

СТИЛІЗАЦІЯ ЯК ЗАСІБ ТРАНСФОРМАЦІЇ МІСТЕРІЙНИХ СЮЖЕТІВ (на матеріалі драми Ігоря Костецького "Дійство про велику людину")

У статті розглядається питання тягlosti традицій сюжетотворення містерії й стилізації як засобу її трансформації у модерній драмі І. Костецького "Дійство про велику людину". Аналізується сюжетний синтез елементів містерії апокаліпсиса та творення, система дійових осіб, зокрема, увиразнюється значення Масок. Досліджується глобалізована письменником проблема самоідентифікації, тема містерійності часу, його циклічності. Акцентовано увагу на використанні мистецького прийому "театру в театрі", особливостях містично-пародійного зображення, асоціативному відтворенні образів класичної української літератури

Ігор Костецький (псевдонім Івана Мерзлякова) – представник третьої хвилі української еміграції, як називає її Лариса Залеська-Онишкевич [1:17]. Його творчий доробок як драматурга становить три п'єси ("Спокуси не святого Антона" (1946), "Близнята ще зустрінуться" (1947), "Дійство про велику людину" (1948)), які, на жаль, не мають ще своєї сценічної історії. Однак, це не завадило самим драмам викликати чималий резонанс, як у момент їх появи, так і сьогодні вони продовжують детонувати ситуацію в літературно-мистецькому середовищі. Оцінки та судження, висловлені критиками та колегами стосовно його драм, були, м'яко кажучи, різкими, аж до повного заперечення їх художньої вартості [2:6].

Прийом стилізації був типовим для творчої манери Ігоря Костецького. Так, Соломія Павличко, аналізуючи ранню прозу письменника, звернула увагу на три оповідання з книжки "Там, де початок чуда", що мали підзаголовки "Старобутні повістки", "у яких йшлося про боротьбу опришків проти іноземних завойовників Карпат на початку XVI століття, написані ритмізованою прозою, властивою народним переказам, казкам, власне, вони були літературною стилізацією ..." [3:353].

З перших рядків "Дійства про велику людину" Ігор Костецький удається до стилізації під українську шкільну містерійну драму, переобтяжену розлогими красномовними зворотами. Автор словами Бернадського декларує відсутність подій, а точніше домінують статичні, що є типовою ознакою містерії, де визначальна роль у розвитку драматичної дії відведена динаміці слова й думки [4]. Безглузде питання в зв'язці сюжету "Хто ви такі?", звернене до людей давно знайомих, можна вважати початком вирішення проблеми самоідентифікації, що є провідною у цій драмі, яка втілює емблематичну суть містерійної ідеї пошуку мети, змісту життя, а відтак й Істини. Шлях до пізнання основ буття, його законів відкривається далеко не кожному. Бажання досягти Вище Знання, зазирнути у глибини Сакрального Абсолюту, скинувши завісу таємничості й містики у християнській етиці вважається гріхом, оскільки десакралізує саме поняття віри. Тому відповідь: "Ми злочинці" містить семантику слів-зізнання: "Ми грішники", – що увиразнює стилізацію драми у напрямку розгортання кульмінації сюжету посвятницької містерії.

Герої Ігоря Костецького не плекають жодних утопічних ілюзій щодо негайної реформи українського роду на шляху до голубосаянних далей соціалізму, як робить це Народний Малахій з однойменної п'єси Миколи Куліша; або ж побудови нового суспільного ладу на ідеї вселенської любові (Володимир Винниченко "Пророк"). У "Дійстві про велику людину" це люди порядку, системи. Як Мартин – геніальний архітектор, який без жодного бунту вже котрий рік скніє на самоті зі своїми проектами, так і Максимус – поштовий працівник середнього віку, який повірив жаргівливим запевненням "злочинців", що він велика людина.

Цей чоловік добровільно бере на себе обов'язки Месії – головного героя містерії. У п'єсах із домінуючою внутрішньою дією нема місця цілковито вільному вчинкові героя: його воля до дій і їх реалізації немов зв'язана завданням пізнання і самопізнання. Про зміни, які відбулися у духовному світі Максимуса, ми дізнаємося лишень із його розрізнених реплік, що схожі радше на маячня божевільного, аніж проголошення свідомого вольового рішення особистості. Тому природно постає тема його божевілья, точніше обраності, покликання вершити долю світу, яка перегукується із фрейдівськими проблемами психоаналізу, вказуючи водночас на головну дійову особу містерії. Водночас Ігор Костецький відверто іронізує над ніцшеанівським гаслом "Людина – це те, що слід подолати", заявляючи, що не буде "...ані надлюдь, ані підлюдків. Будуть самі тільки співлюди" [5:338].

У "Дійстві про велику людину" використано також і принцип префігурації, широко застосовуваний у сюжетах шкільних містерій ("Дійствие на Страсти Христови списанное", "Торжество Сѣства Человѣческаго", драмі Лаврентія Горького "Іосифъ патріарх"). Так, на перший погляд, звичайна дія – Максимус бере із собою чистого рушника – однак, це елемент сюжету ще літургійної великодньої драми (із якої згодом постала містерія). Це дійство відбувалося під час служби у Страсний Четвер, коли священник (який зображав Ісуса під час Тайної Вечері, котрий власноручно обмив і витер ноги своїм учням) підперізувався рушником, наслідуючи приклад Сина Божого. Як Христос виголосив тоді свої останні пророцтва про великі зміни, що очікують всіх, так само Максимус, взявши рушника, символічно вказує на майбутні перипетії: поштовий урядовець 56 років зникає разом із рухом руки, що зриває бутафорну бороду, а натомість народжується ще нікому не відомий, але впевнений у собі, самодостатній будівничий нового ладу – Максимус.

Злочинці-грішники, як і в середньовічній містерії "Слово о збуренні пекла", виконують роль гінців, котрі зобов'язані сповістити цілому світові, що немає великих людей.

Ігор Костецький активізує розгортання сюжету драми "Дійство про велику людину", використавши прийом гри (продовжуючи розвивати традиції започатковані В. Винниченком), завдяки чому досягає композиційного динамізму, поліфункціонального навантаження окремих сцен. Драматург утворив своєрідний синкретизм гри: автор грає дійовими особами, Бернадський злочинцями і Максимусом, останній Масками й людством загалом, а всі разом у модерний містерійний театр із відтінком сарказму та іронії. У драмі розгортається також гра слів і змісту. З гори сходять одна Велика людина чи дві малі? А може Валентина і Звенибудьло разом – це і є розшукувана всіма максима індивідуальності?

У процесі стилізації поезики містерії драматург використовує таку її композиційну частину як інтермедії. Вони пов'язані з головним змістом п'єси, сприяють опрозоренню смислового навантаження певних символів. Інтермедія з місяцем (символом часу), якому моляться люди, забувши Сонце – Усевишнього (утілення вічності) указує на профанацію ціннісних орієнтирів. Фінальна репліка: "Годі йти вперед" – заклик до самоаналізу, самозаглиблення. В інтермедії з брехуном продовжено гру слів і змісту навколо вихідної тези драми: "Ми злочинці".

Удалою драматургічною знахідкою є концепція Маски – як утілення універсуму Думки (Знання). П'ятиголосий чоловічий хор Масок, як і в середньовічній містерії, коментує події, що відбуваються. Він висловлює взаємозаперечні, взаємовиключні судження, немов пародіюючи сучасні соціологічні дослідження, результат яких залежить лише від того, наскільки вміло автор сформулює запитання, щоб отримати бажану відповідь.

Два типи тоталітарних режимів (фашистський й комуністичний) сповнені елементів есхатологічних видіннь світу. Вони проголошують кінець старого світу й початок нової ери загального добробуту. Перебування автора в силовому полі впливу цих систем, безперечно, наклали свій відбиток на його творчість. Тому цілком припустимо, що це й обумовило активне використання ним елементів сюжету апокаліптичної містерії у "Дійстві про велику людину".

Ігор Костецький не випикує страхітливих картин апокаліптичної руйнації, він іде шляхом художніх узагальнень, натяків та асоціацій з образами пророчої книги св. Івана Богослова, де описано події, що передуватимуть завершенню Світу. Зокрема, там зазначено, що усім "було дано знамено на їхню правицю або на їхні чола" [6:1513]. Так, Бернадський має знак на чолі, а у Барана-Сокола є тільки права рука, що увиразнює їх ролі, як дійових осіб апокаліптичної містерії.

Драматург глобалізує тему часу в усіх її виявах (миті, епохи, доби, трьох хвилин, частини дня, минулого, сучасного, прийдешнього). 12 година слугує вказівкою на свого роду порубіжжя, зону есхатологічного передчуття, три хвилини між "до" і "перед" (кінцем світу, початком нової доби, трагедії, епохи Максимуса), тому у п'єсі вона має сюжетотворче значення, стає новим імпульсом у розвитку драматичної дії.

Умовність містерійної дії у тому, що всі події у драмі відбулися від полудня до вечора, тобто протягом кількох годин, водночас, це умовні три днини, представлені неповним циклом діб (полудень, північ, полудень, полудень, вечір), між якими у реальному часі проходить рік, півроку і т.д.

Знову ж таки, у сприйнятті різних дійових осіб час різний і за подіями, і за тяглістю їх у просторі. Так, для Максимуса час дорівнює нулеві, коли він охоплений однією неподільною думкою. Він, як і Валентина, поза часом, якщо не враховувати тих містичних змін їх зовнішності та віку, що відбулися.

Абстраговано сам сюжет містерії творення. Акт творення Великої Людини відбувається за посередництва Таїси (дружини архітектора), спонукою до чого є її мрій-видіння про принца, який прийде по неї. Вона ліпить великий індивідуум, віддаючи йому всю свою духовну насагу. Валентині залишився лише фінальний штрих – із лебедівничого, лжесвятого, виліпити лжепрезидента.

Отож, Максимус, йдучи за логікою драматичних подій містерії творення, проходить всі стадії переродження: від поштового службовця до редактора, через святого й архітектора до президента. Замикає це коло його повернення у первісний стан. Невідомо, скільки років насправді минуло від першого кроку Максимуса з ванної кімнати до пострілу на мітингу. Але саме цей проміжок, відведений йому для повного пробудження і до моменту власної самоідентифікації – це час циклу самопізнання. Маски між його промовами пройшли крізь жах війни, пережили державний переворот, замешкали у нових містах, сповнених гармонії й порядку. Злочинці кинули займатися дрібним розбоям та подалися у велику політику, що також доволі символічно. Жінка повернулася з городу і вже чекає чоловіка, щоб разом повечеряти. Зазначмо, що перший діалог Максимуса з дружиною це по суті два окремішні монологи. Ігор Костецький у такий спосіб підкреслює комунікативний розрив у духовному світі цих людей, який буде подолано у фінальній сцені, коли вони готові по-іншому сприйняти те що відбулося, і, неодмінно, почати все з початку.

Світоглядна система Середньовіччя передбачала поділ всесвіту на три частини (рай-землю-пекло). Світ у вигляді такої тричленної системи зображено у драмах "Торжество естества человеческого", "Царство Натури Людської", "Олексій, чоловік божий", "Слово о збуренні пекла" та інші. Перехід із раю до пекла могли здійснювати герої містерійних дійств, драм різдвяного та великоднього типу та п'єс на інші євангельські сюжети. У шкільній містерійній драмі Рай (Небо) із Землею з'єднувався драбиною.

Прозорою є аналогія до драми Ігоря Костецького "Дійство про велику людину", в котрій головний герой так само сидить самотньо на неприступній скелі, і лише з власного бажання може скинути вниз мотуз'яну драбину тому, кого вважатиме достойним бути поряд із ним під час його розмов з Усевишнім. Основну містерійну цінність християнської етики – любов до ближнього, Максимус у своїй молитві (хоч вона більше схожа на оратор-

ське самозамилування, над яким не безпідставно іронізує Звенибудьло) трансформує у думку про людей. Таким чином відбувається чергова містифікація – заміна ірреального реальним (віри – знанням).

Діалог Максимуса і Валентини – не що інше, як стилізація знаної у християнській культурі розмови диявола з Ісусом Христом під час сорокаденного посту на Горі Спокуси поблизу міста Єрихона, після акту Хрещення в Йорданських водах. Навіть опис місцевості, що його подають дійові особи драми відповідає цьому.

Валентина обдурює злочинців, вправно заманивши їх на скелю, зреалізувавши тим самим їх балаканину про самопожертву на її честь і славу. Як бачимо, стилізація містерії постає навіть у такій десакралізації значень і понять, коли вгору (до Раю) піднялася купка злочинців, і, як зіронізує у фіналі автор, пересічний обиватель вважає їх людьми "високої моральної вартості". Окрім того, заміщення, підміна ідеала простою амбіцією міститься в засадничому положенні драми – пошуку Великої Людини, яка повинна бути наділена "різьбленою індивідуальністю". Як не парадоксально, але цією рисою наділені злочинці та їх ватажок. Максимусу вдається самотвердитись, тільки вчинивши злочин, тобто, уподібнившись їм.

Гріх викликає почуття провини. Максимус відчуває провину лише за власну неволю. "Ідея загальної несвободи й намагання з допомогою влади стягнути через цю абсолютну несвободу до царства такої ж абсолютної свободи/сваволі – містеріальна ідея XX ст." [7:36].

Одна зі сцен третьої дії п'єси Ігоря Костецького побудована за зразком середньовічної драми "Олексій, чоловік божий", де головний герой є об'єктом боротьби вищих сил, що притаманно як жанру мораліте, так і містерії. У "Дійстві про велику людину" боротьба за долю Максимуса розігрується на кону. Чорт і Ангел (Звенибудьло і Валентина), посперечавшись, залишають право прийняти остаточне рішення все-таки Максимусу. Він встановлює просто-таки фантастичну справедливість: визволяє із темниці архітектора Мартина, склавши біля його ніг повноваження Великої Людини, чим втілює мрію про щастя Валентини – її бажання мати власного президента не здійснилося. Таким чином трагедійний катарсис набуває іронічних рис, тим паче, що у драмі немає жодних смертей, ніхто не чинить самопожертви, і врешті-решт усе стає на свої місця.

Прийом "театру в театрі" в українській драматургії вперше був застосований творчою тріадою: Куліш-Курбас-Меллер під час сценічного втілення "Народного Малахія". Ігор Костецький також застосовує його, шляхом упровадження в текст драми прямих реплік, адресованих глядачам та акторських пояснень, на зразок: "нам йшлося про очищення пристрастей за допомогою страху та спочуття, а не про те, щоб душити живих виконавців" [5:392], чим досягався ефект відсутності меж між сценою й залом. Зазначмо й той факт, що автор разом із виконавцями застерігають нас від сприйняття цього твору як трагедії, незважаючи на катарсис, який відбувся в душі головного героя. Сюжет структуровано таким чином, що його фінал-розв'язка постає зав'язкою і так далі.

Мала рацію Соломія Павличко, коли стверджувала про особливу любов Костецького із сарказмом згадувати "тихі верби" Бориса Грінченка. Не обійшлося без згадки про них і у "Дійстві про велику людину", щоправда, "на ясні зорі", у момент каяття Максимуса за вчинений злочин. "Саркастичний дискурс – один із найважливіших для Костецького, хоча він не завжди йому вдається" [3:362]. Відчутна у драмі і зовнішня стилізація до містики Гоголівського "Вія", так як у сцені, коли Валентина (такий собі Кіт у чоботях Миколи Хвильового), сидячи верхи на Звенибудьлі, спускається з гори. Ну чим не панночка, яка їздить верхи на спудееві духовної семінарії Хомі Бруті. Бернадський у свій спосіб (спричинює внутрішні поривання у душі маленької людини, а згодом убиває вже президента) утілює слова Тараса Бульби: "Я тебе породив, я тебе й уб'ю".

Містеріум Костецького немов пародіює ідею "Народного Малахія" Миколи Куліша про реформу людства, ввівши замість "пророчих" візій героя, свій особливий, циклічний вимір часу. Максимус, утвердившись у ролі великої людини, якій удалося побудувати свій власний світ, – гине, знову повертає до помідорової супи та чистих рушників у ванні. Знову ж таки, загибель Максимуса-президента не означає смерть для самого героя драми, який знову все починає спочатку, наповнюючи своє теперішнє життя новим змістом.

Стилізація поетики містерії у драмі Ігоря Костецького "Дійство про велику людину" постала як один з ефективних засобів трансформації її сюжетів. Драматург, обравши для своєї п'єси форму містерії, насичує її героями далеко не містерійного порядку, створюючи тим самим ілюзію вже знаного, відомого, водночас, очевидною є амбівалентність ситуацій та суджень, характерних модерному театрові. Як вже зазначалося, їм притаманна ілюстративність головної ідеї, свого роду емблематичність, що є типовою для середньовічних релігійних п'єс.

1. Лариса Залеська Онишкевич. Драматургія української діяспори // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діяспори. – Київ-Львів: Час, 1997. – С. 9-32.
2. Костецький Ігор. Театр перед твоїм порогом. – Мюнхен: На горі, 1963.
3. Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі. – К: Либідь, 1999. – 447 с.
4. Хороб Степан. Українська модерна драма кінця XIX-початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 413 с.
5. Костецький Ігор. Дійство про велику людину // Антологія модерної української драми. – Київ – Едмонтон – Торонто: ТАКСОН, 1998. – С. 335-396.
6. Біблія. – БМБ, 1988. – 1528 с.
7. Свєрбілова Тетяна. "Вічні повернення" жанру містерії (Леся Українка та Леонід Андреев). СіЧ. – 2003. – №2 (506). – С. 31-40.

Козут О.В. Стилизация как способ трансформации мистериальных сюжетов (на материале драмы Игоря Костецкого "Действие о великом человеке").

В статье автор рассматривает стилизацию как способ трансформации мистериальных сюжетов на материале драмы Игоря Костецкого "Действие о великом человеке". Анализируется сюжетный синтез элементов мистерий апокалипсиса и создания, система действующих лиц, отдельно уточняется значение Масок. Исследуется глобализируемая писателем проблема самоидентификации, тема мистериальности времени, его цикличности. Акцентируется внимание на использовании художественного приёма "театра в театре", особенностях мистически-пародийного изображения, ассоциативном воссоздании образов классической украинской литературы.

Kogut O.V. Stylization as a Means of Mysterious Plots Transformations (Based on the drama "An Act about a Great Person" by Igor Kostetsky).

The paper analyses the plot synthesis of the apocalypse mystery elements, sets out the system of characters and specifies the meaning of marks. The problem at hand is that of self-identification, the mysteriousness and cyclical nature of time. The article centers on the employment of the "theatre in the theatre" artistic method and the peculiarities of mystical-and-burlesque portrayal, and on the associative reproduction of images in the Ukrainian classical literature.