирізняють філософську лірику в системі ліричних жанрів. Універсальні закономірності буття, медитативну природу, специфічний предмет зображення, суб'єктну організацію світу, пізнання сутнісних проблем людського існування Е. Соловей вважала метажанровими маркерами такої лірики. Такі виміри у структурі поетикальних мікрообразів набувають розгалужень, унаслідок чого архетипні конструкції жанру виявляють схильність до тематично-видових нарощувань, що сприяє витворенню нових образів. Дослідниця зауважує, що такі константи можна застосовувати і щодо епічних та драматичних родів, якщо в їхній структурі присутня виразна філософська домінанта. Тоді вони сприйматимуться не лише як літературне явище, а й як філософське: «Саме цей «ряд» філософських модифікацій різних жанрів і пропонується іменувати філософським метажанром: безвідносно до літературного роду чи виду зіставлення таких творів може бути і необхідним, і результативним» [168, с. 17]. Чи не найґрунтовніше до процесу дефініції метажанру підійшла Т. Бовсунівська у праці «Теорія літературних жанрів» (2009), у якій відстежує відмінність між поняттями метажанру та жанру. Дослідниця вказує на перевагу метажанру над жанром в обсягах: «...оскільки метажанр не має родової приналежності, поєднуючи у своїй структурі всі відомі роди літератури, то це значно збільшує його можливості щодо нарощування обсягу, він завжди перевершує жанр за кількістю охоплених літературних явищ» [16, с. 11]. Друга відмінність полягає в позародовій спрямованості метажанру, яка «ускладнюється ще й тим, що він може з легкістю приймати жанри не тільки різних родів літератури, а й жанри різних видів мистецтва» [16, с. 11]. Метажанр здатний порушувати часопросторові закономірності, виводячи їх на нову систему координат; традиційним у цьому плані та більш залежним від усталеної хронотопізації залишається жанр. До властивостей метажанру Т. Бовсунівська також відносить існування на межі видів мистецтва, синтетичність його утворення та тяжіння до синкретичності.



Подібно трактує метажанр і дослідниця Н. Розінкевич: «...є синтетичним утворенням, що виявляє інтердисциплінарний характер, адже виходить за межі літератури та існує в інших видах мистецтва: культурі, журналістиці, природничих і суспільних науках, кіно, інтернет-просторі тощо» [145, с. 7–8]. Під метажанром, на думку Н. Манич, слід розуміти «формально-змістову єдність творів одного чи кількох авторів, які на підставі наявності достатньої кількості спільних стрижневих елементів можуть бути розглянуті як цілісна структура» [102, с. 74]. Як зауважує Т. Черкашина, термін «метажанр» можна використовувати в кількох смислових значеннях: по-перше, як «сукупність різновидових, різножанрових творів, об'єднаних за типологічним і тематичним принципами» [202, с. 211]; по-друге, як «синтезований багатожанровий твір, який поєднує у своїй структурі різні види документального чи художнього письма» [202, с. 211].

Окремі дослідники вбачають у метажанрі міжродове та міжжанрове змішування, що супроводжується відповідними законами художньої взаємодії. Так, за визначенням О. Рарицького, термін метажанр означає «літературні твори поліжанрового функціонування» та «активно виявляє себе як повноцінна художня структура з відповідною системою видових розгалужень, стилістичних і композиційних прийомів, мовних технік тощо» [141, с. 47]. У розумінні Ю. Коваліва, метажанр – це «позародовий жанр, що охоплює та зумовлює інші жанрові форми» [96, с. 30]. Літературознавець О. Галич теоретизує метажанр як «таке синтетичне міжродове і суміжне утворення, що має ознаки всіх трьох літературних родів, а також дотичних до них жанрів науки та мистецтва, об'єднаних за певною ознакою» [32, с. 27]. Розділяємо думку М. Моклиці про те, що метажанром можна означити жанр, «наділений особливою здатністю (механізмом) видозмінювати інші жанри, бути повноважним представником літературного роду у справі міжродової взаємодії, яка, у свою чергу, є умовою розвитку літератури і водночас способом пристосовуватись до змінних вимог культури» [113, с. 117].

Кожен літературний твір можна розглядати як складну і автономну систему зі своїми власними закономірностями функціонування, а також як частину більш масштабної єдності – циклу творів, усієї творчості письменника або сукупності творів певного літературного періоду. Дослідження кожної наступної одиниці та виявлення її характерних рис дозволяє об'єктивніше та ґрунтовніше вивчати й кожний попередній окремий твір, що входить до цієї структури. Саме такою єдністю та тяглістю постає метажанр. Саме тому метажанр як абстрактна формально-змістова єдність художніх творів може функціонувати на загальнолітературному, конкретно-історичному, національно-історичному й індивідуально-авторському рівнях.

Жанр середньовічної містерії у творчості митців ХХ ст. значно модифікується, адже важливою рисою ще модерного періоду, як зазначає М. Моклиця, стає «міфізація і міфологізація реальності та її атрибутів, з людиною включно» [117, с. 34] Виразним «елементом містеріального простору постає трагічний апофеоз» [42, с. 175], в якому відчувається потреби зміни власного погляду на світ і здійснення переоцінки цінностей. Містерія у добу модерну та постмодерну добу «не підпорядковується жорстким схемам класичної генологічної системи» [225, с. 145], перестає бути виключно формою релігійного дійства і набуває «нової естетичної якості у вигляді метажанру і метасюжету» [206, с. 252]. Цьому посприяло й прагнення до сакралізації мистецького дискурсу, тяжіння до використання прийомів стилізації, рецепіювання містерійних образів та сюжетів. Відбувається цілковитий перехід містерійного жанру зі сакральної-релігійної сфери побутування до профанно-світської. Містерія починає існувати на межі жанрів як синтетичне утворення. Її межі розмиваються або ж проявляється інтенція містерії «допомагати» іншим жанрам не так через предмет художнього зображення (зовнішній аспект), як через спосіб художнього вираження (внутрішній аспект). Додається естетичне навантаження, окрім характерного для доби Середньовіччя суто дидактичного, контамінується високе і низьке, сакральне і профанне. Відстежені нами зв'язки античної містерії та містерії християнської, особливо періоду Середньовіччя,

дають підстави припускати вже тогочасне набуття містерією певної метаформи літератури, адже ритуальне містерійне дійство відразу увібрало в себе архетипні образи та сюжети, якими активно послуговувались митці різних родів літератури та навіть сфер мистецтва.

У модерну та постмодерну добу особливо велика кількість драматичних творів впритул підходить до містерійної жанрової матриці. З огляду на це дослідник Є. Васильєв виділяє чотири групи таких драм у світовій літературі, що опираються на містерійну жанрову парадигму: 1) містерія-реконструкція, 2) містерія-реінтерпретація, 3) містерія-деконструкція (парамістерія) та 4) містерія-буф. Містерія-реконструкція зорієнтована на «автентичний жанр містерії (частіше за все – середньовічної), при цьому зберігає та репродукує його змістові та поетикальні риси» [22, с. 304]. Містерія-реінтерпретація є перетворенням архаїчного жанру й зберігає «виключно релігійну спрямованість або ж поєднуючи її зі світською, вона переосмислює містеріальні мотиви й образи, нерідко віддаляючись від біблійних подій та прототипів» [22, с. 305]. Такі драми здебільшого просякнуті релігійними алюзіями та ремінісценціями. Драматичним текстом, що «лише за зовнішніми ознаками зближується із архаїчною жанровою матрицею містерії» [22, с. 309], є містерія-деконструкція (парамістерія), яка позбавлена релігійного змісту та вираження вічних ідей. Містеріальні персонажі або зовсім відсутні у таких текстах, або приземлені, олюднені, травестійовані; містеріальний хронотоп у ній також або відсутній, або замінений на конкретно-історичний, частіше за все сучасний автору. Найпоширенішим різновидом жанрових модифікацій містерії та її типологічно значущих жанрових форм у постмодерній драматургії, на думку Є. Васильєва, є містерія-буф, у якій високе, містеріальне, сакральне контамінується з низьким, цирковим, бурлескним.

Метажанрові властивості містерії зауважували окремі дослідники. Так, Б. Шалагінов у статті «Карнавал і містерія: Роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва», спираючись на твори Данте, Гете та інших зарубіжних митців, вказує, що містерія з початків, «маючи своїм

підґрунтям не менш активну в історії духу ідеалістичну (спіритуалістичну) тенденцію, була однією з прадавніх форм гуманізму» [206, с. 250]. Доба Бароко стала перехідним етапом «від середньовічного містеріального видовища до його нової парадигми» [206, с. 250], а в наступному, XVIII ст. містерія, на думку дослідника, уже «впевнено виступає як метажанр» [206, с. 251]. Відповідно на рубежі XVIII–XIX ст. містерія повністю вивільняється з форми середньовічного народного мистецтва, з набуттям нової естетичної якості та метажанрового втілення. Дослідник вбачає важливу роль містерії для Модерну в залученні нею до літературних творів ансамблю ідей і мотивів, спрямованих на розширення епістемологічних меж літератури. Прояви містеріальної метажанровості Б. Шалагінов простежує практично у всіх вагомих літературних жанрах (романі, драмі, поемі), а також у інших видах мистецтва. Таких думок притримується й Д. Дроздовський: містерія на рівні метажанру не обмежена ані хронологічним чинником, ані топосом, ані творчістю певного митця, тому актуалізує і трансформує давні архетипи, закладені у первинний жанр. Містерія окреслює «пізнання Вищого Смыслу, Абсолюту, буття, це своєрідна «гра» у вертикальній площині» [42, с. 177]. Містеріальна дійсність передбачає існування смыслу, який «може бути розщепленим, дистанційованим, фрагментованим, проте не елімінованим із реальності суб'єкта» [42, с. 177]. Містерійний метажанр можна трактувати як своєрідне жанрове зміщення, яке сприймається як одне ціле та стає новою художньою макромоделлю. Постійній актуалізації містеріального метасюжету сприяє також ідея руху як якісного прирощення та безупинного та циклічного оновлення. Змістові домінанти (метатеми) містерії реалізуються через «вічні» сюжети, образи, символи, що можуть бути вже традиційними як на рівні світовому, так і на рівні творчості конкретного автора. Саме тому, як зазначає Є.Васильєв, містерійне у сучасній драмі та літературі загалом, – «це християнська літургія і язичницький обряд, елевсинські дійства і містика стародавніх єгиптян, міфологія ацтеків, Каббала, дзен-буддизм тощо» [22, с. 301].

Увиразненню сприяють поєднання ліричного та героїчного, трагічного, сентиментального з комічним, контамінування різнорідних елементів та описів з настановою на посилення психологізму, поглиблення пригодницьких та фантастично-містичних елементів. Велика кількість різножанрових літературних творів українських митців впритул підходить до містерійної жанрової матриці, активно послуговуючись її архетипними складовими: ідеями віри в надособистісне, абсолютне начало, що керує вічним колообігом життя і смерті, світового порядку та гармонії, смерті та воскресіння/переродження, різних позитивних трансформацій людської душі, обраності та ініціації, які пов'язані з випробовуваннями, жертовністю, заглибленням у потойбічну реальність. Окрім того, містерія як метасюжет яскраво проявляє себе і в ліриці (поема «Містерія» Т. Осьмачки), і в прозі (повість «Гарбузова містерія» О. Девлад-Запорожця), і у драмі (драма «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» Неди Нежданої). Такі твори є синкретичними формами з елементами міфологічних, іноді релігійних сюжетів, мотивів та образів, з поривами до трансцендентного та до художньо-змістової умовності.

Таким чином, ХХ–ХХІ ст. найповніше актуалізують дотичність сенсового наповнення художніх творів до містерійних, яка в меншій мірі була характерною і для інших культурно-історичних періодів. Завдяки міфологізованій концепції буття різножанрові твори вбирають у себе елементи жанрової парадигми містерії діонісійського типу, наприклад, ідеї гармонії, світового порядку, обраності, ініціації з проходженням випробувань. Із архаїчною матрицею середньовічної християнської містерії зближення відбувається на основі поділу художнього простору на двосвіття або багатосвіття, категорії жертовності та множинності смерті, мотивів перероджень, метаморфоз задля змін, традиції пророцтв та прийомі вставної оповіді. Проте митці часто конструюють власні буттєві міфи, орієнтуючись на філософсько-метафоричний аспект та залучаючи містерійні категорії смерті й безсмертя, вічності, плинності та минушості. Авторське бачення здатне розчиняти елементи містерії у екзистенційному просторі самотійно

виготовленого міфу, витворюючи своєрідну містерійну модифікацію з елементами містифікацій, міфологічних сюжетів, мотивів та образів. Метажанрова основа містерії дає можливість для творення інтертекстуальної площини драматичного твору, для накладання різних культурно-історичних дискурсів та контамінування вірувань в єдиній духовній площині, дозволяє вводити до текстового полотна твору різнопланові алюзії. Це означає, що для містерії як літературного та мистецького явища властивий метажанровий характер. Переконатись у цьому можна, відстеживши метажанрові інтенції містерії на матеріалі різножанрових творів українських митців різних епох.

## **Висновки до розділу 1**

Містерії витворились унаслідок зіткнення релігійних культових систем античного та східного світів як інсценізація міфів про найбільш шанованих богів чи божеств. Головною ідеєю, закладеною в містерійні обрядодійства, була віра в продовження життя після смерті, тобто його циклічність. Участь у містерійних таїнствах віряни розглядали як спосіб з'єднання з богами та як своєрідний засіб впливу на них з можливістю їхнього захисту та заступництва. Вірили, що залучення до містерій було своєрідним гарантом того, що після фізичної смерті для посвячених настане краще життя поуч з богами. Містерії були органічною складовою релігійного культу, більш глибокого та сокровенного, ніж відкрите для усіх бажаючих богослужіння і поклоніння богам.

Містерії Стародавнього Сходу до релігійних культів Греції та Риму внесли нові ідеї, які з плином часу стали архетипними: світового порядку; вічного колообігу життя і смерті; віри в надособистісне, абсолютне начало, яке втілювалось в образах божеств та богів / Бога; обраності й ініціації, що пов'язані з проходженням випробовувань, жертівністю, заглибленням у містичну потойбічну реальність; трансформацій душі людини в сакральній площині. Містерії виявились зв'язною ланкою між первісними релігіями та

християнством, на формування котрого ті суттєво вплинули. Згодом християнство запозичило з містерійних культів чимало елементів: від ідей, символів, образів до цілих обрядодійств (хрещення, миропомазання, причастя та інше).

Дискурс античної містерії через посередництво християнського віровчення, яке її видозмінило та адаптувало під свою ідеологію, утвердився в середньовічну добу як репрезентація біблійної історії. Тому містерію історично розмежовують на античну / дохристиянську та середньовічну / християнську. У християнській моделі містерійне дійство концентрувалося вже на інсценізації трьох головних подій – народження, смерть і воскресіння Ісуса Христа – з проекцією на три етапи прилучення людської душі до сакральних вимірів: «людське», «очищення / ініціація» та «оновлення». Така схема витворилась на основі християнської ідеї про дуалізм людської природи, коли умовно краща її частина мусила перемогти гіршу. Магістральною ідеєю середньовічної містерії відповідно стає ідея шляху до прозріння і духовного порятунку наперекір життєвим випробовуванням та стражданням, як тілесним, так і душевним. Згодом навколо цього сюжету компонується інші старо- та новозавітні епізоди, розширюється образна система, періодично залучаються елементи народної творчості. Однак і антична, і середньовічна містерії сюжетно витворювали історію божества чи бога, його народження, страждання, смерть та переродження або воскресіння.

Містерія упродовж свого культурного побутування зазнавала жанрово-стильових модифікацій та трансформацій. Однак її вкоріненість у релігійно-ритуальну основу, зв'язок зі Середньовіччям та його умовною естетикою зробили неможливим повноцінне відродження містерійного жанру в XIX–XXI ст., адже жодну з тогочасних релігій чи ідеологій не вважали універсальною. Романтизм для містерії, яка перестала самотійно існувати як самотійний жанр у XVI ст., став епохою, у якій їй вдалося проявитися на змістовому та сенсовому рівнях, адже тогочасним митцям був притаманний ідеалістичний світогляд, який набирав у них різних форм вираження –

релігійних, спіритуалістичних, містичних. Залученню містерійної матриці в новій художній якості на початку ХХ ст. в літературі та мистецтві загалом сприяла тенденція до всезагального духовного відновлення або ж оновлення, до пошуків втраченої цілісності світосприйняття, універсальної формули буття. У модерну добу метажанрова містерійна парадигма стала основою для витворення різножанрових творів з тяжінням до філософського осягнення буття та місця людини в світі людей та її взаємодії зі Всесвітом.

Таким чином, ХІХ–ХХІ ст. найповніше актуалізують дотичність сенсового наповнення художніх творів до містерійних, яка в меншій мірі була характерною і для інших культурно-історичних періодів. Сакралізація художнього простору та міфологізація буття стають чинником всотування елементів жанрової парадигми античної містерії різнородовими та різножанровими творами. Із матрицею середньовічної християнської містерії стикування відбувається на основі поділу художнього простору на двосвіття або багатосвіття, категорії жертвності та множинності смерті, мотивів перероджень, метаморфоз задля змін. Проте митці часто витворюють власні буттєві міфи, орієнтуючись на філософсько-метафоричний аспект та залучаючи містерійні категорії смерті й безсмертя, вічності, плінності та минушості. Авторське бачення здатне розчиняти елементи містерії у екзистенційному просторі власного міфу, витворюючи своєрідну містерійну модифікацію з елементами містифікацій, міфологічних сюжетів, мотивів та образів. Метажанрова основа містерії сприяє залученню різнопланових алюзій, дає можливість для творення інтертекстуальної площини художніх творів, для накладання різних культурно-історичних пластів та контамінування вірувань в єдиній духовній площині.

Отже, дослідження теоретичних аспектів понять «жанр», «метажанр», «містерія» дозволяє сформулювати наступні авторські дефініції: 1) **жанр** – стійка літературна форма з певною родовою домінантою; 2) **метажанр** (жанр всередині жанру) – жанр, який при взаємодії з іншими жанрами зберігає власну жанрову пам'ять; **жанрова матриця** – універсальна історія зі стійкими і



водночас змінними сюжетними елементами; **містерія** – жанр античної і середньовічної літератури, релігійне ритуальне дійство про зустріч людини з персонажами божественного світу з метою їх возвеличення; **містерія як метажанр** – це міфізоване дійство з ритуальними елементами, в процесі якого відбувається пошук і відкриття сакрального світу, внаслідок чого вирішується проблема індивідуального безсмертя.

## РОЗДІЛ 2. ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРУ МІСТЕРІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

### 2.1. «Слово про збурення пекла» невідомого автора: традиції та новаторство у класичному жанрі містерії в середньовічній літературі

У першій половині XVI ст., коли в Європі гостро поставали міжконфесійні та соціокультурні проблеми, виникло масове явище шкільного театру в європейській педагогічній практиці. Таким театром послуговувались різні релігійні конфесії, громади та братства у навчально-виховному процесі. Навіть протестанти, які дотримувалися суворих релігійних правил, сприймали театральні вистави у шкільній практиці позитивно. Епоха Бароко, у яку, власне шкільний театр постав та досягнув свого найвищого розвитку, була періодом повторної християнізації культурного простору. Водночас бароко як відкритий тип системи прагнуло до секуляризації культури з її все більшим переходом у світську площину. Така тенденція сприяла більш вільному поводженню з текстами релігійного характеру: допускались інтерпретації або неточні відтворення мотивів чи сюжетів, актуалізувалося приховане цитування та введення символів. Митці, вільно трактуючи біблійні легенди, могли вдаватися навіть і до вигадок. Відповідно церковні сюжети у шкільному театрі почали розігрувати зі залученням світського контексту, в супроводі музичних номерів та серед ефектних декорацій.

У той же період у формі шкільної релігійної драми на терени України із Західної Європи через Польщу прийшла драма як вже сформований вид мистецтва. Літературознавець Д. Антонович зазначав, що «наші найстарші відомості про українську шкільну драму застають її за малими виїмками вже в виробленому вигляді, коли в ній вже змішано елементи містерії та мораліте» [2, с. 11]. Під впливом тенденцій українського бароко, яке увібрало в себе елементи античного дискурсу, християнського віровчення та

західноєвропейської культури, біблійний наратив шкільного драматичного мистецтва з її провідними жанрами міраклю, мораліте та містерії збагачується народними образами та мотивами. Барокова містерійна драма, як підкреслює Т. Свєрбілова, поєднала у собі «елементи літургії та народної сміхової культури» [152, с. 32]. Усі ці риси можна відстежити на матеріалі однієї з найдавніших із числа відомих українському літературознавству драматичних творів XVII–XVIII ст. – драми «Слово про збурення пекла, єгда Христос, од мертвих вставши, пекло збури» невідомого автора, у якій зображено містерійні події, пов'язані з розп'яттям і воскресінням Ісуса Христа.

«Слово про збурення пекла» – барокова «великодня містерія» [169, с. 202], «українська пасійна драма» [193, с. 456] (пасія – «вечірня відправа перших чотирьох п'ятниць у Великий піст, коли читається Євангеліє про страсті Христові» [213, с. 390]). Названа ж містерія традиційно, на зразок літературних творів давнього періоду української літератури. І. Франко, який знайшов і опублікував цей твір, вважав, що «написання самої драми мусили б ми віднести до першої половини XVII в. На се натякає і віршування і форма драми, що нагадує склад козацьких дум, які творилися в тім самім часім» [193, с. 499]. Про те, що «Слово про збурення пекла» створене на просторах Галицької землі, «вказує мова драми й виведення Христа у власній особі, чого нема у відомих київських драмах, де Христос завжди виступає в образі алегоричної постаті» [28, с. 186]. Про тогочасну популярність цієї драми свідчать кілька списків, що, хоч і не в повному обсязі, але дійшли до нашого часу, та її територіальне поширення: «...твір сей мусів бути вельми популярний на цілім просторі країни, коли рукопис найдено в Калушині (в Галичині), перероблена з неї пасхальна вірша зберегла ся в Харківщині: частини сеї драми в формі народних оповідань появляють ся від Угорської Руси аж по Кавказ» [4, с. 223].

Шкільна драма, до якої й відносимо «Слово про збурення пекла», певним чином впливала й на усну народну творчість. Так, один з мотивів поширюваної в рукописних списках цієї містерії, а саме сцена, у якій показано, як Соломон

вибрався з пекла, увійшла до народних переказів галицького та закарпатського регіонів. У деяких місцевостях Наддніпрянської України – на Катеринославщині, Харківщині – також було записано кілька оповідань на теми цієї драми. Можливо, що й виникнення відомої народної поеми «Пекельний Марко» (XVIII ст.), у якій розповідається про запорожця, який, потрапивши в пекло, зруйнував його так, що воно сотню літ пустувало, і звільнив душі козаків, якоюсь мірою теж пов'язане з цією бароковою містерією.

Як зауважує історик літератури В. Резанов, «Слово про збурення пекла» свідчить про «височеньку літературну вмілість анонімного автора: не маючи такої великої сцени, не маючи й інших умов, потрібних, щоб поставити й виконати велику містерію, наш автор стиснув свій матеріал, сконденсував його і скупчив свою увагу на одному, але найвизначнішому моменті євангельської історії про те, як Христос виратував рід людський, – а саме на тому, як він подолав пекло та владу дияволові» [142, с. 39]. Тому саме ця містерія була цікавим явищем в історії давньої української шкільної драматургії. Вона відрізнялась від київських драм великоднього циклу і примикала до містеріальних. Відомо, що великодні драми були довгими і нудними, з обсяжними діалогами, численними алегоріями та символами. Натомість автор «Слова про збурення пекла» уникає засилля символів, вільно поводитьсь з релігійними легендами, використовує апокрифічні елементи, зокрема з пізнього апокрифічного Никодимового євангелія. І справді, анонімний твір «Слово про збурення пекла» був «новим і за інтерпретацією в суспільному напрямі релігійного сюжету, і за розкриттям образів, і за використанням елементів народнопоетичної творчості» [35, с. 47]. Невідомий автор надав своєму твору нового звучання, відійшовши від алегорично-моралізаторського характеру попередніх великодніх драм.

Драма «Слово про збурення пекла» розпочинається з розмови Люципера та Ада, які переймаються передчуттям приходу Христа до пекла:

*Знаю я, Аде, о том ХристѢ много причин,  
Иж он ест од колѢна Давидова Мариин син,*

*Которий сам себе сином божим именуєт*

*И чоловѣком також називаєт.*

*О том пророци здавна пророкуют... [193, с. 464].*

Люципер розповідає про всі підступні справи, які вчинив проти Бога задля утримання своєї влади над пеклом. Люципер і Ад не розуміють, хто ж такий цей Христос, про якого всі говорять («*А я тиї справи, що бог сотворил, всѣ знаю, / А що ся именуєт сином божим, того не разумѣваю*» [193, с. 465]) і чому він здатен творити різні чудеса. Ад в такому передчутті майбутньої катастрофи для мешканців пекла, що його проймають дрижаки:

*Але радше того Христа не зачѣнаймо!*

*Откуда єсть, того добре не знаємо*

*Бо мої усѣ жили починают дрижати,*

*Я чемусь боюся, аби мнѣ не було яких страхов*

*аби-смо не утратили пекелних наших гмахов [193, с. 468].*

Люципер заспокоює його, бо «*добрую надѣю маю, / Душу Христову себѣ поймаю*» [193, с. 468]. Він посилає назустріч Христу воєвод Трубая і Венера.

Однак предтеча Іоан Хреститель сповіщає про переможний хід Христа:

*Смутися, Аде, плач и ляментуй вовѣк,*

*Гди идет до нас бог і человѣк!*

*Готовал єси на нас пекло, вязеня,*

*Которое тобѣ будет в сіє время.*

*Веспол из слугами твоими*

*Будете под ногами божими! [193, с. 471].*

Перші три посланці від воєвод прибігають та втішають Люципера та Ада звістками про смерть Ісуса через розп'яття на Голгофі: «*Христос умираєт, / На крестѣ главу свою прикланяєт*» [193, с. 473]. Проте четвертий посланець повідомляє, що Христову душу обступили войовничі ангели, через що сили пекла не змогли її здобути для Люципера. Усюди шириться поголос, що «*во третій ден Христос воскреснет*» [193, с. 475] та спуститься до пекла, аби визволити усіх його бранців. Повертаються воєводи Венера і Трубай,

розповідають про свою поразку й «блискавицѢ и громи великиє» [193, с. 475], які оточують Христа в його переможній ході. Люципер наказує забарикадувати пекло й збирає усіх своїх прислужників для його оборони. Останній посланець сповіщає, що до них уже прямує «цар грозній и аггелов множество, / Серафим з ним и его божество» [193, с. 476]. Нарешті наближається Христос і проголошує:

*Господ силен во брани!  
ВозьмѢте врата, князи, ваша  
И возьмѢтеся врата вѢчная,  
Внидет в вас цар слави [193, с. 477].*

Люципер його проганяє, однак Христом тричі перехрестивши ворота до пекла й зірвавши таким чином ланцюги, заходить «во пекло и освѢщает всѢ мѢстца пекелнии и кропит водою и духом святым» [193, с. 477]. Ад обурений, адже той його «вѢчнии палаци попсовал» і «пекло сплюндровал» [193, с. 478]. Христос звільняє з полону пекла усіх праведників, залишився тільки Соломон, який пророкує повторний прихід Христа. Люципер, не тямлячи себе з люті, наказує випровадити Соломона услід за Христом. Радісний Соломон наспівує, а Люципер та Ад із відчаю оплакують свою долю. Закінчується драма тим, що Соломон «почал бога во тройци вихваляти и пречистую богородицу» [193, с. 478].

Особливість композиції драми «Слово про збурення пекла» – відсутні пролог та епілог. Однак, як стверджує В. Резанов, «Люципер попереду виголошує монолог і монолог той править наче за пролог до драми: він говорить про те, як Бог створив світ, про дев'ятеро хорів янгольських, що славлять Бога на небі, про те, як він сам повстав був проти Бога й був скинутий у пекельні безодні; далі він оповідає, як створено Адама та Єву, як вони згрішили, про братовбивство Каїнове, і нарешті про те, як він забрав до свого пекельного царства й Адама, і Аврама, і Ісака, і Якова, і дванацятьох патріархів, і Самсона, і Давида, і Олександра, і силу інших людей. В містеріях західно-європейських усе це більш-менш докладно виконувалося на сцені перед

глядачами в дії» [142, с. 39]. Автор «Слова о збуреню пекла» був обмеженим в театральних засобах, тому він уміло використав можливості монологу. Не зазначено в містерії й дійових осіб. Про них дізнаємося з діалогу, що є основою драми. Однак центральна постать «Слова про збурення пекла» – це Христос, «його страсті, як і по всіх містеріях страстів. Виводжувано-ж Христа в «Слові о збуреню» його власною особою; це постережувано й у французьких, й у німецьких, і в чеських, і в польських містеріях...Ось основна причина, що через неї «Слово о збуреню пекла» треба вважати за пієсу, що безпосередньо до циклу містерій прилучається» [142, с. 39]. Думки про те, що «Слово про збурення пекла» має «характер ще чистих містерій, тобто такої, що не увібрала в себе риси міраклю чи мораліте», притримувався й Д. Антонович [2, с. 12], хоча, як він зауважує, усі тогочасні шкільні драми вже мали «мішаний характер містерій чи міраклів, получених з мораліте, і їх дуже рясно було наділено персоніфікаціями всяких чеснот, блудів і ріжних абстрактних понять» [2, с. 9]

Дія в драмі безпосередньо відбувається лише на одному рівні християнської моделі світу – у пеклі, де Люципер розповідає власну історію про зверження з небес через усі лихі діяння, про те, як посприяв гріхопадінню Адама та Єви, а також убивству Авеля Каїном, перелічує в'язнів пекла, а звістки про розп'яття та смерть Христа із землі приносять п'ятеро посланців Люципера. Діалог дозволяє поєднати різні часові (первородний гріх, розп'яття Христа, його воскресіння та руйнування ним пекла) та ввести додаткові просторові (рай, землю) площини. Водночас завдяки вісникам, роль яких виконують «посли», перспектива глядача та персонажа драми Люципера організована однаково. Незважаючи на зовнішню простоту, підсилену комічним началом, «Слово про збурення пекла» має складну конструкцію. Його основний зміст винесений за межі тексту, представлений у відображенні страждань Христа, його смерть на хресті та воскресіння прямо не показані глядачам. Вони лише чують про них. Ці події відображуються, причому в протилежній щодо місця євангельських подій точці – у пеклі. Відображення, таким чином, відбувається з передбаченим викривленням.

Ще одна особливість драми у тому, що її анонімний автор ніби відступив від традиційного сюжету. Він орієнтувався на другу частину Никодимового євангелія, вдавшись до прийому укрупнення одного із вузлів. У старохристиянському апокрифі йдеться про зішестя Христа до пекла після воскресіння. Сюжет апокрифу такий: таємний учень Христа Йосиф Арімафейський на раді сповіщає єрусалимському синедріону, що брати Симеона-богоприємця, Левкій і Карін, які давно померли, при смерті Ісуса Христа воскресли і перебувають у Арімафеї на молитві. Члени синедріону, аби переконатись у цьому, йдуть до їхніх гробів і з подивом з'ясовують, що ті порожні. Відразу ж прямують до Арімафеї, де бачать обох мерців живими, приводять їх до Єрусалиму і закликають Богом, аби ті розповіли, як їм вдалося воскреснути з мертвих. Тепер вже живі Левкій і Карін перехрестилися і попросили дати по аркушу паперу, на якому усе розписують. Написане ними поодинці повністю співпало: просидівши довгий час у пекельній темряві, вони побачили, як по пекельній безодні розливається яскраве світло, яке приніс з собою Христос, аби звільнити з нього праотців, патріархів, пророків та мучеників за віру. Очевидним є віддзеркалення сюжету апокрифічного в сюжеті «Слова про збурення пекла». Никодимове євангеліє ще на Нікейському соборі в 325 р. було віднесено до заборонених книг, тому в XVII ст. воно, найімовірніше, функціонувало як уснопоетичний твір, ставши апокрифічним і досить популярним як серед православних, так і серед католиків. Відповідно у драмі «Слово про збурення пекла» спостерігаємо «не ланцюг відомих епізодів, а один, але детально розроблений епізод, пов'язаний з іменем Ісуса Христа. Автор «Слова о збуреню пекла» вміло поєднав розповідь про події з показом окремих фрагментів сюжету, заклавши тим самим підвалини для розвитку драматургії майбутнього» [171, с. 92].

У «Слові про збурення пекла» чи не вперше помічаємо напружений момент у розвитку сюжету, який наближається до кульмінації у власному розумінні цього слова. Усупереч традиції, згідно з якою у багатьох п'єсах XVII–XVIII ст. пекло, показане на сцені, тільки вивергало дим і вогонь,



нагадуючи тим самим про муки, які чекають грішників по смерті, автор містерії переносить у пекло саму дію, щоправда, не для того, аби нагадати про пекельні муки, а власне для показу подвигу Ісуса Христа. Це могло бути певною несподіванкою для глядачів. У тканині драми «нарешті з'явився прообраз непередбачуваності сюжету (ніби свідомий прийом, який закладає у драму несподіваний поворот у перебігу сценічної дії), новий художній прийом, яких так не вистачало українській драмі XVII–XVIII ст.» [171, с. 92].

Автор драми «Слово про збурення пекла» був майстром розкриття теми і створення образів. Ад уявляється авторові драми як «старий, досить добродушний дідусь, властитель усієї будівлі і всіх оселених у ній грішних і не грішних душ. Се старогрецький Плутон, цар підземелля, «багач», володар усіх земних скарбів, а разом усіх померших, що сходять у царство тіней. Він віковичний як сам бог і старший від Люципера, молодого авантюриста, сотвореного богом, що швидко потім за гордощі, з якими хотів зрівнятися з богом, був зіпхнений із неба» [193, с. 479]. І. Франко зауважив, що хоч «дійових осіб небагато, та всі вони схарактеризовані індивідуальними, виразними рисами, далеко не так шаблоновими, як се бачимо в західноєвропейських містеріях» [193, с. 483]. Так, «заземлені» стосунки між Люципером і Адом, як і між іншими дійовими особами, не сухі, статичні, а життєві, забарвлені соціальними мотивами. Показовою є центральна «постать самого Спасителя, а не його персоніфікована алегорія» [171, с. 62]. Загалом, тут немає й характерних для езуїтів «алегорій і символів, що заступали живі особи; й це різнить її саме від більшості українських великодніх драм і є доказом, що на українському ґрунті існувала великодня драма більше чистого містерійного стилю» [28, с. 181].

Оригінальною є форма побутування у «Слові про збурення пекла» народної сміхової культури, яку інтегровано в основну сюжетну лінію, а не у вставні епізоди. Зокрема, гумористично-побутове забарвлення мають репліки боягузливого Ада та хвалькуватого Люципера, надаючи цим персонажам особливої поетичності, а текстові – мовної динаміки:

*Ад до Люципера мовить:*

*Люциперу, старосто, мой добрий друже,*

*Прошу тя, коло господарства моего пильнуй дуже!*

*Пильнуй добре! Знаєш, на що-с ся поднял,*

*Бо Іоан Предитеча слуг наших дуже полякал.*

*Але радше того Христа не зачѣнаймо!*

*Откуда єсть, того добре не знаємо.*

*Бо мои усѣ жили починаютдрижати, –*

*Либой коло нас не жарту!*

*Я чемусь бою ся, аби мнѣ не було яких страхов,*

*Абисмо не утратили пекельних наших гмахов [193, с. 468].*

Дух драми «Слово про збурення пекла» багато в чому народний. Люципер, Ад, Соломон у творі – по суті фольклорні персонажі, відшліфовані й інтерпретовані народом ще в апокрифах, які стали основою драми. У народних творах, зокрема в казках і легендах, апокрифічний образ Соломона – один з центральних. У них його зображено кмітливим, дотепним у своїх вигадках, жартівником, безкорисливим у ділах. Подібні риси характеру притаманні й постаті Соломона із «Слова про збурення пекла», адже «драма кінчить ся комічною явою визволення з пекла Соломона, котрий лякає чортів другим приходом Христа, а чорти самі виганяють єго з пекла, щоби не діждатися нової напасти» [4, с. 223].

Аналіз словесної тканини драми «Слово про збурення пекла» приводить до висновку, що «є се зовсім самостійний твір, незалежний від чужих взірців, у великій степені оригінальний, а списаний майже зовсім чистою народною мовою, розміром українських дум» [4, с. 223], на основі стильового і ритмічного складу легенд та прислів'їв. Якщо погодитися з твердженням, що драма створена в першій половині XVII ст., то використання народної мови у тогочасних шкільних драматичних творах було винятком. В окремих епізодах відчувається стиль, форма студентських віршів та драматичних творів (інтермедій, орацій). Можна припустити, що автором був студент, добре

обізнаний з народнопоетичною творчістю. Хоча О. Білецький вважав, що «Слово о збуренню пекла» – взагалі «єдиний зразок старовинної української драми, на якому немає нальоту шкільної ученості і який справляє враження справжнього народного театру» [10, с. 311].

Вже самою побудовою драма «Слово про збурення пекла» близька до дум, адже має розгорнутий вступ (розмова між Адом і Люципером), саму драму (прихід Ісуса Христа в пекло) та своєрідну кінцівку – слова Соломона, які нагадують «славословіє» дум:

*Преблагословена єси, богородице дѢво,  
Воплотивий бо ся ис тебе божоє слово.  
Ад плѢнен бист, Адам призва ся.  
Клятва потреби ся,  
Єва освободи ся,  
Смерть умертви ся.  
И ми ожихом!  
ТѢм пою ще воспоем:  
Благословен Христос бог наш  
Изволивый и такая. Слава тебѢ [193, с. 478].*

Окремі діалоги починаються фольклорним окликом «Гей»:

*Гей, панове воєводи, ти, пане Трубаю,  
И ти, Венеро, ото я для того вас до себе волаю... [193, с. 469].*

Як і думи, драма має довільну віршову форму як за кількістю рядків у творі та складів у рядках, що римуються, так і за ритмікою та римуванням. Римування вірша містерії здебільшого дієслівне, що зближує його з римуванням дум (маю – ожидаю, знаю – розумѣваю, занехаймо – заволаймо). Найбільше воно властиве для мови Люципера та Ада. У деяких місцях драми збережено фольклорну афористичність у мові героїв:

*Смутися, Аде, плач и ляментуй вовѢк... [193, с. 471];  
Иди ж, иди за своим Христом, а тут не бувай,  
И пеклом нашим и нами больше не колатай! [193, с. 478].*

До фольклорної поетики слід віднести й «пафос п'єси, що передає народне світорозуміння та особливості «неповної» християнської релігійності» [13, с. 289]. Однак найхарактернішою деталлю, яка споріднює драму зі середньовічними містеріями, є опертя на сакральне число «три». Христос тричі приходить у пекло, розбиваючи потрійно накладеним хрестом ворота, щоб окропити їх водою і святим духом та визволити звідти в'язнів.

«Слово про збурення пекла» невідомого автора можна вважати опосередкованим варіантом подачі канонічного сюжету в українському театрі епохи Бароко, адже композиційно п'єса не узгоджується з теоретичними приписами тогочасної поетики: не має прологу та епілогу, не поділена на окремі дії, написана переважно у формі діалогу Люципера й Ада, у монологіях яких розкрито всю історію сходження Христа в пекло. Окрім того, у драмі оригінально поєднано традиційні складові середньовічної містерії та ті елементи, що споріднюють його з народними думами. Автор відходить від алегорично-моралізаторського характеру попередніх містерійних драм, вільно поводиться з релігійними легендами, вводячи до них апокрифічні елементи. Невелика кількість дійових осіб позбавлена біблійної шаблонності й наділена індивідуальними людськими рисами. Дія в драмі відбувається лише на одному рівні християнської моделі світу – у пеклі, однак завдяки діалогам поєднуються різні часові (створення світу богом, гріхопадіння Адама та Єви, вбивство Авеля Каїном, розп'яття та воскресіння Христа) та просторові (рай, земля) площини. Основний зміст «Слова про збурення пекла» як містерії винесений за межі тексту, представлений у відображенні страждань Христа, його розп'яття та воскресіння після смерті. Народну сміхову культуру автор інтегрував в основну сюжетну лінію, а не в інтермедійні вставки, як це було прийнято. Містерія композиційно близька до народних дум через свій розгорнутий вступ, довільну віршову форму, ритміку та римування. Усе це робить «Слово про збурення пекла» унікальною пам'яткою барокової української літератури, яка «перевищує літературною довершеністю» [28, с. 180] усі тогочасні драми.

## 2.2. Національна специфіка поезики містерії Тараса Шевченка «Великий льох»

Розвиток романтичного типу творчості був пов'язаний зі світоглядним переломом наприкінці XVIII – на початку XIX ст. внаслідок спростування механістичного матеріалізму, який боровся з ідеалізмом та релігією, приписував перевагу матерії над свідомістю, інтерпретуючи психічну діяльність людини лише як результат фізико-хімічних перетворень. Зародження Романтизму в літературі та культурі загалом було своєрідним викликом проти раціоналізму та нормативності, що були властиві творчому процесу попереднього класицистичного періоду. Світоглядні основи романтизму сформувались під впливом ідей німецької ідеалістичної філософії, згідно з якою світ поставав живою цілісністю, яка перебувала в постійному динамічному русі та змінах, у боротьбі суперечностей та протилежностей. Романтизм формує якісно відмінну естетичну систему як потребу нового осмислення дійсності. У пошуках позитивних ідеалів романтики апелюють до історії, релігії і народної творчості, а в культурі й мистецтві Середньовіччя вбачають джерело таємничого, містичного та дивовижного. Завдяки цьому жанр містерії, який до цього часу вже став архаїчним, відійшов на периферію творчого процесу, знову «витягується» митцями, але на рівень метажанру. Саме таким оригінальним інваріантом містерії, у якому романтичне міфотворення трансформує християнський дискурс у націєтворчий, є «Великий льох» Т. Шевченка.

«Великий льох» (1845) – один із найпримітніших творів Т. Шевченка «історіософського змісту й націософського спрямування» [3, с. 7]. Емоційним імпульсом до написання цього тексту стали болючі враження та спостереження поета над українськими реаліями. Під час першої (1843) та другої (1845) подорожей в Україну Т. Шевченко відвідав Суботів поблизу Чигрина – колишню літню резиденцію гетьмана Б. Хмельницького,

ознайомився з народними піснями, думами, переказами про добу Хмельниччини, вивчав місцевість, архітектурні пам'ятки. У Суботові здавна ширилися перекази про те, що Б. Хмельницький перед смертю заховав великі скарби у потаємних підземеллях під своїм палацом. Одну з таких легенд записав М. Грушевський: «Кажуть, що в його церкві – у мурованій – є кладь нечислима, саме золото попід підвалинами. Навмисне через те й затоплена в землю глибоко. А в якійсь каломні, либонь, шкатулка є, а в ній ключі од льохів, плани та описи усякої кладі, яка де є на всій Україні. ...Один льох починаєть ся з самої церкви мурованої та йде попід Хмельницького дворищем. Другий льох починаєть ся у току коло клуні у Сидора Дона-Пелиненка, не далеко за дворищем Хмельницього, бо його подвірє велике. ...На шляху, де само перерізаний льох великий, що весни, що дощу великого, було, виносить водою гроші, дукачі, намиста, пряжки, шаблі, стремена, кудзі, каблучки, якісь тай не тіко тут, а й на других проваллях знаходять, було, усячину і все виробчаєте таке, що ніякі ковалі тепера не викують так...» [36, с. 113–114]. Можна припустити, що легенди про таємні підземелля Б. Хмельницького, почуті Т. Шевченком, у тому числі були поштовхом і точкою відліку для роботи над поемою-містерією «Великий льох». У 1945 р. В. Сімович слушно зауважив: коли Т. Шевченко «об'їздив Гетьманщину, пізнавав докладно людей, став дивитися на них правдивими очима» [23, с. 6], то його сповнило бажання «хоч у формі містерії, розплатити ся по своєму з минулим України, схарактеризувати наше теперішнє покоління і подати висновок з того, яка будуччина жде Україну» [23, с. 7], адже поета повсякчас не полишала думка, що «над нашою землею все нависав якийсь фатум» [23, с. 7].

Т. Шевченко продумав як зовнішню симетрію «Великого льоху», так і відносно симетричне розміщення самого змісту поеми. Як і більшість середньовічних містерій, поема складається з трьох частин (та окремо – епілогу «Стоїть в селі Суботові...», який є «генетичним продовженням» [135, с. 73] твору), у кожній з них діють по три ключові персонажі. Концептуальною складовою також є епіграф, в якому цитовано Псалом 43 (вірші 14 і 15) із

Псалтиря про роздуми над долею єврейського народу, забутого та покинутого Богом, переможеного та пограбованого ворогами, внаслідок чого той асимілювався серед інших народів та втратив територіальну вкоріненість на довгі роки.

Переплітаються, навмисне «зшиваються» реальними, конкретно-історичними штрихами три часопростори: доба Б. Хмельницького, доба І. Мазепи, авторське сьогодення (перша половина ХІХ ст.). Увага проектується на три історично важливі географічні точки: Суботів (давній і тогочасний), Батурин, канівські гори. Помітною є не лише зовнішня потрійна симетрія, а й внутрішня, стильова, змістово-інтонаційна. Перша частина «Великого льоху» – ліро-епічна, за тональністю – елегійна; друга – драматична; третя – епіко-драматична, із сатирично-побутовим тоном. Потрійним є і власне авторське ставлення до центральних персонажів: співчутливе – до душ, негативне – до ворон, амбівалентне, неоднозначне (як співчутливе, так і насмішкувате) – до лірників. Саме три дні москалі розкопують льох. Таке опертя на сакралізоване число «три» є домінантною складовою містерійної парадигми.

Перший розділ «Великого льоху» називається «Три душі», символічним вузлом у ньому є образи трьох білих пташок – невпокоєних грішних душ дівчат. Усі вони були різного віку: до першої дівчини вже залицялись та сватались юнаки, друга була підлітком, а третя – немовлям. Їхні гріхи – ненавмисні та неусвідомлені, адже з погляду на молодий або ж навіть дитячий вік «вони нездатні ні на оборону чогось святого чи високого, ні на усвідомлення своїх вчинків» [163, с. 210–211]. Перша душа дівчини Прісі покарана за те, що за життя випадково перейшла дорогу з повними відрами Б. Хмельницькому (що, за віруваннями, віщує удачу), який у той час їхав через Суботів на фатальну для українців Переяславську раду, де мав присягнути на вірність російському цареві. Розплата була миттєва, бо донісши відра додому, *«батька, матір, себе, брата / Собак отруїла / Тією клятою водою»*. [212, с. 254]. Друга душа напоїла водою коня російського царя Петра І (чим начебто виявила свою прихильність), коли той повертався через Батурин з битви під

Полтавою в Москву. Поглиблює драматизм та трагізм скоєного той факт, що напередодні всі батуринці були вирізані, а саме місто *«Москва вночі запалила, / Чечеля убила, І малого, і старого / В Сейму потопила»* [212, с. 255], а саму дівчинку осиротили та *«пустили / Москалям на грище»* [212, с. 255]. Третя душа, коли ще була немовлям, усміхнулася цариці Катерині II, яка плівла кораблем в Канів по Дніпру. Покарання спіткало відразу: *«глянула, усміхнулась... / Та їй духу не стало! Її мати вмерла, в одній ямі / Обоє поховали!»* [212, с. 257].

Як зауважує Т. Бовсунівська, трагедія полягає в тому, що «вчасно не зійшло особистісне з національним, що окремі людські волі стали всупереч народній долі» [17, с. 169]. Очевидно, що образи трьох душ, які витають світом без спочинку, втілюють етапи згасання національної свідомості: за часів гетьманування Б. Хмельницького вона визріла, у добу правління І. Мазепи – змаліла, а в трагічні часи закріпачення українського народу Катериною II – фактично зійшла нанівець. Ці три душі – «приклади Божої кари» [20, с. 25] за «гріхи трьох поколінь українського простонароддя» [95, с. 77], покараних за несвідому прихильність та сприяння ворогам України. Завинили вони тим, що «ніколи не заглядали глибоко ворогам в душу, якась темна сила зі своїх руйнувала все те, що виходило доброго з народу, їй допомагали темні духи сусідніх народів – і все те разом довело нове українське покоління до людей, які нічого ніколи не знають, нічого не бажають» [23, с. 7].

Т. Шевченко підкреслює, що несвідоме чи ненавмисне схвалення й підтримка будь-яких дій, що призвели до поневолення чи приниження українського народу не може бути виправдане жодним чином, а спокутувати провину можна тоді, коли будуть усунуті її причини та наслідки. Тому їй не можуть знайти спокою три душі та змушені витати білими пташками над Суботовим. Вони прилетіли сюди подивитися, як розкопуватимуть льох, і сіли для цього *«на похиленному хресті / На старій церкві»* [212, с. 253]. Адже з тим льохом і з церквою безпосередньо пов'язана їхня лиха доля. У спільній «заяві-



визнанні» трьох душ, що композиційно є неначе прологом першого розділу, так визначається сутність їхнього позаматеріального блукання по світу:

*Коли б вже швидше розкопали,  
Тойді б у Рай нас повпускали,  
Бо так сказав Петрові Бог:  
«Тойді у Рай їх повпускаєш,  
Як все москаль позабирає,  
Як розкопа великий льох» [212, с. 253].*

У цих словах захована не тільки зав'язка, а й розв'язка національної трагедії: душі винних українців каратимуться доти, доки московська рука не сплюндрує та знищить Україну дотла. Лише тоді нація пробудиться, усвідомивши своє принизливе поневолення, повстане та в боротьбі поверне втрачені добробут, свободу та самостійність, що становлять основу національного буття.

Другий символічний вузол уособлюють три чорні ворони. Вони – «протиставлення душам, їхні антиподи» [135, с. 71], «злі демони трьох слов'янських народів, які не можуть звести між собою поррахунків» [95, с. 78], «злі духи» [164, с. 61] історії. Ворони злетілись «з трьох сторін і сіли, / На маяку, що на горі / Посеред лісу, усі три» [212, с. 258], щоб нахвалитись своїми страшними злочинами проти української державності, свідомо посприявши її занепаду, та аби поспостерігати, як москалі розкопують льох. З'ясовується, що українська ворона докладала великих зусиль, аби знищити осердя національного духу – запорозьке козацтво. Вона і «Батури́н спалила, / Сулу в Ромні загатила / Тільки старшинами / Козацькими... а такими, / Просто козаками, / Фінляндію засіяла» [212, с. 260], і «славного Полуботка / В тюрмі задушила» [212, с. 260], і «дворянства страшну силу / У мундирах розплодила, / Як тих вошей розвела» [212, с. 260]. Польська ворона є сукупним гріхом Речі Посполитої. Вона хвалькувата, розтринькує казну, легковажно прогулює власну державу по закордонах, чим і хизується: «Я в Парижі була / Та три злота з Радзивілом / Та Потоцьким пропила» [212, с. 257], тобто з емігрантами, які відступились від визвольної боротьби, посприяла занепаду Польщі, розливши

ріки крові у повстаннях та загнавши у Сибір свою шляхту. Московська ворона зображена в поемі п'яною, про що свідчить її беззмістовна пісенька про козу та чорта. Вона чваниться історією Російської імперії, хоча зі змісту вихвалень зрозуміло, що такими фактами пишатися не варто: «*С татарами помутила, С мучителем покутила, / С Петрухою попила / Да немцам запродала*» [212, с. 260]. Українська ворона, порівняно з чорноперими подругами, – зло найстрашніше. Вона відверто ображає інших ворон, називає їх закуреними «*безперими каліками*» та «*недотиками*» [212, с. 259], дорікає їм за зради, хоча й сама від них нічим не краща. Ці ворони у поемі втілюють «реакцію, прямий консерватизм, охоту здавити всяку нову думку, новий розгін правди і волі в країні» [95, с. 78]. Шевченко зображає їх як контраст білих пташок-душ. Окрім кольористики, цю протилежність увиразнює мовна характеристика. Якщо душі говорять лагідно, щиро, то ворони – злостиво, заздрісно, гонорово.

Для середньовічної містерії характерним був поділ художнього простору на двосвіття – позитивно маркований вимір сакрального або божетсвенного та негативно маркований вимір земного або гріховного. У «Великому льосі» також простежуємо ідейне розмежування на своєрідний рай, який вбачається Т. Шевченком в часах минулої козацької слави, та пекло, який можна спроектувати на тогочасний національний стан української спільноти. Шевченкове бачення історії в майбутньому проартикульовано в епізоді про віщування українською вороною народження близнят, двох Іванів, у час народного воскресіння, здобуття волі. Їхня поява на світ стане точкою відліку початку нового часу:

*Один буде, як той Гонта,  
Катів катувати!  
Другий буде... оце вже наш!  
Катам помагати.  
Наш вже в череві щипає...  
А я начитала,  
Що, як виросте той Гонта,*

*Все наше пропало!*

*Усе добро поплюндрує*

*Й брата не покине!* [212, с. 261–262]

Т. Шевченко пов'язує з розкопками Богданового льоху декілька подій. Перша пов'язана з народною легендою, яку свого часу зафіксував В. Сімович: «Люде подекуди переказують, що якби докопались Москалі до Великого льоху Богданового, де його скарби заховані, то до краю вже знівечили б Україну» [23, с. 8]. Також буде ще «два дива твориться» [212, с. 261]: у ніч, коли розкопають льох, «будуть в Україні / Родиться близнята» [212, с. 261]. Один з них буде подібний до Гонти й «розпустить правду й волю / По всій Україні!» [212, с. 262]. Прикметно, що народження таких близнят змальовується в євангелівському ореолі – ніби Різдво Спасителя: над Києвом з'являється передвісна комета, як зірка над Вифлеємом («над Києвом / Мітла простяглася» [212, с. 262] ), «над Дніпром і Тясмином / Земля затряслася» [212, с. 260], «застогнала / Гора над Чигрином. О!.. Сміється і ридає / Уся Україна» [212, с. 260]. Поет переконаний, що пророків-спасителів посилає на землю Господь, отже відродження України можливе тільки з Божою поміччю. Одночасно з Гонтою з'явиться на світ і його брат-антипод. У такий спосіб підкреслюються труднощі й суперечності національного відродження, посилення соціального антагонізму, що вирував в народних колах. Та ж мати народить і рятівника, і руйнівника, не зуміє відрізнити доброго Івана від лихого. Проте Т. Шевченко боїться, щоб не прийшов на світ «новий запроданець, в роді Тетері, Сави чи Брюховецького» [95, с. 79]. Тому й у репліках ворон вчуваються сумнів у спроможності першого Івана повстати проти катів та ймовірність його загибелі: «Поки сліпі люде, / Треба його поховати!» [212, с. 262].

Показовою є остання трійка образів – три лірники, які «йшли в Суботов про Богдана / Мирянам співати» [212, с. 263]. Варто зауважити: вони каліки – «Один сліпий, другий кривий, / А третій горбатий» [212, с. 263]. Утім, фізичні вади не були б такими помітними, якби не існувало вад моральних: нехтування своїм призначенням, місією, байдужістю до події, яка й привела їх у Суботів.

Це залякані, несвідомі, примітивні люди, яких скоріше можна віднести до суспільної категорії жебраків, аніж до народних співців. Також промовиста та деталь, що перед читачами не кобзарі чи бандуристи, а саме лірники. Якщо на кобзі та бандурі грали козаки, то ліра – інструмент старців. Коли Москва розкопує льох Б. Хмельницького, вони «йдуть гробокопателям до праці виспівувати; вони несуть на московський базар українські пісні, оповідання, працюють на хосен ворога – ради хліба, ради заробітку» [95, с. 79]. Такі лірники – «гнучка на всі боки інтелігенція, що співала й танцювала під сопілку вищих кол шляхетської Польщі й царсько-дворянської Москви» [164, с. 61]. Наприкінці твору приходить розуміння, що описано розкопки малого льоху, де знайдено «*черепок, гниле корито / Й костяки в кайданах!*» [212, с. 266], речі, алегоричні за своїм змістом. А щодо великого льоху, то Т. Шевченко втішається короткою заміткою, що його «*ще й не дошукались*» [212, с. 267].

Завершується поема-містерія віршем «Стоїть в селі Суботові». Окремі шевченкознавці заперечують роль цієї поезії як епілога. Так, Т. Комаринець стверджує, що загальний тон оповіді, композиційно-структурна завершеність вірша «Стоїть в селі Суботові» дають серйозну підставу не сприймати його як епілог «Великого льоху» [76, с. 64]. Такої ж думки притримується й Р. Харчук, вважаючи «Стоїть в селі Суботові» «таки окремим твором, а не епілогом до «Великого льоху» [195, с. 7]. Проте видається доречним номінування вірша «Стоїть в селі Суботові» епілогом до «Великого льоху», адже повна співзвучність на змістовому та образному рівнях є очевидною. У цьому вірші Т. Шевченко, на думку Б. Лепкого, дає читачам «ключ до розуміння алегоричного контексту «Великого льоху» [95, с. 76], адже написані обидва твори «того самого дня (21 жовтня 1845 р.) і на тому самому місці (Миргород)» [95, с. 76]. Поет «немов боїться, що його містерія не досить зрозуміла і тому у вірші Суботів висловлює свою політичну думку» [95, с. 76]. Епілогом номінують цей вірш й О. Білецький, О. Павлів, Н. Момот та інші.

Виразний зв'язок мотивів та образів поеми-містерії з українським фольклором, особливо з архаїчною орнітоморфною символікою. Уявлення про

грішні душі, які змушені витати світом без Божого прихистку, у «Великому льосі» втілюють образи трьох білих, «як сніг» [212, с. 253], пташечок. Здавна існувало повір'я, ніби душа прилітає пташкою до новонародженої дитини. Нею вона й відлітає, коли людина помирає. Ворона в українській культурі – народнопоетичний символ провісника горя, страждань, смерті, пророцтва, кровопролиття, втілення марнославства та хвалькуватості. За повір'ям, ворона витворилась із трісок, коли чорт створював вовка, витесуючи його з дерева. Існує також легенда про ворону, яка хотіла пити кров, що капала з розп'ятого Ісуса Христа, за що Бог прокляв її. Окрім того, цей птах – комічний образ дурості та глупоти [45, с. 150–153]. Синтез усіх цих значень простежуємо в образах трьох ворон у «Великому льоху». З української демонології також зринає й образ міфічної істоти ярчука («*Побіжить наш ярчук / В ірій їсти гадюк / Зо мною*» [212, с. 263]). За народним повір'ям, ярчук – «надзвичайно дужий пес із «вовчим зубом», який народжується на початку травня та має здатність бачити і проганяти злих духів. Такого пса бояться не тільки відьми, а й сам диявол» [29, с. 617]. Молока матері він не ссе, тому господар змушений власноруч годувати його молоком. Тому, коли польська ворона у «Великому льосі» хоче накормити ярчука (так вона алегорично називає Івана-рятівника) гадюками, то певно хоче отруїти.

З народного побуту в поему ввійшли й повір'я, пов'язані з водою. Так, перейти комусь шлях із повними відрами води, що й зробила дівчина Пріся, «значить ворожити добре, бажати, щоб стало ся те, чого хоче той, що йде куди, чи їде» [23, с. 17]. Також у фольклорі існувала думка про те, що дівчина напуває коня лише того хлопця, якого любить, виявляючи так свою прихильність. Таке ж за життя вчинила й друга душа-пташечка перед московським царем.

До анімістичних уявлень народу, окрім перетворень душі в пташку, відносимо й згадку про митарство. Згідно з народним повір'ям, до душі після смерті, коли та покидає тіло, у повітрі злітаються ангели та злі духи, перетягуючи між собою хто до раю, хто до пекла. Це й називають митарством.

Найбільш грішні душі на таке митарство й не попадають, про що й жаліється третя душа-пташечка: *«Я тепер караюсь, / За що мене на митарство / Й досі не пускають»* [212, с. 257].

«Великий льох» Т. Шевченка, на думку Б. Лепкого, «був новістю в нашій літературі і з боку форми, і з боку змісту» [95, с. 80], адже поетові вдалося підібрати «драматичний діалог на взір давніх містерій і таким способом усунув набік ці монольоги, поуки і гадки, які прямо від себе залюбки вплітав в епічне полотно в Гайдамаках». Витоки цієї поеми-містерії проявляються на кількох рівнях. Зі староукраїнською вертепною та шкільною драмами, що успадкували і трансформували на національному ґрунті риси західноєвропейської містерії, пов'язують такі елементи бурлеску, як вульгарний пафос та карикатурність, що наявні у розділах «Три ворони» і «Три лірники». Важливою складовою твору є традиція біблійних псалмоспівів та пророцтв. Це проявляє себе не лише у епіграфі, взятому Шевченком із 43 псалма Давидова (вірші 14 і 15), переспіваного «у стилі політичної інвективи, святого обурення» [135, с. 69], а й у скорботних інтонаціях, гнівно-викривальних і пророчих словах у сторону ворогів, перевертнів та манкуртів. На культурно-історичному рівні – це середньовічна західноєвропейська містерія та її модифікації в українському бароко та романтизмі. Витворена на основі літургійного священнодійства, містерія присвячувалась доленосним подіям християнської історії – народженню, смерті й воскресінню Ісуса Христа, тобто таїнству відкуплення Спасителем роду людського. У містерії Т. Шевченка йдеться про відкуплення українського народу: розкрито причини й сутність гріхопадіння, «увесь політичний нерозум» [164, с. 55], передумови та шляхи порятунку. Містеріальної традиції сягають і такі особливості «Великого льоху», як опертя на сакральне число «три», яке розкодовується як знак небес, Пресвятої Трійці та акцент на архетипі Воскресіння, вірою в яке позначені Шевченкові візії та пророцтва. Композиційні центри «Великого льоху» за змістом тотожні традиційним містерійним представленням про три основні події християнського віровчення: народження, смерть та воскресіння Христа.

Перша частина поеми «Три душі» витворює історичні етапи становлення та розвитку української державності, у другій частині «Три ворони» витлумачено основні причини її невдач та занепаду, а у третій частині дізнаємось про шанс на історичне відродження та оновлення. Дійство в поемі розгортається суто за Господньою волею: «*бо так сказав Петрові Бог*» [212, с. 253], що характерно й для середньовічного жанру містерії. Значне місце посідають у творі поетично переосмислені біблійні як старо-, так і новозавітні образи – Різдва (мотив народження під знаком зірки-комети двох близнят), хресної путі й Голгофи (доля занапащеної «*сироти України*» [212, с. 268], її «*невольничі діти*» [212, с. 269]) та Воскресіння («*Церков-домовина / Розвалиться... і з-під неї / Встане Україна*» [212, с. 269]).

Жанрово «Великий льох», як свого часу зауважив С. Смаль-Стоцький, «це наскрізь Шевченкова містерія» [164, с. 59], адже поет майстерно поєднав у своїй поемі жанрово-стильові особливості декількох різновидів містерії. Від середньовічної містерії у «Великий льох» перенесено традицію поділу художнього простору на двосвіття, мотив пророцтв про народження визволителя, ідея про дуалізм людської природи; від барокової – «специфічний химерний хронотоп» [12, с. 202], який скомпонувався із постійного контрастування образів та динамічної композиції. У «Великому льосі», як і в містеріях періоду романтизму, чітко відстежуємо гротескну неймовірність зображуваного, участь надприродних сил як персонажів твору, змішування фантастичного з реальним, таємничість, філософічність, тяжіння до драматизації та діалогічної форми. Окрім того, дослідники стверджують, що існують точки дотику, певні корелятивні відношення та типологічна схожість між «Великим льохом» Т. Шевченка та поширеними у європейському письменстві першої половини XIX ст. романтично-алегоричними творами, позначеними містеріальними рисами. Так, зауважує Б. Лепкий, драматична поема «Дзяди» польського поета А. Міцкевича, у якій «також виступають покутуючі душі, могла мати деякий вплив на Шевченка, але сама ідея виникла з глибоких переживань нашого поета» [95, с. 73–74]. На дотриманні

Т. Шевченком у «Великому льосі» жанрових канонів містерії наполягає й Н. Момот: мова твору «сакральна відсторонена, відсутній оповідач, а істина промовляє вустами душ, лірників» [121, с. 159]. Окрім цього, до текстового полотна застосоване сакральне обрамлення, на що вказує «розповідь душ про ситуацію, що призвела до певних наслідків, як історичний родовід українського народу; повторюваність певних елементів» [121, с. 160].

Проте, на думку П. Білоуса, «Великий льох» Т. Шевченка не можна віднести жанрово ні до містерії, ні до поеми, бо «радіше маємо справу із самотньою літературною композицією, назви якій не придумано» [12, с. 199]. Власне, цьому суперечить той факт, що сам Т. Шевченко чи то жанрово, чи то змістовно, але маркував «Великий льох» підзаголовком «містерія» (що уже передбачає виконання певного таємного обряду на змістовому рівні художнього твору), а у поета досить часто підзаголовки слугували вказівкою для окреслення способу відображення дійсності, показаній в художньому творі. Наприклад, сатиричну поему «Сон» Т. Шевченко означив комедією. Однак П. Білоус вважає, що підзаголовок «містерія» до «Великого льоху» як жанровий маркер – цілком випадковий, бо «не вмотивований ні історично, ні естетично. Назва не є ключем до твору, її можна сприймати як елемент авторської гри: можливо навіть, що автор завуальовує цією назвою справжній зміст твору» [12, с. 203]. Але й витоки містерії як жанру або явища дослідник вбачає лише в середньовічній системі літургії, що остаточно сформувалась наприкінці першого тисячоліття. Проте згідно із зафіксованими у літературознавчих працях XIX–XXI ст. тлумаченнями, дискурс містерії зародився ще в античні часи як своєрідний спосіб посвячення неофітів в священні обрядодійства, а в середньовічну добу утвердився як репрезентація біблійної історії, модифікуючись згодом у твори алегоричного змісту, а не ілюстративного.

Отже, поет зі свідомою настановою втілює поему «Великий льох» у містерію, адже «лише така жанрова форма змогла вмістити неосяжний історичний, оцінний та протетичний зміст, що передав Шевченкове розуміння минулого, сучасного та майбутнього України» [165, с. 15]. Автор проявив себе



успішним новатором у створенні оригінального жанру – поеми-містерії, і доказом цього є «малюнок по-мистецьки задуманий, по-мистецьки виконаний і викінчений, влитий у форму народного вертепу, яку заразом Шевченко чудово стилізував» [164, с. 59]. Поет виступив у «Великому льоху» обсерватором сучасного йому суспільно-політичного життя й провісником майбутньої долі рідного краю. Як зауважив О. Білецький, ця містерія – втілення найглибших осередків і душі, і світогляду поета, адже свій політичний погляд на реальні відносини між Москвою, Польщею й Україною Шевченко переніс «із плану іманентного (внутрішнього) в трансцендентний (потойбічний), з політичного – в історіософічний і релігійний» [11, с. 244]. Найприкметнішим є те, що у «Великому льосі» Т. Шевченко втілює провідну містеріальну ідею: проходження складного шляху до духовного прозріння та порятунку українського народу через усвідомлення та спокутування гріхів з метою подальшого переродження та якісного оновлення.

### **2.3. Містерійні витоки драми Панаса Мирного «Спокуса»**

Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. розвивалася в специфічних умовах. Насамперед її прикметною рисою, як зауважує С. Хороб, стає «з одного боку, усвідомлення драми і театру як певного національного та історичного типів художньої творчості, а отже, акцентування їх зв'язків із традицією, з іншого боку, її важливою характеристикою є радикальна переоцінка, вибір самої традиції, боротьба різних, нерідко взаємовиключаючих тенденцій, зумовлених новітнім, завперш західноєвропейським літературно-естетичним контекстом» [198, с. 141]. Примітною у такому розвитку була драматургія визнаного автора реалістично-психологічної прози Панаса Мирного, яка репрезентує відхід від попередньої літературної традиції, вкоріненої у фольклорно-етнографічний дискурс, і утвердження нового типу

драми як за тематикою, так і за жанрово-стилістичними особливостями. Усі ці тенденції легко зчитуються в його драмі «Спокуса» (1901).

Це одна з небагатьох драматичних спроб Панаса Мирного, яку автор жанрово означив як «містерія у чотирьох справах» [107, с. 242]. У листі до письменника й актора Я. Жарка від 17 листопада 1901 р. Панас Мирний писав: *«Задумав я, бачите зробити ступінь у ще ніким не затриману сферу – філософію, тобто написати філософську драму. Задля нашої, тільки що ставшої на дибки мови це діло трудне. Треба було вибрати підходящу тему. Я і взяв задля неї легенду о грехопаденні, щоб показати боротьбу двох сил: віри і розуму. Приходилось, з одного боку, держатися біблійського оповідання, а з другого – народних легенд, найбільше всього про чортовину. Як бачите, робота цікава. Може, я погано її виконав, так усі кажуть, що добре, а тільки сама тема не подобається. Якщо так, то се – сілкісь!»* [108, с. 479]. А в листі до науковця та активіста Старої громади В. Науменка від 8 березня 1902 р. письменник зауважив: *«Це моя перша спроба – не лише задля того, щоб проложити хоч невеличку стежечку і до таких утворів, а разом з цим показати, що не такий страшний чорт, як його малюють, і що нашою, хоч і недорослою мовою, а можна висловити усякі мудроці розуму людського. Звісно, щоб праця не була мертвою, не треба залітати у високі високості, а брати те, що сам народ подає у своїх переказах, про його недовідки, про його суху і темну віру у добро та правду, як він дивиться на ті або інші світові прояви, як мізкує не про щоденні клопоти, а про розумові речі та потреби свого духу. Маючи оце на увазі, я взяв задля своєї драми біблейський переказ про грехопадення, бо про цю спокусу і в народі ходє чимало переказів, східних з переказом біблейським. Звісно, що тут довелося зачепити питання і про бога, і про чорта, про віру в першого і про всякі мудроці другого, що ними він доведе людей до спокуси. Скажете: баб'ячі забобони! Метафізика! Не втаюся: є того і другого. Оже це ж усе-таки наше, рідне нам, а через те, мені здається, я маю право на те, щоб його завести у художню оправу»* [108, с. 481].

У містерії «Спокуса» Панас Мирний, на думку С. Єфремова, спробував «вийти вже поза рямці побуту й розробити сюжет світового значення. Перші люди, що хитаються поміж двома суперечливими основами життя – добрим і лихим, не раз притягали увагу...» [47, с. 635]. Однак, за свідченням самого автора, його містерія не подобалась сучасникам, пізніше й взагалі була самовільно вилучена видавцями із зібрань його творів.

Драма «Спокуса» витворена Панасом Мирним засобами поетики релігійно-християнського мислення, однак з нехарактерною для цього реалістичною настановою художньо-образного відтворення. П'єса відтворює улюблений мотив українського шкільного театру – гріхопадіння праотців Адама і Єви та визволення їхнє й усього людства від пекельного гріха надією Нового Завіту. Містерія Панаса Мирного створена як на основі біблійних оповідей, так і на матеріалі українських космологічних легенд. Символіко-алегоричний зміст образу Всевишнього, який опосередковано проступає в драматичній дії через Голос з неба, подається драматургом як певна об'єктивність та заданість. Відтак і постає логічно й послідовно жанр драми-містерії, у якому першорядну роль відіграє сюжет про Адама і Єву, їхнє гріхопадіння під впливом містичних сил зла – Луципера, Арефи, Анциболота та Сатанаїла. Справжній пафос твору досягається Панасом Мирним не лише завдяки індивідуальній мистецькій інтерпретації біблійного сюжету, а передусім «завдяки введенню до композиції драми-містерії (вона складається з трьох «справ»-дій: перша і третя відбуваються у раю, друга – в пеклі) надзвичайно важливого компонента змістотлумачення давнього і традиційного для багатьох літератур сюжету, компонента, який, власне, актуалізує зміст п'єси в контексті не тільки нинішнього, а й майбутнього дня, трансцендентності загалом» [197, с. 95]. Літературознавиця Н. Малютіна зауважує, що в лінійному способі розгортання дії, фарсово заземленому конфлікті, алегоричному спрямуванні образів персонажів «Спокуси» Панаса Мирного розпізнаються й «ознаки близького до мораліте жанру ауто сакраменталь – середньовічної одноактної драми алегорично-релігійного

змісту, переважно на сюжети Євхаристії» [101, с. 75–76]. На думку дослідниці, ознаки жанру ауто виявляються в п'єсі насамперед у алегорично-дидактичному характері драматичної дії.

Як і в середньовічній містерії, у «Спокусі» чітко розмежовано два простори – рай і пекло. Дія драми розпочинається у раю, опис якого є біблійно-традиційними: *«Над раєм – долиною куріється сизий туман і, чіпляючись за гілки високого дерева, тихо здіймається вгору. Кругом тихо – ані шерхне; все спочиває, прикрите вранішнім холодком... Цілий сніп золотого світу забував понад горами і почав осідати на їх верхів'ї золотим маревом. ...Рушився тихий вітрець; загойдався димчастий полог сизого туману; заіскрила блискуча роса на траві...»* [107, с. 243]. Ідилічну картину пробудження природи доповнюють хвалебні піснеспіви *«Всесотворителю, життя подателю»* [107, с. 243]. Діалог Адама і Єви згущує відчуття присутності міфологічного часопростору, адже *«світ, світ буяє, / А темнота зникає... / Слава всевічному! / Все живе, уставай / Та молитись давай / Предковічному!»* [107, с. 244]. У розмові артикулюються християнські ідеї покірності (*«Господи, боже ти наш. / Царю і неба, й землі! / Ти – батько еси задля нас, Ми – діти покірні твої»* [107, с. 245]) та єдиного праведного шляху (*«На путь твій святий наведи, / Навчи нас закону твого, / Щоб ми, недостойні тебе, / По слову твоєму жили. / Імення твоє пресвяте / У серці й душі берегли»* » [107, с. 245]). Проте Єва все частіше задається контраверсійними з погляду християнського віровчення питаннями щодо постійних обмежень чи заборон, коли ж начебто *«волю господь на усе нам подав»* [107, с. 247]. Адам розповідає Єві легенду про вигнання Богом лукавого з раю за гординю та бажання дорівнятись до Господа. Друга дія витворюється у «царстві лукавих» [107, с. 254] з характерними в народному розумінні для цього місця елементами пейзажу: *«Ніч. Страшенне провалля у горах – чорне-безоднє, з тієї безодні виглядають гребінчасті скелі. ...По деяких скелях поп'ялися колючі кущі терну та глоду; де-де маячать дикі груші. Унизу в проваллі щось булькоче, гуде, не знати – чи то вода з високості у яр рине, чи, здавлений поміж горами, вітер висє. На скелях почіплялася всяка*

*нечиста сила...»* [107, с. 254]. Дружина Луципіра Арефа та його прислужники Анциболот та Сатанаїл рефлексують над своїм гнітючим існуванням. Арефа звіряється у своїх підозрах про зраду чоловіка, і, як згодом з'ясується, не дарма. У думках Луципіра марою засів образ Єви, яка *«перед очима... все стоїть! / І неповинним поглядом проймає наскрізь серце, / Мотає жили у мені якимсь непевним чаром; / Вродливим личеньком, мов силою якою, / І мане, й тягне...»* [107, с. 261]. Луципер наказує здобути для нього Єву будь-якою ціною. У третій дії «Спокуси» Анциболот та Сатанаїл ведуть філософські розмови, у яких вчувається туга за давніми часами у раю та надія знову туди повернутись після спокути. Сатанаїлу на думку приходить план, за яким вдасться *«Єву у наш гурт найшвидше залучити»* [107, с. 274]. У цьому їм допомогти має Змії, бо *«то мудрая – тварюка! / І до сподоби він придався дуже Єві»* [107, с. 275]. У четвертій дії автор підводить читача до кульмінації гріхопадіння перших людей. Забавляючись бігом із сарною, Єва вчуває спів Сатанаїла, який зі Змієм причаївся під яблуною зі забороненими для небожителів плодами. У ході дискусійної розмови Сатанаїлу все ж вдається переконати Єву скуштувати яблуко, що було рівноцінним порушенню законів раю та її гріхопадінню. Спокушена Єва підводить до такого ж переступу й Адама. Після цього Голос з неба сповіщає їм про вигнання з раю. Ідейно-естетичний пафос твору завершується містерійним апофеозом: *«У невеличких яслах лежить народжений Христос. Над його головою стоїть і сяє у небі ясна зоря. З одного боку над яслами схилилася Божя мати, а з другого – стоять волхви, уклоняючись Христові. З неба доноситься пісня: Слава Богові в високостях! / На землі – спокій, / А над людьми – Божя ласка!»* [107, с. 320].

Очевидним видається перенесення основних мотивів та образів з Біблії до текстового полотна драми. Так, згідно з текстом Святого Письма автор відтворює процес творення світу:

*Земля ся – із горами й водою,  
Із усім, що на їй і під нею живе,  
Росте, плава, і ходє, і дише, –*

*Все то він появив. Його творча рука  
 Із нічого усе те зробила;  
 Його сила свята – над усім тут вита,  
 Його воля – нам усім тут керує!* [107, с. 250]

Традиційно усталеними є уявлення про всюдисущого Бога-Творця, адже він «*є дух, чистий дух, як те небо, ясний, / Як те сонце, блискучий – яскравий, / Як повітря прозоре – невидимий-легкий, / А могутий – його силі кінця-краю немає. / Він – усе... Небо те – і високе, і синє, / З його зорями, місяцем, сонцем ясным, / Земля ся – із горами й водою, / Із усім, що на їй і під нею живе, / Росте, плава, і ходє, і дише...*» [107, с. 250]. Почерпнутим з Біблії, але творчо інтерпретованим є й сам сюжет вигнання Єви та Адама з раю через первородних гріх, який згодом став початком для всіх наступних гріхів у людях.

Водночас простежуємо виразний зв'язок містерії «Спокуса» з українським фольклором. Панас Мирний до образної парадигми твору залучив персонажів народної демонології: «*домові, худі, як хорти, з довгими хвостами, ганяють з скелі на скелю; відьми на днищах шугають, мов кажани, то сюди, то туди, і тільки їх розпатлані коси, мов ті кінські хвости, маються в повітрі; вовкулаки, позгинавшись в каблучки, сплять, хрпучи так, що аж луна йде*» [107, с. 255], «*водяники, лісовики! / Патлатії вихровики!*» [107, с. 289]. Візія темряви також відповідає не так християнським догмам, як українським народним повір'ям. Фольклорними уявленнями послуговується автор і при оповіді про гріхопадіння. Тут Панас Мирний намагається якщо й не контамінувати поганські та християнські сюжети, то принаймні віддзеркалити їх один в одному. Наприклад, Сатанайл у раю співає пісню про те, як Місяць любив одразу двох: Сонце ясне та її донечку Вечірню Зорю. Сонце побачило залицяння Місяця до Вечірньої Зорі і вдарило його мечем: «*Аж охнуло небо! В блакитних полях / Червоною кров'ю линуло...*» [107, с. 300], а від Місяця на небі залишився один невеличкий серпочок, що завис поруч з Вечірньою Зорею. Єва слухає цю пісню якраз перед гріхопадінням. Ще раніше Сатанайл прямо називав Єву «*вечірньою зорею*» [107, с. 268].

Реалістично прописано побутові сцени як з життя небожителів, так і царства нечисті. Автор нівелював ореол божественності або ж інфернальності персонажів, фактично усі вони наділені людськими характерами, почуттями та емоціями. Так, Арефа підозрює свого чоловіка Луципіра у зраді, її слова сповнені почуття ревності:

*Догадуюся я, які там діла  
Додержують його глухої ночі...  
Десь, видно, вже накинув своїм оком  
Когось молодшого... тепер ми, бач, старі,  
Нікчемні стали... У-у, триклятий!..  
А вже довідаюсь, до кого він унадивсь  
Та й одчитаю!.. Буде знати,  
Як зраджувать мене; а преподобниці внизю  
Обличчя все коростою та віспою гнилою!» [107, с. 258].*

З'ясування стосунків демонічне подружжя закінчує колоритною бійкою, яка нагадує сценку з народного життя:

*...Як почувла  
Арефа те, то так й плигнула в вічі,  
Так пазури свої йому у баньку й вгородила!..  
Мало не винесла зовсім із лоба ока.  
...Він як піймав її  
За довгу гриву та як почав маніжить на всі боки,  
То їй і дихати не хочеться, а він – лупцює! [107, с. 270–  
271].*

Із невимушеною простотою Сатанаїл, підручний Луципера, бідкається на жіноцтво:

*...І що воно таке,  
Оці жінки? Тільки злигайся з ними,  
То і пиши пропало все! І на ступінь  
Коханця від себе не одпустили б.*

*Немов тільки вони одні на світі й є;*

*Все задля їх покинь... [107, с. 259]*

Для нього і гордовита Арефа, і безгрішна Єва – «ягоди з однакового поля» [107, с. 278]. Виразною є лінія кохання Луципіра до Єви, хоча така тема взагалі не була характерною для жанру містерії. Зазвичай жінку зображали як знаряддя у протистоянні Луципіра з Богом, у бажанні помірятися з ним у силі. Однак Панас Мирний надає цим стосункам більш інтимного характеру, адже потяг Луципіра до Єви підсилюють плотські бажання:

*...Як вглядів я її,*

*То трохи не зомлів... Усе, все закипіло*

*У мені, од жилочки й до кісточки малої!*

*Й жага мене така обняла*

*Своїми мати їх... Сатанаїле! Чуєш?*

*Я хочу її мати!?! Ти знаєш, що то – хочу?*

*Хоч трісни!., згинь!., а добувай! [107, с. 269]*

Іноді ці почуття дорівнюються до почуття любові Адама, який вдячний Богові за послану йому Єву: «Коли на неї я як-небудь задивлюся, / То серце в грудях ходором заходе / І заколотиться-заб'ється шпарко так, / Немов хто кулаком застука дуже? / Дух затинається, а в голові – спалахне / Огонь жаркий... І тягне щось мене / До неї, й сум такий проймає, / Коли вона де довго забариться...» [107, с. 254]. І знову ж такі прояви кохання неможливо назвати платонічними, вони дуже «людські» й повністю позбавлені патетики.

Авторське жанрове означення «Спокуси» містерією не є безпідставним, адже віднаходимо складові містерійної матриці і на сюжетному, і на ідейно-смісловому рівнях. Оповідь про Адама та Єву була однією з найбільш популярних для інсценування в середньовічній містеріях серед масиву старозавітних легенд. Однак у драмі Панаса Мирного також відстежуємо компоненти містерії як античного дійства. Перш за все це проявляється у витворенні міфологічного універсального простору, що асоціюється з метафізичною сутністю Бога, бо він «є дух, чистий дух, як те небо, ясний, / Як



*повітря прозоре – невидимий-легкий, / А могутий – його силі кінця-краю немає. / Він – усе...»* [107, с. 249]. Обрядам очищення, які супроводжувались омиваннями водою та виголошенням молитов до бога, відводилось особливе місце в містеріях. У «Спокусі» прихід нового дня подається алегорично: сонце, що сходить з-за гір, заганяє нажахану темноту *«в чорні ворота... / А світ за нею / змива росою / Той слід нечистий, / прогорта доріжки, / Вистила стежки / Силі пречистій»* [107, с. 245]. Адам після сну всіх небожителів закликає до ритуалу: *«Росу збирайте / Та вмивайтеся. / Змивайте плями, / Що сни наслали, / Очищайтеся!»* [107, с. 245]. Лише після такого обряду, коли *«і омилися, / І очистилися»* [107, с. 245], усі мешканці раю приступають до спільної молитви. Певною мірою реалізується містерійна ідея безкінечності життя або ж його циклічності у духовному вимірі. Ілюстративним є повчання Сатанайлом Анциболота: сила Бога та сила нечисті однакові, бо *«життя він множе, / А ми життя скорочуючи віку, / Допомагаємо нове тут зачинати... / Отак все колесом іде та верне, / До віку вічного отак іти все буде»* [107, с. 273].

Персонажі «Спокуси» повсякчас апелюють до ідеї гармонії, балансу та світового порядку, яку в собі первинно акумулювали й античні містерії. Усі біди та нещастя, на думку Сатанайла, від того, що нема ніякого ладу у царстві лукавих, бо ж *«без ладу що за життя! Безладдя!»* [107, с. 283]. Підтримує його у цьому твердженні й Анциболот: *«Як ладу немає / Між усіма, то задля справи – лихо»* [107, с. 278]. Порушення хоча б однієї умови усталеного порядку здатне призвести до руйнування цілої системи, спричинивши трагедію та хаос. Так же Єва і Адам, які зневажили пересторогу Бога куштувати плоди зі забороненого дерева, будуть вигнані з раю. Суть гріхопадіння полягає ще й у прагненні людини пізнати добро і зло. *«Дух вільний – без кінця і краю, дух розуму – цікавого всезнайки»* [107, с. 306] перемагає в людині, за це вона, покарана Богом, буде змушена спокутувати свій гріх. Відтоді Адамові доведеться кривавим потом добувати *«щоденний хліб з землі сирій»* [107, с. 317], а Єва буде *«у муках дівчороу рожати»* [107, с. 317]. Індивідуальне

порушення гармонії світоустрою призвело до вселюдської трагедії, адже усі наступні покоління також нестимуть покару.

Подібно до містерій діонісійського типу, у «Спокусі» велика роль надається силі слова та музики. Над раєм лунають хвалебні пісні, що прославляють діяння Бога: *«Слава безмірна богові нашому, / Господу правди й добра! / Всесотворителю, життя подателю... / Слава, і честь, і хвала!»* [107, с. 243]. Сцена бенкетування у Луципіра подібна до ритуального дійства, яке виконували в містерійних культових обрядах на честь фригійських божеств Кібели і Аттіса та до танців вакханок у культурі Діоніса. Сатанаїл за наказом Луципера скликає усю нечисть: *«Гей, вовкулаки! домові! / Відьми із Лисої гори! / Водяники, лісовики! / Патлатії вихровики! / І все завзятеє лицарство / З Луципера страшного царства! / Мерцій збирайтеся в гуртки / Та мніть, наче ті хорти, / Сюди – з цимбалами, бубнами / Та голосними скрипочками, / Потіште ви свого царя / Та скрикніть разом всі: ура!»* [107, с. 289–290]. Повсякчас у грі на сопілці вправляється Іродча, син Арефи та Луцифера, виграючи та наспівуючи чудернацькі пісеньки. Тужливу пісню про Сонце, Вечірню Зорю та Місяць заводить у раю Сатанаїл, підстерігаючи разом зі Змієм біля дерева зі забороненими плодами Єву. Подібно до Мавки з «Лісової пісні» Лесі Українки, Єва, *«зачувши пісню, як укопана стала»* [107, с. 299], адже *«зроду-віку не чувала / Таких пісень... / Аж серце в'яне, / В душі моїй бринить і досі / Його сумний, журливий голос»* [107, с. 300].

У «Спокусі» відчувається тогочасний вплив філософської «драми ідей», яку наприкінці XIX ст. драматурги почали залучати до українського літературного дискурсу. Це свого часу зауважив С. Єфремов: *«Панас Мирний, що з такою охотою визбирував найдрібніші ознаки активності й бунтарства з життя, в «Спокусі» спробував дати їм і філософічне уґрунтування»* [47, с. 637] через протиставлення розуму та віри, сліпий послух перед незрушним авторитетом, вільне порядкування своїми вчинками, відвертий бунт проти усталеного ладу. У містерії Панаса Мирного конфлікт ідей будується на дискусії, яка впродовж п'єси не розв'язується, а, навпаки, загострюється.

Перекроєна біблійна символіка стає основою для віддзеркалення й осмислення подій і світоглядних тенденцій, які відбувалися в сучасному для автора українському суспільстві, тобто наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. У діалогах персонажів «Спокуси» репрезентовано комплекс морально-етичних та соціальних проблем, які відбивалися на світогляді й почуттях людей і потребували розв'язання. Суворий аскетичний християнський світогляд репрезентує непорушна віра в образі Адама. На противагу йому Єва втілює прагнення до осягнення істини через власний розум та емпіричне пізнання. Адам у «Спокусі» Панаса Мирного – урівноважена, довірлива, навіть покійна істота, що твердо дотримується встановлених Богом законів. Однак бунтівна Єва не задовільняється самою лише вірою, її невгамовна цікавість пориває дізнатися, що криється там, за невідомим, за видними очам формами. У її віру *«прокралося лихеє недовір'я / І непутить спокій душі...»* [107, с. 294]. Єва прагне емпіричного підтвердження існування Бога, бо *«віра та сліпа, / Як їй поводитим не служать наші очі!»* [107, с. 294]. Для Адама ж навпаки – *«віра та – ясновидюща»* [107, с. 294], адже з її допомогою можна вийти за межі фізичного, *«до самого господнього престолу»* [107, с. 294]. Подібно до Єви мислить і Сатанайл, саме тому радить Арефі довіряти не власним душевним почуттям, а апелювати до розуму, що *«хоч і холодний з себе, як та крига, / Зате дошукується правди всюди»* [107, с. 285]. Душа, на його думку, через свою спорідненість із почуттями не здатна осягнути істини, адже *«то перша сестра з серцем, / а серце – водиться із почуттям, та й годі. / А почуття – сліпе, нічого знать не хоче, – / Хиляється, мов п'яне на всі боки...»* [107, с. 285].

Єва не згідна покійно приймати обіцяну волю, ефемерну та умовну, яка лише мається на увазі, але не відчувається нею практично. Вона щиро дивується вибірковості дозволеного, бо *«коли воля – то на все уже воля. / А то: воля – одно, а закон – не дає / Їй широко розпросторити крила: / І те можна, і те, а до того – то й зась!»* [107, с. 247]. Якщо воля передбачає усвідомлену необхідність, то Єва й прагне мати когнітивні підстави для усвідомлення своєї сутності й поведінки. Обмеження, накладені на людину Божим законом, їй

незрозумілі, адже вони суперечать її розуму, а відтак і не можуть бути усвідомлені як необхідність. Таким чином, Панас Мирний показав щільний і нерозривний зв'язок свободи і знання, розуму та волі.

«Віра, розум, надія, гріх, спокута, любов, відчай, порятунок – ці екзистенціалії, химерно переплетені в сюжеті гріхопадіння» [188, с. 108], як стверджує Л. Ушкалов, окреслюють ество людської дороги з раю, що є і початком дороги до Бога. Повернення втраченого раю, звісно ж, залежить від людини, та самотужки вона безсила вирватися з тенет гріха. Гріх має бути викуплений жертвою Христа, в якому незбагненно поєднана Божа та людська природа. Недарма після скоєння гріха Адам у розпачі. Однак Єва впевнена, що зможе спокутувати цей гріх *«любовою своєю»*, яка *«добудеться до божого престолу / І винесе звітіль спасення світу»* [107, с. 319], і таким чином повернути втрачений рай. Про це Адамові каже й Голос з неба, пророкуючи народження Ісуса Христа: *«ти спасешся / Тільки любовою... І я тобі колись / Подам любову ту – свого месію... / Іди ж з раю... працюй... та сподівайся* [107, с. 320]. Варто зауважити, що сюжет про «втрачений рай» зринав у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». Баба Оришка розповідала онукові Чіпці легенду: «Чоловік на те й уродився, щоб робити, а не лежати. То тільки, кажуть, спершу, поки ще люди в раю жили, то нічого не робили, – як святі були... Там, кажуть, було всякої всячини – і їсти, й пити! От вони ходили собі та їли... А сатана й заздрих на їх щастя, – та давай підбивати, щоб согрішили... Вони й переступили слово Боже... Тоді ото Господь вигнав їх з раю огняною рікою – й рай зачинив, і сказав робити самим на себе... Отож з того часу й почали люди робити. А то – нічого не робили, – як святі були!» [106, с. 57].

Отже, містерійна жанрова матриця дозволила Панасу Мирному в «Спокусі» витворити власний міфологічний простір з переосмисленим старозавітним сюжетом про гріхопадіння у раю перших людей, однак з новими смисловими акцентами. Письменник реалізує містерійний концепт безконечності життя або ж його циклічності в духовному вимірі, ідею гармонії, балансу і світового порядку. Однак головна роль містерії полягає у відтворенні

метаїдеї торування шляху до спасіння. На світоглядному рівні автор намагається розв'язати дилему розум / знання та віра / почуття, яка особливо актуалізувалася на межі ХІХ–ХХ ст. Письменник підсвітив у «Спокусі» споконвічно актуальну проблему протистояння сліпої віри та розуму й пізнання як проблему боротьби нового, прогресивного з реакційністю, застарілими догмами та архаїчними моральними пересторогами. Таким чином, на жанровому рівні драма «Спокуса» Панаса Мирного є результатом симбіозу містерії (в її антично-християнському ключі) та філософською «драмою ідей», яка згодом повноцінно реалізувала себе у творчості українських митців.

#### **2.4. Жанрові особливості «Містерії» Тодося Осьмачки**

Т. Осьмачку – письменника та перекладача – сучасники називали «неоекспресіоністом та неошевченківцем» [214, с. 217], «лідером нового антинеокласичного струму української поезії» [214, с. 220] та «чи не першим послідовним метафізичним поетом в українській літературі» [174, с. 110]. «Типовим експресіоністом у нашій поезії» [161, с. 28] схарактеризував його і Яр Славутич, а Ю. Лавріненко вбачав у його поезії поєднання «глибинного ґрунту традицій з відважним новаторством і модернізмом» [87, с. 114]. Саме тому творчість Т. Осьмачки «ніколи не надавалася до легких визначень і універсальних формул» [100, с. 496], адже загалом «має есхатологічний характер» [94, с. 271]. Дослідники літератури простежили у творчості митця певну еволюцію. Так, М. Неврлий вважав, що «найсильніший свій вияв в українській поезії експресіонізм знайшов у доробку Т. Осьмачки, який починав як символіст» [124, с. 88]; експресіонізм «перейшов поступово в Т. Осьмачки до неоромантизму» [124, с. 91]. Період політичного гармидеру та найбільших потрясінь в українському культурному житті ХХ ст. змусив поета звернутися до «Божественної комедії» Данте, універсального твору з ключами-відповідями на

світоглядні питання. Стан суспільної кризи та невизначеності, почуття безвиході стали спонукою до осмислення християнських догм. Ці дві площини Т. Осьмачка синтезує у драматичній поемі «Містерія», вміщеній у збірці «Клекіт» (1929), останній, що з'явилася в Україні за життя автора та є експресивним згустком почуттів і розмислів поета.

Першу половину ХХ ст. загалом можна було сміливо називати «загостреною хворобою людського духу» [57, с. 3], адже дві світові війни, фашизм, сталінізм, голод на теренах, як здавалося, цивілізованої культурної Європи породили відчай і невимовну тугу за втраченою рівновагою душі. Саме у період занепаду традиційних гуманістичних цінностей зароджується експресіонізм як відповідь на пошуки виходу з глобальної соціально-духовної кризи. Цей тип світосприйняття зосереджував увагу на кризових ситуаціях у житті як окремої людини, так і людства загалом, намагаючись проаналізувати їх в умовах складних історичних випробувань. Саме таким періодом у житті Т. Осьмачки виявився кінець 1920-х рр. У цей час були ліквідовані незалежні літературні об'єднання, готувалася розправа над українською інтелігенцією, фабрикували злощасний процес проти вигаданої Спілки визволення України, унаслідок якого у 1930 р. на лаві підсудних опинилися 45 осіб: 2 академіки Всеукраїнської академії наук, 15 професорів, 10 вчителів, лікарі, кооператори, священники, письменники, викладачі та студенти. Тогочасне культурне середовище вже розуміло, що насуваються страшні події всенаціонального винищення. Тому поезія збірки «Клекіт» Т. Осьмачки, зокрема й «Містерія», звучали як «останнє набатне застереження», як «візія передчуття планетарної катастрофи, що насувалася» [57, с. 10].

У драматичній поемі «Містерія» Т. Осьмачка вдало синтезував різні прийоми моделювання художнього світу. Від середньовічного жанру містерії письменник запозичив метаідею смерті та переродження задля змін, традицію пророцтв, прийом вставної оповіді. Так, С. Маринкевич доводить, що «Містерія» – твір, сповнений біблійної символіки, та авторська інтерпретація декількох книг Ісаїї, на що вказують деталі, співвідносні із зображенням Судного

дня [103]. Однак у поемі Т. Осьмачки релігійні акценти зміщені на периферію, натомість яскраво представлено лірико-суб'єктивне начало. Поет, відійшовши від сакрального оригіналу через індивідуальне «переломлення мотивів» [9, с. 84], укладає свою ідею в канонічний образ італійського поета-мученика Данте Аліг'єрі, який провів у вигнанні 19 років. Так, у 1302 р. Данте був змушений покинути рідну Флоренцію через фальшиві звинувачення у привласненні державних грошей, у виступах проти Папи Римського та діяч, що шкодили процвітанню та добробуту міста. Будучи в той час одним із шести пріорів Флоренції, він став жертвою протистояння між політичними партіями чорних (відстоювали права знатної аристократії, намагаючись зберегти владу та привілеї за лицарями та великими феодалами) та білих (захищали інтереси нижчих верств населення, а саме купців та ремісників, яких була більшість, відтісняючи магнатів від громадських посад і управління республікою; до них належав Данте) гвельфів. Після відмови Данте від пропозиції повернутись до рідного міста за умови виконання принизливого обряду покаяння, у 1315 р. флорентійська сеньяорія засуджує поета до смертної кари. З того моменту Данте назавжди втратив надію на повернення до Флоренції. Простежуємо певний паралелізм і в біографії Т. Осьмачки, який також не з власної волі був змушений покинути рідні землі та поневірятись світом до самої смерті. Над письменником наприкінці 1920-х рр. загула машина сталінських репресій. Передчуття лиха не підвело Т. Осьмачку: у 1930 р. його арештували одним з перших, звинувативши у націоналістичних поглядах, акцентуванні на темі села та прихильності до куркульства у художніх творах, у 1933 р. арештували вдруге начебто за антирадянську діяльність, у 1934 р. звинуватили у шпигунстві, а згодом – знову в антирадянській агітації та зберіганні націоналістичної літератури. Розуміючи, що рано чи пізно його наздожене свинцева куля тоталітарного режиму, він намагався перетнути західний кордон, але не зміг – його схопили та запроторили до в'язниці. З метою уникнути фізичного знищення Т. Осьмачка симулює божевілля. Із Лук'янівської в'язниці письменника перенаправляють на примусове лікування до психіатричної лікарні. Звідти йому вдалося втекти, після чого він був

змушений переховуватися у родичів за містом. Наступні 10 років Т. Осьмачка поневіряється з фальшивими документами по віддалених хуторах та глухих селах. До Львова потрапив лише у 1942 р. Однак постійний страх бути перемеленим тоталітарним режимом скалічив психіку митця, що ускладнило життя і йому, і його оточенню. Наближення радянських військ до Львова знову жене Т. Осьмачку в еміграцію до Німеччини, а згодом – до США. Постійно страждаючи від манії переслідування, він постійно змінює країни проживання: Канада, Югославія, Франція. Розбитого паралічем у Мюнхені, Т. Осьмачку друзі доправили до США на лікування у психіатричну лікарню, де письменник і зустрів свою смерть у 1962 р.

Сюжет та смислове навантаження «Містерії» відтворюють авторські передчуття та життєві обставини. У поемі в гранично узагальненій формі виражено заглиблення Т. Осьмачки в душевну стихію, адже поет, чий «світогляд різьблений самою дійсністю» [174, с. 109], прийшов до експресіонізму неусвідомлено, без жодних впливів, керуючись лише потребою знайти спосіб вираження бурхливих почуттів.

Первинним експресивним імпульсом «Містерії» є назва, у якій закладена тональність грандіозності, небуденності, утаємниченості, сакральність ситуації, яка твориться вищими силами. Семантика назви є прийомом, здатним з певною мірою експресії відтворити поетове світовідчуття – передчуття змін та перетворень.

Жанровизначальною у творі є його внутрішня структура – змістова. У перших рядках драматичної поеми перед читачем постає «згорблений Данте» [132, с. 115] у церкві міста Равенни, де часто чує «голос Беатріче / колишній, молодий», який «у душу словом неясним шепоче: / Італії майбутнє пророчить» [132, с. 115]. У монолозі-сповіді Данте звіряється у своїх тривогах та тузі за минулим життям у Флоренції, адже тепер він – вигнанець. Примарними вже видаються сподівання знайти «в долині рідній сокола прудкого, / ані на горах сніжаних орла – / догнати в світі молоді літа» [132, с. 115] на порозі старості. Поета повсякчас переслідує відчуття близької та невідвортної смерті, однак



єдиною життєдайною мрією залишається соборна в майбутньому «розп'ята мати» [132, с. 116] – Італія. Роздуми поета над екзистенційними проблемами волі, помсти, смерті й безсмертя, свободи вибору як крайніми пунктами сенсу життя, права й обов'язку митця обриває Голос. Однак Данте не хоче, аби той тривожив його, бо саме в ту мить на поета сходить візія-пророцтво: «...чую, як спить немовля / на колінах прийдешнього дня» [132, с. 116]. Голос стверджує, що саме так «чути майбутнє» [132, с. 117], й розпочинає оповідь про раба, ув'язненого в римському місті. Помираючи, він розповідає своєму товаришу «легенду минулих часів»:

*В лісі за городом дивнії чари  
Держать темну силу у сні:  
лева, що спить у хащах із предвік,  
сонну сову, що кричить у дуплі* [132, с. 117].

Існує пророцтво: як тільки сова злетить у небо, а лев загарчить, «горе тоді буде кривді од їх: питиме поле розливи крові» [132, с. 117]. Однак невідомо, хто здатен звільнити їх від чар. І тільки раб це промовив, як вибухнув дикий вигук: «Я розбудю!» [132, с. 117]. З несподіванки та страху раб з товаришем розбігаються врзнобіч у пошуках сховку за містом. Блукаючи лісом, раб натрапляє на дупло, згадане у легенді, та витягає з нього сову, «превелику, що в мосі була і піску» [132, с. 118], яка, пробудившись зі сну, злетіла на міську браму. Від почутого крику сови «жахом душа у людей пойнялась» [132, с. 118]. Радісний вигук раба «збудив зі сну лева в лісах» [132, с. 118], який з ревом «прискочив до другої брами» [132, с. 118], змусивши сполоханий люд утікати. Раб, відчувши свою силу, «із мечем на два боки / стояв і розділяв нарід» [132, с. 118]. Разом з ним на сторожі міста також стояв лев, який «у судную сурму рикав», та сова, котра «вила, ніби місяць конав» [132, с. 118]. Бідняки у той час вільно «одходили в ліс / ждати із міста на нову вість» [132, с. 119], а заможні та вельможні містяни готові до ніг раба скласти усі свої статки, аби той їх «умирати / пустив у полотна полів» [132, с. 119]. Яюсь із юрби до брами вийшла дівчина. Однак «статків вона не несла, бо не мала, / окрім своїх дивних очей» [132, с. 119]. Така зухвала поведінка обурила раба, тому він з

криком проганяє її назад до натовпу. Дівчина, не заплативши данину рабові, стає його барицею у місті. Але з тих пір його не покидає таємне бажання побачити дівчину знову, хоча б на мить.

Прошли роки, а посивілий раб, обіпершись на меч в очікуванні зустрічі з дівчиною, яка «*Беатріче була*» [132, с. 120], і далі вартує місто, яке давно вже спустило, «*лев і сова лиш кричать із-під стін*» [132, с. 120]. Лише з нею йому вдасться об'єднати Італію. І от Голос підсумовує для Данте:

*Тільки рабові цьому об'єднати  
судилось країну твою:  
човна її від заток скерувати  
у море – вселюдську сім'ю.  
панство загине – не дійде туди,  
жити там будуть колишні раби* [132, с. 120].

Але для цього поет повинен «*думи невтомні / і серця великого кров, / муки таємні і ночі безсонні, / ...свою вічну любов*» [132, с. 120] навіки віддати рабові, який так довго чекає під стінами брами. Таким чином, Данте постає перед фатальним вибором: коли він, «*мов цвіт від коси*» [132, с. 120] впаде, прийнявши смерть, лише тоді раб отримає сили вибороти «*вольність країні*» [132, с. 120]. Однак поет не зникне в забутті, а зацвіте лавром «*на гордім високім чолі*» [132, с. 120] Італії. Наприкінці «Містерії» Данте «*у смертній утомі*» [132, с. 121] зважується на самопожертву задля свого ідеалу – національно єдиної Італії.

Сюжет можна окреслити як оповідь у оповіді. Прийом вставної оповіді був традиційним для середньовічної містерії. Важливою є поява в образному полотні Голосу як втілення містичного й надреального, що було характерним і для середньовічної містерії. До біблійної традиції відносимо і мотив пророцтва: Данте чує, «*як спить немовля / на колінах прийдешнього дня*» [132, с. 116]. Голос оповідає про прихід нового часу, коли «*сова полетить у небо сіре, / а гнізда лев струсить, як лист, – / горе тоді буде кривді од їх: / питиме поле розливи крові*» [132, с. 117]. Образи цих тварин у поемі не є випадковими, адже лев у Біблії часто символізував Юду, диявола-хижака, жадібних лжепророків та ненаситних

грабіжників, а сова в українській культурі – народнопоетичний символ не лише потаємних знань, а й пітьми, спустошення, смерті, її крик віщував смерть та біду.

У драматичній поемі чітко окреслено мотив самопожертви, характерний для творів містерійного характеру. Перед Данте постає вибір: жевріти самотнім старцем або ж відпустити Беатріче-музу для порятунку волі країни, віддавши за це власне життя. Головний концепт християнського віровчення – саможертвність. Наголошується, що страждання очищують душу. Несучи свій хрест, можна перемогти зло. У такий спосіб людина не просто виконує Божі заповіді, а одухотворюється й стає ближчою до Бога, уподібнюється Ісусу Христу. Власне, цим у творі Т. Осьмачки найяскравіше проявляється жанр містерії: через страждання, саможертвність і переродження *«піти над віками світити нові зірки»* [132, с. 121].

Містерійна традиція зумовила й композицію поеми «Містерія». Опертя на сакральне число «три» та акцент на змінах та переосмисленні є домінантними рисами цього жанру. Три події християнської історії (народження, смерть та воскресіння Сина Божого) були композиційними центрами середньовічної містерії. У «Містерії» Т. Осьмачки представлені три етапи життя ліричного героя: минуле, теперішнє та майбутнє, однак у підсумку, ліричний герой виходить у позачасову сферу – метаісторичну. Психічний стан героя формують три духовні виміри, у яких і відбувається своєрідна внутрішня містерія: самоусвідомлення ліричного героя, його екзистенційна смерть та прозріння з готовністю до саможертви.

Першоособова нарація, яку можна вважати гіпертрофованим авторським «я», підвищує емоційну напругу оповіді. Ліричний герой поеми – поет-вигнанець Данте – перебуває у сум'ятті, адже його *«тривожить те, що відлетіло, / неначе листя з гілки помертвіле... / Оце, що загубило дні, мов кола...»* [132, с. 115]. Він усвідомлює свою обраність і пророчий дар поета, а головну місію вбачає в тому, щоб пробуджувати *«людську думу із долин»* [132, с. 116], щоб надихати її на втілення піднесеної мрії об'єднати Італію. Проте здатність зазирати в майбутнє стала випробуванням, а обраність переродилась у самотність. Надії та сподівання,

якими був окрилений, – зруйновані. Для ліричного персонажа реалізація місії поета означає тяжкі муки або жертвність, виявлену у рішенні офірувати свої думки, серце, муки та ночі безсонні для своєї вічної любові. Він розуміє трагізм свого становища:

*Иди ж, іди, моє страждання,  
майбутнє світло, в рідний край,  
бо все тепер тобі віддав я,  
всьому тепер кажу – прощай* [132, с. 121].

Унаслідок виснажливої внутрішньої боротьби ліричний персонаж «Містерії» усвідомлює, що самопожертва – необхідна умова для буття поета.

Мотив самотності – один з центральних для експресіонізму – досягає рівня «катастрофічності» [8, с. 20] та набуває в «Містерії» декількох проявів: «самотність людини перед лицем космосу, самотність України в байдужому до її долі світі, його особиста самотність за маргінесом суспільства й у його багатолюдді» [160, с. 145–146]. Т. Осьмачка у своєму житті неодноразово відчував те, про що писав. Так, у спогадах сучасників він був людиною «замкнутою в собі, чи, точніше, недовірливо-відчуженою» [79, с. 131], через що «навіть чи мав будь з ким довготривалі дружні й щирі стосунки» [79, с. 131], а відносини з ним часто нагадували «припливи і відпливи морських хвиль» [79, с. 131]. Візією-передчуттям виявилися рядки «Містерії», адже у 30 рр. ХХ ст. Т. Осьмачка, «засуджений на один-єдиний шлях безкомпромісового спротиву» [88, с. 229], пройшов через своєрідні дантові пекельні кола: арешти, допити, переховування, постійні втечі. Поет згодом гостро відчував подібність між особистою долею та долею А. Данте, сам став вигнанцем без домівки та сім'ї. Як поет-флорентієць, він був «завжди наодинці із собою. Позбавлений керма й вітрил. Без здорового глузду в голові. Але з талантом на рівні з Данте» [215, с. 2]. Тому вустами Данте говорить сам Т. Осьмачка, адже «все, що вимучувало його сумління, випікало і висушувало душу, емоційно вибухало в слові» [52, с. 5]. Варто зауважити, що перейнявшись долею Данте, яка була освячена ореолом безсмертям, бо поєдналась з історичною долею Італії, Т. Осьмачка

поступово уподібнювався й зовнішньо до італійського поета. Сучасник Т. Осьмачки І. Багрянний у листі до літературознавця Г. Костюка про таку подібність в останні дні життя українського митця писав: «Останній раз я бачив його в лікарні в Мюнхені, розбитого паралічем і безпам'ятного, в ліжку, витягненого на весь зріст, суворого, як Данте. Всіма забутого і покинутого. Ця разюча подібність Осьмачки до Данте потрясла мене до самої глибини душі. І я тоді мало не зломився навіки в моїй вірі в українську людину, для якої і найкращі сини нації порожнеча» [79, с. 183].

Окрім самотності індивідуальної, у ліричного героя відчуття самотності космічних масштабів, за якої потрібно боротися за життя:

*Тепер хвилина пробування  
на цій планеті-сироті  
десятки років існування  
в щасливій стоїть боротьбі* [132, с. 121].

Однак боротьба йде не лише з світом, а й з самим собою:

*Та ти, мій духу, знов руйнуєш  
не тільки спокій, а й життя,  
і до безодень ти простуєш  
без вороття, без вороття...* [132, с. 121].

Роздвоєння внутрішнього «я» особистості, боротьба в ній темного та світлого начал – одна з тем у творах німецьких експресіоністів. Емоційне насичення максимізує відчуття ліричним героєм наближення смерті:

*Я чую в грудях крижанії очі,  
Що серце ловлять на свої вогні* [132, с. 116].

Саме це стає емоційним імпульсом для підбиття підсумків життя, розуміння його конечності:

*Моє життя уже на обрій  
схилило сонце, як на серп,  
і на нічній стіні червоній  
востаннє кольором цвіте* [132, с. 121].

Експресіоністи, навіть зображуючи матеріальне, передусім прагнули до духовного, до єдності «я» зі світовою духовністю. Тому смерть як завершення фізичного буття, по суті, у «Містерії» втрачає своє значення, бо дух і душа людська живуть вічно, існують у єдності з іншими, з усім світом, нехай і в космічних просторах.

У драматичній поемі Т. Осьмачки відсутнє характерне для середньовічної містерії розмежування простору на пекло та рай. У «Містерії» пекло перенесено автором на землю й твориться воно не демонічними істотами, а для ліричного героя його втіленням є вигнання, самотність та передчуття смерті. За цим простежується мотив втраченого раю, хоча водночас і земної ідилії.

Творенню містичного настрою поеми сприяє акцентація зорових макрообразів, колористика яких характерна для експресіонізму. Домінантним кольором серед них є білосніжний, який був сакральним і глибоко символічним у багатьох народів світу. Практично усі святкові фольклорні обрядодії проводили саме в білому одязі. Водночас він символізував смерть. У східних і слов'янських народів покійника загортали у білий саван. У давнину на Україні померлого відвозили в останню путь на білих волах [45, с. 67–69]. Окрім того, звучання слів «білий» і «біль» викликає смислову асоціацію, відповідно білий колір є своєрідним символом болісних душевних станів, горя, страждань. Саме тому в «Містерії» зв'язок цих слів розкривається через образи холоду («гірські холодні верховини» [132, с. 115], «піднебесні холода» [132, с. 115]), снігу («свистять сніги і сіють на волос» [132, с. 115], «на горах сніжаних» [132, с. 115], «засипані снігами давніх літ» [132, с. 115]), зими («старість з білою зимою» [132, с. 115]).

Чорний – найзловісніший з усіх існуючих кольорів, символ деструктивних сил, смерті, темряви, порожнечі, відходу від земних радощів, скорботи, таємниці. Чорне робить безсилим зір людини, що само по собі загрожує небезпекою [45, с. 869–875]. Кольором темряви насичене й полотно «Містерії»: «у темну землю завалились» [132, с. 115], «дивнії чари держать темну силу у сні» [132, с. 117], «чорне дупло» [132, с. 118], «вулиці всі, наче чорні потоки» [132, с. 118]. Для експресіоністської палітри поеми характерний

також червоний колір («на нічній стіні червоній» [132, с. 121]). Червоний – найагресивніший колір, що символізує кров, почуття, рани, боротьбу, небезпеку та смерть. Часто червоний колір є мовою ритуалів, у тому числі й очищення [45, с. 859–863]. Через емоційне очищення проходить і ліричний герой «Містерії».

До арсеналу посилення емоційної напруги відносимо й гіперболізовані звукові мікрообрази: «вигук вибухнув дикий, / аж глину сипнула стіна...» [132, с. 115], «костяні гудуть пусті поля» [132, с. 116], «іву побачив, що стогне в долині» [132, с. 118]. Поглиблює емоційне насичення масштабована сила звуку, який здатен вивести з рівноваги:

*Не тривож, не тривож ти мене,  
твої звуки  
як бризки летять  
од вітрами обпалених скель,  
де минуле шуміло колись... [132, с. 116].*

Для експресіонізму характерне «абстрагування та схематизація людини, персоніфікація абстрактних понять та їх перехід у алегоричні образи» [119, с. 13]. Саме ці риси чітко простежуються у вставній оповіді «Містерії». Автор використовує загальні назви на позначення безіменних персонажів: раб, дівчина, натовп. Алегоризованими є образи тварин: лева, що символізує Юду, диявола-хижака, сови як вісника смерті та біди.

Творчість Т. Осьмачки презентує таку іманентну властивість, як її виразний національний характер, адже художня свідомість поета зумовлена суспільно-історичними умовами, які стали для нації та для нього самого екзистенційно визначальними. Вигнання з рідної землі аналогічне смерті, бо втрачаються родовідні зв'язки, ліричний герой розчиняється між чужими народами. Тому самотність для Т. Осьмачки «передусім екзистенційно-українська» [57, с. 26]. Трагічність світовідчуття поглиблює усвідомлення неможливості повернутися в рідні краї, бо вже «небо ріднес холоне» [132,

с. 115], все життя «розкотило вітром навіки в чужі країни, за чужії ріки» [132, с. 115]. Концентрує трагізм протиріччя:

*Невже любов'ю вік налитий вщерть  
до тебе, бідная Італіє моя,  
виводить на самотність і на смерть,  
де кістяні гудуть пусті поля?* [132, с. 116]

Відчувається щирий біль за батьківщину, ліричний герой вболіває за майбутнє своєї країни:

*І буде дума вічно простувати  
до мрії,  
що мені життя дала...  
Та мрія єсть моя розп'ята мати,  
моя Італія, об'єднана земля!..* [132, с. 116].

Таким чином, у «Містерії» активізується стійкий сакралізований образний трикутник «поет (митець) – слово (образ) – батьківщина» [203]. Загалом, суть усієї поезії Т. Осьмачки – прокричати «не об'єктивне, а наскрізь суб'єктивне – воно ж і залежно, і незалежно від себе, стихійно, природно – глибоко національне» [214, с. 220].

Варто зауважити, що особливість експресіонізму «Містерії» Т. Осьмачки – у його ліризмі. Він не надривний чи межово вибуховий, а тужливий та меланхолійний. Це проявляється у відсутності окличних конструкцій, яких у поемі лише декілька, та в домінуванні незавершених фраз, що графічно позначається трьома крапками:

*...свистять сніги і сіються на волос,  
людей заносять, мов забутий колос... [132, с. 115],  
...я чую, як спить немовля  
на колінах прийдешнього дня... [132, с. 116] і т.д.*

Таким чином досягається враження недомовленості, сильних почуттів та емоцій, зворушення, уривчастості мови від хвилювання.



У драматичній поемі «Містерія» Т. Осьмачки містерійність є універсальним способом відтворення дійсності через призму свідомості автора, як тип художнього мислення. Зміст тривожних візій-передчуттів спроектований на алюзії в площині біблійної символіки, адже саме містерійна традиція зумовила внутрішню композицію драматичної поеми Т. Осьмачки та акцент на переосмисленні, передчутті змін та перетворень. У «Містерії» мотиви смерті, боротьби та самотності, яка тут проявляється багатовимірно, поглиблюють душевний трагізм ліричного героя. Абстрагування та схематизація людини, персоніфікація абстрактних понять та їхній перехід у алегоричні образи, що є характерним для експресіонізму, чітко простежуються у характерній і для містерійного жанру вставній оповіді. Акцентація зорових та звукових мікрообразів входять до арсеналу творення містичного.

## **2.5. Сатира та містерійність як засоби творення повісті Олексія Девлад-Запорожця «Гарбузова містерія»**

Утвердження сталінського тоталітарного режиму в Україні в 30–40 рр. ХХ ст. було закономірним наслідком політичних, соціально-економічних та культурних змін, проведених більшовицькою партією. На шляху до соціалізму встановлювався всеосяжний контроль над українським суспільством загалом і кожною конкретною людиною зокрема. У цей період спостерігалася еміграція як простого люду, так і представників інтелігенції. Така ж доля випала й вихідцю з «колишніх запорізьких козаків» [128] Олексію Девлад-Запорожцеві, знаному в діаспорному оточенні як «прозаїк, етнограф, актор» [187, с. 168]. Будучи дніпровим лоцманом, «при большевиках О. Девлад був переслідуваний як свідомий українець, сидів у в'язниці і був позбавлений громадянських прав» [128] за звинуваченням у начебто приналежності до «української націоналістичної контрреволюційної групи, яка ставила перед собою завдання активної боротьби з радвладою» [201, с. 368]. Тому 1943 р. О. Девлад був

змушений емігрувати до Словаччини. Однак «німці перевезли його звідти у табір Штрасгоф в Австрії. Звідти він пішов до війська – до української Дивізії УНА, з якою попав у британський полон і побував із дивізійниками в таборах Італії» [128]. Мабуть, «не думав ніколи Дніпровий лоцман, що доведеться йому іншим ремеслом зайнятися та ще й таким далеким від плавання по Дніпру! А ось доля судила заплисти в Аргентину (1949) та стати письменником! Для цього треба було мати велику дозу очайдушности, але коли хто звик змагатися зі стихією, йому і «граматика та стилістика», як каже сам Автор, – не страшні» [123, с. 1455]. Тут О. Девлад-Запорожець відразу включився в громадське та культурне життя. Саме в Буенос-Айресі у 1956 р. вийшла друком його гумористична повість «Гарбузова містерія», яка займає особне місце у творчому доробку «письменника-самоука» [65]. Роботу над твором автор розпочав ще 1935 р. в Україні та завершив майже через двадцять років – 1954 р. в Аргентині. Український діаспорний літературознавець А. Юрняк зауважив, що є чимало «різних спогадів із підсоветського життя, де автори подають не стільки картину дійсности, скільки власні рефлексії, зокрема, мистецького показу колгоспної дійсности наші письменники тут, у вільному світі, де нема цензурного і емведівського нагая, – досі проте не дали» [219]. А «Гарбузова містерія» О. Девлад-Запорожця варта уваги, власне, тим, що збуджує в уяві читача «глибокі асоціації, спонукає ще раз на всю широчінь співставити і порівняти большевицький світ тотального примусу і дурійки, де людина – раб держави, і західний світ особистої волі» [219].

Важливу роль у моделюванні сприйняття та розуміння повісті відіграє назва «Гарбузова містерія». Заголовок у будь-якому художньому творі є однією з найсуттєвіших ознак, авторським концептом і конденсатом усього змісту, що координується із семантикою тексту, і є тією домінантою, яка утворює смислову та емоційну єдність твору. Заголовок, підбраний О. Девлад-Запорожцем, відразу вражає та інтригує, витворює ефект смислового парадоксу та контрасту. У семантиці містерії закладена тональність грандіозності, небуденності, передчуття змін та перетворень. Однак дещо оксюморонне

поєднання в назві повісті О. Девлад-Запорожця лексем з різних сфер побутування («гарбуз» – зі сфери профанного чи навіть побутового, «містерія» – рівень сакрального) налаштовує читача на критичне та неоднозначне сприйняття зображуваного в «Гарбузовій містерії».

Хронотоп повісті «Гарбузова містерія» визначений чітко: дія відбувається в 1930-х рр. у *«звичайному українському селі»* [55, с. 9] Моргунцях, де є *«церква, школа, крамниця кооперативу й індивідуальні господарства різної заможности»* [55, с. 9]. Сюжет розгортається лінійно: на посаду голови колгоспу Моргунців призначено комуніста Якубця, який у *«господарських справах розуміється дуже мало»* [55, с. 10]. Аби вислужитись перед керівництвом, стати передовим працівником, він розпоряджається годувати колгоспників стравами лише з гарбуза, заощаджуючи таким чином *«велику кількість хліба й інших продуктів для держави»* [55, с. 154]. І ось в колгоспі імені Кірова відбуваються дивні події – почали вагітніти не тільки молоді дівчата й жінки, а й навіть старі баби. На думку більшості селян, це вагітне лихо заподіяв товариш Якубець, який, мовляв, залицяється до всього колгоспного жіноцтва. Та, як зрештою з'ясували лікарі, жінки в цьому селі зовсім не вагітні, а животи їм пороздувало внаслідок *«систематичного й черезмірного споживання гарбузової їжі»* [55, с. 155]. Гарбуз спричинив різні трагікомічні колізії, створив цілу колотнечу в колгоспі. Причому жертвою такого гарбузяного «нововведення» стали не лише колгоспниці і колгоспники, які «не тільки лаються, докоряють одні одним та судяться, а й б'ються» [55, с. 99], а ще й сам Якубець, якого у фіналі повісті урядова комісія виганяє з колгоспу під гучний регіт селян.

Жанрово автор визначив «Гарбузову містерію» як «гумористичну повість». Саме тут простежуємо деяку невідповідність. Так, А. Юриняк щодо цього зауважив: «Власне, цей підзаголовок нас збентежив: колгоспи – це насильницьке твориво комуністично-сталінського «генія» – діюча, жива рана на тілі нашого селянства – як тут здобутися на гумор, на погожий сміх? Може автор мав на думці сатиричну повість?» [219]. Такої ж думки притримується й

І. Евентуальний (справжнє ім'я Анатолій Калиновський), автор передмови до «Гарбузової містерії», яка «мимо своїх мистецьких і стилістичних хиб, є убийчою сатирою на колгоспний лад, сатирою, що, може, перевищує всі досі знані сатиричні оцінки того ладу на Україні, правдиво показуючи його потворну і трагічну дійсність» [55, с. 8]. А. Галан вважає, що не було такої «вдалої сатири на советську владу» [31, с. 69] до появи повісті О. Девлад-Запорожця в українській літературі. Гумор та сатиру слід вважати полярними «емоційними тональностями» [176, с. 76]. Гумор як різновид відображення смішного, кумедного в життєвих явищах та людських характерах є водночас вираженням ставлення автора до смішного і явищем художньої рецепції, схваленням через висміювання. Сатира є різновидом комічного, особливим способом художнього відображення довкілля, який полягає в «гострому, осудливому, дошкульному висміюванні негативних, потворних явищ» [96, с. 369]. Саме сатира відкриває невідповідність між змістом і формою, не використовуючи прямих форм критики. Проявляючись «через антиідеал, сатира використовує засоби гротеску, шаржу, гіперболи, літоти, пародії, навіть фантастики, виявляє амбівалентність сміху крізь сльози, вказує на трагічний аспект людського буття у ситуації безглуздя» [96, с. 369]. Сатиричний тип художності базується на виявленні невідповідності між діями, переконаннями персонажа та моральним імперативом. Саме тому «Гарбузову містерію» слід розглядати не як гумористичну, а сатиричну повість, адже у ній бачимо «неприродну для людської спільноти організацію, яка стриже всіх на один кшталт, позбавляє особовости, колориту, словом, виконує роль того злого чародія, що обернув людей на отару робочої худоби, лишивши їм людську мову й усі людські почуття» [55, с. 7]. Варто зауважити, що мистецькі твори гумористичного чи сатиричного спрямувань були небажаними у період становлення тоталітарної системи: критичні зауваження не лише щодо керівництва держави, але й будь-якого найнижчого представника партійної номенклатури були негласно забороненими. Тому закономірно, що оживлення цієї царини художньої творчості відбулося саме в еміграційній літературі.

Відстежуємо в повісті О. Девлад-Запорожця риси прийому карнавалізації. Основним фактором звернення до карнавальної традиції, як вважає дослідниця Н. Лобас, є суспільно-політичний. За кризової доби, якою можна окреслити період між першою та другою світовими війнами та в яку довелося жити О. Девлад-Запорожцю, відбулася зміна ставлення «до пануючих істин, говорячи бахтінською термінологією, зміна верху і низу» [97, с. 5]: те, що повинне осуджуватись чи заперечуватись, набуває форми норми, а канонічне та очевидне – профанується, висміюється та піддається критиці. Явище карнавалізації ж «передбачає постійну змінюваність цих полюсів, результатом чого є усвідомлення релятивності будь-якої істини, будь-якої правди» [97, с. 5]. У культурному контексті ці риси вдало зчитав О. Клековкін: «...на початку 1930 років було обгрунтовано метод «соціалістичного реалізму», який був не чим іншим як переодягненим біблійним мистецтвом, в якому були свої старозавітні пророки (К. Маркс, Ф. Енгельс), новозавітний месія (В. Ленін), перелицьована мрія про «Град Небесний» (комунізм), «Святе письмо» (праці Маркса, Енгельса, Леніна, Сталіна, матеріали з'їздів), катехизис («моральний кодекс будівника комунізму») тощо» [67, с. 257]. Такі ж «карнавальний принцип обертання значень» [84, с. 96] та девальвація значень тогочасної офіційної культури характерні й для повісті О. Девлад-Запорожця «Гарбузова містерія»: автор з метою розвінчування комуністичної ідеології зумисне зміщує полюси сприйняття реальності, змінює наповнення понять *sacrum*, залишаючи при цьому структуру незмінною.

О. Девлад-Запорожець викриває у повісті антилюдську сутність тоталітарного режиму та його негативні наслідки для села. Висока мета побудови «нового життя» нерідко втілювалася досить ницими методами: шляхом експропріації житла, майна, засобів виробництва у більш заможних односельців, жорстокого придушення будь-яких форм непокори, аж до фізичної розправи. Порушення будь-яких норм запропонованого порядку відразу ж каралося, тому для селян *«краще мовчати й мовчки споживати гарбузи, аніж балакати та набутти собі ім'я «ворога народу», яке безумовно поїде на холодну*

*північ, а там певна загибель» [55, с. 9]. Саме це й трапилося з двома колгоспними бригадами Кузьмою та Мефодієм Драганями, які працювали «на добро колгоспу так, як ніколи не працювали навіть у своїх власних господарствах» [55, с. 53], хоча насправді чоловіки лише запропонували від імені сільської громади повернутися до тих харчів, що були. Наслідки для них миттєві: уночі «тихенько та лагідно НКВД схопило ворогів народу» [55, с. 51], «арештувало та вивезло» [55, с. 52]. У колгоспниці, з ногами у виразках та порепаними від праці руками, виснаженої настільки, «що як іде, або навіть стоїть – похитується, наче п'янька» [55, с. 12], з голоду помирає дитина. Однак голову колгоспу Якубця турбувати такою «дрібницею» не варто, адже він «науково працює над гарбузом» [55, с. 20]. Для нього їхній надзвичайний урожай – дорога до орденів та слави, вирішення проблеми з харчуванням колгоспників, які весь час приходять просити авансів. Адже цими гарбузами, замість хліба та борошна, можна годувати колгоспників і всю худобу колгоспу. Також видавати колгоспникам на трудодні, продавати на базарі, а від цього станеться величезна економія хліба, за яку він «виміняє у держави дві автомашини: одну вантажну, для постачання нею хліба державі, а другу – легкову, для роз'їзду йому по всяких справах» [55, с. 22]. Така байдужість Якубця вражає та обурює. Вістря сатири письменника спрямоване проти «норми» за межею виживання. Насильницьке позбавлення селян хліба, заробленого тяжкою працею, оприявнює істинну сутність антилюдського режиму. Тому не дивно, що найбільшим досягненням для Якубця виявилось те, що «за відчитний місяць, у порівнянні з попереднім, на харчування колгоспників не витрачено жодного граму ні борошна, ні крупи, ні сала, ні будь-яких інших продуктів, що вживалися до періоду гарбузового харчування. У переліченні на гроші, ця економія за відчитний місяць дорівнює двом тисячам карбованців по твердих цінах» [55, с. 60–61].*

На недоліках стилю повісті наголошував І. Євентуальний: «Повільно відштовхується автор від своєї теми. Він кидає на вагу враження спочатку трафаретне, не дуже цікаве, бо аж надто всім відоме. Читача навіть починає

втомлювати вся та деталізація обставин і персонажів, і з'являється думка: коли б менше було тут газетної описовості!» [55, с. 8] Особливо це відчутне при порівнянні стилю «Гарбузової містерії» з характером українських дум, легенд, студентських віршів «Слова про збурення пекла» невідомого автора, романтично-алегоричною тональністю «Великого льоху» Т. Шевченка та експресіоністським настроєм «Містерії» Т. Осьмачки. Так, деякі уривки повісті О. Девлад-Запорожця (*«Іде Федір у кабінет, бере в голови сірники, світить йому лампу і зараз же повертається на своє місце-пост. Тут, під дверима, сідає на підлозі й закурює. Довгенько скручує цигарку, поволі витягає з кишені сірники, припалює її, пихкотить»* [55, с. 22]) за своїм стилем подібні до драматичних ремарок, наприклад, як у містерії Панаса Мирного «Спокуса» (*«Усі розходяться в різні сторони. Адам і Єва, узявши дві чималих лушпаїни з горіхів, почали у їх збирати манну, а назбиравши повні, посідали рядком під деревом і почали їсти»* [107, с. 246]). Однак ця своєрідна трафаретність повісті та її «описовість не шкодить, бо це своєрідний стиль автора, і нав'язувати йому інший – не слід» [55, с. 8].

Основним художнім інструментом при творенні «Гарбузової містерії» для О. Девлад-Запорожця є прийом контрасту як способу поглибити психологізм описуваного та здійснити більш емоційне враження на читача. Так, у селі Моргунці *«усі хати та інші будівлі біленькі, чепурненькі...»* [55, с. 9]. В господарських дворах походжають *«корови молочні, коні з блискучою шерстю, вибрикують лошата, грають півні біля багатьох своїх коханок»* [55, с. 9], поруч *«городи й садки вишневі»* [55, с. 9]. Однак з приходом більшовицької влади *«швидко змінилося все. Будівлі руді, порепані, в городах і на токах бур'яни, у дворах жодної худобини. навіть курки. Садки деркачами виглядають... А натомість постала на все село одна господарка – колгосп»* [55, с. 9]. Усі селяни *«працюють з ранку до ночі, одержують за свою працю, що дадуть...»* [55, с. 9] Кожен думає лише за себе: *«...кому що. Голові колгоспу ідея харчування колгоспників гарбузами, бухгалтера цікавить потреба дивної таблиці, а колгоспницю турбує справа про одержання борошенця авансом, бо*

*діти їсти хочуть»* [55, с. 29]. Сільські баби про голову колгоспу Якубця думають: *«Дурисвіте проклятий! Де ти взявся на наші нещасні голови?»* [55, с. 34], а висловлюються дипломатично: *«Товаришу голова!»* [55, с. 34].

Для містерійного жанру характерний поділ художнього простору на двосвіття – вимір сакрального, божественного та профанного, земного, як, наприклад, у «Спокусі» Панаса Мирного. У «Гарбузовій містерії» О. Девлад-Запорожець концептуально протиставляє позитивно маркований світ українського селянства та протилежний йому світ комуністичного устрою. Прикметно, що серед селянських типів дуже рідко простежимо такі, які маркуються як носії негативних рис. Завдяки цьому артикулюється довіра та жаль до них. Авторські портретування представників тоталітарного режиму викликають у читача ворожість та відверту насмішку. Центральною постаттю «Гарбузової містерії» виведено товариша Якубця – *«члена комуністичної партії»* [55, с. 10], новопризначеного голови колгоспу, насправді ж примітивного, зарозумілого, нахабного, який ще й відзначився низьким рівнем культури та вузькістю кругозору. Кожна риса характеру та опис його діяльності на керівній посаді прописані О. Девлад-Запорожцем надзвичайно шаржово та з їдкою сатирою. Так, *«в господарських справах він розуміється мало, та дарма»* [55, с. 10], для нього розумова праця – *«зовсім не те, що проста фізична»*, бо ж *«ціпом молотити збіжжя»* [55, с. 11], *«скидати з косарки-лобогрійки збіжжя скошене»* [55, с. 11] не завдає жодного клопоту. Він здатен «керувати» лише там, де жодних технічних чи практичних знань непотрібно, де за нього думають і працюють інші. Хоча, водночас, вдає себе надзвичайно обтяженим працею, майже мучеником за, так би мовити, народну справду, за благо усіх селян. Якубець впевнений у своїй безкарності, за нього *«вся власть – цілковита безпека. ...на чому б не спіткнувся – визволять»* [55, с. 14], адже *«посада голови колгоспу найвигідніша за всі інші посади, де б вони не були»* [55, с. 14]. Він радіє навіть лайці від *«колгоспників за його працю. Бо це значить, що він лінію партії веде правильно»* [55, с. 47]. Таке судження доходить просто до абсурду: *«Усяка лайка піднімає його на все вищий і вищий щабель, а врешті*



*поставить на педестал великої слави. Як, до речі, й мудрого Сталіна» [55, с. 47].*

*«Задиркуватий» [55, с. 61] секретар Федір «своя людина» [55, с. 49] для Якубця, адже погодився пильнувати за селянами: «А коли хочете, щоб дослухався до людських балачок і розказував про них вам, то й буду дослухатися і буду розказувати» [55, с. 49]. Клянучись у вірній службі Якубцю, він у той же час думає, «про що б йому доладу збрехати та догодити, влучити, може, борошенця хоч кіл з десяток дасть... От було б добре, от до діла. Одержав, приніс додому. «Жінко, ану вари вареники! Заробив. Та швидше!» Який же й момент підходящий! Кращого вже й не треба. Тільки б не проморгати...» [55, с. 83]. Брехню ж вважає чи не єдиним найбільш корисним та дієвим засобом для забезпеченого та безтурботного життя, бо ж «не бреше, не дуристь і не живе за рахунок іншого тільки той, у кого в голові шарики не крутяться, або кому відрізано язик» [55, с. 132]. Федір, будучи патологічним ледарем, задля вигоди намагається догодити і нашим, і вашим, стаючи зрадником. Проте на все у нього є власне «філософське» пояснення чи виправдання: «Зрада – річ не чесна й принизлива для того, хто зраджує. Ні, коли б це зрада чесній людині чи, так би мовити, громадській справі, то це нечесно, це паскудство, це... Але ж зрада зрадникові. І тому ця зрада не є зрада, а протидія зрадникові, що ради своєї примхи та свого власного задоволення гнобить колгоспників. Так, так, це не зрада, а відплата» [55, с. 87].*

Ще одним негативно маркованим типом є Дашка, секретар комуністичної ячейки села. Дашка – досить спритна людина, адже коли прийшла «советська влада, вона раптом до неї прилипла, як реп'ях до кожуха» [55, с. 45]. Тому минуло небагато часу, як вона вже мала титул члена комуністичної партії й одержала «хлібну книжку» – партійний білет. І хоч селяни її не любили, зате «партія вважала за єдину свідому жінку на все село й посадила на крісло секретаря ячейки» [55, с. 45]. Тепер саме від неї «більше, чим від кого іншого, залежить "так" або "ні"» [55, с. 46].

Метажанрові інтенції містерії у повісті проявляються не на жанровому, а на змістовому рівні через «опускання» високих значень у комічне середовище. Відображення відбувається з передбаченим викривленням та із заданою модальністю. Таке викривлення являє собою своєрідний знак антисвіту, навмисне заземленого, не-сатанинського. Так побутовий контекст навмисне наповнюється високою духовністю. Тому доречніше говорити про риси антимістерії в повісті О. Девлад-Запорожця. Здається, звичайна подія – великий урожай гарбузів у колгоспі – трактується Якубцем як диво, знамення нового життя, бо ж *«минуло століття, врожаю таких гарбузів ніхто не знає. А це значить, що суцільна колективізація земель себе виправдала цілком. Це значить, що ми потрапили на певний шлях, який веде й приведе нас до радісного, щасливого, вільного та заможного життя!»* [55, с. 19]. А оглядини ним найбільшого гарбуза стають подібними на церковну процесію: *«Всі колгоспники поспіхом розступилися від воза з гарбузом і дали до нього вільний прохід, так, як у церкві молящі перед панотцем, коли він наближається до святих ікон, кадячи перед ними запашиим ладаном»* [55, с. 18]. Ці рядки можна вважати своєрідною алюзією на так звану «кукурудзяну лихоманку», яка «підкорила» першого секретаря КПРС Микиту Хрущова у 1950–60 рр. Той наказав скоротити посіви жита та пшениці, перетворивши цей продукт ланів на головну сільськогосподарську культуру.

У «Гарбузовій містерії» *«чудодійною подією»* [55, с. 75] для селян стає те, що *«усе жіноцтво колгоспне без винятку, всі дівчата, а навіть дівчатка-підлітки й бабусі завагітніли»* [55, с. 75]. Прикметно, що масова вагітність жінок у колгоспі змальовується в євангельському ореолі, адже, на думку деяких селян, *«сталася з причини появи на небі вагітної планети. Бачили люди, як вона над землею пролітали. Така велика, велика, на півнеба. А хвіст мабуть ще більший від неї й увесь обсіпаний зірками. Потім хвіст віднав і розсипався вогненними кусками, а зірки – іскрами. А ці іскри мали таку велику силу запліднення, що досить їм торкнутися одягу тої або іншої жінки різного віку, і вона раптом завагітніє»* [55, с. 77]. Появою комети над Києвом знаменується й

народження двох близнят Іванів у поемі-містерії «Великий льох» Т. Шевченка. Вагітність жінок у «Гарбузовій містерії», на думку одних, є *«певною ознакою ще нечуваного в світі смертоносного голоду, що мусить охопити людей усієї земної кулі. Його знищувальна сила перевищує силу всесвітнього потопу, і все живе покладе кістками на віки-вічні. Після потопу лишився Ной з родиною і якась кількість звірів, птаства тощо, й усе це знову почало розмножуватися, після ж всесвітнього голоду не лишиться нікого, і на землі буде сама пустеля. Тільки за мільйони років на спустошеній планеті знову з'явиться людина, різний звір і птаство»* [55, с. 75]. У результаті такої дивовижної вагітності має народитися *«нова людина»* [55, с. 75]. Інші селяни з надією на повалення комуністичного ладу всьому цьому заперечують, стверджуючи, що *«Богом і людьми заклятій комуні наближається кінець, а все ж сучасні люди досить слабкі, щоб її доканати. Отже, з волі милосердного Господа, все жіноцтво разом завагітніло й незабаром породить немовлят, лицарів, які будуть рости не роками, а хвилинами, і матимуть таке тіло, що не повалить їх ні куля, ні шабля, ні смертоносні, трійливі гази, ані атом. І вже вони докінчать комуну»* [55, с. 76].

Іронічного звучання у повісті набуває новозавітна біблійна легенда про непорочне зачаття Діви Марії, якою досить часто послуговувались автори середньовічних великодніх містерій. У «Гарбузовій містерії» місцеві вчені уми впевнені, що таке могло трапитися лише *«в часі існування нашого соціалістично-комуністичного ладу – цьому чуді природи наша наукова установа вбачає незрівняної сили рух організму, що може створити умови народження дітей без участі чоловіків»* [55, с. 144]. Відтак науковці заперечують божественне начало цієї події.

Подібні пророкування приходу нової людини спостерігаємо в поемі-містерії Т. Шевченка «Великий льох». У час народного воскресіння та здобуття волі народяться два Івани, близнята, які будуть виражати сутність нового часу. Один з тих Іванів стане новим Гонтою, який *«розпустить правду й волю / По всій Україні!»* [92, с. 262]. Головний герой «Містерії» Т. Осьмачки також чує,

*«як спить немовля / на колінах прийдешнього дня... [132, с. 116]. Однак нова людина в «Гарбузовій містерії» відрізнятиметься, бо вона «буде без ніг, щоб не тікала. А там, де в давньої людини були ноги, будуть невеличкі, але дебели коліщатка, на яких нова людина буде рухатися, і так вправно, що непотрібні будуть всякі змагання. Характер і смак у нові людини будуть досить погодливі. Ніяких суперечностей і ніяких вередувань. Розуму також у цієї нові людини не буде, і це цілком з простої причини: абсолютної потреби» [55, с. 75]. У такої людини зовсім не буде рота, щоб «не їла ніякої поживи, а зокрема хліба, бо все це буде потрібне для держави» [55, с. 75]. Замість очей буде тільки одне око в потилиці, щоб «зручно було бачити пройдений шлях до перемог» [55, с. 75]. Влучно зауважив А. Юриняк про те, що невід'ємною рисою комуністичної влади було завдання «вирощувати і плекати щоденно маврів, щоб, у міру виконання ними свого чорного діла, на них же звалювати вину і розпинати» [96]. Підтвердження цьому знаходимо в «Гарбузовій містерії», у якій майбутня людина «не буде подібною до колишньої людини ні характером, ні виглядом, ні смаком, ні навіть бажаннями. А буде вона цілком спокійною, слухняною, трудолюбною, не заздрою, не вимогливою, а завжди задоволеною всім тим, що їй дадуть» [55, с. 145]. Лише за цієї умови на землі буде «справжній рай» [55, с. 145] для комуністичного ладу, адже витвориться країна цілковито керованих та контрольованих людей. Для окремих підданих партії, відповідно, настане пекло, до якого «потраплятимуть з числа нових людей ті, що насміляться пригадувати чи навіть думати про минуле життя» [55, с. 145]. Отже, у змалюванні нові людини в «Гарбузовій містерії» чітко простежується партійний ідеал – людина, позбавлена будь-якого вільнодумства та з відсутньою індивідуальністю, яка буде «вічним пролетаріатом» [55, с. 76].*

*До рівня Бога-Творця комуністичним режимом прирівнюється «вічний вождь пролетарський» [55, с. 76], який лише «сидітиме на троні, в повітрі, під самими небесами, й керуватиме людьми помахом невеличкої палички. Махне нею на Схід, і всі люди туди посуватимуться. Махне на Захід – також. І в наслідок по них лишатиметься на всьому пройденому просторі чорна пляма –*

знак перемоги» [55, с. 76]. Така контамінація образу вождя та Господа була особливо закономірним явищем у період апофеозу культу особи Сталіна.

До біблійної традиції відносимо і мотив пророцтв, характерний для жанру містерії, який споріднює «Гарбузову містерію» з «Великим льохом» Т. Шевченка, «Містерією» Т. Осьмачки та «Іконостасом України» Віри Вовк. Однак у повісті О. Девлад-Запорожця ці пророцтва мають апокаліптичний характер. Кінець світу може стати наслідком природної катастрофи, бо на думку деяких селян, є *«певним попередженням величезного землетрусу, що невдовзі має вибухнути, і від того вся земля затіпається й перекинеється догори дном»* [55, с. 76], або ж через нечуваний у світі смертоносний голод, що охопить людей усієї земної кулі та знищувальна сила якого перевищить *«силу всесвітнього потопу, і все живе покладе кістками на віки-вічні. Після потопу лишився Ной з родиною і якась кількість звірів, птаства тощо, й усе це знову почало розмножуватися, після ж всесвітнього голоду не лишиться нікого, і на землі буде сама пустеля. Тільки за мільйони років на спустошеній планеті знову з'явиться людина, різний звір і птаство»* [55, с. 76]. Проте справжня суть закладена в надії-візії селян про появу народних месників: *«Богом і людьми заклятій комуні хоч і наближається кінець, а все ж сучасні люди досить слабкі, щоб її доканати. Отже, з волі милосердного Господа, все жіноцтво разом завагітніло й незабаром породить немовлят, лицарів, які будуть рости не роками, а хвилинами, і матимуть таке тіло, що не повалить їх ні куля, ні шабля, ні смертоносні, трійливі гази, ані атом. І вже вони докінчать комуну»* [55, с. 76].

Літературознавець І. Качуровський зауважив, що «Гарбузова містерія» О. Девлад-Запорожця дає «не тільки яскраву, а навіть запашну картину колгоспного побуту 30-х рр.» [34, с. 596]. Тут побачимо, як колгоспники після важкої праці, або ж «дурнодня» [55, с. 16], обмінювалися враженнями, відомостями, хто скільки цього дня «заробив трудовнів, довідувалися про догану та кару, або похвалу чи нагороду трудовнями того чи іншого колгоспника, говорили про майбутню працю, про виконання й перевиконання

плянів, а навіть дехто пошепки балакав про обезцінення совєтського карбованця в Україні» [55, с. 16]. Колоритно подає О. Девлад-Запорожець сцену вибивання насіння з соняшників, що вважалося «працею найвигіднішою» [55, с. 68], бо «вибиваєш і разом насіння хрумкотиш. Лушпинки викидаєш на купу насіння й нічого непомітно. Тільки доводиться стерегтися, щоб не побачив голова колгоспу, бо як побачить – штраф, а штраф – це спишуть кілька трудоднів. І тоді маєш, заробив. Зате, коли пощастить встерегтися, то так за день нахрумкаєшся, що як прийдеш додому, то тільки водичку попиваєш» [55, с. 68]. Правдоподібними виглядають лайки та бійки між селянами, навіть коли колгоспниця Пріська молотить сапою хрещеного батька по спині за те, що «на базарі, прилюдно, ганьбив її» [55, с. 103]. Списаним з життя здається частування секретаря Федора, після якого додому він «власне, не йде, а пливе, як човен серед моря, під невеличкий, грайливий вітрець. І веселенький, як дуже рідко буває. Бо чого ж йому? В шлунку повно, в голові музика грає, а в кишені гроші лопотять» [55, с. 118].

При творенні мовного полотна «Гарбузової містерії» О. Девлад-Запорожцеві «в допомогу стали соковита, запашна й образна селянська мова, якою автор змалку й до старости послуговується» [123, с. 1455]. Письменник вводить для емоційно-експресивного забарвлення оповіді чимало народних прислів'їв та приказок, іноді деформуючи їх: «своя рука владика...» [55, с. 14], «не пріться поперед батька в пекло» [55, с. 29], «казав циган, що правда тільки в нього та трошки в Бога. Ще траплялася вона в лісі, та вовк з'їв» [55, с. 38], «...нас запроторив би туди, де нечисті роги правлять» [55, с. 37], «...до неї прилипла, як реп'ях до кожуха» [55, с. 45], «де ще теля, а він уже із довбнею» [55, с. 63], «хто мовчить, той двох навчить» [55, с. 69]. Також представлено прислів'я, що відбивають специфіку народного мислення періоду колективізації в СРСР, а саме – класові суперечності й протести: «Коляска ти коляска, коляска золотая, не треба нам совєтів, давай царя Миколая!» [55, с. 44], «Трудодень, трудодень, трудоодиниця, батько ходить без штанів, мати – без спідниці!» [55, с. 44].

О. Девлад-Запорожцеві у «Гарбузовій містерії» максимально реалістично вдалося передати всю атмосферу тоталітарного режиму, закцентовуючи увагу на її абсурдних проявах. У лінійному способі розгортання дії, сатирично заземленому конфлікті розпізнаються окремі складові парадигми містерії, однак з передбаченим автором викривленням. Від середньовічного містерійного жанру О. Девлад-Запорожець запозичив для «Гарбузової містерії» прийом моделювання простору через двосвіття: позитивно маркований селянський простір та негативно-абсурдний "комуністичний" світ. Мотив пророцтва про народження нової людини, яка змінить світобудову та долю людства, теж відносимо до біблійної традиції. Досить своєрідно інтерпретуються біблійні структури, що простежується на асоціативно-символічному підтексті: божественні знамення про майбутні перетворення (небачений раніше урожай гарбузів-велетнів, поява на небі комети), масова вагітність жінок, яка прирівнюється до непорочного зачаття Діви Марії. До рівня Бога підноситься образ вождя комуністичної партії, який творить ілюзорний утопічний проект освоєння часу, що реалізується через антиідеали, насильство, приниження та деіндивідуалізацію суспільства. Вдало використовуючи виразний потенціал розмовного стилю мови, щедро пересипаючи оповідь жартами, приказками, О. Девлад-Запорожець демонструє життя і побут українського села, віддзеркалює ті зміни, що відбувалися з ним у 1930 рр. Сатиричний модус художності став допоміжним засобом викриття розбіжностей між декларованим та реальним, морально-етичними нормами та їхніми деформованими віддзеркаленнями у тогочасній дійсності, що стало текстотвірною основою повісті. Тому «Гарбузову містерію» О. Девлад-Запорожця можна вважати видозміненим у сатиричному руслі жанром містерії.

## 2.6. Містерійна матриця «Іконостасу України» Віри Вовк

Віра Вовк (справжнє ім'я Віра Селянська), яка вважала себе «українською письменницею з Бразилії» [166, с. 16], засвідчила неабияку здатність творити в різноманітних жанрових ключах, шукати теми і в міфологічній, в історичній дійсностях, послуговуючись відмінними стильовими прийомами. Її творчий доробок становлять десяток поетичних збірок, прозові та драматичні твори. І кожна царина творчості Віри Вовк особлива, бо «світ її поезії можна вважати світом її покликання, а світ казок та легенд її світом інших вимірів, світ перекладів – це світ її особистої відповідальності, а світ драматичної творчості – синтеза всіх її світів» [54, с. 107]. Проживаючи з 1945 р. у еміграції, спочатку в німецькому Дрездені, згодом у бразильському Ріо-де-Жанейро, Віра Вовк ніколи не переривала зв'язок з Україною, попри географічну віддаленість від Батьківщини. Генетичні зв'язки, тривке ментальне відчуття приналежності та свідомо національна ідентифікація не дозволяли Вірі Вовк сприймати Україну як минуле або відмежуватися від неї. Тому й окреме місце, знакове, підсумкове, у творчій діяльності Віри Вовк належить містерії «Іконостас України» (1988), у якій «твориться єдиний загальнолюдський, історико-мистецький, міфологічно-релігійний контекст» [80, с. 57].

Жанрово авторка означила «Іконостас України» як містерію. Метафоричний заголовок, у якому Україну внесено до канону святих, відразу натякає читачеві на сакральність зображуваного, адже іконостас як центральний елемент християнських храмів зображує цілу драму людського спасіння та символізує містичне єднання неба і землі.

Містерія складається з 4 розділів: «Древні боги», «Легенда та історія», «Митрополит Андрей Шептицький», «Голосіння на великий голод». Розпочинається «Іконостас України» розмовою древніх язичницьких богів-символів природи та пророкуванням Світовида про безвідворотній кінець їхнього панування, бо він бачить «диво: наче світ світає / линяють наші чари й забобон» [26, с. 575] та зміну вектора сакрального, адже вже «гряде якийсь



новий закон» [26, с. 575], тобто Новий Заповіт. Відлік цьому задасть ключова подія християнського віровчення – народження Ісуса Христа:

*В убогих яслах світиться дитина,  
В вертепі, де прибіжище тварин.  
Вона – майбутній пастир цих тварин,  
Тепер дзвенить землі нова година!* [26, с. 575]

Ангел, який являється язичницьким богам, заспокоює їх: «*Ви не зійдете в царство примар, / Вам призначене краще буття... / Я несу вам безсмертності дар*» [26, с. 575]. Не перерветься й традиція прихильності українців до них з приходом нової релігії, й надалі «*Кожне свято в людей наче гість, / Там ваш ладан, пашиий тиміям, / Там ніхто не займе ваших місць / Часом зміниться ваше ім'я, / Та не прийде вам скін ні кінець: / І прославиться ваше ім'я, / Бо в народі ваш вічний кінець*» [26, с. 577].

Поступово кожного з давніх язичницьких богів відводять учасники своєрідного сакрального дійства чи навіть ритуалу. Так, за Трьома Царями відходять Стрибог, Світовид та Мокош; Пастушки з гамором забирають Велеса, а Хлопці – Ярила; Дівчата під спів веснянки виводять Ладу, а за селянами йде Род. У такому обрядодійстві зчитується процес контамінації вірувань дохристиянських та власне християнських у єдину парадигму світобачення українців:

*Розмотало цей вузол життя  
І, прийнявши премудрість віків,  
Доконало найкраще злиття.  
Із язичних прадавніх зразків  
Залишився пахучий розмай  
Для годин, місяців і років,  
Щоб земля подобала на рай* [26, с. 583].

У другому розділі «Легенда та історія» авторка акцентує увагу на легендарних та історичних постатях, які стали одними з перших, кого згодом народ відніс до символічного іконостасу України. Так, Дідусь розповідає

внукам легенду про святого Андрія. Займаючись проповідницькою діяльністю, той довгий час *«ходив по селах, крізь луги та луки, / Із свічником Христової науки, / ... Щоб люд прийняв премудрости безодню / Та слухав Євангелію Господню»* [26, с. 584]. А одного разу, стоячи над кручами Дніпра, благословив місце, де згодом виник Київ, і передбачив прийняття християнської віри його майбутніми мешканцями. Знаковою для розвитку української культури та писемності охарактеризовано й просвітницьку діяльність святих Кирила та Мефодія як двох світил, *«що Євангелію повістили»* [26, с. 585] простим людям *«в рідній мові»* [26, с. 585] та адаптували грецький алфавіт, щоб *«у словянському світі / Народ у матірнім алфавиті / Міг Євангелію прочитати»* [26, с. 586]. Історично значимою та сакральною подією означено хрещення України-Русі князем Володимиром, адже в той духовно переломний момент *«розплющатся зіниці України / На ті скарби, що потонули в тіні, / Яких ми, може, справді не пізнали: / Скарби душі, що як душа – нетлінні»* [26, с. 587]. Постатями, які вплинули на формування українського християнського сакруму, також були Нестор Літописець, Володимир Мономах, Анна Ярославна та інші.

Тужлива тональність третьої частини *«Митрополит Андрей Шептицький»* суголосна з *«Великим льохом»* Т. Шевченка. Перед читачем постають постаті борців за незалежність та майбутнє України у *«вовчий час ненависти та стужі»* [26, с. 591]. Духовним лідером та наставником України авторка іменує митрополита Андрея Шептицького, який *«передавав нам вартості нетлінні / В обряді та золотоустій мові / І звичаях прабатьківських корінних»* [26, с. 592]. І хоча вже не сходить *«на амвон зорею»* [26, с. 592], однак його ідеї та заклики до єднання живі й колють *«душу совісти іглою, / Щоб рідні ми були не тільки з крові, / А в ревности й жертовности ми стали / Під омофор небесної Покрови»* [26, с. 592]. Ревними поборниками вільного життя в незалежній українській державі були й козаки, *«месники за кров хрещену, / Щити простого люду»* [26, с. 593]. Воскресає у містерії й тема січових стрільців – творців новітньої історії України:

*У дикому полі скрипіло залізо,*

*Від крові іржали камінь і лезо.*

*Під коней іржання шинеля пробита...*

*Вже груди юначі розрили копита [26, с. 594].*

Поруч з ними стоять повстанці тисячі безіменних героїв. Фактично всі постаті підсвічені певним ореолом мучеництва та жертвності. Масштаби національної трагедії, особливо першої половини ХХ ст., окреслено в скорботному зізнанні Чорнобога, які витворюють своєрідну апокаліптичну картину: йому *«припала з кожної хати / Найбільша данина, бо з мученицької крові / Настала повінь річок та потоків багрових»* [26, с. 595]. Варто зауважити, що кожен епізод розділу авторка закінчує згадкою про могили згаданих постатей як символи зруйнованої та похованої самої України, туги за нездійсненими сподіваннями та прагненнями, як і у «Великому льосі» Т. Шевченка. Проте це відчуття частково нівелює властивий жанрові містерії мотив переродження та відродження. Авторка подає це алегорично, паралельно до змін у природі. Так, Хорунжий віщує, що *«крила підхресні, як річки розшерхлі, воскреснуть на весну!»* [26, с. 594], а Повстанка, для якої *«життя, наче смерть, тільки мить»* [26, с. 594], вірить у власне буття після смерті через метаморфози: *«...я в плодючій землі – стоколосе зерно»* [26, с. 594].

У четвертій частині містерії «Голосіння на великий голод» ключовими для Віри Вовк стають поетичні моделі української Голгофи ХХ ст. Трагедійність художнього тла авторка підсилює описом жахів Голодомору. Конкретних постатей при цьому не зображує, задля висвітлення стихійності лиха вкладає оповідь в колективні жіночий та чоловічий голоси. Віра Вовк майстерно передає Голодомор як подію апокаліптичного масштабу з відповідними моторошними замальовками в містичному ключі, тому й

*річка крові*

*рине ріллею*

*череп біліє в чорноземі*

*круки над трупами*

*тіні дітей*

*під тином  
осліплі від сліз  
темна церква  
киває банею з цинку [26, с. 597].*

А персоніфікована смерть «танцює на стерні» [26, с. 597] у той час, коли «струни цитри / порвалися з лементу / мільйонів невинних» [26, с. 597].

Коллективні голоси жертв етноциду закликають світобудову до природнього оновлення («воскресни зелене / світися плодами!» [26, с. 598]) задля власного упокоєння («хай мертві потішені / стануть землею» [26, с. 598]). Обрядово-ритуально звучить діалог прядлі та трьох вишивальниць, який нагадує магичні замовляння («Пряду волічку / З темних давнин / Таємну річку – / Наших годин» [26, с. 598]) та примовляння («Хрестиком, низзю / Заволіканням / Ретязем, риззю, / Співом, риданням» [26, с. 599]). У їхніх постатях зчитуються образи трьох Мойр (Клото, Лахесіс та Атропи) – богинь долі та призначення, з якими було пов'язане все життя людини. За уявленнями давніх греків, Клото прядла нитку людського життя, Лахесіс вела її крізь усі мінливості долі, Атропа перетинала нитку, коли наставала мить смерті. Так і з уст вишивальниці лунає порівняння «нитка – як доля / Доля – як нить» [26, с. 598].

У оповіді Прочанина вчувається туга за давніми часами, коли «люд ішов до найсвятіших Таїн» у своїй вірі, як до цілющого джерела, з якого «починали кожне діло, / Що мало до історії ввійти» [26, с. 602]. Навзамін цьому залишились лише побляклі фрески й затихання чернечого гулу та обрядових голосів. Одну з причини такого чи то духовного, чи то релігійного занепаду народу та, відповідно, держави авторка вбачає в атеїстичній стратегії більшовицької партії та радянської влади загалом, у програмних засадах якої не було місця релігійним цінностям протягом багатьох десятиліть ХХ ст. Унаслідок цього «іконостас порубали, щоб натопити піч, / дзвін стопили на кулі, / а з кивота зробили пташник» [26, с. 603]. Проте неможливо викоринити вщент те, що формувалось віками, бо навіть «коли з твоєї парафії / ніхто вже

не залишився» [26, с. 603] все одно «кричиши зашитими губами: Спас є / і прийде Великдень» [26, с. 603].

Завершує Віра Вовк четвертий розділ благанням-молитвою народу до Богоматері Оранти в Софіївському соборі в Києві як до заступниці України перед Богом. У своєму заступництві вона також є й образом Церкви – люблячої і турботливої Матері, яка невпинно заносить молитви за своїх дітей і вимолює у Господа спасіння і повноти життя для них. Локація також не випадкова, адже Софію Київську здавна вважали місцем сили, духовним серцем України-Русі, оплотом церковності, культури та державності. Саме тут, у головному храмі держави, відбувалися й освячувались важливі події духовного та суспільного життя. Побутує повір'я: «Доки в Святій Софії буде стояти Оранта Нерушима Стіна, доти стоятиме й Київ». Тому наприкінці містерії «Іконостас України» Народ благає Богоматір Оранту про світле майбутнє: *«Не дозволяй, щоб чорна рілля далі двигала / жорна долі, / вже наплакали очі повні відра / чорного болю. / Випроси в свого Сина / дар чудесний, / щоб по страстях засяяв для нас / день воскресний!»* [26, с. 604].

Творчий шлях авторки до «Іконостасу України», як підсумував І. Фізер, був «позначений швидкими темпами вперед, вдумливими поворотами назад, зупинками. Долаючи цей шлях, вона пильно вслухалась в голос тих, які пройшли ним до неї, засвоювала їхній досвід і ставала собою» [189, с. 128]. Тому й містерію Віри Вовк можна вважати своєрідною метафорою, яка «виражає історичну закономірність створення української держави, її відновлення в часи тоталітарного правління» [220, с. 424]. Це якісно новий твір, як за формою, так і за змістом, він є своєрідним постмодерним колажем. Авторка відступила від традиційного містерійного сюжету, адже в «Іконостасі України» неможливо виділити центральний подієвий вузол. Ланцюг фрагментарних епізодів витворює лінійну площину історії України: її народження, становлення та надію на воскресіння як оновленої. О. Смілянська, дослідниця творчості Віри Вовк, наголошує, що в багатьох її художніх творах, у тому числі й у містерії «Іконостас України», наявна інтерпретація міфу про

вічне повернення, який маркується витворенням єдиного «небесного центру (сакральні місця – як-от: храми, предмети, світова вісь тощо); зміщення реальної та ірреальної площин, наслідування тотема, божества, предка (часто несвідоме); екстатична подорож до божества або потойбічного світу, а результат – прагнення самоідентифікації» [167, с. 88]. Підсумком міфу про вічне повернення є повторюваність мотивів, вчинків, ритуалів, іпостасей персонажів та інших аспектів. Це свідчить про його архетипність, адже герої повертаються або прагнуть повернутися до свого локусу, акцентуючи увагу на важливості власного походження. У «Іконостасі України» фактично усі персонажі прагнуть повертатися знову й знову до України в ментальному вимірі.

Власне, чотири розділи містерії – це «етапи, що мають стати запорукою воскресіння державності України» [220, с. 416]. На відміну від середньовічної містерії, в «Іконостасі України» відсутнє чітке розмежування простору (наприклад, на рай і пекло). Дія твору Віри Вовк розгортається у сакральних значимих для духовної історії українців локаціях: «Десятинна церква» [26, с. 586], «Лавра» [26, с. 588], «Львівський собор Св. Юра» [26, с. 591], «Дніпрові Пороги» [26, с. 592], «Стрілецькі могили на Личаківському цвинтарі» [26, с. 593], «Чернігівські собори» [26, с. 602]. Однак для всеохопності письменниця переносить дію і до карпатського лісу, дворянської садиби, селянської світлиці, в'язничної келії, монастиря, що не було характерним для цього жанру. Таким чином витворюється своєрідний універсальний простір України, «своєрідний обрис портрета України в її найвищих духовних виявах, її іконостас» [60, с. 20].

Сенс містерії посилюється завдяки перехрещенню міфічного та історичного часів, пов'язуванню декількох семантичних векторів, спрямованих у різні культурно-історичні площини: період Київської Русі з її князями та культурними діячами, в добу Просвітництва з І. Мазепою та Г. Сковородою, у часи козацтва та визвольної боротьби ХХ ст. Зображення подій як історичних зближує на цьому рівні «Іконостас України» з «Великим льохом» Т. Шевченка, у якому також у поетичному просторі сконтаміновано три часопростори: доба

Б. Хмельницького, доба І. Мазепи, авторське сьогодення (перша половина XIX ст.). А середньовічні містерії хоч і присвячувались Ісусу Христу (містерія страстей Господніх), життю новозавітних персонажів (Іоанна та ін.), різних святих, покровителів міст, однак для них не є характерні залучення історичних тем до подієвого полотна. Окрім того, перед читачем постає певна картина подорожі, на відміну від класичної середньовічної містерії, у якій просторової динаміки як такої не було (наприклад, у «Спокусі» Панаса Мирного дія відбувається лише у раю і пеклі). У містерії Віра Вовк відійшла від алегорично-моралізаторського характеру попередніх творів цього типу. Вона радше спонукає читача до власних роздумів та вибору, вкладаючи в уста персонажів власні ідеї та думки.

«Іконостасу України» властива інтертекстуальність, однак особлива: твір відносить читача не лише до твореного тексту, а й до віртуального, життєвого, що сприяє породженню багатьох асоціативних полів. Очевидними є деякі алюзії. Так, з «Повісті минулих літ» взято легенди про Кирила й Мефодія, хрещення Русі, помсту княгині Ольги. Авторка актуалізує києворуську агіографічну традицію, так як при передачі легенди про створення Святим Андрієм Києва можна помітити й своєрідне цитування літопису:

*На цих верхах і нивах килимових  
Оселиться навіки Боже Слово:  
Тут стане Київ золотоголовий,  
Бо ста соборів величаве гроно  
Над ним засяє, як свята корона [26, с. 585]*

(в оригіналі – «На цих горах возсіяє благодать Божа. Буде город великий, і воздвигне Бог багато церков» [170, с. 98]). Це ж спостерігаємо в оповіді про братів-просвітителів Кирила та Мефодія.

Прихованими є посилання на тетраптих П. Тичини «Скорбна мати», у якому, як і в «Іконостасі України», узагальнено й долю Божої Матері, і страждання України. Упізнавано прописано в містерії і постать поета-шістдесятника Василя Стуса, який був товаришем авторки по листуванню.

Його Віра Вовк майже канонізує через відтворення архетипного хресного шляху та його портретування з іконографічними алюзіями:

*В'язня обличчя – ікона німа,  
В ньому нічого крім болю нема.  
Може, дружина прилине тихцем  
Взяти з хустиною стерте лице.  
День без надії, ніч без зірниць,  
Маю два хрестики замість зіниць.  
Був я поет, та тепер я – мов Ти,  
Той, хто доніс уже хрест до мети [26, с. 600].*

Також авторка дає читачеві символічні ключі для ідентифікації дисидентів-шістдесятників (Валентина Мороза, Алли Горської та Надії Світличної), екстраполюючи великодній мотив страждань та воскресіння Ісуса Христа на долю українських шістдесятників.

Як і в бароковій містерії невідомого автора першої половини XVII ст. «Слово про збурення пекла», в «Іконостасі України» дійові особи не зазначені. Про них дізнаємося з діалогів та монологів, які є основою твору. Вони дозволяють поєднати різні часові та ввести додаткові просторові площини. У містерії діє велика кількість персонажів, що не характерно для цього жанру. Їх можна розділити на чотири групи: міфологічні (Лада, Мокоша, Велес, Сила, Берегиня), традиційно біблійні (Ісус Христос, Марія, Ангел), пов'язані з історією (Володимир, Ольга, Нестор) або такі, що вказують на певний її відтинок (Хорунжий, Кобзар, Повстанка, Піонер). Особливістю «Іконостасу України» як містерії є співіснування у її полотні язичницьких божеств із християнськими святими. Образи дохристиянських богів розкрито згідно з міфологією. Так, у «блискавицях гуркотять громи» [26, с. 576] за велінням «бога грому й блискавки» [59, с. 98] Перуна; «коса пшениці сипле плід» [26, с. 574] завдяки Дажбогу, «богу сонця» [59, с. 101]; «пишнорунні ягнята та вівці» [26, с. 575] перебувають під опікою Велеса, який є «скотій бог» [59, с. 104]; і лише Сварог, «бог неба» [59, с. 96], має право «кувати зорі» [26,



с. 575]. Очолує пантеон цих божеств бог богів Світовид, який і вніс сум'яття в життеустрій підлеглих пророцтвом про народження Ісуса Христа.

Образ Христа подано традиційно для жанру містерії, згідно з біблійним ученням: *«Він – вселенний Дух і князь народів»* [26, с. 576], у якого *«буде щитом хрест вогняний; / Він збереже душу, не плоть»* [26, с. 576]. Так само й *«Ангел з лілією»* [26, с. 577] є Божим посланцем, а Діва Марія постає *«як біла рожса рожеволиця»* [26, с. 577]. Таку ж своєрідну контамінацію вірувань бачимо і в «Спокусі» Панаса Мирного, де язичницькі та християнські сюжети віддзеркалені один в одному. Історичні постаті у монологіях та діалогах подають читачеві різні оцінні роздуми про долю України, пояснюють свою роль у її історії. Так, Нестор Літописець *«у легенди невмирущі» переливає «перелетну мить»* [26, с. 589], Григорій Сковорода – *«мислитель наш»* [26, с. 591], а митрополит Андрей Шептицький постає як той, хто *«розпростер над нами добрі руки / У вовчий час ненависти та стужі»* [26, с. 591]. Однак усіх персонажів містерії буде об'єднувати спільна мета – повернення власної ідентичності та оновлення національного духу. На думку Віри Вовк, цьому може посприяти релігійність та пов'язана з нею праведність.

На відміну від середньовічної містерії, у творі Віри Вовк відсутня сфера комічного, що часто втілювалась у вставних епізодах, на відміну від п'єси Панаса Мирного «Спокуса», де сміхову культуру інтегровано в основну сюжетну лінію. Особливістю «Іконостасу України» є використання ліричних фольклорних текстів у новому літературному дискурсі. Письменниця витворює загальне текстове полотно за допомогою різних манер письма. Окремі фрагменти містерії стилізовано під пісні календарно-обрядового фольклору. Вдало інтегрованими у народну жанрову форму є авторські веснянки:

*Розсій, весно, всі васильки –*

*Ой, Ладо, Ладо,*

*Ой, ранесенько!* [26, с. 579]

або купальські пісні:

*ой на Івана, та на Купала*

*Я руту з барвінком заплітала.  
 Барвінок обвинув змію-косу  
 Рута обтрясла холодну росу [26, с. 583].*

Подібно до народних звучать жнивварські пісні:

*Ми несемо сніп пшениці  
 Колосистої,  
 Сиплеться зерно з криниці  
 Золотистої [26, с. 583];*

або ж заклички:

*Йди, іди, дощичку,  
 Зварю тобі борщичку  
 Та поставлю під дубок  
 У мальований дзбанок [26, с. 582].*

У такий спосіб авторка акцентувала увагу на важливості для українців культу праці на землі для українців, адже весна та осінь – пори року, від яких залежало життя селян. Органічно «влито» в поетичне полотно містерії поховальні плачі за померлими у роки Голодомору:

*скільки літ лиха  
 закувала зозуля?  
 скільки затьмарень сонця  
 страхопудів у маках?..  
 смерть танцює на стерні  
 струни цитри  
 поралися з лементу  
 мільйонів невинних [26, с. 597].*

Відсутність розділових знаків надає текстові форми внутрішнього монологу, посилюючи емоційне та смислове навантаження.

Своєрідною є лексика тестового полотна «Іконостасу України». Церковнослов'янізми («вість» [26, с. 577], «у десниці» [26, с. 579], «многохвалі» [26, с. 585], «посланіє» [26, с. 589], «лемент» [26, с. 601], «злато» [26, с. 602]),

яких у творі вагома частка, надають містерії сакрального забарвлення, особливої християнської наснаженості. Виразно експресивними є авторські новотвори («ранок блакитнолоний», тварини «яротелесі» [26, с. 574], година «стосурма» [26, с. 587], «свічоносиця» [26, с. 589], «жертвоносці іскроплідні» [26, с. 592], «людодіне сонце» [26, с. 595], «іконозора» [26, с. 596]), які поетизують мову твору. Окремими вкрапленнями Віра Вовк вживає діалектизми («ватра» [26, с. 583], «згарда» [26, с. 594], «блататніє» [26, с. 599], «в брижах» [26, с. 602]) та застарілі слова («десниця» [26, с. 579], «патерицею» [26, с. 584], «кужіль» [26, с. 597]). Однак авторці вдалось творчо синтезувати всі мовні елементи, звівши до гармонії зміст і словесно-художній вираз. Така текстуальна близькість «Іконостасу України» до народної творчості робить його відмінним серед інших творів містерійного жанру.

Інтонанційній тяглості й виразності та емоційному нагнітанню сприяє алітерація й тавтологія, особливо при витворенні образів Голодомору («голе / поле голосить / голод / Голгофа...» [26, с. 596]) та згадках масових розстрілів в Бабиному Яру в 1941 р. («Чорний чад / Чорний сад / Чорний сум / Чорний яр / Бабин Яр» [26, с. 600]), депортації українців до Сибіру та Уралу в сталінські часи («Жар-жар-жар-жар / Жаль-жаль-жаль-жаль / Жур-ба не-чаль / Сум-сум-сум-сум / Сон-сон-сон-сон...» [26, с. 600]), техногенної катастрофи в Чорнобилі в 1986 р. («Чорний жар / Чорний жаль / Чорний біль / Чорний яр / Чорнобиль») [26, с. 600]. Такі стилістичні прийоми зв'язують у часовому вимірі відмежовані події воєдино, витворюючи метатрагедію української нації.

Можна стверджувати, що Віра Вовк майстерно використала різні прийоми моделювання художнього світу й парадигми містерії, унаслідок чого витворився власне авторський міф, в якому магістральним є мотив духовного воскресіння та оновлення України в релігійному ключі через жертвність та переосмислення історичних помилок. Від середньовічного жанру містерії авторка запозичила для «Іконостасу України» християнські мотиви, окремих персонажів, традицію пророцтв і молитов. Сюжет, стиль викладу, смислове навантаження твору витворені письменницею згідно з її націоцентричним

світоглядом. Україна для письменниці піднесена до рівня найвищих святощів. Метажанровість містерії в «Іконостасі України» Віри Вовк проявилась, у тому числі, через інтертекстуальність, метатеми у поєднанні з авторськими стильовими модифікаціями, втіленими у символіці образів та характерних рисах авторського мовлення.

## **2.7. «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» Неда Нежданої: моделювання містично-сакрального простору через містерійну призму**

Сучасна українська авторка Неда Неждана засвідчила неабияку здатність творити в різноманітних жанрових ключах, шукати теми в історичній дійсності, послуговуючись відмінними стильовими прийомами. Окреме місце належить напівдокументальній драмі «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» (2014), у якій авторка використала «реальні факти і документи, спогади власні, близьких і далеких, записи у соцмережах, але всі вони змінені» [126, с. 137]. Цей твір оригінальний у першу чергу тим, що водночас контамінує в собі модифікацію архаїчного містерійного жанру та яскраву рефлексію на соціально-політичні події новітньої історії України, а саме на початок Революції Гідності.

Важливу роль у моделюванні сприйняття та розуміння драми відіграє сама назва «Maidan inferno, або Потойбіч пекла». Лексема «інферно» (від латинського *inferna* – підземне царство, пекло) може мати різні значення залежно від контексту. У літературі термін «інферно» (у перекладі з італійської «пекло») використовують для опису місця покарання в пеклі, як це було в «Божественній комедії» Данте. Іноді слово «інферно» може трактуватись у містичному контексті як «великий вогонь» з відсиланням до того ж пекла. Існує трактування в теософському дискурсі, в якому «інферно» означено як ім'я вогненного демона-провісника Армагедону, який все руйнує на своєму шляху та викликає вогняний дощ, щоб підготувати землю до пришествя Сатани. У сучасному слововжитку термін «інферно» може означати ситуацію або

переживання, що спричиняє сильний фізичний або емоційний біль, наприклад, «переживати інферно болю». Якщо узагальнити, то ця лексема позначає сильний, неприємний або жахливий досвід. Відповідно, відразу в заголовку авторкою закладена тональність потаємного, фатального та зловісного, а друга частина подвійного заголовка п'єси Неди Нежданої – «Потойбіч пекла» – налаштовує читача на загостреність зображуваного.

Жанрово авторка визначила «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» як «вуличну містерію» [126, с. 72]. Варто пригадати, що в середньовічну добу містерія як драматичний жанр релігійного характеру розширила сферу побутування та вийшла за стіни церков та храмів на майдани та вулиці. Розрахований на масового глядача, цей драматичний жанр став частиною міських урочистостей, охопив не лише подію свята, а й інші релігійні та політичні сюжети, включаючи побутові чи комічні сценки. Тому й спостерігаємо відповідність між закладеним сенсом у піджанровому означенні драми «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» та специфікою побутування середньовічної містерії. Є. Васильєв же відносить драму Неди Нежданої до категорії містерії-деконструкції, або ж парамістерії, з причини заміни містеріального хронотопу на конкретно-історичний, сучасний [22, с. 309].

Структура п'єси «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» частково корелює зі структурою християнської містерії. Складається вона як з притаманних середньовічному містерійному жанрові частин (пролог, інтермедія, епілог), так і з оригінальних, витворених авторкою, – Монологи і Фейсбук.

Вступна частина «Пролог. Пекельне причастя» присвячена страшній ночі, коли «Беркут» здійснив кривавий напад на студентів. У хаотичній метушні, серед сутичок та криків, відбулася й розлука героїв Ореста та Ангеліни, яка стала одним з найбільш емоційних моментів у п'єсі. Через монологи персонажі у частині «Інтермедія 1. Межі пекла» діляться своїми враженнями від суспільно-політичного стану в країні. Ці рефлексії дають можливість краще зрозуміти, які почуття переживали люди на Майдані та чому вони були готові йти на ризиковані дії, щоб змінити ситуацію в Україні. Такі роздуми стають

важливою частиною п'єси, оскільки розкривають внутрішній світ героїв та дають можливість більш глибоко зануритись у їхні переживання та думки. Символічним актом спротиву на Майдані стає повалення пам'ятника Леніну в частині «Інтермедія 2. Пам'ятник на пам'ять про пекло». Ця подія спонукає дійових осіб згадати тиранів минулого та рефлексувати над трагічною історією України протягом ХХ століття, коли панував режим комунізму, а людські права та свободи були порушені. Відтак повалення пам'ятника Леніну стало ще одним переконливим аргументом для учасників Революції Гідності відстоювати демократію та гуманізм у своїй країні.

Текстове полотно розділу «Інтермедія 3. Холодне пекло» формують дискусії учасників Майдану з Пафнутієм про роль віри під час життєвих випробовувань та монологи Ані про проблему збереження етнічної самобутності через мовний вибір. У частині «Інтермедія 4. Гаряче пекло» зі сповіді Степана Пафнутієві дізнаємось про Степанів душевний тягар, відчуття провини через наркозалежність та смерть 19-річного сина й божевілля дружини після трагедії. Під час протистояння був поранений в око Пафнутій.

Найдраматичніші події п'єси спостерігаємо в частині «Інтермедія 5. Палаюче пекло». У бою між учасниками Майдану та їх супротивниками трагічно гине Степанич, убитий кулею снайпера. Після побиття беркутівцями настає довгоочікувана зустріч у Ореста, який саме вийшов з коми, та Ангеліни у лікарні – в «Епілозі 1. Повернення у світ». У завершальній частині п'єси – «Епілог 2. Повернення в пекло» – персонажі організують імпровізований меморіал за загиблими героями Небесної Сотні після завершення Революції Гідності, який став символом їхньої відваги та жертвності. Але радість від трьох днів миру була недовготривала, оскільки незабаром почалася анексія Криму.

Каркас містерії «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» як «вуличну містерію» формують також 5 епізодів зі спільною назвою «Фейсбук», які передують інтермедіям і корелюють із деперсоналізованим та багатоголосим Хором. Частина «Фейсбук 1» відтворює зародження руху Автомайдану,

«Фейсбук 2» і «Фейсбук 3» – мобілізацію людей у підготовці до протистояння зі силовиками, їхню взаємодопомогу та взаємопідтримку, «Фейсбук 4» – тугу та жаль за загиблими протестувальниками, «Фейсбук 5» – дикість допитів майданівців. Такі оригінальні частини, як зауважує Є. Васильєв, певною мірою «модернізують структурні підрозділи архаїчної містерії, а також виступають своєрідними варіаціями чергування античної строфи й антистрофи у трагічних хорових партіях» [21, с. 38].

Показовими є номінації підзаголовків, у яких активно артикулюється топос пекла, що одночасно розкриває своєрідну хроніку подій на Майдані в їхній трагічній градації: «Пекельне причастя» [126, с. 72], «Межі пекла» [126, с. 81], «Холодне пекло» [126, с. 100], «Гаряче пекло» [126, с. 110], «Палаюче пекло» [126, с. 123] і т.д. У драмі пекло перенесене авторкою на землю й твориться воно не демонічними істотами, а нападниками, людьми-тінями по той бік барикад. Однак проходження персонажами через усі випробовування такого земного пекла здатне подарувати рятунок та свободу як кожній окремій особистості, так й Україні загалом. Усі персонажі відчують злам у історичному вимірі, після якого настануть нові часи, адже це *«інакша війна. Це початок чогось майбутнього. Для всіх...»* [126, с. 98].

По-філософськи осмислені монологи виголошують Аня й Орест, будучи протагоністами драми. Ці структурні частини є своєрідними філософськими трактатами чи маніфестами, у яких герої роздумують над питаннями національного самоусвідомлення (*«Так, у нас різні коди – безрідних найманців, кочівників-грабіжників і справжніх захисників землі. ... У нашій крові два коди. І кожен має вибирати бік барикад. Не лише у просторі – у собі»* [126, с. 98]) та інформаційного впливу (*«І зараз іде війна – у головах, у душах, на екранах і на вулицях. Смертельна війна. Вона починається у мозку зі зброї слів»* [126, с. 108]) та істинних цінностей (*«...є ті, які готові все продавати: гідність, свободу, життя інших людей. Мабуть, у цьому і є відмінність, як носії різних хромосом: готові платити чи продаватись»* [126, с. 120]).

Широко актуалізована у п'єсі тема мови, яка для Ані – «код землі, народу» [126, с. 107]), через який можна чути те, що говорять пращури. Мова – своєрідна «радіостанція від Бога – в Україні вона українська, а російською вона далі розташована, немісцева, і тому чуєш її невиразно» [126, с. 107]). Проартикульовано актуальну проблему білінгвізму, яка набула негативних конотацій в україномовному просторі. Питання вибору Аня аргументує, посилаючись на історичний досвід: «...в цій війні – незавершена битва, яка тривала століттями. ...скільки було заарештовано, закатовано, вбито за те, щоб ця земля була неукраїнською. 134 заборони нашої мови за 400 років! Якщо вибираєш російську, – значить, ці жертви були даремні, і завойовники перемогли?» [126, с. 107–108]. Переконавання Ані підкріплюють і спостереження Ореста: «І зараз йде війна – в головах, у душах, на екранах і на вулицях. Смертельна війна. Вона починається у мозку зі зброї слів» [126, с. 108].

Персонажі також рефлексують над трагічними подіями геноциду українського народу в 1930-х рр., коли «репресували близько 1000 письменників, із них 500 – з України. А в тодішній спілці було десь 520 із гаком. 95%! А голодомор?» [126, с. 95], «А скільки храмів зруйнували. Скільки священників загубили...» [126, с. 95].

Сучасну за змістом драму «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» зближує з архаїчною матрицею класичної містерії прийом моделювання художнього простору на багатосвіття. У ремарці після списку дійових осіб авторка зауважує: «У п'єсі кілька світів: звичайний, світ нападників (тіні, силуети, відео, світло – на розсуд режисера), світ монологів і світ Фейсбуку» [126, с. 72]. Дійовими особами профанного світу є звичайні українці, котрі беруть участь у Революції Гідності, виборюючи право вибору та свободу: альпініст Орест, студентка-філолог Аня, охоронець Степаніч, медсестра Зоя, семінарист Пафнутій, музикант Люб, журналістка Марго. Інфернальним постає вимір тіней, яким протистоять дійові особи п'єси та за якими вгадуються постаті силовиків, як темної сторони людської природи. Прикметно, що усі олюднені персонажі маркуються як носії позитивних рис. Тіні як прояв потойбічних сил



та антагоністи головних персонажів представляють темну сторону людської природи, духовну темряву. Окрім цього, сновигання тіней поміж дійових осіб або осторонь підсилює драматичну ефектність та надає подіям більшого символізму.

Неда Неждана у містерії «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» застосовує цікавий прийом містифікації – існування персонажа на межі світів. Так, будучи побитим силовиками, Орест переживає клінічну смерть. Отямившись у лікарні, побачив білі стіни, метушню лікарів та якогось наче знайомого хлопця з перебинтованими руками і головою. І вмить Орест розуміє, що отой хлопець на ліжку – мертвий він, а коли *«кинувся до тіла і раптом відчув, що ноги не торкаються підлоги»* [126, с. 79]. Перебуваючи у міжсвітті, Орест бачить містичне видіння: над пустелею два мости. По широкому йшли люди, однак падали з нього та зникали в піску, наче в болоті. А другий міст – *«вузький із дивними істотами у білих і чорних плащах, із каптурами на головах. Ніби ценці, але без облич, безликі»* [126, с. 130]. В якусь мить і сам Орест опиняється на широкому мосту, коли повз нього пройшов та зупинився поруч *«хтось у чорному»* [126, с. 130], однак обличчя розгледіти не вдалося, від чого *«стало моторошно, як перед прірвою»* [126, с. 130]. Тоді підійшов інший вже у білому одязі, однак від цієї постаті повіяло спокоєм, від чого Орест задається питанням: *«Може, ангел?»* [126, с. 130]. Постать запитує хлопця: *«Ти хочеш віддати Богові те, що йому потрібно, чи те, що він хоче?»* [126, с. 130]. Від цього Орест розгубився і відповів: *«Те, що потрібно»* [126, с. 130]. На це постать у білому одязі хитнула головою, торкнулась його грудей і відійшла. Коли ж Орест поглянув, що це було, то побачив мотузку, яка його обмотувала. І вмить *«світ почав мінятися: все зникло»* [126, с. 130]. Над собою хлопець побачив шпиль вершини, а під – чорне провалля. І хоча на ньому була мотузкова страховка, Орест не став спускатися поволі, а розігнався та стрибнув у чорне провалля. Містично-символічний дух цього видіння робить його подібним до тих видінь, які були часто залучуваними у містерійні тексти середньовічних часів або ж доби Романтизму. Ставши невидимим для усіх,

Орест спостерігає за подіями на Майдані наче збоку, описуючи їх ще з глибшим усвідомленням та розумінням значимості.

Подібно до містерії «Іконостас України» Віри Вовк, у драмі Неди Нежданої спостерігаємо за творенням сучасної історії України, адже *«Майдан – це новітня січ, автомайдан – кіннота, а будівлі – фортеці»* [126, с. 98]. Патріотично усвідомленими постають усі персонажі драми. Одні відразу розуміють буттєву значимість для українського народу того, що відбуваються, інші ж проходять своєрідну ініціацію на Майдані у своєму самоусвідомленні. Орест відчуває, що історія *«проростає м'язами на наших кістках і збурює кипіння у крові»* [126, с. 98]. На Майдан прийшов захищати студентів Степанич, аби *«вони вирости вільними»* [126, с. 84], йому страшно, коли *«твою дитину, розумну, гарну, талановиту, закохану в світ і життя, просто заб'ють..., як скажену собаку»* [126, с. 84]. Марго задається питанням: як далі в такій країні жити її синові? Заради змін вона готова йти на барикади майже голіруч. Наприкінці драми усі персонажі дізнаються про те, що *«Росія ввела свої війська у Крим, а Дума прийняла закон про напад на Україну»* [126, с. 137]. Усвідомлюють, що *«все тільки починається»* [126, с. 137], а *«неоголошена війна перетворила їх на воїнів»* [71, с. 11]. Попереду *«справжнє пекло»* [126, с. 137]. Однак усі без сумнівів виголошують лише одне гасло – *«Воля або смерть!»* [126, с. 137]. Містерійним дивом, яким у середньовічній містерії є смерть та воскресіння Ісуса Христа, у драмі Неди Нежданої має стати перемога українців у відстоюванні своєї свободи та переродження самої України. Хоча для кожного з тих, хто боровся на Майдані, диво вже відбулося, коли вистояли *«проти автоматів, БТРів – а ми з каменяками»* [126, с. 136], як із біблійними Давидом і Голіафом.

Виразною у текстовому полотні драми постає містерійна традиція релігійних проповідей, християнських морально-етичних сентенцій, яку репрезентує семінарист Пафнутій. Він повсякчас намагається втамовувати гнів та негативні помисли персонажів Божим словом: *«Бог може посилати випробування. Так бувало навіть із праведниками»* [126, с. 104], *«Коли на серці*

*тривога – попроси Божої допомоги, все в руках Божих... Бо сказано було: просіть, і буде вам дано, шукайте, і знайдете, стукайте, і відчинять вам!*» [126, с. 104]. Але його біблійно-повчальну риторичку повсякчас нівелює Зоя, піддаючи сумнівам та критиці християнські догми, не знаходячи у них справедливості: *«Кажеш – у руках Божих? Тоді чому він це допускає? Молодих класних хлопців мордують, а ці козли довбані жирують, і ще й знуцаються?»* [126, с. 104]. Тому між дійовими персонажами часто виникають дискусії на теологічну тематику.

Як і в «Лісовій пісні» Лесі Українки, у тексті Неди Нежданої багатопроивною є архетипна стихія вогню як символу перетворення й переродження, руйнівної і водночас життєдайної сили. У «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» дія розпочинається саме навколо *«ватри у діжці»* [126, с. 72]. Вогнище здатне бути ритуально-містичним, коли поруч нього в Ореста пробуджується *«дивне відчуття. Ніби це і є справжнє, правильне...»* [126, с. 74]. Життєдайно-очищувальним вогонь стає для Анни, якій *«постійно холодно – особливо на серці. Це не мороз – це страх. Пронизує аж до кісток... тільки біля вогню трохи легше»* [126, с. 101]. Символічним виглядає спалювання шматків розбитого пам'ятника Леніну, коли *«всі заворожено дивляться на вогонь»* [126, с. 97]. Руйнівної й фатальної сили набуває вогонь на барикадах, коли *«палає з усіх сторін... гранати, крики, дим, вибухи, стукіт каміння і бойових барабанів. Люди кидають щось у вогонь, ...суцільний хаос»* [126, с. 123].

Попри свій трагічний, «пекельний» характер драма «Maidan inferno, або Потойбіч пекла», як і «Гарбузова містерія» О. Девлад-Запорожця, сповнена гумору, народних приказок (*«риба гниє з голови»* [126, с. 82], *«коса камінь точить»* [126, с. 102]), анекдотів (*«Чули анекдот? Що всі проблеми у Росії, бо Ленін в мавзолеї лежить не по фен-шуй»* [126, с. 96]) та жаргонізмів (*«повний депресняк»* [126, с. 77], *«довбодятел»* [126, с. 79], *«все по цимбалах»* [126, с. 82], *«круто»* [126, с. 83], *«свіжак»* [126, с. 85]). Власне, як і сам Майдан, «що запам'ятався не лише героїзмом, а й своєрідним життєствердним гумором його

учасників» [1, с. 38], так і у драмі Неди Нежданої комічне сусідить із трагічним у буквальному сенсі слова. Перекинувшись жартами («*О, а я крутий анекдот знаю: якщо в кафе заходить хлопець у камуфляжі, масці, касці і з бейсбольною битою, то він напевне має дві вищі освіти і знає дві іноземні мови*» [126, с. 111]), Люб розповідає Ані про вбивство юнака Юрка: «*Знайшли, у лісі під Києвом, закатований – живого місця немає, а помер бідлашний від холоду, не доповз... Як почули кати, що львів'янин, озвірили...*» [126, с. 111]. Таке зумисне химерне переплетення різних стилів оповіді (високого з низьким, патетичного з грубо натуралістичним) характерне для багатьох творів постмодерного періоду.

Отже, містерійні риси у драмі Неди Нежданої «*Maidan inferno, або Потойбіч пекла*» проявляються як на жанровому, так і на змістовому рівні. Авторка вибудовує власну філософію сучасного апокаліпсису на національній основі. У драмі «*Maidan inferno, або Потойбіч пекла*» витворюється універсальний простір України, у якому відбувається процес самоусвідомлення та переродження у самодостатню націю.

## **Висновки до розділу 2.**

Середньовічну літургійну драму, домінантним жанром якої була містерія, українська література розвинула орієнтовно в XVI–XVII ст. через посередництво шкільного театру. Тогочасні релігійна індивідуальна та колективна свідомість живилися враженнями від участі або споглядання обрядодійства та інсценування. Барокова містерійна драма поєднала у собі елементи античного дискурсу, християнського віровчення та народну сміхову культуру, що відстежуємо на матеріалі «Слова про збурення пекла» невідомого автора. У ній автор нівелює дидактично-моралізаторську настанову, вільно поводячись із біблійними легендами та інтегруючи трансформацію канонічної історії в центральну сюжетну лінію. Основний зміст «Слова про збурення

пекла» як містерії винесений за межі тексту й представлений у відображенні страждань Христа, його розп'яття та воскресіння після смерті.

Доба Романтизму підготувала міфічну та містичну основу для актуалізації містерійного жанру, який до того часу вже зник з літературного простору, певною мірою на метажанровому рівні. У поемі «Великий льох» Т. Шевченка містерійна інтенція до міфотворення трансформує християнський дискурс в націєтворчий. Виразною постає провідна містеріальна ідея, яку Т. Шевченко пристосовує до історичних реалій, – проходження складного шляху до духовного прозріння та порятунку українського народу через усвідомлення та спокутування гріхів з метою подальшого переродження та якісного оновлення. Цікавими є містерійні риси драми «Спокуса» Панаса Мирного, написаної в перехідний від реалізму до модернізму етап. Містерійна метажанрова матриця дозволила витворити власний міфологічний простір з переосмисленим старозавітним сюжетом про гріхопадіння у раю перших людей, однак з новими смисловими акцентами, адже на світоглядному рівні у драмі Панас Мирний вирішує дилему почуття / розум. Письменник реалізує містерійний концепт безконечності життя або ж його циклічності в духовному вимірі, ідею гармонії, балансу і світового порядку. Однак головна роль містерії полягає у відтворенні метаідеї торування шляху до спасіння.

Митці модерного періоду вбачали у містерії архетипні моделі світосприйняття для людини нового часу, які змогли б послугувати матеріалом для стильових експериментів із жанром та необмеженим простором для вираження ідей та смислів. Як правило, сюжет у містерійних творах модерністів ускладнюється, дидактичне начало повністю нівелюється. Так, у драматичній поемі «Містерія» Т. Осьмачки містерійність стає універсальним способом відтворення дійсності через призму свідомості автора. Поет вдало синтезував різні прийоми моделювання художнього світу. Від середньовічної містерії запозичив метаідею смерті та переродження, традицію пророцтв, прийом вставної оповіді. Зміст тривожних візій-передчуттів спроектований на алюзії в площині біблійної символіки, адже саме містерійна традиція зумовила

внутрішню композицію драматичної поеми «Містерія» Т. Осьмачки та акцент на переосмисленні, передчутті змін та перетворень. Внутрішній стан ліричного героя формують три духовні виміри, у яких і відбувається містерія експресіонізму: самоусвідомлення ліричного героя, його екзистенційна смерть та прозріння з готовністю до саможертви. Душевний трагізм ліричного героя у «Містерії» поглиблюють мотиви смерті, багатовимірних боротьби та самотності. Абстрагування та схематизація людини, персоніфікація абстрактних понять та їхній перехід в алегоричні образи, що є характерним для експресіонізму, чітко простежуються у характерній і для містерійного жанру вставній оповіді.

Несподівано проявляється містерія у сатиричній повісті О. Девлад-Запорожця «Гарбузова містерія», у якій авторові вдалося максимально реалістично передати всю атмосферу тоталітарного режиму. Окремі складові парадигми містерії, однак з передбаченим автором викривленням, проявляються в лінійному способі розгортання дії, сатирично заземленому конфлікті. Саме вони й стали основою для творення смислового рівня повісті: прийом моделювання простору через двосвіття (позитивно маркований селянський простір та негативно-абсурдний комуністичний світ), мотив пророцтв про народження нової людини, яка переінакшить світобудову, божественні знамення про майбутні перетворення. Побутовий контекст повісті навмисне наповнюється високою духовністю. Автор моделює ілюзорний утопічний проект освоєння часу, що реалізується через антиідеали, безчинство, приниження та девіацію суспільства. Сатиричний вектор при зближенні з метажанровими інтенціями містерії став інструментом для оприявлення протиріч між декларованим та реальним, морально-етичними нормами та їхніми деформованими віддзеркаленнями у тогочасній дійсності, що стало текстотвірною основою повісті.

Не втрачає актуальності метажанр містерії і в постмодерну добу, для якої характерними стають принцип гри з читачем, контамінування жанрів, художнє колажування, конструювання тексту з інших, інтертекстуальність, потяг до

архаїки та міфу, поєднання реальності з фантастикою. Усі ці риси майстерно поєднала в собі драматична поема Віри Вовк «Іконостас України», у якій через різноманітні прийоми моделювання художнього світу й парадигми містерії витворено авторський міф з магістральним мотивом духовного воскресіння та оновлення України через жертвність та переосмислення історичних помилок. Від середньовічного жанру містерії Віра Вовк перейняла християнські мотиви, окремих персонажів, традицію пророцтв і молитов, а націоцентричний світогляд авторки став вектором для зародження сюжету, стилю викладу та смислового навантаження твору. Україну письменниця підносить на сакральні рівні буття. Завдяки містерійній парадигмі Віра Вовк реалізує в «Іконостасі України» авторську інтенцію до витворення власне української культурно-історичної метаконцепції. Сучасна постмодерна містерія Неди Нежданої «Maidan inferno, або Потойбіч пекла» центрована ідеєю шляху через індивідуальне самоусвідомлення до переродження народу в самодостатню націю. Авторка вибудовує власну філософію сучасного апокаліпсису на національній основі з витворенням універсального простору України.

Отже, в українській літературі періоду XVII–XXI ст. простежується шлях містерії з характерного для неї драматичного роду літератури до ліричного (чи суміжного ліро-епічного) та епічного. Містерійний метажанр сприяє увиразненню художньої умовності, посилює міфологізацію, поглиблює рефлексії над змінами, стимулює створення власне авторського міфічного простору. Містерія на метажанровому рівні стала знаряддям як світоглядного, так і художнього пошуку, урізноманітнення та оновлення української літератури. Основні метажанрові інтенції містерії особливо проявились в ідейно-смысловій площині, адже фактично в усіх аналізованих творах або центральними, або периферійними постають теми та ідеї, витворені ще античною та згодом успадковані літургійною містерією. Виразилось це у прямому або підтекстовому відтворенні образів, мотивів та сюжетів з міфології та Святого Письма, їхньому контамінуванню в одному художньому просторі,

накладанні різних культурно-історичних площин, витворенні власне авторських міфів, найчастіше з прив'язкою до національного контексту.

Містерійні ідеї руху як якісного прирощення, безупинного оновлення, циклічності життя і смерті, віри в надособистісне й абсолютне начало, світової гармонії, обраності й ініціації, що пов'язані з проходженням випробовувань, жертівністю, заглибленням у містичну потойбічну реальність, мотив перетілень, трансформацій в сакральній площині відстежуємо у всіх проаналізованих нами творах. Особливості містерійного метажанру зчитуємо також у симбіозі ліричного чи сентиментального пафосу з трагічним, героїчного з комічним, у еkleктиці натуралістичних сцен, побутових описів з гротеском та сатирою, фантастичних елементів з героїчними чи історичними.



## РОЗДІЛ 3.

### МІСТИЧНЕ ТА МІСТЕРІЙНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

#### 3.1. Містичний аспект ліричних творів Лесі Українки

Поняття «містичного» у сучасному літературознавчому дискурсі вживають у двох сенсах. Перший, вузький, має на увазі пряме спілкування душі з Богом; другий, ширший, надає простір для низки трактувань та значень, що пов'язують містичне з трансцендентним, окультним, таємничим, надприродним та потойбічним. Містичне як форма метафізичного прагнення людини до вічного, досконалого й абсолютного особливо тонко відчувається митцями на інтуїтивному рівні. Тому елементи містичного характерні для української літератури з початків її генезису, адже спроби досягнути ірраціональне та сакральне властиві людській натурі загалом на всіх етапах її буття.

Показовою у цьому залишається й постать Лесі Українки, за якою довгий час «визнається пріоритет у різних змістово-формальних проявах літературної творчості: творчого методу – в модернізмі, жанрово-видових форм – у драматургії, версифікаційних – у верлібрі» [93, с. 123]. Леся Українка з раннього віку виявляла зацікавлення давніми релігіями, тому містика ставала для неї особливістю світосприйняття, а згодом і художнім прийомом. Проявилось це як у поезії, поетичних драмах, так і в її драматичних творах та листуванні.

До питання містичного та особливостей його проявів у житті та творчості Лесі Українки звертались як сучасники поетеси, так і наступні покоління дослідників. У праці «Леся Українка» М. Євшан стверджував, що характер «протесту у цілій творчості Лесі Українки і її стремління» [46, с. 155] означені «признанням і потвердженням ролі елементу несвідомого і містичного» [46, с. 155], які він вважав вічним «протестом проти всякої життєвої мудрости, признання того, що непокоїть наші серця і домагається голосу» [46, с. 155]. У

монографії «До джерел драматургії Лесі Українки» Р. Кухар вважає, що поетесі було властиве «ідеалістичне, містичне розуміння поетичної творчості» як своєї, так і усієї загалом [86, с. 178]. У статті «Поетичний візіонеризм Лесі Українки» В. Агеєва зауважує, що «прозирання в позамежність, вихід у надособистісне» [1, с. 11] є суттю поетичного обдарування Лесі Українки, а її візіонерський досвід вважає підґрунтям мистецької творчості. Відповідно дослідниця називає окремі тексти Лесі Українки фіксаціями певного містичного, віщунського досвіду та способом долучення до інших вимірів сприймання дійсності. А польська літературознавця С. Вуйтович у книзі «Dramatopisarstwo Lesi Ukrainki. Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych» (2008) зауважила, що у культурних рефлексіях української письменниці можна розпізнати різноманітні давні джерела натхнення: «традицію еллінської релігії, міфології та філософії людини, традицію індоіранських вірувань і космогонію у формах мітраїзму та маніхейства, які витворили мотив боротьби Добра і Зла, іудейську біблійну традицію» [234, с. 34].

Засвоєні у дитинстві образи, символи, мотиви стають підмурком для формування свідомості кожної людини. Тому важливо відстежити основні чинники, що сприяли витворенню свідомості Лесі Українки не лише як особистості, а як майбутньої мисткині. На формування світогляду Лесі Українки впливало 2 фактори: оточення та родина. Її дитячі роки минали на Волині серед чудової природи. Демократичний стиль життя в родині Косачів сприяв зближенню юної Лесі Українки із селянськими дітьми, засвоєнню народних традицій та вірувань. Саме у поліському фольклорі дівчинка чи не вперше зіткнулася з переплетенням паралельних світів, співіснуванням потойбічного поруч з людським, втручання надприродних сил у життя людей. Враження від почутих химерних легенд та переказів мали настільки сильний вплив, що згодом у листі до матері від 2 січня 1912 р. Леся Українка зізнавалася, що «в Колодяжному в місячну ніч бігала самотою в ліс (ви того ніхто не знали) і там ждала, щоб мені привиділася мавка» [186, с. 284–285].

Саме тому часто містичні мотиви у творчості Лесі Українки доповнюють образи фольклору, особливо поліського, повного символіки демонологічних та міфологічних вірувань у контамінації з християнськими. Демонологію та міфологію можна вважати найархаїчнішими пластами духовної культури народу, адже вони абсорбували в собі узагальнені уявлення про певну неоформлену та невизначену божественну силу зла чи, рідше, добра. Відголоски відомих ще змалечку для Лесі Українки вірувань відстежуємо в її поетичних творах. Ще з першої експериментальної поеми **«Русалка»** (1885) Леся Українка залучала персонажів народної демонології та міфології до образної парадигми поетичних творів. У поемі інтерпретовано широко поширений на Поліссі та популярний у творах романтичного спрямування традиційний мотив зведення русалкою хлопця. Цей образ народної міфології привабив юну авторку, очевидно, своєю красою і таємничістю. Сюжет поеми **«Русалка»** дублює народну легенду про дівчину, яка через нещасливе кохання та зраду козака вчинила самогубство, втопившись у річці та перетворившись таким чином у русалку. Надалі дії русалки передбачувані: спершу вона **«поробила»** хлопцеві-кривдникові, від чого той став сумний й почав ходити на місце, де зраджена ним дівчина втопилась. Русалка причаровує його піснею, чим заманує до юрби водяних спокусниць, які й залоскотали героя на смерть. Важливо зауважити, що вже у **«Русалці»** чітким постає розмежування міфопростору на двосвіття: наземний простір людей та підводний світ з кришталевиими палатами русалок, які *«на дні моря / По пісочку ходять / Шукають перлів та коралів, / І таночки водять. / ...То граються із рибками, / То роблять віночки»* [181, с. 443].

У поезії **«Як я люблю оці години праці...»** (1899) алегорично розгорнуто образ перелесника, взятого також з народної демонології. З оповідей бабусі лірична героїня дізнається про *«необачну дівчину, що довго / За кужілем сиділа проти свята, / І не молилася, й на дзвони не вважала»* [181, с. 293]. Через це до неї *«уночі з'являвся «перелесник»* [181, с. 293], спадаючи *«летючою зорею в хату»* [181, с. 293], де вже *«гарним парубком ставав»* [181,

с. 293]. Згідно з повір'ями, ті, хто любляться з перелесником, згодом марніють, втрачають глузд й зрештою вмирають задушеними в міцних обіймах демонічного коханця. Така доля спіткала і ліричну героїню в поезії Лесі Українки, бо перелесник *«речами любими затроював їй серце / І поцілунками виймав із неї душу»* [181, с. 293], через що та *«бліда ходила, мов яка сновидка»* [181, с. 293]. Через дванадцять років Леся Українка знову звернеться до образу перелесника, зробивши його одним з героїв драми *«Лісова пісня»* (1911).

У рядках поезії *«Мої любі, до мене ходіть»* (1904), у якій лірична героїня звертається до померлих рідних, зчитується народний метод боротьби з упирями – злими демонами, які здатні забирати життєву силу людини, випиваючи з неї кров:

*Як осиковим кіллям отих упирів,  
так хочуть забуттям вас прибити,  
обсіваються маком дрібниць, марних слів,  
аби ви не могли досягнути.  
Як пробитий упир, ваша вражена тінь  
блідне, блідне, і смерть її криє... [181, с. 343].*

Вважалося, що упирі мають два серця і два духа, тому навіть після смерті могли ходити світом. Убити упиря можна було тільки осиковим кілком, адже в давньому українському фольклорі, а згодом і не без впливу християнства, осика вважалася нечистим та заклятим деревом, оскільки на ній, за легендою, повісився Іуда, який запродав Ісуса Христа. Ще одним стримувальним методом, про який теж йдеться у рядках поезії Лесі Українки, вважалося обсіпання могили упиря маковим насінням, адже тоді той усю ніч збиратиме мак по зернинці й не встигне до сходу сонця відійти від могили.

Типовим для народної демонології постає образ відьми в поезії *«У тумані»* (1911) – відьми, яка здатна наслати через заговорене зілля на людину хворобу або навіть божевілля:

*Може, то відьма-гарячка*

*спогади й мрії збрала,  
з них на вогні мого палу  
дивний зварила напій  
і пройняла мені душу  
непереможним безумством  
тим, що людину заводить  
на бездоріжжя страшні? [181, с. 293].*

Повертаючись до питання формування свідомості Лесі Українки, варто відстежити релігійну складову в родинному вихованні. Батьки були прогресивними та ліберальними людьми, під їхнім впливом склалися перші погляди на християнську релігію. Косачі охрещували усіх своїх дітей, однак зовсім не з почуття сильної релігійності чи з прихильності до тогочасного російського православ'я, яке у той час переставало бути джерелом морально-духовних засад через узурпацію священнослужителями культурної та соціальної сфер життя простого люду. Пояснити це просто: батько Лесі Українки був державним службовцем, і відмова від загальноприйнятого релігійного обряду могла бути сприйнята тогочасною владою як відкритий протест проти усталених порядків. Леся Українка, як і решта дітей у родині Косачів, навчалась удома. У домашній бібліотеці, окрім Біблії, не було жодних інших релігійних книг, які б могли впливати на світогляд майбутньої письменниці. А екскурси батьків у тему християнства не супроводжувались примусом чи нав'язуванням релігійної ідеології. Саме тому Леся Українка росла вільною від засилля забобонів та християнської чи будь-якої іншої практики, її «не можна та й не потрібно уводити до сонму правовірних християн ледь не православного канону, або ж представляти ересіархами, що проповідують свою, оновлену версію давнього учення» [148, с. 69]. Доречніше, як зауважує С. Романов, говорити про її подальшу духовну спорідненість зі словом, символом, ідеєю та почуттям загалом.

Однак найбільшу роль у заохоченні інтелектуально-пізнавальних амбіцій Лесі Українки відіграв її дядько М. Драгоманов, якого довгий час хибно

зараховували до переконаних атеїстів. Саме він всіляко сприяв самоосвіті та формуванню світогляду своєї племінниці. Значне місце в листуванні Лесі Українки з М. Драгомановим займало обговорення саме культурно-релігійних, філософських та соціальних тем. Інтерес до релігійних питань, особливо до християнства, увиразнився у юної Лесі Українки на початку 1890-х рр. Саме з тих пір традиційними стали розмови з дядьком М. Драгомановим *«про всякі інші ветхо- і новозавітні релігійні речі»* [184, с. 319]. Підтвердження цьому знаходимо у листі до подружжя Драгоманових від 30 серпня 1892 р.: *«...думаю, що мені слід би мати якісь книжки по історії релігії і культури жидівської, а то мені трудно добратись толку в тих різних пророчих книгах, в тих фантастично-туманних образах та чудній міфології. Але то ще буде час і на те, хай-но я перше з «Einleitung'ами» вправлюсь. З мене, може, вийшов би порядний студент-теолог, бо я способна «втрутитись» у такі річі»* [184, с. 193]. У листі до дядька від 2 січня 1892 р. вона шукає поради, яку Біблію краще купити: *«чі грецьку, чи слав'янську»* [184, с. 193]. Сама все ж вважає, що *«жидівська була б найкраща, та що ж, коли не знаю по-жидівськи»* [184, с. 193].

За дядьковими рекомендаціями Леся Українка читала конкретні книги з історії та філософії християнства, перекладала українською мовою праці французького вченого М. Верна «Біблія», «Євангеліє», «Євреї», завдяки чому поглиблювала свої знання про Біблію й детальніше ознайомлювалася з історією християнства. Однак вона штудіювала тексти релігійного характеру з метою подальшого раціонального осмислення морально-етичних та світоглядних основ християнства, а не задля духовного абсорбування основних релігійних догматів, що, власне, й підтверджує думку американського антрополога К. Гірца про те, що *«релігійна досвідченість не завжди вимагає теологічної самосвідомості»* [34, с. 128]. Окрім цього, Леся Українка планувала адаптувати книгу М. Верна «Священна історія» для українських селян і дітей, вбачаючи в Біблії джерело для формування морально-етичних норм людини. Письменниця вказує на ще одну причину такого підвищеного інтересу до Святого Письма: *«В*

*Біблії, окрім всього іншого маса дикої грандіозної поезії, і мені скучно, коли я довго її не читаю»* [184, с. 193]. Часто «*для власної втіхи*» [184, с. 196] Леся Українка бралася, наприклад, за переклади уривків зі Старого Завіту Біблії – Книг пророків Ісаї та Ієремії.

Вплив М. Драгоманова, який всіляко сприяв просвітницькій діяльності серед українського народу наперекір релігійному засиллю, простежується у критичній позиції Лесі Українки щодо посилення впливу клерикалів на Галичині, які сприяли політиці денационалізації українців, відзначалися крайньою реакційністю і зашкарублістю в ставленні до наукових праць чи навіть художніх творів на християнські теми. В одному зі своїх листів до брата М. П. Косача від 25 лютого 1891 р. Леся Українка писала про необхідність посилення боротьби з впливом попівста «*разом з клерикалізмом всякого розбору*» [184, с. 120] на простий люд, прямо відзначаючи, що «*воно може висмоктати всі здорові соки життя з народу*» [184, с. 120]. У цьому ж листі вона з радістю повідомляла про формування нової інтелігенції в Галичині, яка вже «*не попівська*» [184, с. 120] й стає дедалі більш відмежованою від духовенства. Якби ж «*ся невеличка (тим часом) інтелігенція заплуталась у клерикалізмі – щирому чи уданому, – то се було б дуже погано і згубливо для країни*» [184, с. 120].

Леся Українка піддавала критиці й спроби нав'язати простим людям як лектуру житія святих. Так, у листі до М. Драгоманова від 29 серпня 1893 р. жалілася, що «*мороку й туману багато ще в наших «головах слухаючих!»..»* [184, с. 221]. Її обурювало, коли «*старі люди говорять про народну освіту, що, мовляв, «житія святих» – найкраща література для народу, бо вона розвива в народі дух героїзму, то мені так і хочеться лишню свічку в хаті засвітити, щоб світліше було*» [184, с. 221]. Відверто дивується тому, який масштабів набула «*mania religiosa (люде світла шукають!), і до чого доводить та спотворена віра!*» [184, с. 351]. У листі від 26 лютого 1895 р. письменниця розповідає М. Павлику ілюстративну історію про одного чоловіка, який «*начитавшись якихсь книг, зарізав свого брата, аби «увести його в царство*

небесне», а потім хотів і всю свою родину порізати, та люде не дали» [184, с. 351]. Почастішали випадки «релігійних помешательств» [184, с. 352], коли «такі урочисті дні, як Великдень, та читання життя святих і Євангелія» [184, с. 352] вводили людей у стан екстазу й ті «робили, сами не знаючи що» [184, с. 352].

Леся Українка вбачала джерело протиріч саме в церкві, яка внесла чимало перекручень та невідповідних інтерпретацій у тлумачення канонічних текстів, прагнучи у такий спосіб до прагматизації доктрини або абсолютизації істини. Унаслідок цього християнство могло накопичувати у собі негативні для суспільства маніпулятивні механізми. Тому Леся Українка ставила за мету пошук та викорінення причин, які до цього призвели, а не нищівне викриття християнства чи нівелювання релігії або віри загалом. Тому при аналізі творчої спадщини Лесі Українки, як зауважила Л. Мороз, варто «розрізняти її ставлення до віри – й до ритуалу, до релігії – й до земної ієрархії служителів церкви» [122, с. 4].

У своїй творчій кар'єрі Леся Українка зрідка висловлювалася про власне віровизнання. У одному з листів до О. Кобилянської від 26 лютого 1902 р. вона різко критикує захоплення подруги спіритизмом: «Ще коли хтось тим тільки бавиться, то нічого, але коли трактує те поважно, то недобре, бо то дуже шарпає нерви і вже не одного doprowadило до сильної нервової хвороби» [185, с. 57]. Для прикладу письменниця пише про два випадки такої небезпечної забавки, коли «такі медіум (обидві мої знайомі) мусіли по якимсь часі такої «духовної служби» вдатися до лікарської помочі, бо дістали напади гострої істерії і не хутко від неї вибавились» [185, с. 57]. Однак відразу припускає, що «в спіритизмі не все шарлатанерія і самооблуда» [185, с. 57] й багато що можна пояснити законами науки психології та нейропатії. Тут же Леся Українка висловлюється про своє віровизнання та пояснює ставлення до різних форм вірувань: «Я взагалі давно вже втратила віру в "духів", і спіритичних, і всяких інших, добрих і злих, небесних і підземних (та, власне, свідомо і не мала ніколи тієї віри), – часом, в хвилини подразнення нервового,



*щось одзивається, як, наприклад, страх зеркала вночі, прикре почуття від темряви і т. у., певне, се якісь спогади фантастичного настрою мого дитинства, але я знаю, що то "пережитки", – вірю ж я тільки в одного духа, того, що про нього співав Heine I в своїй "Bergidylle" і що йому служили всі найсвітліші душі людські. І з мене тієї віри досить. Той дух може замінити всіх духів, що грають на столиках, бо той дух грає просто на серцях людських і, що може, те творить просто, без містифікацій, і створив він найкращі діла людської штуки через своїх обранців. А що створили спіритичні духи, окрім нападів істеричних? "По ділах їх пізнаємо їх», – сказано в Євангелії» [185, с. 58–59].*

Свого часу Леся Українка переклала українською цю поезію Гейне під назвою «Гірська ідилія». Дослідник Ю. Мартинюк відстежує в ній чіткі контури «лицарського віровизнання у Пресвяту Трійцю – Бога Отця, Сина і Святого Духа і саме останнього має на увазі Леся у своєму віровизнанні» [105, с. 347]. У поезії ліричний герой говорить: *«А тепер дійшов до літ я, / І читав, і мандрував, / Я в Святого Духа віру / Щирим серденьком прийняв»* [183, с. 171]. Здавна і тепер цей Дух святий здатен вчиняти різні дива: *«Він ярмо неволі й замки / Злих тіранів розбива; / Давні смертні рани гоїть, / Відновля людські права, / Поміж людом честним, добрим, – / Рівність, воля настава. / Дух святий жене темноту / І химери чорні пріч, / Що псують кохання й втіху, / Дражнять нас і день і ніч»* [183, с. 171]. Окрім цього, у ще одному листі до Ольги Кобилянської від 24 січня 1903 року Леся номінує себе *«Ritter von dem heiligen Geist»* [185, с. 191], тобто лицарем Святого Духа. А покликання на цитати з Євангелія засвідчують виняткову пошану в письменниці до його авторитету.

Визначальною для самосвідомості Лесі Українки стала й «школа хвороби» [37, с. 33], яка також значною мірою формувала її характер. Біографи письменниці називають ключову дату 6 (19) січня 1881 р., коли, за спогадами родичів, розпочалася боротьба десятилітньої дівчинки з недугою: застуда на Водохреще згодом переросла у хронічний туберкульоз кісток. Хвороба травмує

Леся Українку протягом тридцяти років фізично, тілесно й духовно, часто унеможлиблюючи спілкування з родиною та ровесниками, «замикаючи в келію самотності» [37, с. 33]. Хвороба поступово відчужувала, робила дівчину інакшою на тлі оточення. Фізична обмеженість впливала на спосіб життя та гартувала характер, що ставало «способом письменницького самовизначення» [37, с. 15]. У листі до матері від 12 липня 1912 р. Леся Українка писала: *«Все ж таки «пишу – значить, існую», а от як перестану зовсім писати (не листи), тоді вже, либонь, кепсько буде»* [186, с. 321]. Як зауважує Т. Гундорова, «недуга загартувала й піднесла її духовно, страждання й біль відкрили сфери невідомого. Звідти, заглянувши в очі вічності, виростало долання тілесного й той стан «погорди до смерті», що давав можливість *mit Todesverachtung* (зневажаючи смерть) занурюватися в найглибші таємниці людського буття» [37, с. 13-14]. Рано усвідомлену і прийняту поетесою готовність померти, спокійне і відкрите прийняття своєї смерті С. Романов вважає вирішальними при витворенні першооснов «такої дивовижно тонкої духовно-психологічної організації» Лесі Українки [149, с. 352].

Чим чутливішою та вразливішою ставала психіка Лесі Українки, тим більш інтуїтивним ставав і сам процес творчості, тим чіткішими ставали вихоплювання містичних сенсів та візій, у яких швейцарський психоаналітик К.-Г. Юнг вбачав «справжні прадавні переживання, ...які не є чимось похідним, чимось вторинним, симптоматичним, а є справжнім символом, а саме: виразом для невідомої сутності» [218, с. 99–100]. У своїй фундаментальній праці «Аналітична психологія», яка є записом курсу лекцій у 1935 р., К.-Г. Юнг виводить поняття ектопсихіки як «системи зв'язків між змістами свідомості та постульованими процесами у несвідомому» [217, с. 16], що поєднує у собі відчуття (свідчать, що щось існує), мислення (визначає це щось), почуття (інформують про цінність чогось) та інтуїцію. Психоаналітикові в інтуїції, яка наймеш дається до трактування, вбачалася «містична властивість, якийсь чудовий дар» [217, с. 20], «особливий вид сприйняття, яке не обмежується

органами почуттів, а проходить через сферу несвідомого» [217, с. 22]. Саме до інтуїтивного типу особистості та митця часто зараховують і Лесю Українку.

Про містичні стани Леся Українка зізнавалась у листі до матері від 2 січня 1912 р. та визнала непідвладність власним силам, коли *«накотить»... яка-небудь непереможна деспотична мрія»* [186, с. 286], що *«мучить по ночах, просто п'є кров»* [186, с. 286], змушуючи *«горіти»* й *«боліти»* кожного разу. У періоди фізичного нездужання Леся Українка здатна була писати *«только в припадке умопомешательства»* [186, с. 312], коли саме у такому стані могла *«боротись з виснаженням, високою температурою і иншими пригнітающими интелект симптомами, коли мене попросту гальванізує якась idée fixe, якась непереможня сила»* [186, с. 312].

Часто така ідея з'являється у художній тканині образів письменниці ірраціонально й стає для неї своєрідним фатумом, який не покидає її до повного втілення у художньому творі, про що вона згодом звіряється й у листі до Л. Старицької-Черняхівської після 29 травня 1912 р.: *«Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, – оттоді вже приходить демон, лютійший над всі недуги, і наказує мені писати, а потім я знову лежу Zusammengeklappt, як порожня торбина»* [186, с. 312]. М. Драй-Хмара влучно зауважив, що поетеса *«почувала себе обранцем якоїсь вищої волі, була переконана, що на неї покладено особливу місію»* [41, с. 84]. Свідченням цього дослідник вважав *«її таємничі розмови з Фантазіями, Геніями, Музами і т. п. істотами»* [41, с. 84].

Поняття містики як зв'язку з надприродними силами та потойбічним світом поєднують з концептом містичного, яке співвідносне з таємничим, загадковим, надприродним і непояснюваним. Сфера містичного завжди завуальовує існування якоїсь таємної реальності, прихованої від буденного пізнання, що розкривається за допомогою певної ініціації, межової ситуації. Це, скоріше, *«сфера досвіду та роздумів про священне, що включає афективні та когнітивні стани, які не є емпіричними або не є лише емпіричними»* [224]. Містика є своєрідним *«передзнанням того, що не може бути пізнане звичайним,*

раціональним способом, але й не може бути залишене непізнаним» [78, с. 306]. Тому творче натхнення, певною мірою, можна сприймати як дотик іншого світу. Паралельно постає питання символізації як засобу художнього досягнення дійсності. Символ має здатність вводити реципієнта у надприродний світ, невидимий. Ю. Бойко-Блохин зауважив, що свого часу перед Лесею Українкою постала проблема символу «як натяку захованої суті життя» [19, с. 256], розв'язати яку було нелегко. Для цього поетесі довелося «ревізувати природу мистецтва у довгих роздумах, ще й ще раз намагатися заглянути в лабораторію творчості сучасних мистців, студіюючи їхні твори, і нарешті переживати вулканічні струси душі» [19, с. 256]. Такі струси дослідник назвав натхненням, а його витoki вивів із внутрішніх джерел Лесі Українки, пов'язуючи його з «біологічною властивістю поетки, зі специфікою її життєвого темпераменту». У такому натхненні простежувалась певна фатальність, «неминучість» [19, с. 257]. Варто згадати німецького письменника Е. Т. А. Гофмана, який творив у стані гарячки та до натхнення якого «примішувалося щось паталогічне» [19, с. 257]. Душевний стан поетеси в моменти творчості Ю. Бойко-Блохин називав станом «типово романтичної екзальтації» [19, с. 257], яка супроводжувалась потужним неконтрольовано-емоційним вивільненням.

Дослідник дуже точно визначив залежність психофізіології митця і творчості та вказав на одну з домінантних рис психіки Лесі Українки, яка великою мірою визначила художність її творів, – здатність до екзальтації. «Збудження без потьмарення свідомості, надмірна захопленість» [109, с. 205] – психологічні основи такого стану, і, водночас, «одна з першооснов натхнення письменниці» [109, с. 205]. Про своє безсилля проти таких станів Леся Українка писала в листі до матері від 28 вересня 1911 р.: *«Твої уваги щодо фантастичних драм зовсім слушні, але як уже наступає la folie divine (божественне безумство), то всі практичні спостереження відступають набік – натуру тяжко одмінити»* [186, с. 266].

Часто Леся Українка стояла на перетині двох шляхів: вимощеному М. Драгомановим у тривимірний матеріальний світ та прокладеному світовою

культурою з її багатовимірністю, таємничістю, духовним осянням, поєднаною з власним світовідчуттям. Леся Українка доволі часто інтерпретувала творчість та мистецькі процеси як своєрідне одкровення, ясновачення, долучення до потойбічного. Такі прозирання в міжсвіття та вихід у надособистісне є суттю поетичного обдарування Лесі Українки, а її містичний досвід варто вважати підґрунтям мистецької творчості. Візіонерське обдарування Лесі Українки засвідчують чимало текстів, адже, як зауважував німецький філософ Г.-Г. Гадамер, «мова поезії має свої, тільки їй притаманні, стосунки з істиною» [39, с. 216]. Цей досвід вона фіксувала в листах, образивидіння окреслювала у поетичних творах, майже у всіх драмах виринають образи візіонерок та пророчиць, які стають проєкціями власне авторських почувань та переживань. Окремі тексти Лесі Українки впевнено можна назвати фіксаціями певного містичного та віщунського досвіду.

Знаковою у творчій біографії Лесі Українки можна вважати поезію «Завітання» (1888), у якій відбито містичний ритуально-ініціальный досвід зустрічі з потойбічними гостями-посланцями, що здатні набувати демонічних чи божественних рис. Часто у віршах авторки вони є втіленням поетичного, творчого начала, щось на кшталт музи чоловічого роду. Перед ліричною героїнею «в темну безсонную ніч, передсвітнюю чорну годину» [181, с. 103] постає «вельми дивная» [181, с. 103] темна постать генія. Його поява відразу зловісно маркована: при темно-червоному світлі, «неначе той одблеск пожежі» [181, с. 103], а зовнішній вигляд набуває демонічних рис: «довга та чорная шата, мов хмара, його покривала» [181, с. 103], широкі крила з холодним стальним відблиском, довгі чорні кучері, темні очі. Однак усю зловісність вигляду нівелює погляд, бо «сумно дивився в простор, і палкії лилися з них сльози» [181, с. 103]. Пророчо звучать наступні рядки, у яких описано фатальні наслідки для того, хто прийме такого генія, адже тоді «лихота горе, всесвітню нікчемність побачить» [181, с. 103], у серці запалає «племінь страшенний, жерущий» [181, с. 103], а душу огорне, мов осіння хмара, «безнадійність, тяжка понура» [181, с. 103]. Ті жахливі знання про світ,

які приніс нічний гість, юна героїня не готова прийняти. Вона *«скована жахом»* [181, с. 103], однак варто їй лише погляд опустити додолу, як його темна постать зникає й настає *«ще чорніша, ще глибша»* [181, с. 103] темрява.

Зовсім інакше, на тлі місячного вечора, коли *«зорі лагідно сіяли»* [181, с. 103], під далекий гук від вечірнього дзвона, перед ліричною героїнею виринає начебто повністю контрастна першій постать, подібна до ангела, *«легка, блакитна, прозора і невиразна, як мрія»* [181, с. 103]. Крила у неї вже сріблясто-білі, над *«чолом лагідним»* [181, с. 103] спадають світлі кучері. Однак є в ній щось спільне з першим нічним гостем. Її погляд також журливий. Такий потойбічний гість збурує в душі ліричної героїні *«бажання кращої долі, яснішої»* [181, с. 104], а надія розквітає, *«мов квітка лелії»* [181, с. 104]. Проте те знання, яке лірична героїня від нього отримує, також її пригнічує, тому вона відчуває серцем, що *«у небесні простори несила моя ще полинуть...»* [181, с. 104], знову з гіркотою переживає відчуття неможливості досягнути сакрального, вищого. Світлий образ гостя розсіюється туманом з появою рожевої зорі на небі та також під ритуальний гук далекого дзвону. Очевидно, що відвідував ліричну героїню один і той же дух, просто у різних шатах. Такі нічні зустрічі були своєрідним випробуванням для юної дівчини, її ініціацією у подальший, іноді жорстокий та невблаганний до неї вир життя. Саме цей вірш у творчій біографії Лесі Українки можна вважати знаковим, адже у ньому відбулась своєрідна підсвідома, як зауважила М. Моклиця, *«посвята на роль, яку вона тоді ще не могла ні збагнути, ані витримати»* [115, с. 128].

Про візіонерський досвід авторка зізнається й у поезії **«Ангел помсти»** (1899). Під час таких зустрічей ліричну героїню сковує гірке відчуття від неспроможності доторку до вищих сфер та їхньої недосяжності. Знову ж *«у темряві таємній серед ночі»* [181, с. 162] до ліричної героїні *«гість непевний приліта»* [181, с. 162]. Однак цього разу авторка зауважує, що ці зустрічі непоодинокі, а часті. І знову відвідини для ліричної героїні небажані, бо нічний візитер поглядом *«жахає і віта, / Мов зірка – Марс кривава, сяють очі»* [181, с. 162]. В усмішці страшного посланця вона вбачає водночас і ненависть, і

любов, а на білих крилах контрастно *«червоніє кров, / Мов на снігу зорі вечірньої багрянець»* [181, с. 162]. Як нічний гість зі «Завітання», так і цей промовляє до героїні *«слова страшні й великі»* [181, с. 162], однак у руках у нього *«палас меч осяйний, огневий»* [181, с. 162]. Такі зустрічі здійснюють у нутрі героїні, наче бойовий поклик, *«співи дикі»* [181, с. 162]. Ангел помсти змушує брати до рук меча, і дарма, що вона не сильна, адже цей меч *«не тяжкий для одважних рук»* [181, с. 162]. Однак лірична героїня не хоче брати на себе тяжку ношу, не готова зрестись себе: *«Не жаль мені життя, а жаль тієї людини, / Що у мені живе, що бачу я в другіх, / Коли ж її уб'ю, хай кара йде за гріх, / Не схочу пережити ганебної години»* [181, с. 163]. Навіть коли *«зника північний гість»* [181, с. 163], то його погляд та слова залишають у серці героїні *«слід кривавий і страшний»* [181, с. 163], а думки заповняють роздуми про незакінчену нічну розмову.

До поезій-свідчень належить і вірш **«Ось уночі пробудились думки...»** (1905), у якому авторка відверто звіряється у візіонерському досвіді, однак незрозуміло, що саме завдає її душі терзань: чи творчі пориви, *«думи-вампири»* [181, с. 368], які прагнуть втілитись рядками на папері та кров *«пить почали, як вампири»* [181, с. 368], чи щось або хтось сторонній та неосяжний, який раптово приходить вночі у вигляді візії й так само несподівано йде геть. Лірична героїня безсила протистояти цьому: *«даремно горять мої очі: / тьму освітити немає в них мочі»* [181, с. 368]. Її єдина зброя та порятунок – сила цілком конкретної віри *«в правду свого ідеалу»* [181, с. 368]. В. Агеева цю поезію визначає як еволюційну в творчому зрізі Українки. На думку дослідниці, вірш можна зіставити з її ранніми «Досвітніми огнями»: *«коли «привиддя лихі мені душу гнітили», то двадцятиоднорічній авторці ще вірилося, ніби досвітні огні освітять не тільки вікна, а й душу, рятуючи від нічних страхів. Через тринадцять років, у вірші «Ось уночі пробудились думки», сумнів уже подолати не вдається, нічна візія викликає значно більше довіри – і текст закінчується знаком питання, а не оптимістичного ствердження»* [1, с. 9].

Топографія ліричних творів Лесі Українки витворена трьома буттєвими вимірами: сакральним, профанним та медіальним. Саме в медіальному просторі найчастіше можливе наближення ліричного героя чи навіть його злиття з містичною сутністю / божеством. А побудова образної системи в ліриці Лесі Українки часто націлена на увиразнення проявів *sacrum*, яке «тісно пов'язане з явищами первісних релігій, що, зрештою, зводиться до досвіду утаємничених містерій» [232, с. 169]. Містичними вимірами просякнуті два невеличких вірша, об'єднаних спільною назвою «**Пісні з кладовища**» (1905). У першій поезії лірична героїня, будучи живою, «на старім кладовищі лежала» [181, с. 360], де «тиша могильна», як не дивно звучить, «співала» [181, с. 360], закликаючи заснути та пізнати таким чином істинне щастя, адже «щастя – то сні!» [181, с. 360]. У другому вірші лірична героїня ностальгує за потаємними розмовами на кладовищі знову ж про щастя, бо сказані тоді «щирі слова» [181, с. 360] вкривали душу «палим цвітом» [181, с. 360]. Оксюморонно-парадоксальне поєднання образів кладовища, могил, тиші, сну з образами живої героїні, відчуттями щастя та ніжних почуттів ще більш загущують містичність та нереальність зображуваного. Образи могил та кладовища у ліриці Лесі Українки набувають значення медіальних топосів, у межах яких людина здатна увійти в метафізичний простір. Відповідно хронотоп таких поезій часто локалізований на межі життя та смерті, між сном та пробудженням. А образ непомерлого в могилі, на думку Л. Мірошніченко, став для авторки певною мірою рятівним, адже «народжений у стражданнях, зумовлених передчасними втратами двох людей, які своїм земним щедрим життям вросли в її буття (1901 р. – смерть Сергія Мержинського; 1903 р. – смерть брата Михайла)» [110, с. 77].

Однією зі складових містичного у творчості Лесі Українки стає мотив сновидінь, який систематично повторюється в контексті парадигми образів тіні, смерті, могили, труни, ночі, марищ, тиші. Велика кількість поетичних творів Лесі Українки містять лексему «сон» (поезії «Сон», «Сон літньої ночі», «Забута тінь», «Як я люблю оці години праці», «Пророчий сон патріота» і тд.) та



описують сюжет сновидінь, тому можна припустити, що «візії Леся отримувала найчастіше у снах» [115, с. 109]. Про участь несвідомих психічних процесів у творчості, які здатні витягувати на поверхню прадавні відчуття чи образи, Леся Українка зі знанням досвіду роздумувала у статті «Утопія в белеристиці» (1906): *«Відомо бо, що люде з побільшеною вражливостю нервовою, з так званим «поетичним темпераментом», справді мають нахил до яскравих, образних снів, що неначе сімволізують їх почуття та потаємні, ледве свідомі думки. Люде ці здатні в хвилини особливо інтенсивного напруження своєї взагалі дуже розвиненої уяви творити собі самохіть так звані псевдогалюцінації, а часом і справді галюцінації бачити»* [182, с. 286–287]. Так, у поезії *«Досвітні вогні»* (1892) лірична героїня звіряється у своєму безсиллі, коли лихі привиддя вночі *«душу гнітили, / Повстати ж не мала я сили...»* [181, с. 87], лише *«проміння ясне»* [181, с. 87] здатне було пробудити її з химерного сну. В автографах і першодруці цього вірша також є ще одна повноцінна строфа, доволі ілюстративна в контексті сну як медіального простору:

*Розкинула темная ніч свої чари,  
Налинули сні, мов ті хмари,  
Мов чорнії хмари страшні.  
І сняться мені все дивні  
Привіддя, непевнії чвари* [181, с. 578].

Таке засилля картин сну та сновидінь в художніх творах Лесі Українки не є чимось винятковим лише для її творчості. Онірична літературна та культурна традиція давня, адже бере свій початок ще в античні часи. Тогочасний загаль, як і інтелектуали та митці, більшу частину сновидінь вважав правдивою та такою, що транслює істину. Однак у філософії, на відміну від Піфагора, Демокріта й Платона, які вірили у правдивість сновидінь, Діоген та Арістотель розглядали сновидіння раціонально, вбачаючи у них лише прояви психологічних або фізіологічних процесів. Типологію сновидінь за трьома можливими джерелами розробили у I ст. до н. е. стоїки. Згідно з нею дух людини був першим джерелом, що творить сновидіння, другим – безсмертні духи, якими повниться

повітря, третім – боги, які безпосередньо звертаються до тих, хто спить. Згодом цю типологію перейняло та переосмислило християнство, змінюючи та уточнюючи.

Давня філософська традиція, яка походить від Піфагора, тісно пов'язує сновидіння з душею людини. Воно «з'являється вночі, коли душа звільнена від тіла і його цінність залежить від чистоти душі» [90, с. 251–252]. Тому згодом філософ-платонік Халкідій у IV ст. виокремив три види сновидінь за їх походженням: ті, що походять з душі; сни-носії інформації, переданої ангелами або ж демонами, яких послав Бог; сни, що прийшли безпосередньо від Бога [90, с. 257]. З опертям на цю традицію християнство виявило чи не найбільший інтерес до снів, «такий жвавий, що у багатьох текстах з ними поєднані головні події життя християнина тих часів: навернення, контакт із Богом, мучеництво» [90, с. 258]. Ще перший відомий християнський теоретик сну Тертуліан (I ст.) вважав сон або видіння шляхом доступу до Бога, нагодою побути з ним у безпосередньому контакті. Він надав сновидінням медіального статусу, помістивши їх між сном та смертю.

Занепад у християнстві оніричної науки, яка сформувалась у IV–VII ст., спровокувало дияволізування сновидінь ним же. Сновидіння, їх смисли та трактування у певний період почали вважати небезпечними, адже ті являли собою «коротке замикання Церкви-як-посередника у стосунках із Богом» [90, с. 269]. І лише у XII ст. знову відродяться античні ідеї про сновидіння.

Проте бурхливий розвиток оніричних досліджень припадає аж на початок та першу половину XX ст. Одним із перших, хто зайнявся аналізом снів на науковому рівні, був австрійський психолог та психіатр З. Фройд. У своїх дослідженнях він висловив думку про те, що сновидіння людини пов'язані з її денною активною діяльністю, це «залишки психічної діяльності зі стану неспанья» [194, с. 82], а «вчення сновидь – найкраща підготовка до вивчення неврозів» [194, с. 75]. Водночас, процес сновиддя здатен самотійно «відшукати шлях до латентних, інфантильних переживань» [194, с. 198]. З. Фройд називав бажання збудником сновидінь, а «задоволення тих бажань

становить зміст сновиддя» [194, с. 123]. Ще однією прикметною рисою сновидь він вивів «галюцинаторні переживання» [194, с. 126] та задоволення як засоби усування. Інструментом для «пом'якшень, алюзій, натяків» [194, с. 135] вважав цензуру сновидь, яка бере на себе відповідальність перекручувань, зсуву акцентів або появи прогалин в явному змісті сновиддя. Показово, що саме З. Фройд першим почав залучати тексти художньої літератури для інтерпретації сновидінь, звертаючи увагу на символічність їхньої мови, численні дуалістичні образи та підтексти. Подібно до Аристотеля, З. Фройд вважав необхідним «відвоювати» молоду науку теорії сновидінь з полону «народних забобонів і містики» [194, с. 473]. Однак при цьому визнавав, що не всі сновиддя даються аналізу; припускав наявність зв'язку сновидінь із окультизмом: «Навіть ми, перетворивши сновиддя на об'єкт наукових досліджень, не заперечуємо, що одна або кілька ниток пов'язують його з тими темними явищами» [194, с. 497]. Під містикою, окультизмом З. Фройд розумів «своєрідне потойбіччя ясного світу» [194, с. 497] та «реальне ядро ще не пізнаних фактів, густо обплутане майже нерозривним павутинням брехні і фантазії» [194, с. 502].

Послідовник З. Фрейда швейцарський психотерапевт К.-Г. Юнг «практикував живий містичний досвід спілкування з Богом – як емоційне переживання й відчуття у своїй душі» [56, с. 110]. Тому в його психоаналітичній концепції важлива роль відводилась «релігійним почуттям, які, на переконання К.-Г. Юнга, закорінені в колективному неусвідомленому, у «метафізичній потребі» кожної людини: божественна присутність у людській психіці виконує керівну символічну роль у спрямуванні особистості до єдності та цілісності» [56, с. 110]. Дослідниця Н. Зборовська виводить з категорії «колективного неусвідомленого» К.-Г. Юнга відповідність «країні мертвих», корені якої вросли у міфологію. Згідно з твердженням швейцарського психоаналітика, медіатором між «землею предків» (потойбіччям) та реальним світом є душа, яка володіє містичною здатністю контактувати з обома світами [56, с. 118]. Опозиційним до раціоналістичних положень З. Фрейда було тлумачення сновидінь К.-Г. Юнгом. Сновидіння, видіння та галюцинації він

зараховував до сфери колективного неусвідомленого, визнаючи їхню потенцію реалізовувати пророчу функцію, коли вони проникають в материнське лоно Вічності: «Сон – це маленькі відкриті двері в найсокровенніші і найтаємніші схованки душі. Вони ведуть у ту космічну ніч, де перебувала душа задовго до появи якоїсь Его-свідомості...» [56, с. 174].

Центральним у психоаналітичній теорії К.-Г. Юнга стало поняття «архетип» як «зміст безособового, міфологічного характеру» [217, с. 42], що є вираженням колективного несвідомого. Учений підкреслював: «наш несвідомий розум, подібно до тіла, є сховищем реліктів і спогадів про минуле» [217, с. 47]. Відповідно, архетипна матриця, яка стимулює діяльність фантазії і творчого мислення, пояснює існування повторюваних мотивів у «фантазіях, снах, мареннях, галюцинаціях індивідів» [217, с. 221], а також у міфах, казках різних народів, «вічних» образах світової літератури та мистецтва загалом. Окрім цього, К.-Г. Юнг радив розглядати сновидіння як Я-репрезентацію особистості з метою поновлення душевної рівноваги сновидця, а не як інструмент для задоволення бажань, як їх трактував З. Фройд. Відповідно до вчення К.-Г. Юнга, сновидіння можуть набувати якості послання, попередження, інструкції або навіть вимоги несвідомого людській свідомості.

Тому дослідниця О. Шупта-В'язовська вважає художній сон своєрідним семіотичним вікном чи, точніше, семіотичною формою реалізування авторської інтенції. На її думку, оніричні мотиви та сюжети в літературних творах не варто розцінювати лише як результат фантазії автора, адже вони можуть конденсувати своєрідне «зашифроване послання» митця читачеві [216, с. 162]. Українська літературознавця Т. Бовсунівська називає онірокритуку «практикою й методикою вивчення містичного компонента в літературному творі так само, як містерія є практикою й методикою стосовно релігійного одкровення, посвячення в таємниці сакруму. Онірокритука є містерією літературознавства і як містерія має специфіку доторкання до архетипу» [15, с. 197]. Дослідниця виводить типологію сновидінь, базовану на жанрових модифікаціях, відповідно до якої властивості художнього оніропростору можуть бути такими:

«1) природньо-об'єктивізованими, тобто зіпертими на реальний досвід достовірності матеріального світу у його речовинності, тяглості, міцності тощо; 2) казково-фантастичними на основі індивідуальних фантазмів автора та узгоджено з внутрішньою логікою розвитку персонажа, який стає провідником цих фрагментів у творі; 3) містико-кризологічними, тобто утвореними на основі певних систем містичної інтерпретації картини світу, як то: містеріальні, спіритуальні культу, магія, окультизм, в тому числі й онірокритика як наука про тлумачення снів. При цій властивості оніропростору він переводить персонаж у кризологічний статус умовно-втраченого випробування, посвяченість у сенс якого не усвідомлює часом навіть сам герой» [15, с. 195–196]. Сон як «відчуження людини від себе самої й споглядання себе як Іншого стає способом дидактичного розвитку відчуття трансцендентного кожною людиною» [15, с. 195–196]. Символіка сновидіння в художньому творі, на думку Т. Бовсунівської, «приховує якусь «витіснену» авторську думку або думку персонажа. Символ – замість вражаючої реальності; умовність художнього переживання символу – замість пригадування дійсного факту життя героя чи автора» [15, с. 200]. У поетичних творах Лесі Українки сон багатоаспектний: це вираження «Я» письменниці, сакральний простір для виходу глибинних почуттів та переживань, вимір для подолання пережитого та відчутого.

Досить розлогою у поетичних творах Лесі Українки є містична традиція символіки кольору, що найпоказовіше проявилась в антиномічному зіставленні світла та темряви, вогню та тіней. Домінантний чорний колір як символ деструктивних сил, смерті, темряви, порожнечі, відходу від земних радощів, скорботи, таємниці часто контрастує сакральному білому, променистому, вогненному. От як у поезії «**На давній мотив**» (1890) ліричній героїні приснились «білії лелії, / Що хитались в місячному світлі» [181, с. 105]. Але тільки вона до тих квітів приступила, як усі «лелії раптом затремтіли, / Почали хилитись нижче, нижче, / Та й пожовкли, далі почорніли» [181, с. 105].

І. Качуровський сильні емоційні, особливо негативно марковані, струси називав першопричиною виникнення містичних почуттів. У такому стані, на думку літературознавця, здатне зародитися «почуття єдності індивіда з Абсолютом» [64, с. 676], яке підвладне законові хвиль або ж коливань: «...у добу спокою й добробуту занепадає, маліє й міліє, у часи катастроф – поширюється й поглиблюється» [64, с. 676]. Відлунням трагічної події у житті Лесі Українки можна вважати написану після смерті близького й коханого друга С. Мержинського поезію **«Уста твої говорять: він навіки згинув!»** (1901). У ній знову зчитуємо містичний досвід митця-медіума із граничною відвертістю. Фізична смерть для авторки – не кінець, а своєрідний початок, вихід на новий, метафізичний, тобто вищий, рівень існування та сприйняття дійсності. Таким чином певною мірою реалізується містерійна ідея безкінечності життя або ж його циклічності у духовному вимірі. Лірична героїня поезії **«Уста твої говорять: він навіки згинув!»**, у якій чітко окреслено постать самої авторки, залишившись самотньою у цьому світі, руйнує межу, що відокремлювала коханого, витворює регламентований смертю метафізичний простір, де *«постаті леліють ясні й темні, / Незнані й знані, і наводять чари, / І душу опановують примари»* [181, с. 303] й лунає завжди *«голос любого привида, / Бренить тужливо з дивною журбою: «Я тут, я завжди тут, я все з тобою!»* [181, с. 303].

Така постійна пульсація містичних образів та мотивів у поетичних творах Лесі Українки є свідченням особливостей авторського світосприйняття та презентацією власного містичного досвіду. Згодом внутрішню потребу осягнути ірраціонально-сакральні виміри життя Леся Українка втілить і в своїх драматичних творах.

### 3.2. Сакральні перетини містичного та містерійного у драматичних творах Лесі Українки

Зовсім іншої якості набувають прояви містичного у драматичних творах Лесі Українки, у яких світогляд авторки часто бореться з її містичним досвідом. Якщо для античного дискурсу термін «містичний» використовуємо задля опису таємних релігійно-культових обрядів, то у ранньому християнстві поняття розширює своє значення, вказуючи вже на приховану алегоричну інтерпретацію Святого Письма та приховану присутність Творця, таку ж, як присутність Христа в Таїнстві Євхаристії. Із точки зору релігії, через містику деякою мірою можна відновити безпосередню єдність між Богом та світом, яка була порушена внаслідок гріхопадіння перших людей та їхнього вигнання з раю. Містика у християнському сприйнятті – це знання та одкровення зверху, «почуття єдності індивіда з Абсолютом» [65, с. 676]. Християнська містика нерозривно пов'язана з Біблією та її містичним символізмом. Це, наприклад, спостерігаємо в інкарнації Сина Божого у людській подобі, що було вже само собою містичним та таємничим процесом. Також у християнській містиці варто розрізнити два напрями – гностичний (шлях через гнозис як інтуїтивне пізнання вищого буття) та морально-практичний (шлях зміни власного серця через неосяжну любов до Бога) [40, с. 87].

Леся Українка на зламі століть все частіше починає апелювати до «істинного, початкового християнства, до первинної сутності віровчення, так відчутно спотвореного у численних релігійних війнах і діяльності релігійних інституцій багатовікової історії християнства» [115, с. 40], що знаходить подальше вираження у її драматичних творах. Особливо чіткими виокреслюються риси містерійного дискурсу, як античного, язичницького, так і середньовічного, християнського. Віддзеркалення змін в переродженні жанру містерії та введення її у площину художнього твору можна простежити в багатьох драмах Лесі Українки.

Окремі містичні елементи віднаходимо у першій повноформатній драмі Лесі Українки «**Блакитна троянда**» (1896), яка стала етапним твором у загальному прямуванні української літератури від реалізму через символізм до модернізму. У драмі головна героїня Любов Гощинська усвідомлює можливі трагічні наслідки успадкування божевілья від матері. Тому вона свідомо позбавляє себе права на особисте щастя, кохання та сім'ю. Гощинська переживає велику душевну травму від почуттів до молодого письменника Ореста. Це почуття взаємне, але дівчина не хоче зробити коханого нещасливим, адже її переслідує відчуття приреченості, неминучості катастрофи. Непрості перипетії сюжету ускладнюють несприятливі життєві обставини, конфлікт з оточенням, яке не завжди розуміє героїню або ж навпаки, вона не розуміє оточення. Унаслідок чого й наступить трагічна розв'язка.

Гощинська відчуває тяжіння певного фатуму, який сама ж і притягує через проживання іншого життя, материного. Для Люби спадковість – *«се фатум, се мойра, се бог, що мститься до чотирнадцятого коліна»* [178, с. 95]. Такий відхід під волю когось чи чогось можна вважати своєрідним апелюванням до Вищої сили. Розірвати таке коло, на її думку, можна через смерть, задля вивільнення та переходу до вищого буттєвого рівня. Наприкінці бажане стане реальним: долі Люби й Ореста зможуть перетнутись лише через смерть, яка стане брамою у інший світ. У фіналі, коли Люба завершує життя самогубством і кличе за собою Ореста, вона не виглядає божевільною чи неадекватною, хіба що надто екзальтованою. Здається, що божевілья Любові Гощинської спровоковано не так зловісним фатумом спадкової хвороби, як її особистим ставленням до реальної дійсності. Ці відчуття настільки суперечні самі в собі, що напрошується висновок про неминучість божевілья, навіть коли б і не було самої спадковості.

Містичний дискурс проявляється в залученні авторкою міфічного контексту. Орест розповідає Любі про символ блакитної троянди: *«єсть іще або краще сказати була любов міннезінгерів; се була релігія, містична екзальтована. Культ мадонни і культ дами серця зливались в одно»* [178, с. 55].



Блакитна троянда – середньовічна формула містичного кохання, освяченого вищою місією позаземного життя. Це ідея ідеального, тобто вічного кохання, такого, яке було у Данте та Беатріче. Обоє прагнуть стати причетними саме до такого кохання. Бажання здобути ідеальне кохання, схильність до ідеалізації та мрійництва зближують Любов, яка не може віднайти життєві орієнтири й перебуває в стані саморуйнування, та Ореста, молодого письменника в пошуках музи для натхнення.

Міф про блакитну троянду поглинає Любов настільки, що вона переносить його в реальність: *«Єсть же инша любов, ніж та, що веде до віця»* [178, с. 54]. Це спричиняє ідеалізацію об'єкта кохання, платонічність та інтенсивність. Спроби вивести її з цього міфу загрожують дикими нападами, істерією чи навіть самогубством. Ідея фатальної спадковості стає контрапунктом до блакитної троянди. Перед героїнею зринає вибір: здолати страх і непевність, зробити рішучий крок та востаннє ризикнути заради омріяного щастя. Закохані таки наважуються на ризик, який видається значно ближчим до жертвності, аніж до безоглядності.

Ю. Бойко-Блохин влучно зауважив, що Леся Українка «написала всі свої найкращі речі у стані душевного струсу. Вона нічого не була здатна «вимучити» з себе, написати за зарані визначеним завданням» [19, с. 256]. Адже творчість, на його думку, «має зароджуватися сама по собі, впливати із підсвідомих спонук» [19, с. 256]. Тому ірраціональність поетичної сили у поетеси для дослідника очевидна. Особливо це стосується процесу творення драми **«Одержима»** (1901), написаної як результат душевного потрясіння за одну ніч після смерті С. Мержинського. У листі до І. Франка від 13–14 січня 1903 р. поетеса й сама зізнавалась, що цю драму «...в таку ніч писала, після якої – певне, буду довго жити, коли вже тоді жива осталась. І навіть писала, не перетравивши туги, а в самому її апогею» [185, с. 183]. Свідченням того, що «онтологічною основою драми стали особисті переживання» [159, с. 76] Лесі Українки у важкий життєвий період, є первісний текст драми. Так, Л. Мірошніченко помічає: «У багатьох первісних текстах (приміром,

автографи «Одержимої») рядки помітно «сповзають» донизу. За поясненням графологів, це трапляється тоді, коли людина, яка пише, не може здолати свій песимізм» [111, с. 34]. Ще одна промовиста деталь творчого процесу – «чернетка «Одержимої», яку, як відомо з подачі самої авторки, було написано у жахливому стані, виглядає, як чистовик» [116, с. 169], що може свідчити про вихід на рівень інсайту, у світ надсвідомих механізмів творчості.

Доволі виразними у драмі «Одержима», яку вважають «першою зрілою п'єсою авторки» [73, с. 101], постають містичні елементи, адже під поняттям містики також розуміють і «особливий рід релігійно-філософської пізнавальної діяльності, що допускає можливість безпосереднього спілкування між суб'єктом та абсолютним предметом пізнання – сутністю всього або божеством» [221, с. 157]. Стосунки з Богом як певна система духовних координат, яку обирає людина, передбачає рівень усвідомлення нею двох світів – сакрального і людського. Письменниця, переживши вкотре «трагічну ініціацію, яка дозволяє побачити далеко більше, ніж у буденному житті» [85, с. 25], вкотре визнавала неминучий «страшний фатум» [185, с. 183], який «зміняє діла – в слова» [185, с. 183] й від якого «даремне й тікати» [185, с. 183]. У «Одержимій», яку С. Романов відносить до категорії «олітературнення євангельських містерій» [147, с. 309], Леся Українка затирає межу між двома вимірами, профанним та сакральним-релігійним, звівши у драматичному діалозі Міріам та Месію. Агональна побудова мови Міріам та її монолози як «цілісний екстатичний потік, очищений від історичного й соціального компоненту» [222, с. 25] підсилюють межовість стану героїні як одержимого, непідвладного її силі та волі. Це та «одержимість людини, манія якої допомагає їй прозріти істину» [133, с. 244], «переживання й проживання себе і світу» [222, с. 24]. Повсякчас у драмі відчувається присутність чогось фатального. Підтвердження цього – смерть Міріам «під градом каміння» [178, с. 144] наприкінці драми. Жертву Міріам, на думку Т. Гундорової, можна трактувати по-різному: «...як сатанинську гординю, як християнську любов, а також за мірками давньогрецькими як діонісійський екстатизм, як буття в

іпостасі «слова-тіла» [38, с. 409]. Останніми словами Міріам були: *«Мессіє! коли ти пролив за мене... / хоч краплю крові дарма... я тепер / за тебе віддаю... життя... і кров... / і душу... все даремне!.. Не за щастя... / не за небесне царство... ні... з любови!»* [178, с. 144]. Така жертвна смерть Міріам відлунує язичницьким культом з його ритуальною жертвою, нагадуючи смерть міфічного Орфея, що загинув від рук вакханок, бо, за однією версією, через тугу за Еврідікою відмовився брати участь в оргії, за другою – через те, що уникав жінок. Відтак у «Одержимій» йдеться «не про світлу й мирну християнську жертву, а про криваву жертву, про викуп через кров» [38, с. 409]. Таке наближення «античного сакрального досвіду з християнським релігійним чуттям несе в собі небезпеку втрати трансцендентного змісту» [38, с. 409].

До містерійної парадигми відносимо і категорію множинності смерті, яку чітко відстежив та розмежував у «Одержимій» літературознавець Я. Поліщук. По-філософськи згущеними є слова Міріам про Месію: *«Так що ж? Хіба минає все минуле? / Він пережив три вічності в три ночі, / прийняв три смерти. Чи тепер, воскресши, / забуде він страждання, зраду, смерть?»* [178, с. 143]. Проте дослідник вибудовує тріаду смертей як самого Месії, так і ліричної героїні. Першу смерть Пророка виражають його страждання, які не наблизили його до людей, а віддалили від них. Друга його смерть «сталася наслідком зради – приреченість і самотність Месії стали явними» [139, с. 14–15]. Страшна жертва крові, про яку ще на початку драми говорили Спаситель і Одержима, стає його третьою смертю. Проте всі ці три смерті Месії – «то три вічності» [139, с. 15]: у першій смерті він здобуває вічність спілкування з душею світу, адже «через страждання людина прилучається до істинного сенсу життя» [139, с. 15]; «зрада мобілізує волю й змушує шукати опори поза межами профанного земного буття» [139, с. 15]; фізична смерть «так само владно виявляє необмеженість людського духу» [139, с. 15]. Своєрідно розкривається еволюція трьох смертей та трьох вічностей Міріам. Її перша смерть – ненависть до ворогів Божого Сина та його друзів, до усіх навернених у віру та наприкінці й до самої себе. У відчаї, спровокованому ненавистю, Міріам пізнає свою другу

смерть. Третя смерть – «розправа злостивої юрби» [139, с. 17] – наближає її до вічності та «єднає з Месією, оскільки віднайдений сенс (любов) суголосокий заповідям Спасителя» [139, с. 17]. Підсумовуючи, Я. Поліщук виводить формулу авторського світорозуміння еволюції смисложиттєвих пошуків людини: «страждання, зрада, смерть» [139, с. 18].

Якщо в «Одержимій» Леся Українка підводить читача до постаті Ісуса Христа як до «втілення абсолютної всепрощаючої любові» [51, с. 291] впритул, то в окремих творах історія його життя, смерті та містичного воскресіння навмисне нею виводиться на периферію. При написанні драматичної поеми «**На полі крові**» (1909) авторка апелювала до Святого Письма, однак з оригінальною інтерпретацією євангельських подій та постатей. У цьому творі Леся Українка домислює історію життя Юди Іскаріотського після його зради Ісуса Христа, смерті та воскресіння Месії, виводячи на перший план «мотиви зради чи то угоди-продажу» [146, с. 10], не так у «релігійному, як морально-етичному ключі» [24, с. 23].

Постать Ісуса Христа як дійової особи до тексту не введена, хоча «віртуально цей образ виступає найпотужнішим емоційно-змістовим центром оповіді» [146, с. 11]. Історія життя Месії подана опосередковано у розмові прочанина та Юди. Прочанин вважає Ісуса Христа «за пророка» [180, с. 128], адже той «знав таке, що нам не дано знати», був великий «духом тим, що Бог йому вділив» [180, с. 129] та «все тільки й говорив про Царство Боже...» [180, с. 133].

Юда, який зрадив Месію за 30 срібняків, тепер намагається внутрішньо виправдати свій вчинок, «заземлюючи» походження Вчителя та сакральність його місії. Для Юди, який втратив довіру, віру та не отримав бажаного земного царства, Ісус Христос – «такий, як всі» [180, с. 129], звичайний «син теслі», який не мав «нічого зроду» [180, с. 136] та міг лише «серед жінок розводить мляві жалі / про те, що він рокований на згубу, / що з друзями йому недовго бути...» [180, с. 138]. Однак Юда зізнається, що спершу для нього «ріднішого над сього чоловіка / і не було на цілім Божім світі...» [180, с. 134]. Він вірив у

слова Христа, що *«тільки з ним увійдем в Царство Боже»* [180, с. 136], тому й *«все роздав убогим»* [180, с. 137]. З розповіді Юди дізнаємось про Тайну вечерю та цинічну зраду ним Христа.

У відредагованому Лесею Українкою кінцевому варіанті драматична поема «На полі крові» має відкритий фінал: осуджений прочанином за зраду, Юда й далі нестиме свій хрест провини. З внутрішніми терзаннями, *«не розгинаючись, не втираючи поту»* [180, с. 145], він продовжить обробляти нивку – символічне «поле крові», куплене ціною життя Месії. Однак у чистовому автографі вилучене авторкою закінчення драматичної поеми містерійно підсилене. Три жінки (Марія з Магди, Саломея і Сусанна), прямуючи в Галілею, сповістять Юді про те, що *«часи сповнилися! Ми вже в Царстві Божім!»* [180, с. 492], адже Ісус воскрес. Кожна з них розповість чоловікові про свою зустріч з воскреслим Учителем, закріплюючи правдивість події. Юда, залишившись наодинці *«в божевільному жаху»* [180, с. 497] через можливу зустріч з воскреслим Христом, шукатиме порятунку для себе у смерті: він *«похапцем зриває з себе пояса і накидає його одним кінцем на ближнє дерево, а другим, зробивши петлю, собі на шию»* [180, с. 498]. Саме тому літературознавець Є. Ненадкевич зауважив, що *«в повному обсягові, в складі двох сцен, поема мала бути модерною містерією про Юду: відтворенням євангельської історії, як в старих містеріях, причому відповідна раціоналістична інтерпретація забезпечувала сприймовність містерії для читача ХХ ст., а наголошенням в історії Юди мотиву соціального – поема ставала на рівні актуальних інтересів сучасників»* [125].

У драматичному етюді **«Йоганна, жінка Хусова»** (1909) Леся Українка знову апелює до історії раннього християнства, однак на перший план виводить моральні-психологічні мотиви вчинків персонажів. Молода, але *«дочасно змарніла»* [180, с. 160] жінка Йоганна, послідовниця Ісуса Христа, після розп'яття та смерті Вчителя вимушена повернутись до оселі свого чоловіка, приставника Ірода Антипи. Зовнішнє вираження свого подальшого життя вона, яка втілює *«усі ті найкращі риси, які вирізняють справжніх послідовників*

Христа: щиро віру, смирення й любов» [50, с. 267], вбачає в упокоренні та прийнятті сімейно-побутової рутини, однак внутрішньо готова щоденно нести важкий хрест Ісусового вчення.

Як і в драматичній поемі «На полі крові», у драматичному етюді «Йоганна, жінка Хусова» авторка подає амбівалентний ракурс зору на постать Ісуса Христа. Йоганна вбачає у вченні Христа істину, щиро вірить, приймає та дотримується усіх його постулатів. *«Повинність вища»* [180, с. 161] змусила жінку знехтувати своїм соціальним статусом та покинути все: забезпечене життя, обжитий дім, владного чоловіка. Вона повсякчас залишатиметься вірною Хусові, попри його звинувачення у зраді, бо ж *«ніколи не жила так чисто, / так чесно, навіть свято, як сей рік»* [180, с. 162]. Згідно з Христовим вченням, Йоганна *«навчилась / таку складати ціну всім багатствам, / як пороху, що в нас попід ногами»* [180, с. 162]. А що важив для неї сам Христос – *«висловить несила»* [180, с. 161], адже він *«світ новий словами відкривав! / Світ правди, і добра, й любові, й волі»* [180, с. 164]. Йоганна щиро очікує на друге пришествя Христа: *«Царство Боже на землі настане, / як Він удруге прийде»* [180, с. 165], адже впевнена, що воно принесе спасіння кожному, хто вірить. Її повернення до чоловіка та намагання донести істину – надія на порятунок і його душі. Однак для Хуса Ісус Христос – лицемір та облудник, адже *«він сам не жив по тій науці, / бо підмовляв чужих жінок тікати / не з голими руками»* [180, с. 162].

Опосередковано дізнаємось і про одну з ключових містерійних подій – розп'яття Ісуса Христа. Хусова гостя Марція, дружина поважного римлянина, зі зневагою розповідає про побачену страту, як про буденну річ: будучи *«з мужом у Єрусалимі»*, вона *«з нудів гинула у тому місті! / Знічев'я навіть згодилась дивитись на те видовисько, як розпинали / якихсь там трьох злочинців!»* [180, с. 178]. А жалобу людей, яких на страті було *«небагато, – / само простацтво»* й котрі *«плакали, кричали»*, вважає за *«просто бешкет»* [180, с. 178]. Звиклі до видовищ у Римі, Марція та її чоловік Публій щиро дивуватимуться такій увазі до цієї події: *«Ні гладіаторських боїв, ні цирку, / ані*

*театру навіть! Инколи хіба / когось там розіпнуть – ото і все?»* [180, с. 180]. Серед гурту прихильників біля хреста Марція *«жінку вгледіла з таким волоссям, – / але ж точнісінько! – як от у тебе»* [180, с. 178], тобто Йоганну, яка з відчаю мовчки *«лежала ницьма, розпростершись долі, / немов без пам'яті»*, і *«всю її — волосся покривало, як мідяним щитом»* [180, с. 179]. І лише коли Христос, *«розп'ятий / конаючи, щось крикнув, певне, з болю»* [180, с. 179], Йоганна почне *«волосся рвати, / без крику, без ридання, так як мичку, / мов їй і не боліло»* [180, с. 179]. Розповідь Марції змусить Йоганну знову внутрішньо пережити трагедію страти Христа, адже та закриє *«очі з виразом глибокого страждання»* [180, с. 179] й знову матиме *«мучений вираз»* [180, с. 180]. Усе подальше своє життя для Йоганни стане тягарем, адже з відчаєм та здійснятими до неба руками питатиме: *«Ой, Господи! Чи довго сеї муки? / Учителю! На що мене покинув?.. / Коли ж те Царство Боже? Де ж воно?! / Чи доживе душа моя до нього?..»* [180, с. 183]. Таке примирення з власним вибором протиставляє Йоганну Міріам з драматичної поеми «Одержима», хоча обидві жінки репрезентують безумовну відданість Христу. Якщо Міріам вбачала досягнення християнського ідеалу через бунт, боротьбу та жертвовну загибель, то Йоганна – через абсолютну покору та всепрощаючу любов.

«Страшна містерія смерти» [19, с. 275] у житті Лесі Українки приносила із собою затирання границі поміж реальною і нереальною дійсністю, і цю «стертість границі поетеса активно відстоює» [19, с. 275]. Таку ж нечіткість граней між світом людським та потойбічним простежуємо й у драмі **«Камінний господар»** (1911). З перших сторінок драма просякнута передчуттям чогось гнітючого та невідворотного. Перша і наступні зустрічі головних героїв часто відбуваються саме на кладовищі, яке як топос вже містично окреслене. З могили – кам'яної гробниці, яка тимчасово стала притулком, – вперше для читача виринає постать і Дон Жуана. Це відразу налаштовує на очікування чогось незвичного та розкриття потаємного. Дослідниця Т. Свєрбілова наголошує на тому, що драми Лесі Українки

«Камінний господар» та «Лісова пісня» саме завдяки міфологізованій концепції буття «повертаються до жанрової парадигми містерії» [152, с. 34].

Гострий конфлікт вищого містичного знання та раціонального осягнення дійсності спостерігаємо у драмі «**Кассандра**» (1907) між головною героїнею та Геленом. І лише через власні прозріння та переживання Кассандра осягає істинність своїх містичних видінь. У цій драмі, як і в інших, чітко окреслена точка конфлікту й подальші зміни у світовідчутті є виразною частиною мотиву містеріального апофеозу, після якого персонажі здатні на «самоочищення» через здобуття нових знань про себе та світ, відкидаючи все зайве та несуттєве набуваючи натомість нового досвіду, що допоможе віднайти істину. Трагедія розв'язки у «Кассандрі» несподівано «набирає оптимістичного звучання, оскільки героїня гине, та її дух, пригнічений суцільними розчаруваннями, власним безсиллям, очікуванням поразки у безглуздій війні, воскресає» [81, с. 226]. Розв'язка драми з останніми словами жриці Аполона («*Нема руйни! Є життя!.. життя!..*») [179, с. 92]) «насправді вітає силу Діоніса-покровителя» [81, с. 227], який в смерті дарував радість сакрального усвідомлення непереможної сили.

Опинившись у ситуаціях, коли внутрішні переживання зумовлені зовнішніми чинниками, герої драматичних творів Лесі Українки переживають трагедію власних душ. Відчуття героя на межі двосвіття – реального та ірреального – розкривають сутність незвичного, істинного. Персонажі починають гостро відчувати та розрізняти видимі знаки незримого життя, сприймаючи навколишній світ у внутрішніх переживаннях. Майже усі герої поетичних драм Лесі Українки перебувають на межі двох світів й змушені обирати між небесним та земним, раціональним та ірраціональним. Як зауважує М. Моклиця, Леся Українка рухалась до філософії двох світів «свідомо й інтуїтивно водночас» [115, с. 79].

Виразними постають ознаки містерійного дискурсу та парадигми «взаємодії поганства та християнства у річищі культури» [82, с. 279] в драматичній поемі «**Руфін і Прісцілла**», яка була підсумком довготривалого



дослідження Лесею Українкою історії раннього християнства, адже над нею авторка працювала з 1906 р. і до появи «скаліченої» цензурою версії в 1911 р. Про внутрішню потребу написання цієї драми Українка писала у листах до сестри Ольги. Так, у листі від 20 вересня 1908 р. радіє, що дописала «свою величезну драму *«Руфін і Прісцилла»* [186, с. 123], бо повсякчас авторку чогось «*все страх брав*» [186, с. 123], що її не закінчить «*через що-небудь*» [186, с. 123]. А в листі від 5 жовтня 1912 р. звиряється: «*Мені здавалось, що я не смію вмерти, не скінчивши «Руфіна і Прісциллу»* [186, с. 336]. Це свідчить про особливе ставлення авторки до цього тексту, адже, як підкреслює В. Панченко, «цілком очевидно, що йшлося про найголовніше, найсокровенніше» [136, с. 33].

Осердям сюжету є ранньохристиянська історія з її запеклими релігійними дискусіями та єретичними протестними рухами, часи, коли християни для язичницького римського простору – «*вороги добробуту й держави*» [179, с. 280], бо «*християнство стани всі руйнує*» [179, с. 305] через пропагування рівності усіх людей перед Богом. О. Забужко, відстеживши численні внутрішньотекстові алюзії, стверджує, що «драма діється», за всіма ознаками, у середині 80-х рр. II ст., ...коли ні догматика, ні культ іще твердо не всталилися» [53, с. 199–200]. Драматична поема «Руфін і Прісцилла», як зауважує Н. Колошук, загалом «спрямована проти догматизму будь-якої ідеологічної доктрини, насадженої у якості колективної моралі і прямого керівництва до дії» [74, с. 215]. У цій п'єсі Леся Українка витворює два основних конфлікти, яких супроводжують, як і в усіх драматичних творах Лесі Українки, «словесні двобої» [92, с. 129]. Перший виникає між подружжям римлянина-атеїста Руфіна і новопосвяченої у християнство Прісцилли, і поглиблюється руйнуванням гармонії духовного зв'язку між ними, що особливо відчуває Руфін: «*...стою вже здавна за порогом / душі твоєї...*» [179, с. 109]. Другий конфлікт постає на ґрунті неприйняття Руфіном часто войовничого та кривавого християнства, яке наприкінці драматичної поеми його розчарувало порожніми «егоцентричними обіцянками вічного душевного спокою та ще неприйнятними для патриція покірністю й первородною гріховністю» [25, с. 117]. Ю. Шалагінов зауважує,

що перші християни за своєю природою були містиками, адже змушені були жити відразу в двох реальностях. Як громадяни, вони жили «у фізичній реальності своєї держави, власної громадянської спільноти» [208, с. 121], що оточувала їх всіма атрибутами життя, які, згідно з християнською доктриною, вважали гріховними, тимчасовими, приреченими на знищення. Водночас усіма порухами своєї душі, всіма своїми думками вони жили «у майбутньому царстві, де внутрішнім зором уже бачили явлену перемогу піднесеного над низьким, вічного над тимчасовим, життя над смертю» [208, с. 121]. На основі цього витворюється своєрідна християнська містика, що вчить прозрівати в майбутнє в теперішньому.

У драматичній поемі «Руфін і Прісцілла» повсякчас підсвічують містерійні архетипні ідеї та мотиви. Провідною у драмі є «тема смерті, у всіх її численних варіаціях, пронизує драму, сюжет – це згущення трагічної атмосфери, містичне очікування невідворотного» [116, с. 355]. У словах Прісцілли до Руфіна закладена ідея торування шляху до спасіння через випробовування та тілесну смерть: *«Мій рідний, я надією живу, / що й ти колись побачиш Божу правду, / бо ти се заслужив своїм стражданням, / і ми з тобою будем вічно жити, / не розлучаючись, в раю Господнім»* [179, с. 229]. Виразною постає архетипна ідея гармонії та світового порядку та їх порушення в уявленні язичника Руфіна: *«Так, мир і згода, / гармонія небесна панувала в великім пантеоні»* [179, с. 117] до тих пір, поки християнство не внесло сум'яття, і *«з того часу / порушилась гармонія всесвітня / на небі й на землі. Не видно краю / великій боротьбі, що перейшла / на землю з неба, від богів на люде»* [179, с. 117]. Цей вислів варто розуміти не лише глобально, адже для Руфіна він має підтекст: «часткову втрату подружжям духовної єдності, тієї гармонії, що була йому притаманна до прийняття Прісціллою християнства» [30, с. 56]. Через жертвну смерть, за переконанням Прісцілли, втративши *«зовсім людську подобу»* [179, с. 115], можна стати *«таким, як дух, безгрішний, чистий дух»* [179, с. 116]. Парадоксально може звучати твердження, що через самопожертву людина якимось чином стверджується, довершує свою сутність.

Проте філософія містерії визнає, як підкреслює Д. Козій, «неповторну цінність особи, але вважає, що її повноцінність розгортається тільки на ґрунті пов'язаності з іншими особами, а то й іншими істотами й речами. Ця пов'язаність дозволяє нам збагнути метафізичну значущість самопожертви» [72, с. 466].

Догматиком християнської віри у «Руфіні і Прісціллі» є Парвус, «християнин невідомого роду-племени» [179, с. 105]. Позиціонується він як медіатор та візіонер, адже єдиний, хто «наділений незаперечною харизмою містичного обдаровання, ба навіть, імовірно, пророчим хистом» [53, с. 223]. Містяни вважають, що Парвус «був на тому світі» [179, с. 254], адже бачили, як «він лежав холодний, наче мертвий. / Шпигнули голкою і то не чув» [179, с. 254], а згодом «знов оджився» [179, с. 254]. Саме з уст Парвуса лунають екстатичні висловлювання, бо «як прокинувся, то щось балакав хтозна-якою й мовою» [179, с. 254]. Навіть сам єпископ визнає його обраність: «Бог дарував тобі огнисте слово, / ретельне серце і незломний дух, / ти Божий знаряд...» [179, с. 264], хоча через його висловлювання вважає згодом одержимим. Парвус чує в собі «Божий дух» [179, с. 264], відчуття якого підкріплюють різноманітні візії: «Вогненний круг спускається на мене, / і голоси мені співають «слава»! / і я не чую голоду від посту» [179, с. 264]. З його вуст зринає містерійне пророкування приходу нових часів: «На пожарищі світ новий настане» [179, с. 114], «новий Єрусалим» [179, с. 115]. Він пророкує, що усі згодом будуть «громадяне / Небесної Держави, а не Риму, / і не Атен, і не Александрії, / чи як там звуться ще столиці людські» [179, с. 115], «там будуть праведні, воскреслі з мертвих» [179, с. 115].

У словах Парвуса закладена також й метаідея релігійної жертвності: «В нас тепер / іде свята війна за оборону / Небесної Держави, і боротись / ми всі за неї мусим до загину, / хто чим здолає, – хто вогнистим словом, хто вчинками проречистими. Горе / байдужому! Лиху полову спалить / Господь своїм вогнем» [179, с. 111]. Руфін дивується, що «стільки крові ллється» [179, с. 114] за християнську віру. Загалом така критика ортодоксального

християнства через погляди Руфіна, як зауважує Т. Гундорова, «приводить Лесю Українку до питання про антично-християнський гностичний синтез, у якому «Христос погодиться і з Діонісом, / бо Слово вже з Ідеєю з'єдналось. / В Христі воскресне Діоніс удруге!». На основі такого синтезу відбувається трансформація громадсько-політичної ідеї «слово-зброя» в ейдетичну єдність Слова-Ідеї» [38, с. 407]. Таку ж думку зчитуємо і в С. Кочерги: «Прощання із життям Руфіна і Прісцилли стає остаточним підтвердженням можливості поєднання Діоніса і Христа, які символізують платонівську Ідею й біблійне Слово, філософський і християнський ідеалізм» [83, с. 6]. У фіналі драми через добровільний та достойний вибір християнами смерті, «аби не відмовитись від віри, окреслюються обриси нової людини – людини духовної. Саме таку людину Леся Українка плекала все життя в собі, саме таку шукала у світі» [116, с. 355].

Отже, містерійно-містичні елементи як невіддільна складова індивідуального стилю Лесі Українки являють собою не вигаданий авторською уявою незримий світ, а саме його реальну присутність у житті поетеси, що віддзеркалювалось нею у поетичних та драматичних творах. Містерійно-містичними кодами у поетичних та драматичних творах Леся Українка послуговується як складовими реальності. Інтуїтивне бачення незримого, потаємного, зв'язок з містичним та потойбічним часто поставали з душі поетеси як наслідок потужних емоційних струсів. Фактично у всіх творах Лесі Українки простежуємо думку, що містичними можуть бути не лише зв'язки, підтекст, але й дії чи події: зустрічі з божественним, потойбічним, особисті переживання, екстази та інсайти.

### **3.3. «Лісова пісня» Лесі Українки: містерійна жанрова матриця**

Леся Українка, як бачимо з листування та поетичних творів, ніколи не була байдужою до тем містики, християнства та релігії загалом. Це постійний

мотив її творчості, ця тема в полі її зору повсякчас, наче «кружляє навколо, ніби магичні кола описує» [120, с. 22]. Незвичайним був і процес написання «Лісової пісні» (1911), адже поетеса була повна ностальгічної туги за рідним краєм. Про свій емоційно-чуттєвий виплиск при творенні драми поетеса згадувала у листі до сестри Ольги від 9 листопада 1911 року: *«Писала я її дуже недовго, 10–12 днів, і не писати ніяк не могла, бо такий уже був непереможний настрій; але після неї я була хвора і досить довго «приходила до пам'яті»* [186, с. 276]. Згодом у листі до матері від 2 січня 1912 р. додала, що *«неравнодушна до сеї речі, бо вона дала «стільки дорогих хвилин екстазу, як мало яка інша»* [186, с. 284]. Поетеса також визнає непідвладність власним силам, коли *«накотить»... яка-небудь непереможна деспотична мрія»* [186, с. 286], що *«мучить по ночах, просто н'є кров»* [186, с. 380], змушуючи «горіти» й «боліти» кожного разу.

«Лісова пісня» (1911), символічний підтекст якої «несе величезне міфологічно-архетипне навантаження» [75, с. 67], з усіх драм Лесі Українки є найближчою до жанру містерії за змістовим наповненням, адже «сюжет цієї п'єси не стільки подієвий, скільки внутрішній (еволюція почуттів)» [138, с. 359]. Містерійне начало, особливо в його антично-язичницькому розумінні, пов'язане з циклічністю перевтілень, колообігом буття, які й мають структуротвірне значення. Тому, як зауважує М. Зубрицька, читання тексту «Лісової пісні» – це «водночас і вслуховування у його мелодію сенсів, і споглядання яскравих містерійних сцен пробудження природи та народження найчистіших людських почуттів» [58, с. 18–19]. Тому й В. Петров відчитав у драмі Лесі Українки спробу «символістичного відтворення міту про природу, що, перебуваючи в становищі одриву, перемагає цей розлад і повертається до первісної єдності людського й стихійного» [137, с. 383].

Події у «Лісовій пісні» розгортаються в системі координат, підпорядкованій астробіологічним ритмам – зміні пір року, а відсутність індикаторів конкретного історичного часу сприяє творенню авторського міфопростору. Дія драми розгортається навколо дуба на просторій галявині

посеред лісу, яку авторка означає як *«містина вся дика, але не понура, – повна ніжної, задумливої поліської краси»* [182, с. 243]. Варто відразу зауважити, що містерії Стародавнього Світу найчастіше проводилися у священних місцях, тобто місцях, наділених магічною силою, – на вершинах гір та скелях, у лісах, гаях та гротах, тобто під відкритим небом. Так і в «Лісовій пісні», як зауважує Л. Скупейко, *«вгадується місце для здійснення архаїчних ритуальних актів»* [158, с. 49]. Пора року на початку «Лісової пісні» – *«провесна»*: саме *«рясніє перший ряс і цвітуть проліски та сон-трава. Дерева ще безлисті, але вкриті бростю, що от-от має розкритись»* [180, с. 243]. Згодом – *«та сама містина, тільки весна далі поступила; узлісся наче повите ніжним, зеленим серпанком, де-не-де вже й верховіття дерев поволочене зеленою барвою»* [180, с. 251]. З ремарок дізнаємось про кінець літньої пори: *«Пізнє літо. На темнім матовім листі в гаю де-не-де видніє осіння прозолоть»* [180, с. 283]. Ще трохи – і вже вітер *«жене сиві хмари, а вкупі з ним чорні ключі пташині, що відлітають у вирій»* [180, с. 302]. Наприкінці – сніг, що *«падає, падає без кінця...»* [180, с. 329]. Відповідно ритми життя героїв узгоджуються з природним плином. Така сезонна структуризація підводить до зіставлень з найдавнішими грецькими Елевсинськими містеріями, в основу яких покладено, як підкреслив канадський дослідник Н. Фрай, міф «смерти і відродження» [190, с. 116], згідно з яким після смерті душі померлих потрапляють до царства мертвих, яким керували бог Аїд та його дружина Персефона.

У драмі чітко виокреслюються два буттєві виміри, менш виразно – третій. До позитивно-маркованого світу міфологічно-демонічного відносимо усіх лісових мешканців – Лісовика, Мавку, Русалку, Потерчат, Перелесника та інших; більш негативних конотацій набуває профанний простір, який формують Лукаш, його матір, Килина та її син. Проміжною ланкою між цими світами можна вважати дядька Лева, який, живучи поза лісом у хатині серед людей, часто спілкується з Лісовиком, контактує з іншими лісовими істотами, застосовує потаємні від інших людей знання та вміння. Метається між світами і Лукаш, нездатний зробити остаточний вибір. Подібним до підземного царства

мертвих бога Аїда з давньогрецьких Елевсинських містерій постає третій вимір – нижчий, потойбічний світ мук і забуття, у якому володарює «Той, що у скалі сидить», або Марище, що є уособленням демонічного начала буття, сил мороку й смерті. Персонаж «Той, що в скалі сидить» витворений «авторською уявою з образів чорта як злого духа й Мари чи Марени – у слов'янській міфології, богині смерті й зими» [180, с. 581], мору та хвороб, темної ночі та страшних сновидінь. Саме тому всіх лісових мешканців сковує невимовний жах від зустрічі або лише однієї згадки про Марище: Русалка обіцяє Водянику бути слухняною на його погрозу бути забраною за непослух «Тим, що в скалі сидить», а Перелесник, зустрівши Марище, вмить «здрігнувся, прудким, рухом кинувся геть і зник у лісі» [180, с. 306]. Марище приходить до Мавки у мить її надлому, щоб забрати

...в далекий край,  
незнаний край, де тихі, темні води  
спокійно сплять, як мертві, тьмяні очі,  
мовчазні скелі там стоять над ними  
німими свідками подій, що вмерли.  
Спокійно там: ні дерево, ні зілля  
не шелестить, не навіває мрій,  
зрадливих мрій, що не дають заснути,  
і не заносить вітер жадних співів  
про недосяжну волю; не горить  
вогонь жерущий; гострі блискавиці  
ламаються об скелі і не можуть  
пробитися в твердиню тьми й спокою [180, с. 306–307].

Таким означено підземне царство мертвих, в якому та «спала сном камінним у печері / глибокій, чорній, вогкій та холодній» [180, с. 310]. Потойбіччя або ж забуття як альтернатива земному буттю, підкреслює Я. Поліщук, – це «передусім світ обезволеної людини, остаточний прихисток її зболеної та втомленої душі» [138, с. 365].

Сакралізованим Деревом Життя у «Лісовій пісні» постає дуб, навколо якого гуртуються лісові мешканці та відбуваються їхні зустрічі з людьми. Показово, що у ремарках Леся Українка акцентує увагу на розмірах дуба («великий») та його вікові («прастарий») [180, с. 243]. Дуб як символ світової осі та життя вшановували ще праіндоєвропейці. Священним деревом дуб був також у давніх слов'ян, кельтів, греків, мордовців, присвячували його могутнім богам – Юпітеру, Перуну, Сонцю, Зевсу [45, с. 238]. Тому закономірно, що саме дуб у «Лісовій пісні» *«стільки бачив... рад і танців, / і лісових великих таємниць»* [180, с. 253]. Саме дуб довгий час залишався гарантом ладу та гармонії людини та природи, адже Лісовик та дядько Лев уклали угоду:

*дядько Лев залявся на життя,  
що дуба він повік не дасть рубати.  
Тоді ж і я на бороду залявся,  
що дядько Лев і вся його рідня  
повік безпешні будуть в сьому лісі* [180, с. 253].

Під дубом хоче знайти вічний спочинок дядько Лев: *«...Як буду / вмирати, то прийду, як звір, до ліса, – отут під дубом хай і поховують...»* [180, с. 298].

Ще одним сакралізованим деревом у «Лісовій пісні» можна вважати жіночий відповідник світового дерева – вербу, яка у фольклорі могла мати суперечливі (часто протилежні) символічні значення. В українській культурі з прадавнини вербу шанували як ритуальне дерево весняного Нового року, адже вважали її сильнішою за грізне божество Зими, бо зацвітала іноді навіть попри нерозталій сніг. Вербове гілля використовували у багатьох магічних обрядах, наприклад, розганяли ними грозові хмари, боролися з пожежами, шукали воду тощо. Серцевиною верби можна було вдарити відьму, чим знешкодити дію її чар. А деякі язичницькі повір'я щодо верби перейняло до себе й християнство, адже й досі вважається, що символічне побиття людини освяченими перед Великоднем у Вербну неділю вербовими гілками додасть сил і здоров'я. Культурі верби посприяв і факт її вологолюбивості: це дерево завжди росло тільки там, де була вода, до якої у давнину люди ставилися з побожним трепетом. Саме



тому криниці, як правило, викопували саме біля верб. Переконані в чудодійних властивостях верби українці з неї різьбили домашнє начиння: олійниці, ложки, човни-довбанки. Поліщуки огороджували свої обійстя плетеними тинами. Колиски для немовлят робили із верби або дуба, бо вірили, що саме ці породи дерев сприяли росту, здоров'ю та силі. Завдяки дзвінким та голосистим якостям деревини як матеріалу її часто використовували для виготовлення кобз та бандур. Також існувало повір'я, що з верби, яка виросла в темному лісі й ніколи не чула шуму води чи співу півня, можна зробити сопілку, гра якої здатна повертати мертвих з потойбіччя.

У «Лісовій пісні» напровесні з-за стовбура *«старої розщепленої верби, пів усохлої»* [180, с. 254] після довгого сну виходить Мавка, для якої *«верба, / ота стара, сухенька, то – матуся»* [180, с. 258], бо ж і *«на зиму прийняла / і порошок мнякеньким устелила»* [180, с. 258] для неї ложе. З благанням *«вербиченько-матусенько, ратуй!»* [180, с. 278] Мавка кидається витягувати за допомогою вербового гілля Лукаша з дряговини, куди його заманили Потерчата. Коли на Мавку находив сум чи розпач, то *«іде до озера, сідає на похилену вербу, склоняє голову на руки і тихо плаче»*, звіряючись у почуттях [180, с. 300]. Килина прокляттям *«А щоб ти стояла у чуді та в диві!»* [180, с. 317] раптом перетворює Мавку саме *«у вербу з сухим листом та плакучим гіллям»* [180, с. 317], з якої син Килини вирізує сопілку, що промовлятиме голосом Мавки. А коли розлючена Килина кинеється рубати Вербу-Мавку, то в ту ж мить *«з неба вогненным змієм-метеором злітає Перелесник і обіймає вербу»* [180, с. 323], від чого та раптом спалахує вогнем, яке, досягнувши верхівіття, *«перекидається на хату, солом'яна стріха займається, пожежа швидко поймає хату»* [180, с. 324].

Своєрідний симбіоз язичницьких знань та християнських цінностей репрезентує образ дядька Лева. Хоча події у «Лісовій пісні» відбуваються поза конкретним історичним часом, однак ймовірним видається, що місцеве населення вже давно охрещене, проте в їхню свідомість досить закоріненими залишаються язичницькі вірування та архетипи. Однак християнство, як

уточнює С. Кочерга, «виступає тут побутово-деформованим, багато в чому наближеним до елементарної обивательської забобонності, яка у творі найточніше маркується синкретичним поняттям «солом'яний дух», тобто не дух небесний, а дух хати, накритий соломою, дух, де ідеали небесної високості підмінює низька стеля під солом'яною стріхою» [82, с. 281]. Таким чином, дядько Лев править у часопросторі драми за духовного провідника, своєрідного волхва, знахаря або навіть відьмака. Саме він репрезентує категорію утаємниченості й таємних знань, про які він сам говорить: *«Я, небоже, знаю, / як з чим і коло чого обійтись: / де хрест покласти, / де осіку вбити, / де просто тричі плюнути, / та й годі. / Посієм коло хижки мак-відюк, / терлич посадимо коло порога, / та й не приступиться ніяка сила...»* [180, с. 252].

Водночас дядько Лев, як жрець, дотримується священних традицій та спонукає до цього своє оточення. Саме він передає нащадкам таємничі знання, наприклад, розповідаючи небожу Лукашу міф-казку про Царівну-Хвилю. Дядько Лев на кожному кроці намагається випередити дію природного зла, застерігає від дії стихійних сил природи. Він неодноразово перелічує окультні обереги від того чи того містичного насланя. Так, коли *«з озера, з туману, виринає біла жіноча постать, більше подібна до смуги мли, ніж до людини»* [180, с. 267], дядько Лев створює своєрідний захисний екран за допомогою лише йому знаних корінців та зілля. Підсилює ефект прочитане ним замовляння: *«Шіпле-дівице, / Пропаснице-Трасавице! / іди ти собі на куп'я, на болота, / де люде не ходять, де кури не п'ють, / де мій глас не заходить...»* [180, с. 268], що остаточно змушує мару податися назад до озера та знову злитись із туманом. Дядькові Леву відомий спосіб залякування Потерчат, який змушує їх жалібно плакати: *«Ну-ну, чекайте ж, приведу я ввввтра / щеняток-ярчуків, то ще побачим, / хто тут заскавучить»* [180, с. 280]. Зі смертю дядька Лева та знищенням дуба порушується рівновага взаємостосунків людини й природи, стирається межа світів сакрального та профанного. Унаслідок настає хаос як відплата людям.

Основою для творення сакрально-хтонічних образів «Лісової пісні» послуговували багатовікові народні уявлення про навколишнє середовище, фольклорні мотиви та окремі аспекти не лише української демонології, а й слов'янської загалом. Однак Леся Українка вийшла за межі усталеного сприйняття й надала новий зміст образам народної словесності. І не дивно, адже ще змалечку симпатизувала образів мавки, який у дитячій уяві був позбавлений негативного маркування. У листі до матері від 02 січня 1912 року Леся Українка так описала задум написання «Лісової пісні»: *«Мені здається, що я просто згадала наші ліси та затужила за ними. А то ще я здавна ту Мавку «в умі держала», ще аж із того часу, як ти в Жабокриці мені щось про мавок розказувала, як ми йшли якимсь лісом з маленькими, але дуже рясними деревами. Потім я в Колодяжному в місячну ніч бігала самотою в ліс (ви того ніхто не знали) і там ждала, щоб мені привиділась мавка. І над Нечімним вона мені мріла, як ми там ночували – пам'ятаєш? – у дядька Лева Скулинського. Видно, вже треба було мені її колись написати, а тепер чомусь прийшов «слушний час» – я й сама не збагну чому. Зачарував мене сей образ на весь вік»* [186, с. 284–285].

Однак Леся Українка не переносить механічно усталені уснопоетичні образи в «Лісову пісню», а, як зауважує М. Моклиця, «кожен образ, що береться із фольклору, не використовується як універсалія, що легко поглиблює і поетизує зображення, а неодмінно і навіть акцентовано переінакшується» [116, с. 76]. Та й усі міфологічні аспекти драми, стверджує Я. Поліщук, «аж ніяк не зводяться до спроби автора реанімувати первісну міфологію чи глорифікувати її», адже «задум письменниці полягав у творенні парарелігійного інтелектуально-духовного простору, в якому б органічно поєднувалися одвічні архетипи та ритуальні форми, міфологічні моделі, елементи культурного досвіду пізнішого, тобто структурованого людського суспільства» [138, с. 361].

Про часову стійкість міфу писав М. Еліаде, стверджуючи, що жоден автор, який переказує чи опрацьовує міфічну історію, чи релігії не здатні знищити або знівелювати міф повністю, адже вбирають так чи інакше його ідеї

та смисли [231, с. 101]. Та й позачасовою є та істина, яку конденсують у собі міфи, саме вона й сприяє «постійному циклічному поверненню їхнього змісту та подієвості з прочитуванням заново» [230, с. 58]. На позачасовій сутності міфів акцентував увагу й французький антрополог та структураліст К. Леві-Строс, стверджуючи: «...справжнє значення міфа витікає з того, що події, які здогадно відбулися в якийсь проміжок часу, утворюють ще й постійну структуру. І вона одночасно належить до минулого, теперішнього і майбутнього» [91, с. 198].

Мавки, згідно з лексикографічними джерелами, – це «лісові русалки, гарні молоді дівчата, тільки ззаду від плечей в них усе отворене, і видно всю утробу. Як і всі русалки, вони люблять заманювати до себе стрічних і залоскочують їх до смерті» [129]. Зазначено, що мавки могли мати різне походження: «від душ людей померлих на перший день Зелених Свят» [129], «вкрадені чортами діти» [129], «мавки просто ототожнюються з русалками, в яких обертаються дівчата втоплені та втоплені діти» [129], «душі померлих, ще неохрещених немовлят» [129]. Ці істоти зумисно скачуть з дерев на коней чи вози подорожніх, аби залоскотати насмерть бідолах. Також мавки здатні «з'являться в лісі парубкам, як гарні дівчата, але лихо тому парубкові, хто захопиться їхньою красою: на другий день знайдуть його бездиханний труп із перекривленим сміхом» [129]. Таким чином мавок традиційно відносять до потойбічних духів, які можуть шкодити представникам світу живих.

Проте Мавка у Лесі Українки представлена зовсім інакше, вона навіть розглядається не як померла нехрещена душа чи якимось інакше, а як донька Лісовика (те саме спостерігаємо в описі русалки), як образ наскрізь позитивно маркований. Також вказується, що вона може мати таку саму душу, як і решта героїв твору, у чому дядько Лев переконує матір Лукаша: *«От небіжчик-дід / казали: треба тільки слово знати, / то й в лісовичку може уступити / душа така саміська, як і наша»* [180, с. 286]. Таким чином Мавку Лесі Українки можемо розглядати як втілення сутності, яка тягнеться до мистецтва, творчості й через почуття кохання «виходить за рамки питомого демонологічного світу,

підноситься до рівня людської культури» [138, с. 367]. Леся Українка, таким чином, «деміфізує образ Мавки», «коли власне міфічний фрагмент з образу вилучається, це використання міфообразу з метою авторського самовираження» [116, с. 78].

Зі симпатією змальований у драмі Лісовик – *«малий бородатий дідок, меткий рухами, поважний обличчям; у брунатному вбранні барви кори, у волохатій шапці з куніці»* [180, с. 252]. В українській етнографії лісовик виконує роль пастуха від звіра, оберігаючи дрібних звірят від хижаків чи мисливців. Однак людям, котрі зазіхали на його лісові володіння, міг шкодити: кричати і галасувати по лісі, лякаючи подорожніх, збивати їх із дороги, водити безвісти цілу ніч, іноді набуваючи подоби знайомого чи родича. Тому вважали, що, заходячи в ліс, потрібно хреститися, а в самому лісі не кричати, щоб не розгнівити лісовика. Лісовики також остерігалися людей, проте могли являтися тому, хто їх не боявся. А якщо лісовик комусь із людей симпатизував, то ніколи тому не шкодив, а навпаки, міг у чомусь допомогти [180, с. 578]. У «Лісовій пісні» Лісовик і є тим персонажем, який прагне злагоди між усіма мешканцями лісу, співжиття по правді та справедливості. Він товаришує з дядьком Левом, цінує волю і має розвинене почуття власної гідності. Лісовик по-батьківськи наглядає за всіма лісовими мешканцями, а особливо піклується про Мавку: то застерігає її від зустрічей з людьми (*«минай людські стежки, дитино! / бо там не ходить воля, – там жура / тягар свій носить. Обминай їх, доню: / раз тільки ступиш – і пропала воля»* [180, с. 255]), то обурюється рабській покірності Мавки, через яку та *«не гідна ти дочкою лісу зватись!»* [180, с. 310]), то з болем жаліє, коли та у розпачі (*«Дитино бідна, / чого ти йшла від нас у край понурий?»* [180, с. 311]).

Наділений могутньою силою Лісовик не звик прощати зраду, тому Лукаша перетворює на вовкулаку, вважаючи це справедливою карою: *«Хіба ж то не по правді, що дізнав він / самотного невітського одчаю, / блукаючи в подобі вовчій лісом? / Авжеж! Тепер він вовкулака дикий! / Хай скавучить, нехай голосить, вис, / хай прагне крові людської, – не вгасить / своєї муки злої!»*

[180, с. 309–310]. Обернення нечистою силою на вовкулаку вважалося у фольклорі найстрашнішою покарою, адже вовкулакам доводилось стражденно жити в лісі, ховатись по лігвищах, зберігаючи людський внутрішній світ.

Без виразних викривлень у драмі зображено й русалок: водяних дівчат, «що ними ставали в українській народній мітології душі утоплениць чи померлих нехрещених дітей» [131]. Усі вони гарні з лиця, з русими чи зеленими косами з осоки, довгими аж до колін і з чорними або зеленими очима. Бавляться вони на березі ріки з хвилями, вилазять на дерева, гойдаються на гіллі, бігають по траві, ніби вітер, співають пісні й чарують ними чоловіків та парубків: хто чує той спів, не витримує його чару і йде на нього, а русалки залоскочують необережного на смерть [131]. Русалка у «Лісовій пісні», з одного боку, постає в образі волелюбної красивої панянки, милої коханки, чарівної озерянки, адже *«водяній царівні / нема на світі рівні!»* [180, с. 244]; з іншого – це свавільна, підступна істота, яка ненавидить людей: *«Я їх не зношу! / Я не терплю солом'яного духу! / Я їх топлю, щоб вимити водою / той дух ненавидний. Залоскочу / тих натрутнів, як прийдуть!»* [180, с. 252–253].

Відповідно до народних уявлень у драмі змальовано й Потерчат – некродемонічних істот, у яких перетворювались мертвонароджені або вбиті й покинуті матерями нехрещені діти. Їх Леся Українка втілює в образах двох *«маленьких, бліденьких діток у біленьких сорочечках»* [180, с. 243], які виринають з-поміж латаття. Лісове болото чи озеро вважалося їхньою оселею, адже, за переказами, нехрещених дітей часто ховали саме там. Потерчата у руках зазвичай тримали *«каганчики, що блимають, то ясно спалахуючи, то зовсім погасаючи»* [180, с. 276]. Такими блукаючими вогниками й заманювали людей у болото. Саме так Потерчата, підмовлені Русалкою, затягують в дряговину захопленого гонитвою за примарними світлячками й Лукаша. Проте образ Потерчат, як і Русалки, у «Лісовій пісні» є амбівалентним. Асоціюючись зі сиротами, вони здатні викликати у читача співчуття, бо розповідають, що *«убога наша хатка, бо в нас немає татка...»* [180, с. 244], адже той їх покинув, а рідну *«ненечку занастив»* [180, с. 276]. Проте неприязнь до них виникає,

коли ті наводять оману («*Не лови! / Коханий, не лови! То Потерчата! / Вони зведуть на безвість!*» [180, с. 278]), мстиво шкодять людям («*А Потерчата збіжжя погноїли...*» [180, с. 313]) або вправляються у хитрості та підступності («*Ні, ми не винні! Ми в драговині / ягідки брали. / Ми ж бо не знали, / що тут гості, / ми б не зринали / з глибокості... Ой нене, сум! / Нум плакать, нум!*» [180, с. 280–281]).

Найвиразнішим у «Лісовій пісні» постає містерійний мотив змін, переродження та воскресіння / народження в новій якості. Під впливом мелодії та слова Мавка виходить за межі свого природного існування, переживаючи внутрішні метаморфози, проходячи через етапи осягнення людського буття. А зважившись покинути своє природне середовище заради Лукаша, долає випробовування: з лісової царівни вона перетворюється на прислугу, у новій сім'ї переживає моменти відчуження. Зневаження та відсторонення прагматично мислячого, іноді навіть інфантильного Лукаша ще більше поглиблює процес подвоєння Мавчиної особистості на природну та людську, у чому вона й звіряється йому:

*Не зневажай душі своєї цвіту,  
бо з нього вирросло кохання наше!  
Той цвіт від папороті чарівніший –  
він скарби творить, а не відкриває.  
У мене мов зродилось друге серце,  
як я його пізнала. В ту хвилину  
огнисте диво сталось... [180, с. 288–289].*

Ще одна зрада Лукаша підштовхує її до самозречення, тому й шукає забуття в обіймах Марища. Однак приспану Мавку в царстві мертвих пробуджує виття вовкулаки як голосу розпуки й запізнілого каяття Лукаша. У ту ж мить Мавка усвідомлює неможливість свого забуття, що стає моментом ініціації та її другого народження в новій деміургійній іпостасі. Попри пережите та вистраждане, вона в серці знаходить «*тес слово чарівне, / що й озвірілих в люде повертає*» [180, с. 310], чим і повертає Лукашеві людську подобу та обриває

його душевні муки. Зміни форми буття Мавка зазнає від прокльонів Килини, коли стає сухою вербою, з якої хлопчик виріже собі сопілку. Саме та сопілка, виграючи веснянку, до Лукаша промовить голосом Мавки слова: *«Як солодко грає, / як глибоко крає, / розтинає мені груди, серденько виймає...»* [180, с. 323]. Порятунком Перелесником від смерті, коли Килина захоче зрубати вербу, стане кульмінаційним моментом на шляху Мавки до трансценденції в духовному контексті. Втрата тілесної оболонки для неї не така й страшна, адже володіє більш сутнісним: *«Ні! Я жива! Я буду вічно жити! / Я в серці маю те, що не вмирає»* [180, с. 307]. Життя і смерть вимірюються для неї «духовно-емоційною притомністю – наповненістю її серця» [158, с. 177]. Таким чином, Мавка пройшла шлях «випробовування любов'ю/ненавистю, прощенням/помстою і найголовнішою тріадою, що охоплює життя/смерть/безсмертя» [104, с. 40]. Мавка здобула безсмертя для душі «через свідому жертву, через відмову від звичних цінностей, через прийняття страждання. Тільки та душа народжується для вічного життя, яка свідомо віддає життя заради інших, але не заради винагороди безсмертям, а з метою викупу, спокути» [116, с. 78].

Внутрішні зміни відбуваються і в Лукашеві: від пробудження свідомого почуття до смерті, з пізнанням істини через зраду самого себе, через пошук власної індивідуальності у світі. Окрім цього, Лукаш проходить і через зовнішні зміни, коли карається перевтіленням у вовкулаку, зазнавши самотнього відчаю та видаючись божевільним для рідних та чужим для світу. Отже, і Лукаш, і Мавка проходять різними шляхами один і той же драматичний процес: смерть, страждання, друге народження. Унаслідок цих перипетій обоє здобувають досі незвідані знання про себе та навколишній світ, переживаючи «власну ідентичність як трагедію» [138, с. 368]. Проте для Мавки така трагедія «відкривається на рівні високих культуротворчих інтенцій (чого вона не могла сподіватися у світі духів)» [138, с. 368–369], для Лукаша все завершується відчуттям трагізму «життєвої гри в невласливо обраній масці, його культуротворча інтенція зводиться до функції похідної та епізодичної» [138, с. 369].



Виразною у «Лісовій пісні» є ідея множинності смерті, яка була характерна для містерій діонісійського типу. С. Кочерга зауважує, що Леся Українка «проводить своїх героїв по кількох колах смерті» [82, с. 294]. Перша з них – алегорична смерть-трансформація, коли Лісовик карає Лукаша перетворенням у вовкулаку, а Мавка обирає темінь скали замість життя. Друга – смерть-визволення, якої зазнає Мавка. Вона непідвладна смерті як такої: щоразу завершення одного циклу стає початком наступного, а випробування вогнем – це лише спалення плоті божества рослинності, яка весною відродиться з новою силою. Тому іншою буде сутність Мавки: «*Легкий, пухкий попілець / ляже, вернувшись, в рідну землю, / вкупі з водою там зростить вербицю, – / стане початком тоді мій кінець*» [180, с. 328]. Колізія нового народження тепер постає не як самоповторення (так природа щороку повторює саму себе), а як духовна трансформація: наступної весни дивовижна мелодія сопілки, вирізаної з Мавчиної верби, звучатиме гучніше, бо промовлятиме серцем. Наприкінці драми Мавка втішатиме Лукаша запевнянням про її подальше метафізичне буття після тілесної смерті:

*Будуть приходити люди,  
вбогі й багаті, веселі й сумні,  
радоці й тугу нестимуть мені,  
їм промовляти душа моя буде.  
Я обізвуся до них  
шелестом тихим вербової гілки,  
голосом ніжним тонкої сопілки,  
смутними росами з вітів моїх [180, с. 328].*

Смерть стане «лише звільненням чи своєрідним переходом-поверненням до ідеального буття у засвіти» [150, с. 70]. Саме так, як зауважує Т. Гундорова, «мітологема «вічного повернення» набуває значення ідеальної комунікації» [38, с. 419].

У тексті присутні всі основні архетипні стихії: вогонь, вода, земля та повітря. Багатопроявним є образ вогню як символу перетворення й

переродження, руйнівної і водночас життєдайної сили, зв'язку з небесним світом. Здавна вогонь вважався живою та очищувальною силою. У капищах служителі язичницьких культів підтримували вічний вогонь у знак постійного зв'язку з богами та безперервності життя. У «Лісовій пісні» вогнище здатне бути ритуально-містичним, коли навколо нього *«блиски світла і звої тіні неначе водять химерний танок; близькі до вогню квіти то поблискують барвами, то гаснуть у пільмі»* [180, с. 270]. Рятівним стає, коли допомагає Мавці вирватись із царства мертвих та забуття «Того, що в скелі сидить»: *«вогнем підземним / мій жаль палкий зірвав печерний склеп»* [180, с. 310]. Руйнівної сили набуває вогонь під владою Перелесника, коли від його обіймів спалахує верба, а згодом до тла згорає й хатина. Життєдайно-очищувальним вогонь стає для Мавки, звільнивши її від «тіла»:

*О, не журися за тіло!*

*Ясним вогнем засвітилось воно,  
чистим, палючим, як добре вино,  
вільними іскрами вгору злетіло.*

Архетип води та водного простору в «Лісовій пісні» також має амбівалентну природу, хоча осмислюється як сакральна сила. Стихія води здатна служити й допомагати, що тішить Водяника: *«...якби не помагав мій друг одвічний, / мій щирий приятель осінній дощик, / прийшлося би згинуть з парою!»* [180, с. 248]. Водночас водна стихія здатна нашкодити або ж нести небезпеку, чим і маніпулює Русалка щодо дядька Лева та його рідні перед Лісовиком: *«Овва! А батько мій їх всіх потопить!»* [180, с. 253]. Леся Українка по-авторськи втілює уявлення про воду як символ волі у діях «Того, що греблі рве»: *«Місточки збиваю, / всі гребельки зриваю, / всі гатки, всі запруди, / що загатили люде – / бо весняна вода, / як воля молода!»* [180, с. 243]. Сакралізує воду Русалка, вивищуючи та порівнюючи її зі справжнім почуттям: *«Кохання – як вода, – плавке та бистре, / рве, грає, нестить, затягає й топить. / Де пал – воно кипить, а стріне холод – / стає мов камінь. От моє кохання!»* [180, с. 301]. Згідно з народними повір'ями, вода асоціюється також із плином часу,

нестримним рухом та змінами, які конотують відчуття смутку та жалю, про що також говорить Русалка: *«Вода ж не держить сліду / від рана до обіду, / так, як твоя люба / або моя журба!»* [180, с. 246]. Великого значення надавали воді у обрядах очищення при посвяті неофітів у античній містерії. В Елевсинських містеріях і єгипетських містеріях на честь богині Ісиди такі обряди проводили прямо на березі моря, а в містеріях Мітри для цього використовували спеціальні купелі та джерела. Унаслідок таких ритуальних дій посвячений мав позбутись хвороб, недобрих помислів, тривоги, навіть вражень від неприємного сну.

Як містерія, «Лісова пісня» «синкретична й поєднує три першопочатки: поетичний, музичний та малярський» [152, с. 36]. До того ж, серед усіх драматичних творів Лесі Українки лише ця драма має авторський нотний додаток – мелодії українських народних пісень для виконання на сопілці. У «Лісовій пісні» присутня «повна симетрія між музикою та словом» [58, с. 13], які сповнені магічної сили. Саме від звуків сопілки Лукаша пробуджується навесні Мавка, бо *«солодко грає, / як глибоко крає, / розтинає білі груди, серденько виймає!»* [180, с. 259]. На мелодію веснянки Лукаша відкликаються зозуля та соловейко, розцвітає дика рожа, *«біліє цвіт калини, глід соромливо рожевіє, навіть чорна безлиста тернина проявляє ніжні квіти»* [180, с. 259]. Мелодія, яка пробивається з душі Лукаша, – спонтанний, неусвідомлений процес, як можливість висловити невимовлюване.

Химерний світ у лісі перманентно «підвладний стихії почуттів, він подіонісійськи сповнений надлишком емоцій, порушенням всілякої міри, безмірним, вибуховим буйством. Сексуальну свободу тут намагаються обмежити, але вона раз у раз дає про себе знати пристрасним залицанням, розвагами, яким віддаються сповна» [82, с. 287]. У жвавому танку повсякчас кружляють «Той, що греблі рве» та русалки, *«ухкають, бризкають, плещуть»* [180, с. 246], розбурхуючи вир у озері. У шаленому танці Перелесник веде Мавку, що аж *«срібний серпанок на Мавці звився угору, мов блискуча гадючка, чорні коси розмаялись і змішалися з вогнистими кучерями Перелесника»* [180,

с. 305]. Такий танок обривається раптовою непритомністю Мавки й появою Марища. Танці лісових істот мають у собі щось фатальне та стихійне, чим подібні до ритуальних танців у містеріях діонісійського циклу. Перша частина таких видовищ мала містично-літургійний зміст, її супроводжували танцювальні обряди. Друга ж набувала вакханально-розбещеного характеру та супроводжувалася гучними веселощами, танцями сатирів, панів і вакханок. Усі такі афектовані та пристрасні танці подібні до тих, що їх виконували в містерійних культових обрядах на честь фригійських божеств Кібели і Аттіса та до танців вакханок та менад у культурі Діоніса. Магічні екстатичні діонісійські танці й нині практикуються в обрядах і заклинаннях мусульманських (суфійських) дервішів.

Леся Українка у «Лісовій пісні» створила граничну ситуацію, у якій герої постають перед складним вибором: віра чи зневір'я, свобода чи несвобода. Опинившись у таких ситуаціях, коли внутрішні переживання зумовлені зовнішніми чинниками, герої переживають трагедію власних душ. Відчуття героя на межі двосвіття – реального та ірреального – розкривають сутність незвичного, істинного. Персонажі починають гостро відчувати та розрізняти видимі знаки незримого життя, сприймаючи навколишній світ у внутрішніх переживаннях. Завдяки міфологізованій концепції буття «Лісова пісня» набуває жанрової парадигми містерії. Із архаїчною матрицею середньовічної містерії драму зближують поділ художнього простору на двосвіття з медіальним простором потойбіччя, сакральне та профанне, категорія жертвності та множинності смерті, мотиви перероджень, метаморфоз задля змін. Однак Леся Українка створює власний міф про життя людини, орієнтуючись на філософсько-метафоричний аспект та залучаючи екзистенційні категорії смерті й безсмертя, вірності та зради, честі. Авторське бачення Лесі Українки доповнюють метажанрові інтенції містерії у екзистенційному просторі власного міфу. Авторка вибудовує своєрідну містерійну модифікацію з елементами містифікації та залученням міфологічних сюжетів, мотивів та образів.

### Висновки до розділу 3

Аксіоматичним є співвідношення поняття містики з категоріями таємничо-окультного, загадкового, надприродного та потойбічного. Сфера містичного завжди завуальовує існування певної таємної реальності, прихованої від буденного пізнання, що розкривається за допомогою ініціації чи межової ситуації. В античному дискурсі термін «містичний» долучали до опису таємних релігійно-культових обрядів, у християнському просторі поняття розширило своє значення, вказуючи на приховану алегоричну інтерпретацію Святого Письма, невидиму присутність Творця й будучи одним зі способів налагодження безпосередньої єдності між Богом та світом, що була втрачена внаслідок гріхопадіння та вигнання з раю перших людей. Містичне як форма метафізичного прагнення людини до вічного, досконалого й абсолютного особливо тонко відчувається митцями на інтуїтивному рівні. При цьому особа не розчиняється у містичному, а містичне стає засобом для збагачення та розширення її внутрішнього світу. Показовою у цьому залишається й постать Лесі Українки, яка змалечку цікавилась давніми релігіями та для якої містика була і художнім прийомом, і особливістю світосприйняття. Проявилось це як у поезії, драматичних поемах, так і в її драматичних творах та листуванні.

Боротьба ірраціональної та раціональної складових світогляду та інтуїтивний процес творчості Лесі Українки сприяли вихоплюванню містичних сенсів та візій. Леся Українка часто інтерпретувала творчість та мистецькі процеси як своєрідне одкровення та долучення до потойбічного. Такі прозирання в міжсвіття та вихід у надособистісне були суттю поетичного обдарування, а містичний досвід варто вважати складовою її мистецької творчості.

Візіонерські почування чи навіть досвід Лесі Українки фіксувала в листах, образи-видіння окреслювала у поетичних творах, майже у всіх драмах виринають образи візіонерок та пророчиць, які стають проекціями власне авторських почувань та переживань. Топографія ліричних творів Лесі Українки нерідко витворена трьома буттєвими вимірами: сакральним, профанним та

медіальним. Відповідно й художній простір таких поезій часто локалізований на межі життя та смерті, між сном та пробудженням. Художнім арсеналом творів містерійного спрямування стають смисли візії, сну та смерті, символіка кольору, антиномія світла та темряви, вогню та тіней. Фізична смерть у ліриці Лесі Українки – не кінець, а точка відліку нового, метафізичного, тобто вищого рівня існування та сприйняття дійсності. Таким чином реалізується містерійна ідея безкінечності життя або ж його циклічності у духовному вимірі.

У багатьох драматичних творах Лесі Українки виокреслюються риси містерійного дискурсу. Для головних героїв сутнісним конфліктом стає зіткнення вищого містичного знання та раціонального осягнення дійсності, що, власне, є частиною мотиву містеріального апофеозу. Після нього персонажі здатні на «самоочищення» через здобуття нових знань про себе та світ, відкидаючи все зайве та несуттєве, набуваючи натомість нового досвіду, що допоможе віднайти істину. У драматичних творах Леся Українка відтворює містерійний метасюжет, в основі якого – символічна фабульна схема ініціації або жертвопринесення. До містерійних архетипних ідей відносимо й ідею гармонії та світового порядку й катастрофічних наслідків їх порушення. Опинившись у ситуаціях, коли внутрішні переживання зумовлені зовнішніми чинниками, герої драматичних творів Лесі Українки переживають трагедію власних душ. Відчуття героя на межі реального та ірреального світів оголюють сутність незвичного, істинного та зіштовхують з вибором між сакральним та земним. Це призводить до загострення відчуттів персонажів та вихоплювання ними видимих знаків незримого життя. Грань між світом людським та сакральним / потойбічним часто навмисне авторкою нівелюється.

Антично-язичницьке містерійне начало «Лісової пісні» Лесі Українки пов'язане з циклічністю перевтілень та колообігом буття. Найвиразнішим постає містерійний мотив змін, переродження та воскресіння / народження в новій якості. Магістральна ідея множинності смерті у драмі Лесі Українка була характерною і для культових містерій, присвячених богові Діонісу. Головна героїня Мавка невіддільна смерті: щоразу завершення одного циклу стає

початком наступного, а випробування вогнем – це лише спалення плоті божества рослинності, яка весною відродиться з новою силою. Базисом для творення сакральньо-хтонічних образів «Лісової пісні» послуговували багатовікові народні уявлення про навколишнє середовище, фольклорні мотиви та окремі аспекти не лише української демонології, а й слов'янської загалом. Авторське бачення світоустрою Лесі Українки доповнюють метажанрові інтенції містерії в екзистенційному просторі оригінального міфу, унаслідок чого витворюється своєрідна містерійна модифікація з елементами містифікації, залученням міфологічних сюжетів, мотивів та образів.

Містерійно-містичні елементи є органічною складовою індивідуального стилю Лесі Українки, являють не вигаданий авторською уявою незримий світ, а реальну присутність у житті письменниці, що віддзеркалювалося нею у поетичних та драматичних творах: містичними можуть бути підтексти, дії чи події – контакти з сакральним чи потойбічним, особисті переживання, емоційні збудження та усвідомлення.

## ВИСНОВКИ

Дослідження теоретичних аспектів понять «жанр», «метажанр», «містерія» із залученням значної кількості літературних текстів дозволяє сформулювати наступні авторські дефініції: 1) жанр – стійка літературна форма з певною родовою домінантою; 2) метажанр – жанр всередині жанру, жанр, який при взаємодії з іншими жанрами зберігає власну жанрову пам'ять; жанрова матриця – універсальна історія зі стійкими і водночас змінними сюжетними елементами; містерія – жанр античної і середньовічної літератури, релігійне ритуальне дійство про зустріч людини з персонажами божественного світу з метою їх возвеличення; містерія як метажанр – це міфізоване дійство з ритуальними елементами, у процесі якого відбувається пошук і відкриття сакрального світу, внаслідок чого вирішується проблема індивідуального безсмертя.

Згідно з заявленою метою і завданнями можна зробити наступні висновки.

Окреслено теоретичні аспекти містерії як жанру античної літератури і середньовічної літургійної драми, простежено зв'язки античної та середньовічної містерії.

Унаслідок симбіозу релігійно-культових систем античного та східного світів витворились утаємничені містерії у формі рольового відтворення міфів про окремих, найбільш шанованих богів. Основною ідеєю, закладеною в містерійні дійства, була віра в можливість потенційного продовження життя після смерті, тобто в його циклічність. Така перспектива вважалась досяжною завдяки посвяченню людини в таїнство містерії та сакральним знанням, які вона отримувала під час обрядодійства. Тому участь у містеріях, як вважали в античні часи, була засобом досягнення максимального єднання з богами чи божествами, що забезпечувало здобуття певних благ від них на етапах земного життя та буття після тілесної смерті. Виразними постають основні архетипні ідеї містерії як античного культового явища: гармонії та світового порядку;



вічного колообігу життя і смерті; віри в надособистісне та абсолютне начало, яке втілювалось в образах божества та богів; обраності й ініціації, що пов'язане з проходженням випробовувань, жертовністю, заглибленням у містичну потойбічну реальність; трансформацій та метаморфоз душі людини в сакральну-духовну площину. Згодом усі ці ідеї запозичило до своєї парадигми християнське віровчення, унаслідок чого ті набули нового якісного вираження уже в літургійній середньовічній містерії, яка також перейняла основні образи, мотиви та сюжети, з відповідними ідеологічними пристосуваннями та видозмінами.

При зіставленні містеріальних обрядодійств та християнських таїнств відстежуємо містико-язичницькі витоки християнства, чітко виокреслюються шляхи перенесення таємничених обрядів містерій до парадигми християнського віровчення. Переважна більшість дослідників простежує витоки містерії як таємного релігійного обряду для посвячених, який мав у своїй основі міфи про божества Осіріса, Деметру, Діоніса та інших, ще з античних часів. Тому містерія з її найактивнішим побутуванням у культурному просторі має два історичні періоди: антично-дохристиянський та середньовічно-християнський. Проте, якщо в античні часи містерія була своєрідним способом долучення неофітів до божественного простору та його таємниць, то в християнській моделі дійство концентрувалося на інсценізації трьох головних подій віровчення – народженні, смерті та воскресінні Ісуса Христа, що циклічно відтворювало три етапи прилучення людської душі до сакральних вимірів: «людське», «очищення /ініціація» та «оновлення». Згодом навколо цього сюжету компонується інші старо- та новозавітні епізоди, таким чином розширюючи образну систему, періодично залучаються елементи народної творчості. Однак і антична, і середньовічна містерії у семантичному вимірі означали таємничий релігійний культ, містичні дійства, що витворювали історію бога, його народження, страждання, смерті та переродження або воскресіння.

На основі проаналізованих творів є підстави концентувати етапи формування метажанру містерії згідно з культурно-історичними епохами: Бароко, Романтизм, Модернізм, Постмодернізм.

Містерія як антично-ритуальне культове дійство та як один із провідних драматичних жанрів літургійного характеру має тривалу історію жанрово-стильових модифікацій та трансформацій у різних періодах світової та української літератури. Проте виняткова релігійно-ритуальна орієнтація містерії, її зв'язок зі Середньовіччям, його умовною естетикою та соціальними уявленнями зробили неможливим повноцінне відродження містерійного жанру в XIX–XXI ст., коли жодна з релігій чи ідеологій не могли претендувати на роль універсальної. Романтизм для архаїчної на той час містерії, яка припинила своє існування як самостійний жанр ще в середині XVI ст., став епохою, у якій їй вдалося проявитися на змістовому та сенсовому рівнях, адже митцям-романтикам був притаманний ідеалістичний світогляд, який набирав у них різних форм вираження – релігійних, спіритуалістичних, містичних. Залученню містерійної матриці в новій художній якості на початку XX ст. в літературі та мистецтві загалом сприяла тенденція до всезагального духовного відновлення або ж оновлення, до пошуків втраченої цілісності світосприйняття та універсальної формули буття. У модерну добу метажанрова містерійна парадигма стала знаряддям для витворення різножанрових творів з тяжінням до переоцінки культурно-історичних та віднайдення нових екзистенційних орієнтирів. Метажанрові інтенції містерії підсилюються прагненням до сакралізації мистецького дискурсу, тяжінням до використання прийомів стилізації, реципіюванням архетипних образів та сюжетів.

Середньовічну літургійну драму, домінантним жанром якої була містерія, українська література увібрала в себе орієнтовно в XVI–XVII ст. через посередництво шкільного театру. Барокова містерійна драма поєднала елементи античного дискурсу, християнського віровчення та народну сміхову культуру, що відстежуємо на матеріалі «Слова про збурення пекла» невідомого автора. У цій містерії великоднього циклу автор нівелює дидактично-

моралізаторську настанову, вільно поводитьсь з біблійними легендами та інтегрує народну сміхову культуру до центральної сюжетної лінії. Основний зміст «Слова про збурення пекла» як містерії винесений за межі тексту й представлений у відображенні страждань Ісуса Христа, його розп'ятті, смерті та воскресінні.

Доба Романтизму актуалізує на той час вже архаїчний містерійний жанр на метажанровому рівні. У гротескній поемі «Великий льох» Т. Шевченка містерійна інтенція до міфотворення трансформує християнський дискурс в націєтворчий. Містеріальної традиції сягають такі особливості цієї поеми, як традиція біблійних псалмоспівів, пророцтва про народження нового месії, акцент на архетипі воскресіння. Виразною постає провідна містеріальна ідея, яку Т. Шевченко пристосовує до історичних реалій, – проходження складного шляху до духовного прозріння та порятунку українського народу через усвідомлення та спокутування гріхів з метою подальшого переродження та якісного оновлення.

Цікавими є містерійні риси витвореної у перехідний від реалізму до модернізму час драми Панаса Мирного «Спокуса», яка, не зважаючи на свою драматичну форму, все ж більшою мірою тяжіє до філософської поеми. Містерійна метажанрова матриця дала авторові змогу витворити власний міфологічний простір з переосмисленим старозавітним сюжетом про гріхопадіння у раю перших людей, однак з новими смисловими акцентами. Письменник реалізує містерійний концепт безконечності життя або ж його циклічності в духовному вимірі, ідею гармонії, балансу і світового порядку. Однак головна метажанрова інтенція містерії полягає у відтворенні метаідеї торування шляху до спасіння.

У модерну добу продуктивними стають фактично усі складові містерійної парадигми, яка, у свою чергу, актуалізує категорію містичного, характерну і для доби Романтизму. Поняття містики як зв'язку з потойбічним світом та надприродним силами поєднуються з концептом містичного, що співвідноситься з таємничо-окультним, загадковим, надприродним та

потойбічним. Містичний простір завжди завуальовує існування певної таємної реальності, що прихована від буденного пізнання та розкривається у межовій ситуації або унаслідок проходження ініціації. Однак якщо в античному дискурсі термін «містичний» долучали до опису таємних релігійно-культових обрядів, то у християнстві поняття розширило своє значення, вказуючи на приховану алегоричну інтерпретацію Святого Письма, приховану присутність Творця та будучи одним зі способів налагодження безпосередньої єдності між Богом та світом, що була втрачена внаслідок гріхопадіння та вигнання з раю перший людей. Містичне як форма метафізичного прагнення людини до вічного, досконалого й абсолютного особливо тонко відчувається митцями на інтуїтивному рівні.

У драматичній поемі Т. Осьмачки «Містерія» лірико-суб'єктивне начало витіснило релігійні акценти на периферію. Містерійність стає універсальним способом відтворення дійсності через призму свідомості автора, як тип художнього мислення. Поет вдало синтезував різні прийоми моделювання художнього світу, запозичивши метаїдею смерті та переродження задля змін, традицію пророцтв, прийом вставної оповіді зі середньовічної містерії. Зміст тривожних передчуттів спроектований у площину біблійної символіки, що сакралізує процес переосмислення, передчуття змін та перетворень. Мотив смерті, багатовимірна боротьба та самотність поглиблюють душевний трагізм ліричного героя. Абстрагування та схематизація образу людини, персоніфікація абстрактних понять та їх перехід в алегоричні образи, що є властивим для експресіонізму, чітко простежуються у характерній і для містерійного жанру вставній оповіді.

По-новому проявляється містерія у сатиричній повісті О. Девлад-Запорожця «Гарбузова містерія», у якій автор максимально реалістично передає атмосферу сучасного йому тоталітарного режиму. У лінійному способі розгортання дії, сатирично заземленому конфлікті розпізнаються окремі складові парадигми містерії, однак з передбаченим автором викривленням. Від середньовічного містерійного жанру автор запозичив для «Гарбузової містерії»

прийом моделювання простору через двосвіття: позитивно маркований селянський простір та негативно-абсурдний більшовицький світ. Мотив пророцтв про народження нової людини, котра змінить світобудову та долю людства, теж належить містерійній традиції. До рівня Бога піднесено образ вождя комуністичної партії, який творить ілюзорний утопічний проект освоєння часу, що реалізується через насильство, приниження, антиідеали та деіндивідуалізацію суспільства. Сатиричний модус художності в симбіозі з метажанровими інтенціями містерії став допоміжним інструментом для викриття розбіжностей між декларованим та реальним, морально-етичними нормами та їхнім деформованим відбиттям у тогочасній дійсності, що й стало текстотвірною основою повісті.

Не втрачає актуальності метажанр містерії і в постмодерну добу, для якої характерними стають принцип гри з читачем, контамінування жанрів, художнє колажування, конструювання нового тексту з попередніх, інтертекстуальність, потяг до архаїки та міфологізації, синтезування реальності з фантастикою. Усі ці визначальні риси майстерно поєднала у собі драматична поема Віри Вовк «Іконостас України», у якій авторка використала різні прийоми моделювання художнього світу й парадигми містерії, витворивши власний авторський міф: проходження Україною жертвовного шляху випробувань з метою переродження у новій якісній іпостасі – національної спільноти. Від середньовічного жанру містерії авторка перейняла християнські мотиви, окремих персонажів, традицію пророцтв і молитов. Однак сюжет, стиль викладу та смислове навантаження твору постають на основі націоцентричного світогляду письменниці, адже вона підносить Україну до рівня найвищих святощів. Метажанровість містерії в «Іконостасі України» Віри Вовк проявилась і через інтертекстуальність, через метатеми у поєднанні з авторськими стильовими модифікаціями, втіленими у символіці образів та характерних рисах авторського мовлення.

Яскравим постмодерним твором з домінантними метажанровими містерійними рисами є й драма Неди Нежданої «Maidan inferno, або Потойбіч пекла», у якій авторка вибудовує власну міфологію сучасного апокаліпсису на

національній основі. У драмі постає універсальний простір України, у якому відбувається містерійний процес самоусвідомлення та переродження українського населення у самодостатню націю.

Отже, в українській літературі періоду XVII–XXI ст. метажанрові інтенції містерії проявились у різnorodових (драма, лірика, епос) та різножанрових художніх творах (поема, драматична поема, повість, драма). Перехідність містерії у якості метажанру втілилась у декількох аспектах: у стимулюванні посиленої міфологізації з домінуванням певних світоглядних моделей, у витворенні архетипних мотивів та образів, перевертанні жанрової матриці художніх творів, у моделюванні своєрідного утопічного простору або ж іноді навіть антиутопічного. Містерія на метажанровому рівні дала можливість конструювати інтертекстуальне поле, у якому реалізується діалог із різночасовими та різнопросторовими площинами або ж піддаються ревізії світоглядні та духовні орієнтири.

Метажанрові інтенції містерії особливо проявились в ідейно-смісловій площині, адже фактично у всіх аналізованих творах або центральними, або периферійними постають теми та ідеї, витворені ще античною та згодом успадковані літургійною містерією. Містерія у будь-яких своїх варіаціях повсякчас перебуває у нерозривному зв'язку з міфом та культом як системою уявлень про буття та його закони. Виразилось це у прямому або підтекстовому відтворенні образів, мотивів та сюжетів з міфології та Святого Письма, їхньому контамінуванню в єдиному художньому просторі, накладанні різних культурно-історичних площин, конструюванні авторських міфів, найчастіше з прив'язкою до націоналістичного контексту. Тему вічного колообігу життя і смерті, віри в надособистісне й абсолютне начало, ідею гармонії та світового порядку, обраності й ініціації, що пов'язані з проходженням випробовувань, жертівністю, заглибленням у містичну потойбічну реальність, мотив перевтілень, самооновлень, трансформацій в сакральній площині відстежуємо у всіх проаналізованих нами творах.

Період XIX–XXI ст. можна вважати найсприятливішим для актуалізації сенсового наповнення художніх творів складовими містерійної парадигми. Завдяки міфологізованій концепції буття різножанрові твори вбирають у себе елементи жанрової парадигми містерії діонісійського типу. З архаїчною матрицею середньовічної християнської містерії зближення відбувається на основі поділу художнього простору на двосвіття або багатосвіття, уведення категорії жертвності та множинності смерті, мотивів перероджень, метаморфоз задля змін. Орієнтацію митців на філософсько-метафоричний аспект підкріплюють містерійні категорії смерті й безсмертя, вічності, плінності та минушості. Авторське бачення здатне розчиняти елементи містерії в екзистенційному просторі новоствореного міфу, витворюючи своєрідну містерійну модифікацію з елементами містифікацій, міфологічних сюжетів, мотивів та образів. Метажанрова основа містерії дає можливість для творення інтертекстуальної площини художніх творів, для накладання різних культурно-історичних пластів та контамінування вірувань у єдиній духовній площині, для введення до текстового полотна твору різнопланових алюзій. Усе це свідчить про своєрідний метажанровий характер містерії як явища літературного та мистецького загалом.

Окремим об'єктом у дослідженні містерії в українській літературі є творчість Лесі Українки, для якої містика була і художнім прийомом, і особливістю світосприйняття. До компонентів містичної парадигми ліричних творів Лесі Українки відносимо розмежування часопростору на взаємопов'язані виміри сакрального, профанного та часто медіального, введення до образної системи потойбічних гостей-посланців, візіонерок, пророчиць, оксюморонно-парадоксальне поєднання мікрообразів кладовища, тиші, сну з образами живих героїнь, локалізацію хронотопу на межі життя та смерті, між пробудженням та сном. Фізична смерть у ліриці Лесі Українки є не завершенням, а своєрідним початком, з виходом на новий метафізичний ступінь існування та сприйняття дійсності. Таким чином у ліричних творах Леся Українка актуалізує містерійну ідею безкінечності життя або ж його циклічності у духовному вимірі.

Прояви містичного у драматичних творах Лесі Українки набувають дещо іншої якості, адже особливо контурними окреслюються риси містерійного дискурсу. Герої часто перебувають у конфлікті вищого містичного знання та раціонального осягнення дійсності, що є складовою мотиву містеріального апофеозу, після якого персонажі здатні на духовне самоочищення через здобуття нових знань про себе та світ, відмежовуючись від зайвого та несуттєвого, здобуваючи натомість новий досвід, який допоможе віднайти істину. У драматичних творах Лесі Українки повсякчас підсвічують містерійні архетипні ідеї та мотиви: ідея торування шляху до спасіння через випробовування та тілесну смерть, релігійної жертвності та саможертвності. Чіткою постає архетипна ідея гармонії та світового порядку на катастрофічних наслідків їх порушення. Опинившись у ситуаціях, коли внутрішні переживання зумовлені зовнішніми чинниками, герої драматичних творів Лесі Українки переживають трагедію власних душ. Відчуття героя на межі двосвіття – реального та ірреального – розкривають сутність незвичного, істинного та підводять до вибору між сакральним та земним. Медіальний простір посилює гостре відчуття та розпізнавання видимих знаків незримого життя героїв, які пропускають навколишній світ через внутрішні переживання. Спостерігаємо нечіткість граней між світом людським та сакральним або й потойбічним, їхнє навмисне нівелювання авторкою.

З усіх драм Лесі Українки найближчою до жанру містерії за побудовою та змістовим наповненням є «Лісова пісня». У ній містерійне начало, особливо в його антично-язичницькому розумінні, пов'язане з циклічністю перевтілень та колообігом буття. Сезонна структуризація підводить до зіставлень з найдавнішими грецькими Елевсинськими містеріями. У драмі чітко виокреслюються декілька буттєвих вимірів. Найвиразнішим у «Лісовій пісні» постає містерійний мотив змін, переродження та воскресіння / народження в новій якості. Чіткою є ідея множинності смерті, що була характерна для діонісійського циклу містерій. Головна героїня Мавка не підвладна смерті: щоразу завершення одного циклу ставатиме початком наступного, а ініціація



вогнем не стане фатальною, адже з приходом весни Мавчина душа відродиться з новою силою. Основою для творення сакрально-хтонічних образів «Лісової пісні» стали переосмислені авторкою фольклорні уявлення про навколишнє середовище, народні мотиви та окремі аспекти української демонології. У «Лісовій пісні» письменниця створює власний міф про життя людини, орієнтуючись на філософсько-метафоричний аспект та залучаючи екзистенційні категорії смерті й безсмертя, вірності та зради, честі. Авторське бачення доповнюють метажанрові інтенції містерії в екзистенційному просторі власне витвореного міфу, унаслідок чого витворюється своєрідна містерійна модифікація з елементами містифікації, залученням міфологічних сюжетів, мотивів та образів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агєєва В. Поетичний візіонеризм Лєсі Українки. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». Філологічні науки*. Київ, 2007. Т. 72. С. 3–11.
2. Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919). Прага: Український Громадський Видавничий Фонд, 1925. 276 с.
3. Барабаш Ю. Поема-містерія Тараса Шевченка «Великий льох». *Дивослово*. 2001. № 4. С. 7–10.
4. Барвінський О. Історія української літератури: у 2 ч. Львів: Накладом книгарні Наукового товариства ім. Шевченка 1920. Ч. 1: I і II доба. Усна народна творчість. 374 с.
5. Барвінський О. Історія української літератури: у 2 ч. Львів: Накладом книгарні Наукового товариства ім. Шевченка, 1921. Ч. 2: Третя (народна) доба письменства. 430 с.
6. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / пер. з англ. О. Погинайко; за ред. Р. Семківа. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
7. Барт Р. Від твору до тексту. Антологія світової літературно-критичної думи ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 380–384.
8. Барчан В. До психології особистості Т. Осьмачки-митця. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія «Філологія»*. Ужгород, 2007. Вип. 15. С. 17–22.
9. Барчан В. Природа експресіонізму Т. Осьмачки. *Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць*. Київ: Акцент, 2006. Вип. 24. Ч. 2. С. 72–94.
10. Білецький О. Зародження драматичної літератури на Україні. *Зібрання праць: у 5 т.* / О. Білецький. Київ, 1965. Т. 1: Давня українська і давня російська літератури. С. 277–353.

11. Білецький О. Ідейно-художнє значення поеми «Великий льох» (тези). О. Білецький. *Зібрання праць: у 5 т.* / О. Білецький. Київ: Наукова думка, 1965. Т. 2: Українська література XIX – поч. XX ст. С. 244–248.
12. Білоус П. «Великий льох» Тараса Шевченка: середньовічна, барокова чи романтична містерія? *Вчені записки ТНУ ім. В. Вернадського. Серія «Філологія. Журналістика»*. 2021. Т. 32. № 4. Ч. 2. С. 199–203.
13. Білоус П. Історія української літератури XI–XVIII ст.: навч. посіб. Київ: ВЦ «Академія», 2009. 424 с.
14. Близнюк А. Містерія. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича та ін. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 329–330.
15. Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків: Діса плюс, 2015. 368 с.
16. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: підручник. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
17. Бовсунівська Т. Український романтизм: Теогонічна систематизація. Тернопіль: Крок, 2019. 213 с.
18. Боднарюк Б. Релігійна атрибутика містерій у греко-римському соціумі. *Релігія та Соціум*. 2011. № 1. С. 144–153.
19. Бойко-Блохин Ю. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання. *Вибране: у 4 т.* / Ю. Бойко-Блохин. Мюнхен, 1981. Т. 3. С. 241–286.
20. Бучинський Д. Християнсько-філософська думка Т. Г. Шевченка. Мадрид–Лондон: Союз Українців у Великій Британії. 1962. 256 с.
21. Васильєв Є. Жанрові модифікації містерії в сучасній драматургії. *Слово і час*. 2017. № 11. С. 31–42.
22. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.

23. «Великий льох» Тараса Шевченка / з передм. В. Сімовича. Відень: Друкарня А. Гольцгавзена, 1915. 45 с.
24. Вівчарик Н. Трансформація євангельського сюжету в п'єсі Лесі Українки «На полі крові». *Збірник наукових праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Ідеологія національної аристократії»* (на пошану 150-річчя від дня народження Лесі Українки), 25–26 лютого 2021 р. Львів: Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького, 2021. С. 20–25.
25. Вірченко Т. Драматизм релігійних протистоянь у п'єсі Лесі Українки «Руфін і Прісцилла». *Леся Українка і сучасність: зб. наук. пр.* Луцьк: Вежа, 2007. Т. 4, кн. 1. С. 112–120.
26. Вовк Віра. Іконостас України. Близнята ще зустрінуться: антологія драматургії української діаспори / упоряд. та автор передм. Л. Залеська-Онишкевич. Київ–Львів: Час, 1997. С. 573–604.
27. Возняк М. Історія української літератури: у 3 т. Львів: Просвіта, 1924. Т. 3. Віки XVI–XVIII. 564 с.
28. Возняк М. Історія української літератури: у 2 кн. Львів: Світ, 1994. Кн. 2. 560 с.
29. Войтович В. Українська міфологія. Київ: Либідь, 2002. 664 с.
30. Гаджилова Г. Творча генеза тексту драми Лесі Українки «Руфін і Прісцилла» та особливості характеротворення. *Слово і час*. 2001. № 4. С. 51–57.
31. Галан А. Дід Запорожець. *З минулих днів* / А. Галан. Буенос-Айрес: Вид-во Юліяна Середяка, 1989. С. 66–70.
32. Галич О. Метажанр у системі вчення про роди та жанри. *Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка*. 2009. № 18. С. 25–28.
33. Галич О. Теорія літератури: підручник. Київ: Либідь, 2001. 488 с.

34. Гірц К. Інтерпретація культур: вибрані есе / пер. з англ. Н. Комарова. Київ: Дух І Літера, 2001. 524 с.
35. Грицай М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. Київ: Вища школа, 1974. 199 с.
36. Грушеський М. Гетьманське гніздо: урочища і перекази села Суботова. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2002. № 2. С. 112–126.
37. Гундорова Т. Леся Українка. Книги Сивілли. Харків: Віват, 2023. 304 с.
38. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. 297 с.
39. Гадамер Г.-Г. Про вклад поезії у пошук істини. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думи ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 216–227.
40. Донець О., Ломачинська І. Генеза містико-інтуїтивних практик у християнських релігійно-філософських традиціях епохи Середньовіччя. *Вісник Львівського університету. Серія «Філософсько-політологічні студії»*. 2021. Вип. 37. С. 86–92.
41. Драй-Хмара М. Леся Українка. Життя і творчість. Київ: Державне видавництво України, 1926. 156 с.
42. Дроздовський Д. Модифікація містеріального паттерна у британському романі після 2000 р. *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 10. Т. 2. С. 172–178.
43. Еко У. Риторика та ідеологія. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думи ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 420–428.
44. Еліаде М. Священне і мирське. *Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання* / М. Еліаде; перекл. з нім. Г. Кьорян. Київ: Основи, 2001. С. 5–116.

45. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. Коцура. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гаврищенко В., 2015. 912 с.
46. Євшан М. Леся Українка. *Критика; Літературознавство; Естетика* / упоряд. Н. Шумило. Київ: Основи, 1998. С. 153–159.
47. Єфремов С. Вибране: Статті. Наукові розвідки. Монографії / упоряд., передм. та прим. Е. Соловей. Київ: Наукова думка, 2002. 760 с.
48. Єфремов С. Історія українського письменства / за ред. М. Наєнка. Київ: Феміна, 1995. С. 167–173.
49. Єфремов С. Коротка історія українського письменства. Берлін: Дніпрові Пороги, 1924. 214 с.
50. Жванія Л. Біблійний код драматичного етюду Лесі Українки «Йоганна жінка Хусова». *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 64, т. 1. С. 263–268.
51. Жванія Л. Діалог із Книгою Книг у драматичній поемі Лесі Українки «Одержима». *Закарпатські філологічні студії*. 2021. Вип. 16. С. 287–293.
52. Жулинський М. Приречений на самотність і вигнання. *Поезії* / Т. Осьмачка; упоряд., прим. Л. Світайло; передм. М. Жулинського. Київ.: Радянський письменник, 1991. С. 5–18.
53. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Комора, 2021. 655 с.
54. Залеська-Онишкевич Л. Різні світи Віри Вовк. *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.:* у 4 кн. Київ: Рось, 1994. Кн. 3. С. 97–107.
55. Запорожець-Девлад О. Гарбузова містерія. Буенос-Айрес, 1956. 156 с.
56. Зборовська Н. Психологія і літературознавство: посібник. Київ: «Академвидав», 2003. 392 с.
57. Зборовська Н. «Танцююча зірка» Тодося Осьмачки. Київ: МСП «Козаки», 1996. 63 с.

58. Зубрицька М. Музика–Слово–Уява: рецептивно-естетичне навантаження музичності тексту в «Лісовій пісні» Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність: зб. наук. пр.* Луцьк: Вежа, 2008. Т. 4, кн. 2. С. 11–23.
59. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу. Київ: АТ «Обереги», 1994. 424 с.
60. Ільницький М. Іконостас Віри Вовк. *Дзвін*. 1994. № 6. С. 19–20.
61. Історія української літературної критики (дожовтневий період) / за заг. ред. М. Бернштейна. Київ: Наук. думка, 1988. 456 с.
62. Качуровський І. Від одного «А» до шістдесятьох тисяч віршів. *Генерика і архітектоніка: у 2 т.* / І. Качуровський. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2005. Т. 1: Література європейського Середньовіччя. С. 315–324.
63. Качуровський І. Гумор української еміграції. *Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки* / Качуровський І. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 581–606.
64. Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія. *Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки* / І. Качуровський. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія». 2008. С. 676–700.
65. Качуровський І. Про сатиричну повість Олексія Запорожця «Гарбузова містерія». *Борисфен*. 1993. № 12. С. 25.
66. Кисіль О. Український театр: популярний нарис історії українського театру. Київ: Книгоспілка, 1925. 178 с.
67. Клековкін О. Блазні Господні: Нарис історії Біблійного театру. Київ: «АртЕк», 2006. 352 с.
68. Клековкін О. Містерія у генезі видовищних жанрів. *Мистецтвознавство України: зб. наук. пр.* Київ: Спалах, 2000. Вип. 1. С. 250–268.
69. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон. Київ: Фелікс, 2012. 800 с.
70. Ковалів Ю. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі: монографія. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2012. 191 с.

71. Когут О. Архетип волі: проєкція Майдану. *Лабіринт із криги та вогню: Антологія актуальної драми. Революція гідності та гібридна війна /* упоряд. Н. Неждана, О. Миколайчук-Низовець. Київ: Смолоскип, 2019. С. 5–14.
72. Козій Д. Глибинний етос: Нариси з літератури і філософії. Торонто–Нью-Йорк–Париж–Сідней: Видання курсів українознавства ім. Ю. Липи в Торонто, 1984. 494 с.
73. Колошук Н. Драматургія Лесі Українки у контексті розвитку «нової європейської драми» на етапі символізму. *Волинь філологічна: текст і контекст: зб. наук. пр.* 2018. Вип. 8: Леся Українка і персоналії епохи. С. 91–109.
74. Колошук Н. Інтелектуальний конфлікт у драматургічній поезиці Лесі Українки (стаття третя: ідея християнства). *Леся Українка і сучасність: зб. наук. пр.* Луцьк: Волинська обласна друкарня., 2006. Т. 3. С. 203–219.
75. Колошук Н. Леся Українка та Герхарт Гауптман: впливи і традиція. *Волинь філологічна: текст і контекст: зб. наук. пр.* 2009. Вип. 8: Леся Українка та зарубіжні письменники. С. 57–71.
76. Комаринець Т. Поема «Великий льох» у контексті Шевченкової концепції України. *Твори / Т. Комаринець.* Львів: Каменяр, 1999. С. 151–165.
77. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів: ПЛІС, 2005. 368 с.
78. Корабльов О. «Від екзальтації до роздратування»: що повинна сказати про містику філологія? *Поетика містичного: колективна монографія /* упорядк. О. Червінської. Чернівці: Чернівецький національний університет, 2011. С. 302–311.
79. Костюк Г. Осьмачка здалеку і зблизька. *Живий Осьмачка /* упоряд. С. Козак. Детройт: Українські вісті, 1998. С. 117–193.



80. Коцюбинська М. *Метаморфози Віри Вовк. Мої обрії: у 2 т.* / М. Коцюбинська. Київ: Дух і літера, 2004. Т. 2. С. 56–81.
81. Кочерга С. Аполонівсько-діонісійський дуалізм художнього мислення Лесі Українки. *Донецький вісник Наукового товариства ім. Т. Шевченка*. Донецьк: Східний видавничий дім, 2007. Т. 17. Літературознавство. С. 220–231.
82. Кочерга С. *Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів*. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2019. 656 с.
83. Кочерга С. «Ландшафт культури» у творчості Лесі Українки. *Слово і час*. 2012. № 2. С. 3–9.
84. Кропивко І. *Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір): монографія*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 524 с.
85. Кузьма О. Художнє втілення філософії екзистенціалізму в драматичній поемі Лесі Українки «Одержима». *Дивослово*. 2010. № 2. С. 25–29.
86. Кухар Р. *До джерел драматургії Лесі Українки*. Ніжин: Вікторія-Ніжин, 2000. 268 с.
87. Лавріненко Ю. *Неподоланий поет. Зруб і парости: Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії* / Ю. Лавріненко. Мюнхен: Сучасність, 1971. С. 113–116.
88. Лавріненко Ю. *Тодосій Осьмачка (літературна силуета). Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: поезія – проза – драма – есей* / упоряд., передм., післямова Ю. Лавріненка; післямова Є. Свєрстюка. Київ: Смолоскип, 2002. С. 228–231.
89. Лановик З., Лановик М. *Символ у поетиці містичного. Поетика містичного: колективна монографія* / упорядк. О. Червінської. Чернівці: Чернівецький національний університет, 2011. С. 80–114.
90. Ле Гофф Ж. *Середньовічна уява* / перекл. з фр. Я. Кравця. Львів: Літопис, 2007. 350 с.

91. Леві-Строс К. Структурна антропологія / перекл. з фр. З. Борисюк. Київ: Основи, 1997. 387 с.
92. Левчук Т. Жанрові особливості віршованої драматургії Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність*: зб. наук. пр. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2010. Т. 6. С. 126–136.
93. Левчук Т. Теоретичні аспекти літературознавчих досліджень творчості Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність*: зб. наук. пр. Луцьк: Вежа, 2008. Т. 4, кн. 2. С. 123–129.
94. Левчук Т., Яструбецька Г. Дифузія стилів як ознака модерністської поезиї: натуралізм й експресіонізм в поезії Тодося Осьмачки. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2022. Вип. 33: Леся Українка: особистість, нація, світ. С. 261–274.
95. Лепкий Б. Про життя і твори Тараса Шевченка. Аделаїда: Книга, 1989. 166 с.
96. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. С. 365–366.
97. Лобас Н. Карнавалізація літератури як реакція на соціальні кризи в українському та польському міжвоєнні. *Studia methodologica*. Тернопіль: ТНПУ, 2007. Вип. 21. С. 4–12.
98. Лужницький Г. Історія українського театру. Нью-Йорк: [б.в.], 1961. 58 с.
99. Мала літературна енциклопедія / уклад. П. Богацький. Сідней: Фондація Українознавчих Студій в Австралії, 2002. 244 с.
100. Маланюк Є. *Inter arma. Книга спостережень: у 2 т.* / Є. Маланюк. Т. 1. Торонто, 1962. Т. 1. С. 485–503.
101. Малютіна Н. Характер відтворення жанрових форм містерії і трагедії в українській драматургії (кінець XIX – початок XX ст.). *Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки* / Н. Малютіна. Одеса: Астропринт, 2006. С. 27–91.

102. Манич Н. Концепт «метажанр» у сучасному літературознавстві. *Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Т. Шевченка: Філологічні науки*. 2007. № 22. Ч. 1. С. 70–79.
103. Маринкевич С. Сильові доміанти поезії Тодося Осьмачки: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Дніпропетровськ, 2003. 19 с.
104. Марко В. «Лісова пісня»: взаємодія цінностей. *Дивослово*. 2011. № 2. С. 38–43.
105. Мартинюк Ю. Леся Українка як апологет християнства. *Ідеологія національної аристократії (на пошану 150-річчя від дня народження Лесі Українки)*: збірник наукових праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (25–26 лютого 2021 р.) Львів: Друкарня Львівського національного медичного університету ім. Д. Галицького, 2021. С. 335–350.
106. Мирний Панас. Твори: в 7 т. Київ: Наукова думка, 1969. Т. 2: Хіба ревуть воли, як ясла повні? 451 с.
107. Мирний Панас. Твори: в 7 т. Київ: Наукова думка, 1970. Т. 6: Драматичні твори. 797 с.
108. Мирний Панас. Твори: в 7 т. Київ: Наукова думка, 1971. Т. 7: Поезія, публіцистика, епістолярій, листи. 663 с.
109. Михида С. У психопоетикальному світі Лесі Українки (Стаття третя). *Леся Українка і сучасність*: зб. наук. пр. Луцьк: Вежа, 2007. Т. 4, кн. 1. С. 205–214.
110. Мірошніченко Л. Леся Українка. Життя і тексти / перед. М. Коцюбинської. Київ: Смолоскип, 2011. 264 с.
111. Мірошніченко Л. Над рукописами Лесі Українки: Нариси з психології творчості та текстології. Київ, 2001. 263 с.
112. Мірошніченко Н. Модернізм в українській драматургії початку ХХ століття. *Український театр ХХ століття*. Київ: ЛДЛ, 2003. С. 4–35.
113. Моклиця М. Алгоритичний код літератури, або Реабілітація алегорії триває. Київ: Кондор-Видавництво, 2017. 292 с.

114. Моклиця М. Вступ до літературознавства. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2011. 468 с.
115. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму): монографія. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2011. 242 с.
116. Моклиця М. Леся Українка: деконструкція прочитань: монографія. Київ: ВД «Кондор», 2022. 432 с.
117. Моклиця М. Модернізм – проблема теоретична й психологічна. *Слово і час*. 2001. № 1. С. 32–38.
118. Моклиця М. Модернізм як структура: філософія, психологія, поетика. Луцьк: Вежа, 2002. 391 с.
119. Моклиця М. Типологічні риси модернізму. *Модернізм у творчості письменників ХХ століття* / М. Моклиця. Луцьк: Вежа, 1999. Част. 1: Українська література. С. 9–15.
120. Моклиця М. Pro et contra християнства (драматургія Лесі Українки). *Слово і час*. 2001. № 6. С. 21–28.
121. Момот Н. Жанр містерії у творчості Т. Шевченка: українська сакральна традиція. *Наукові записки. Серія «Філологічні науки»*. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. Вип. 158. С. 151–160.
122. Мороз Л. Леся Українка і християнство. *Дивослово*. 1995. № 2. С. 4–10.
123. Наумович С. Олексій Девлад-Запорожець: «Гарбузова містерія». *Визвольний шлях*. 1956. Кн. 12/36 (110). С. 1455–1456.
124. Неврлий М. Символізм і експресіонізм. *Українська радянська поезія 20-х років: Мікропортрети в художніх стилях і напрямках* / М. Неврлий. Київ: Вища школа, 1991. С. 60–91.

125. Ненадкевич Є. На полі крові. Електронний ресурс. URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/BloodField.html> (дата звернення: 23.05. 2023)
126. Неждана Н. Maidan inferno, або Потойбіч пекла. *Лабіринт із криги та вогню: Антологія актуальної драми. Революція гідності та гібридна війна* / упоряд. Н. Неждана, О. Миколайчук-Низовець. Київ: Смолоскип, 2019. С. 72–137.
127. Нитченко Д. Елементи теорії літератури і стилістики. Мельбурн: Просвіта, 1975. 88 с.
128. Онацький Є. Олексій Девлад-Запорожець. *Бористен*. 2009. № 4. С. 14.
129. Онацький Є. Українська мала енциклопедія: у 16 кн. Буенос-Айрес: Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині, 1960. Кн. 7.: Літери Ле–Ме. С. 882.
130. Онацький Є. Українська мала енциклопедія: у 16 кн. Буенос-Айрес: Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині, 1961. Кн. 8.: Літери Ме–На. С. 999.
131. Онацький Є. Українська мала енциклопедія: у 16 кн. Буенос-Айрес: Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині, 1964. Кн. 13.: Літери Риз–Се. С. 1642.
132. Осьмачка Т. Містерія. Осьмачка Т. Поезії / упоряд. та приміт. Л. Світайло. Київ: Радянський письменник, 1991. С. 115–121.
133. Павличко С. Теорія літератури / передм. М. Зубрицької. Київ: Основи, 2002. 679 с.
134. Павлишин М. Чорнобильська тема і проблема жанру. *Канон та іконостас: Літературно-критичні статті* / М. Павлишин. Київ: Час, 1997. С. 175–183.
135. Павлів О. Поема-містерія «Великий льох» Тараса Шевченка. *Слово і час*. 1991. № 6. С. 67–73.

136. Панченко В. Олтар серед руїни («Руфін і Прісцілла» Лесі Українки як антиутопія). *Людина в часі – 2 (філософські аспекти української літератури ХХ–ХХІ ст.)* / упоряд. В. Моренець, М. Ткачук. Київ: Пульсари, 2011. С. 33–51.
137. Петров В. «Лісова пісня». *Розвідки: у 3 т.* / В. Петров. Київ: Темпора, 2013. Т. 1. С. 382–399.
138. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 392 с.
139. Поліщук Я. Три смерті – три вічності (пошуки сенсу життя в драматичній поемі Лесі Українки «Одержима»). *Слово і час*. 2001. № 6. С. 11–21.
140. Радзикевич В. Історія української літератури: у 3 т. Мюнхен: Вернигора, 1947. Т. 1: Давня і середня доба. 92 с.
141. Рарицький О. Художньо-документальна проза як метажанр: проблема рецепції та інтерпретації, особливості вияву та функціонування. *Слово й час*. 2014. № 11. С. 37–48.
142. Резанов В. Драма українська. Старовинний театр український. Київ: Українська Академія наук, 1925. Вип. 1. Вступ. Сценічні вистави у Галичині. 203 с.
143. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій (фрагмент). *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думи ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 227–242.
144. Рогозинський В. Середньовічні театральні видовища. *Всесвітня література та культура*. 2005. № 7. С. 6–8.
145. Розінкевич Н. Українська мандрівна проза початку ХХІ ст.: тематика, проблематика, поетика: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2019. 252 с.
146. Романов С. Драматична поема Лесі Українки «На полі крові» як християнська екзегеза і авторський апокриф. *Слово і час*. 2011. № 4. С. 7–19.

147. Романов С. Леся Українка і Олександр Олесь: на порубіжжі часів, світів, ідентичностей: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2017. 500 с.
148. Романов С. Особливості потрактування Євангельських сюжетів Тарасом Шевченком і Лесею Українкою. *Волинь філологічна: текст і контекст*: зб. наук. пр. 2014. Вип. 18: Творчість Т. Шевченка: традиції та сучасність. С. 65–79.
149. Романов С. «Простір смерті» та можливість творчості (досвід Лесі Українки). *Леся Українка і сучасність*: зб. наук. пр. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2009. Т. 5. С. 340–366.
150. Романов С. Смерть і/як творчість у художньому всесвіті митця: Леся Українка. *Слово і час*. 2010. № 8. С. 55–71.
151. Савченко І. Давня українська література. Словник термінів та понять: навч. посібник. Київ: НПУ, 2006. 75 с.
152. Свєрбілова Т. «Вічні повернення» жанру містерії (Леся Українка та Леонід Андрєєв). *Слово і час*. 2003. № 2. С. 31–40.
153. Свєрбілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / за заг. ред. Л. Скорини. Черкаси: [б.в.], 2009. 595 с.
154. Світличний І. Художні скарби «Великого льоху». *Серце для куль і для рим: Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті / І. Світличний*. Київ: Радянський письменник, 1990. С. 302–308.
155. Семенюк Л. Природа народної сміхової культури і явище низового бароко в Україні. *Синopsis: текст, контекст, медіа*. 2019. Т. 25. Вип. 1. С. 23–30.
156. Семенюк Л. Українське літературне бароко в сучасному науковому дискурсі: розвиток традицій та авторські новації. *Літературознавчий дискурс від бароко до постмодерну: колективна монографія / упор., науковий ред. Н. Левченко*. Київ – Люблін – Харків: Майдан, 2020. С. 125–136.

157. Сендика Р. Про культурологічну теорію жанру. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 467–491.
158. Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. Київ: «Фенікс», 2006. 416 с.
159. Скупейко Л. Текст автора як екзистенціал страждання (драматична поема Лесі Українки «Одержима»). *Слово і час.* 2001. № 11. С. 74–83.
160. Слабошпицький М. Поет із пекла (Тодось Осьмачка). Київ: Ярославів вал, 2003. 367 с.
161. Славутич Я. Модерна українська поезія: 1900–1950. Філадельфія: Видання «Америки», 1950. 71 с.
162. Словник античної міфології / укл. І. Козовик, О. Пономарів, вст. ст. А. Білецького. Київ: Наукова думка, 1989. 240 с.
163. Слоньовська О. «Церков-домовина розвалиться... І з-під неї встане Україна» (Кілька штрихів до аналізу поеми-містерії Т. Шевченка «Великий льох»). *Прикарпатський вісник НТШ. Серія «Слово».* 2013. № 2 (22). С. 201–224.
164. Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко: інтерпретації. Нью-Йорк, Париж, Торонто: [б.в.], 1965. 239 с.
165. Смілянська В. Шевченкова романтична поема: система індивідуальних жанрових модифікацій. *Слово і час.* 2010. № 6. С. 3–20.
166. Смольницька О. Віра Вовк як представниця сучасного українського магічного реалізму. *Українознавство.* 2013. № 2. С. 16–19.
167. Смольницька О. Міф про вічне повернення у поезії Віри Вовк. *Міфологія і фольклор.* 2016. № 3–4. С. 78–89.
168. Соловей Е. Українська філософська лірика: навчальний посібник із спецкурсу. Київ: Юніверс, 1999. 368 с.



169. Софронова Л. Український театр барокко та християнські культурні традиції. *Українське бароко та європейський контекст*. Київ: Наукова думка, 1991. С. 198–203.
170. Спадщина поколінь. Прадавні українські літературні пам'ятки: навч. посібник / упоряд., передм. і комент. О. Г. Мукомели. Київ: Грамота, 2002. 591 с.
171. Сулима М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. Київ: ВД «Стилос», 2005. 368 с.
172. Сухарева С. Польська та українська польськомовна проза XVII ст.: риторика, жанри, інтертекст: дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.03, 10.01.01. Київ, 2016. 462 с.
173. Стешенко І. Історія української драми. Київ: Друкарня Н. Т. Корчак-Новіцького, 1908. Т. 1. 309 с.
174. Тарнавський О. Три поети еміграції. *Туга за мітом: Есеї* / О. Тарнавський. Нью-Йорк: Ключі, 1966. С. 105–112.
175. Теліженко Л. Містерії Стародавньої Греції: від мисленневої реальності міфу до містичного споглядання ритуалу. *Матеріали науково-теоретичної конференції викладачів, аспірантів та студентів. «Актуальні питання історії, культурології та краєзнавства»*. Суми: Вид-во СумДУ, 2007. Вип. 2. С. 112–120.
176. Ткаченко А. Мистецтво слова: вступ до літературознавства. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
177. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / перекл. з франц. Є. Марічева. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.
178. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 1. Драматичні твори [1896–1906] / ред. Т. Левчук; передм. Е. Соловей; упоряд., комент. О. Вісич, С. Кочерга, Р. Тхорук. 512 с.

179. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 2. Драматичні твори [1907–1908] / ред. М. Моклиця; упоряд. С. Кочерга, О. Вісич; комент. В. Агеєва, О. Вісич, С. Кочерга. 424 с.
180. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 3. Драматичні твори [1909–1911] / ред. Т. Данилюк-Терещук; упоряд. С. Романов, Н. Колошук, О. Кицан; комент. С. Романов, І. Щукіна та ін. 656 с.
181. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 5. Поетичні твори. Ліро-епічні твори / ред. О. Вісич, С. Кочерга; передм. С. Романов; комент. С. Романов, О. Кицан, М. Моклиця та ін. 928 с.
182. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 7. Літературно-критичні та публіцистичні статті / ред. В. Агеєва; передм. М. Моклиця; упоряд., комент. М. Моклиця, Н. Колошук, Т. Левчук. 680 с.
183. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 8. Переклади: поезія, проза, драма, публіцистика та інше / ред., передм. М. Стріха; упоряд. О. Маланій, О. Бєлих, Л. Бондарук, І. Біскуб, В. Сірук, В. Соколова; комент. О. Полюхович. 1120 с.
184. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 11. Листи [1876–1896] / ред. С. Кочерга; передм. В. Агеєва; упоряд. В. Прокіп (Савчук); комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. 600 с.
185. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 13. Листи [1902–1906] / ред. Ю. Громик; упоряд. В. Прокіп; комент. В. Прокіп, В. Агеєва. 616 с.

186. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 14. Листи [1907–1913] / ред. С. Романов; упоряд. В. Прокіп (Савчук); комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. 616 с.
187. Українська діаспора: літературні постатті, твори, бібліографічні відомості / упоряд. В. Просалова. Донецьк: Східний видавничий дім, 2012. 478 с.
188. Ушкалов Л. Реалізм – це есхатологія: Панас Мирний. Харків: Майдан, 2012. 184 с.
189. Фізер І. Віра Вовк, псевдо [Селянська]. *Поза традиції: антологія української модерної поезії в діаспорі* / упоряд. Б. Бойчук. Київ–Торонто–Едмонт–Оттава: Вид-во Канадського інституту українських студій, 1993. С. 127–129.
190. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 109–136.
191. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / пер. з англ. І. Старовойт. Львів: Літопис, 2010. 362 с.
192. Франко І. Русько-український театр. *Зібрання творів: у 50 т.* / І. Франко. Київ: Наукова думка, 1982. Т. 29: Літературно-критичні праці. С. 293–306.
193. Франко І. Слово про збурення пекла. Українська пасійна драма. *Зібрання творів: у 50 т.* / І. Франко. Київ: Наукова думка, 1982. Т. 37: Літературно-критичні праці (1906–1908). С. 456–499.
194. Фройд З. Вступ до психоаналізу / пер. з нім. П.Тарашук. Київ: Основи, 1998. 709 с.
195. Харчук Р. Літературна функція «Молитви Єремії Пророка»: творча заготовка чи епіграф до рукописної збірки Тараса Шевченка «Три літа»? *Слово і Час*. 2022. № 3. С. 3–15.

196. Хороб С. Літературно-мистецькі знаки життя: Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2009. 390 с.
197. Хороб С. Трансформація містерійних форм в українській сакральній драматургії: генеза і традиції. *Вісник Дніпропетровського університету ім. А. Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2011. № 2. С. 90–103.
198. Хороб С. Українська драматургія: Кризь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми). Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. 200 с.
199. Хороб С. Українська модерна релігійна драма: трансформація містерійних форм. *Sacrum і Біблія в українській літературі* / за ред. І. Набитовича. Lublin: Ingvarr, 2008. С. 503–520.
200. Ціцерон М. Т. Про державу; Про закони; Про природу богів / пер. з латини В. Литвинова. Київ: Основи, 1998. 476 с.
201. Чабан М. «Слідство щодо Девлада О. С. припинити...». *Історія України: Маловідомі імена, події, факти (збірник статей)*. Київ: Рідний край, 2000. Вип. 11. С. 366–376.
202. Черкашина Т. Мемуарна, автобіографічна, мемуарно-автобіографічна проза: термінологічний аспект. *Вісник Житомирського державного університету*. 2014. Вип. 1. С. 210–214.
203. Чернюк С. Образна символіка у творах Т. Осьмачки: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01. Київ, 2003. 19 с.
204. Чижевський Д. Історія української літератури. Прага: Вид-во Юрія Тищенка, 1942. Кн. 2: Ренесанс та реформація. Бароко. 143 с.
205. Шалагінов Б. Зарубіжна література від античності до початку ХІХ ст.: Історико-естетичний нарис. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2004. 360 с.
206. Шалагінов Б. Карнавал і містерія: Роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва. *Всесвіт*. 2011. № 3–4. С. 249–255.

207. Шалагінов Б. Містерія в культурі середньовічного міста. *Історія в школах України*. 2007. № 2. С. 54–56.
208. Шалагінов Б. Німецький романтизм і містичне. Символ у поетиці містичного. *Поетика містичного: колективна монографія / упоряд. О. Червінської*. Чернівці: Чернівецький національний університет, 2011. С. 117–161.
209. Шалагінов Б. Романтичний словник: До історії понять і термінів раннього німецького романтизму. Київ: НаУКМА, 2010. 136 с.
210. Шалагінов Б. Середньовічна містерія. *Всесвітня література та культура*. 2005. № 1. С. 34–36.
211. Шевченко В. Словник-довідник з релігієзнавства. Київ, 2004. 560 с.
212. Шевченко Т. Великий льох. *Кобзар / Т. Шевченко; вступ. ст. О. Гончара*. Київ: Дніпро, 1985. С. 253–287.
213. Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII ст.: у 2 кн. Київ: Либідь, 2005. Кн. 2: Розвинене бароко. Пізнє бароко. 728 с.
214. Шерех Ю. Стилї сучасної української літератури на еміграції. *Не для дітей: літературно-критичні статті та есеї / Ю. Шерех*. Нью-Йорк: Пролог, 1964. С. 182–225.
215. Шудря М. Дантові кола поета (Тодось Осьмачка). *Українська мова та література*. 1997. Ч. 39. С. 1–7.
216. Шупта-Вязовська О. Художнє сновидіння як тип художнього мислення. *Сучасні літературознавчі студії*. 2004. Вип. I: Онірична парадигма світової літератури. С. 161–166.
217. Юнг К.-Г. Аналітична психологія. Київ: Центр учбової літератури, 2022. 250 с.
218. Юнг К.-Г. Психологія і поезія. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думи ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької*. Львів: Літопис, 1996. С. 91–109.

219. Юриняк А. Не смішна «гумористична повість» (Про книжку «Гарбузова містерія»). *Свобода*. 1956. 9 лист.
220. Яблонський М. Фольклорно-міфологічні елементи в поезії містерії Віри Вовк «Іконостас України». *Народна творчість українців у просторі та часі*: матеріали міжнародної наукової конференції в рамках VI Міжнародного фестивалю українського фольклору «Берегиня» / за ред. Г. Аркушина. Луцьк: ВМА «Терен», 2010. С. 415–428.
221. Ярош О. Концептуальне поле містики: основні риси та специфіка. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2015. Вип. 8. С. 156–160.
222. Яструбецька Г. «Одержима» Лесі Українки крізь призму теорії експресіонізму. *Слово і час*. 2011. № 4. С. 20–27.
223. Яусс Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / пер. з нім. Р. Свято і П. Тарашук. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 624 с.
224. A Dictionary of philosophy of religion / edited by Charles Taliaferro and Elsa Marty. London and New York: Continuum, 2010, 286 p.
225. Adamczyk M. Rozważania nad poetyką misterium. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. 1972. Z. 3. S. 143–162.
226. Barbour I. Mity, modele, paradygmaty: Studium porównawcze nauk przyrodniczych i religii / tłum. M. Krośniak. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1984. 268 s.
227. Holloway J. Pojęcie mitu w literaturze. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. 1969. Z. 2. S. 265–282.
228. Honko L. The Problem of Defining Myth. *The Myth of the State* / red. H. Biezais. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1972. P. 7–19.
229. Jim T. S. F. Salvation (Soteria) and Ancient Mystery Cults. *Archiv fur Religionsgeschichte*, 2017. No. 18–19. P. 255–281.

230. Lurker M. Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach / tłum. R. Wojnakowski. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1994. 444 s.
231. Mircea E. Aspecte ale mitului / în românește de Paul D. Dinopol; prefață de Vasile Niculescu. Colecția Eseiuri, Ed. Univers, București. 1978. 194 p.
232. Sawicki S. Sacrum w literaturze. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. 1980. Z. 3. S. 169–182.
233. Witosz B. Gatunek: sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 2001. Z. 5 (70). S. 67–85.
234. Wójtowicz S. Dramatopisarstwo Łesi Ukrainky. Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008. 205 s.
235. Zhvania, L. The Bible Code in Lesya Ukrainka's Dramatic Poem In the Wilderness. *Slavia*. 2022. Ročník 91, sešit 1, p. 12–22.