

АНГЛІЙСЬКИЙ МІСТЕРІЙНИЙ ЦИКЛ ЯК ЗРАЗОК КАРНАВАЛЬНОЇ РЕЦЕПЦІЇ БІБЛІЙНОГО НАРАТИВУ

У статті актуалізовано проблему недослідженості текстів англійських містерій із перспективи рецепції біблійного наративу в карнавальному часопросторі народно-сміхової культури середньовіччя. Об'єктом аналізу обрано сцени з п'єс Містерійного циклу («Зішестя в ад», «Визволення душ», «Сотворення», «Падіння ангелів», «Гріхопадіння», «Спокуса Христа»), де ключову рецептивну роль відведено комічній фігурі Чорта. На прикладі аналізу «чортівських сцен» доведено, що карнавальна пороговість цього персонажа, як і решти схожих комічних віланів, стає засобом актуалізації біблійного послання в момент постановки, слугує поєднанню «високого» змісту з «низовою» формою театральної гри. Типовими поетологічними ознаками віланів є пародійна лексика, лайки, гротескна тілесність, часопросторова гра, функціональна спорідненість з архетипом алазона.

Ключові слова: містерія, рецептивне ядро, вілан, комізм, чорт, карнавальна пороговість, часопростір, гра.

В статье актуализирована проблема неисследованности текстов английских мистерий из перспективы рецепции библейского нарратива в карнавальном хронотопе народно-смеховой культуры средневековья. Объектом анализа избраны сцены из пьес Мистерияльного цикла («Сошествие в ад», «Освобождение душ», «Сотворение», «Падение Ангелов», «Грехопадение», «Искушение Христа»), где ключевая рецептивная роль отведена комической фигуре Черта. На примере анализа «чертовских сцен» доказано, что карнавальная пороговость этого персонажа, как и остальных комических виланов, становится средством актуализации библейского послания в момент постановки, служит соединению «высокого» содержания с «низовой» формой театральной игры. Типическими поэтологическими признаками виланов являются пародийная лексика, ругательства, гротескная внешность, хронотопная игра, функциональная родственность архетипу алазона.

Ключевые слова: мистерия, рецептивное ядро, вилан, комизм, черт, карнавальная пороговость, хронотоп, игра.

The article raises the problem of textual analysis of the English mystery plays from the perspective of receiving the biblical narrative in the carnivalesque chronotopos of the market square vernacular culture of the Middle Ages. Selected scenes from Mystery Cycle plays («The Harrowing of Hell», «The Deliverance of Souls», «The Creation», «The Fall of Angels», «The Fall of Adam», «The Temptation of Jesus»), in which the key receptive role belongs to the comic figure of Devil, have been selected for the object of analysis. By the example of these «devil's scenes» analysis it has been proved that the carnivalesque liminality of the character, as well as of the other similar comic villains, becomes a means of actualization of the biblical message at the moment of staging, contributes to the amalgamation of «high» content with the «low» form of theatrical play. The typical poetological characteristics of the villains are parody, insults, grotesque appearance, play with time and space, functional affinity to the alazon archetype.

Key words: mystery play, receptive nucleus, villain, Devil, carnivalesque liminality, chronotopos, play.

У вітчизняному літературознавстві знаходимо обмаль досліджень, присвячених поетиці середньовічної релігійної драми. Її великі текстові пласти залишаються надалі неперекладеними і недоступними для широкого загалу читачів/глядачів. Український

театрознавець О. Клековкін пояснює такий стан справ тим, що «наше уявлення про <середньовічний> сакральний театр і його домінуючий жанр тривалий час було неповним <...> через відсутність праць узагальнюючого характеру, які <...> мали б на меті вивчення

генези, форм і поетики сакрального театру» [4, с. 8]. Причину цієї «неповноти» сформулював у 1960-х роках американський учений Е. Бентлі, пов'язавши її з упередженим негативним ставленням до драми середньовіччя: «Був час, коли літературознавці, захищаючи середньовічну драму, вказували на окремі риси реалізму і демократичні нотки, що трапляються в ній. Вони соромилися основного матеріалу цієї драми, тому що він був догматичним за змістом і дидактичним за задумом, тоді як про справжню вартість середньовічної драми слід судити лише на основі її змісту й задуму» [2, с. 140]. Сучасному досліднику доводиться долати ще й багаторічну спадщину радянського прочитання містерій як «пережитків» примітивної свідомості. Схожа тенденція, не без впливу неомарксизму, існувала й на Заході, зокрема серед дослідників англійського Містерійного циклу (далі – МЦ, а чотири корпуси його текстів – Йоркський, Ковентрійський, Таунлійський, Честерський, відповідно – ЙЦ, КЦ, ТЦ, ЧЦ)¹⁰.

Так, ще в 1920-х роках прозвучала думка про те, що середньовічну містерію («погану, грубу, примітивну») на теренах Британських островів надто часто розглядають лише як підготовку до театру Відродження. Долаючи популярну в першій половині ХХ ст. дослідницьку позицію, що релігійні цикли, мовляв, були драмою ідеологічного несмаку і пересічні глядачі їх просто терпіли, британський театрознавець Дж. Кофман поступово і переконливо повертав містеріям їх рецептивну вартість. «Ці п'єси призначалися для постановок. Вони ставилися. Вони були популярними», стверджував учений [цит. за 18, с. 9]. На початку 1960-х років американська дослідниця Е. Проссер із тривогою зазначала, що стан вивченості англійських п'єс МЦ із точки зору їх змісту, поетики та системи персонажів залишає бажати кращого. Основною причиною було названо відсутність критеріїв оцінювання змісту драм, догматизм і дидактичність яких часто відштовхують науковців: «Припускаючи, що середньовічна людина була примітивною і неграмотною, – розмірковує Е. Проссер, – вчені зробили облудний висновок, що й релігійна драма, котру вона плекала і любила, була неминуче дитячою; що лише під здоровим сонцем Відродження вона зів'янула і змерла» [18, с. 10]. Проти ігнорування релігійного змісту МЦ виступав у 1950-х роках і відомий британський медієвіст Г. Крейг, стверджуючи, що «в його судинах текла релігія, а його успіх вимірювався пробудженням та реалізацією саме корпусу релігійного знання і світовідчуття» [10, с. 43]. Реакційна спрямованість робіт згаданих учених вказує на тривале існування магістральної тенденції упередженого телеоло-

гічного трактування МЦ. Щойно в роботах останніх десятиліть минулого століття набуває розмаху переоцінка і відтворення первинного призначення містерій, що проявилось в адаптації їх текстів до сучасної англійської мови, модернізованих постановках, богословському аналізі п'єс тощо. Намітилися позитивні зрушення і в українському науковому дискурсі [4; 5].

Проблема поетикального аналізу особливо актуальна для корпусу текстів англійського МЦ, що не лише відіграли важливу роль у розвитку британського національного театру, становленні світської драми, розгалуженні жанрів ренесансної драматургії тощо, але й проливають чимало світла на генезу сценічного блазня у драматичній майстерні В. Шекспіра, Т. Деккера, Р. Гріна, Б. Джонсона та ін., особливості рецепції біблійних текстів у карнавальному часопросторі народно-сміхової культури, середньовічну специфіку взаємодії пластів «високої» та «низової» літератури. На відміну від інших європейських аналогів, англійський МЦ увібрав у себе багатий місцевий колорит і став найбільшою національною драмою середньовічної Англії. Будучи настороженим зростаючою популярністю міраклів¹¹ і їх щораз більшим злиттям із духом карнавалу, у 1210 р. папа Іннокентій III видав едикт про заборону участі кліру в публічних виставах, що призвело до переходу організації МЦ під юрисдикцію міських ремісничих цехів. Це, у свою чергу, спричинило ряд структурних та поетологічних змін у п'єсах. Так, англійська мова поступово витіснила латинську, до канонічного тексту було додано ряд апокрифічних сюжетів, а також численні «фарсові вставні епізоди» [5, с. 17], за рахунок талановитої акторської гри зросли об'ємність і реалізм біблійних героїв.

Мета даної статті – продемонструвати зафіксоване в текстах містерій унікальне поєднання сакрального змісту з карнавальною формою постановки на прикладі аналізу вибраних негативних персонажів – віланів (за М. Бахтініним), зокрема Чорта. Адже, як стверджує британський дослідник Дж. Спаєрс, саме у МЦ відбулася амальгамація поганської форми і християнського контенту, в результаті чого до ХVI ст. витворилася театральна матриця з під-сюжетами і типовими комічними персонажами: «У елізаветинських драматургів не було необхідності запозичувати сценічний тип крикливого пустомелі чи хвалька з латинської комедії чи сенеківської трагедії. Ці типи уже виразно присутні в самій англійській традиції у вигляді Ірода, Пилата та інших блискуче спарених у сценічні партії антагоністів, що так часто оживляли містерії» [20, с. 78]. Біблійні вілани в трактуванні анонімних драматургів ставали атракційними фігурами сцени. Хоча їх було чимало, «інтерес публіки зосереджувався на п'яти-шести основних, що з'являлися у кожному Циклі, монополізуючи діалоги і сценічний сміх» [24, с. 199].

Найбільшої уваги заслуговує центральна негативна фігура Чорта, у якій вбачають сценічного предтечу

¹⁰ «Mystery Cycle» (XIV-XV ст.) – термін для позначення текстів понад 150 віршованих п'єс, в основі яких лежать події, описані біблійним автором, – від Сотворення до Страшного Суду. П'єси розвинулися з тропів – своєрідних вербальних декорацій літургійних текстів, найвідомішим з яких є пасхальний діалог *Quem Quaeritis?* (Кого шукаєте?), а згодом вийшли з-під контролю церкви і переросли в карнавальне дійство на основі фрагментів Біблії, послідовно розіграваних у різних містах Англії. На сьогоднішні всі дослідження Містерійного циклу побудовані на чотирьох збережених корпусах текстів – Йоркського циклу (48 п'єс), Таунлійського циклу (32 п'єси), Честерського циклу (24 п'єси), Ковентрійського циклу або циклу Н-ного міста (42 п'єси).

¹¹ Самі англійці в часи постановок МЦ називали його п'єси міракліями. Термін «містерія» увійшов у літературознавчий обіг значно пізніше, за аналогією з французькою назвою жанру *mystère* – таїнство.

Шекспірового блазня [1, с. 439; 15, с. 109-110]. Цей персонаж залишається одним із рецептивних ядер лондонського театру навіть тоді, коли англійська міська драма втрачає первинне релігійно-дидактичне призначення й обростає соціально-побутовою конкретикою¹². У дослідженнях XIX-XX ст., присвячених постаті диявола в англійських містеріях, цей персонаж лише зрідка отримував оцінку «серйозного і трагічного» [11; 18]. Більшість критиків, натомість, розглядають його передусім як джерело комізму [23, с. 12], гротеску і бурлескної сатири [12, с. 53-98; 8: I; 15, с. 50-84; 3, с. 87, 138], вказуючи на подвійну функцію персонажа – розважати і повчати [19, с. 57].

Джерелами комізму чорта є його органічна пародійність та онтологічна карнавальна вторинність у протиставленні з Богом (він – *simia Dei*¹³), що проявляється на рівні мови, жестів, стосунків з іншими персонажами, гротескної зовнішності. Зазвичай Диявол очолює «вражу трійцю» – Диявол, Світ, Плоть (*Devil, World, Flesh*), що є симетричною «низовою» пародією на Пресвяту Трійцю. Чорти нижчого рангу – слуги і служки Диявола – характеризуються грубою лайкою, а їх поява в містерійних сценах супроводжується спонтанними вигуками «ah-ha!» або «out! out! harrow!»¹⁴.

Генезу комічності Диявола в містеріях пов'язують із окремою віршованою п'єсою «Зішестя в ад» (*The Harrowing of Hell*, с.1250), де він грає порогову роль воротаря при вході до Пекла [12, с. 63]. Коли Христос наближається до пекельних воріт, Сатана вигукує: «Ich haue herd wordes stronge, / Ne dar I her no lengore stonde; / Kepe þe gates whoso mai, / I lete hem [=them] stonde and renne awei» [17, с. 14, 139-142]. Оскільки у т. зв. «Євангелії від Никодима», що було фабульною основою п'єси, момент боягузства персонажа відсутній, то, найімовірніше, саме при постановці драми він набуває рис героя-алазона, які і стають відправною точкою акумуляції комізму. Окрім атракційного костюму, витрати на який наприкінці XIV ст. перевищували кошторис костюму актора в ролі Бога [12, с. 62], фігура Чорта здобуває рецептивне підсилення за рахунок літературних обробок сцени «входу до пекла». Серед грішників, яких він утримує і віддає Христу, глядач міг впізнати негативних прототипів із реального життя в мікро-соціумі середньовічного міста. Так, автор ЧЦ вводить у п'єсу постать відомої в околицях господині таверни, котра колись зажила лихої слави – не доливала клієнтам, лялася, грала в карти і кості, а за це потрапила до пекла [13, с. 168: 265-276]. Два чорти, поплічники Сатани, пропонують

їй одруження і вічне життя в пекельній насолоді [13, с. 169: 313].

Іншими комічними ознаками «чортівських сенок» є грубість, лайка, богохульство. У ЧЦ Антихрист відзначається потоком лайливих слів на адресу Сноха та пророка Іллі [13, с. 166-167]. У творчій інтерпретації біблійної сцени автором ТЦ Вельзевул прозиває Ісуса пройдисвітом (*brodell*), у ЧЦ Сатана вважає його ідіотом (*idiot*), помічник Сатани – самозванцем (*popelard*), а у відповідній виставі версії ЙЦ Диявол застосовує до нього слова «боягуз» і «шльондра» (*dastard, harlot*): «SATTAN I bidde you be nocht abasshed / But boldely make youe boune / With toles that ye on traste, / And dyngye that dastard doune. / JESUS Principes, portas tollite, / Undo youre gatis, ye princes of pryde, / Et introibit rex glorie, / The kyng of blisse comes in this tyde. / SATTAN Owte, harrowe, what harlot is hee / That sais his kyngdome schall be cryed» [25: 177-186].

У внутрішню комунікацію Сатани з підопічними чортами (звертається до них зневажливим 'Thefys' – «злодії») автори циклів вкладають ще більше комізму, перетворюючи її на клоунаду. У ТЦ, приміром, Сатана наказує Вельзевулу міцно зачинити пекельні ворота і не впускати Христа, на що Вельзевул відповідає з наріканням, що, мовляв, це легко сказати, але куди важче зробити: «To sett hym sore, that is sone saide! / com thou thi self and serue hym so» [22: 221-222]. В окремих сценах вражі сили б'ються, і Сатана навіть погрожує проламати Вельзевулу череп [25: 210-215]. Один із демонів звинувачує Сатану в падінні сил зла із Царства Божого до Пекла і називає його «дурним тухтієм» (*lurdane*¹⁵) – словом, що комічно дисонує з удаваною величчю верховного духа зла. Сатана відповідає тим самим прізвиськом, звинувачуючи демона в наклепі [12, с. 64]. Витончена наївність віланів, їх образи на адресу один одного і брутальний тілесний гумор творять рекреативний елемент п'єс.

Творець ТЦ вводить у п'єсу «Визволення душ» (*The Deliverance of Souls*)¹⁶ унікального для містерій персонажа – багатого на комізм демона Рібальда¹⁷. Він з'являється як дрібний пекельний служка, що кличе на допомогу Вельзевула зв'язувати підконтрольні Сатані душі в момент, коли до пекла наближається Христос. Рібальд переживає здивування і страх, коли бачить радість полонених у пеклі праведників і їх надію на спасіння [22, с. 296: 89-93]. Наївність персонажа підсилює діалог зі «старшим за рангом» чортом – Вельзевулом, який картає Рібальда за даремно здійснений галас і вчить, що треба не ревіти, а говорити: «Out, rybald,! thou rores, / what is betyd? can thou oght tell?» [22, с. 296: 94]. Комізм пекельної сценки набирає нових обертів, коли Сатана картає Вельзевула і висуває йому ті самі звинувачення з погрозами «дати в чоло»: «The devill you all to-har! / What ales the so to showte? / And me, if I com nar, / thy brayn bot I bryst owte!» [22, с. 297: 142-145]. Таким

¹² Про це свідчать бодай назви п'єс пізніх слизаветинських та яacobинських драматургів із Чортом у списку *dramatis personae*: «Диявол – то віслоку» (*The Devil is an Ass*, 1616), «Диявольська хартія» (*The Devil's Charter*, 1606), «Судова справа з дияволом» (*The Devil's Law-Case*, 1617), «Веселий диявол з Едмонтону» (*The Merry Devil of Edmonton*, 1602), «Білий диявол» (*The White Devil*, 1612) і т. д.

¹³ (лат.) «мава Бога».

¹⁴ Вигук «out, harrow!» та його різновиди – норманського походження і використовувався для викликання сусідів із помешкань на допомогу в разі небезпеки. Оскільки в містеріях ці вигуки найчастіше зустрічаються в словах чортів, то вони стали вербальною прикметою цих персонажів. Дет. про це: [12, с. 65].

¹⁵ Архаїчне слово для пейоративного позначення слабоумної або розумово неповносправної особи [від старофр. *lourdin* (важкий незграба) і від лат. *lūridus* – блідо-жовтий].

¹⁶ У решті циклів цій п'єсі відповідає «Зішестя в ад».

¹⁷ Саме слово в XIII ст. позначало грубу, неотесану й неосвічену людину.

чином, за задумом постановників ТЦ, чорти імітують ієрархічні стосунки між людьми. Хоча Рібальд належить до інфернального світу, у ньому можна простежити людські риси: невпевненість, страх, сором'язливість. Дослідники пов'язують цей тип чорта-простачка з комічною фігурою Йоната (Jonatus) – Воротаря, що з'являється в окремих творах XIII ст. на мотив «Євангелія від Никодима» [15, с. 67]. Саме еволюцією комізму цієї містерійної сцени та антропологізацією чорта, на нашу думку, можна пояснити появу блазня в ролі пекельного Воротаря в трагедії «Макбет» В. Шекспіра (II. III.1-37).

Фігура Вельзевула – холоднокровного й самовпевненого чорта – теж стає джерелом глядацького сміху, в основному завдяки грі слів і наївному невіглавству. Спершу Вельзевул не сприймає новини про те, що Христос рятуватиме душі, оскільки вважає себе їх повноправним господарем: «whils I am pryncce and pryncsurall / they shall neuer pas out of this place» [22, с. 296: 105-106]. Потім його невіглавство стає причиною неадекватного трактування слів царя Давида, який називає Христа «Господом» (Lord): «Alle erthly men to me ar thrall; / That lad that thou callys lord, in lede / he had neuer harbor, house, ne hall» [22, с. 297: 137-139]. Автор використовує загальноприйняте в середньовіччі значення слова «lord» і вустами чорта бурлескно карнавалізує сакральність Давидових слів. Коли ж Вельзевул усвідомлює реальність небезпеки, а Сатана довідується про те, що до пекла увійшов Христос, уся фабульна серйозність драматичного моменту ховається за комічним діалогом між двома чортами [22, с. 300: 209-232]. Сатана звинувачує Вельзевула в незграбності і погрожує йому смертю, а Вельзевул грає роль чванливого ображеного слуги.

Далі на перший план виходить розмова між Христом і Сатаною. Останній по-блазнівськи перекручує слова Христа про небесного Отця і каже, що і батька його, і матір він «знає з вигляду», і тому природа Його надзвичайної влади для нього – загадка: «JESUS Now is the tyme certan / My fader ordand her for, / That thay shuld, pas fro payn, / In blys to dwell for euermore. Sathanas / SATHANAS Thy fader knew I well by syght, / he was a wright, his meett to wyn; / Mary, me mynnys, thi moder hight, / the vtmost ende of all thy kyn; / Say who made the so mekill of myght?» [22, с. 301: 241-249]

Коли Христос говорить про свою любов до людей і бажання їх спасти, Сатана зауважує, що схожі «чутки» дійшли до нього, поки він був у місті, але він не йме їм віри, бо така поведінка Бога, мовляв, суперечить Його ж одвічному задуму пекла для людей після гріхопадіння [22, с. 302: 267-278]. Не виключене прочитання в цих словах легкої сатири на пліткарство [15, с. 68], але передусім, на нашу думку, референція до «чуток» у місті, де ставилася вистава, засвідчує віднесеність фігури Сатани до порогового часопростору драми, який дозволяє персонажу виходити з внутрішнього драматичного часу в час зовнішній – сценічний, і навпаки, актуалізуючи в такий спосіб дидактичне послання автора. Урешті, Сатана звинувачує Христа в безсердечності за намір відібрати в нього душі, а коли такий «богословський аргумент» не виправдовує себе, він проситься сам бути забраним Христом із пекла.

Несумісність дискурсів опонентів, накладаючись на класичні архетипи (за Н. Фраєм) ейрона (Христос) і алазона (Сатана), загострює увагу реципієнта та допомагає засвоєнню християнських цінностей.

За фабульним порядком МЦ, перша комічна сценка з Чортом з'являється в часто об'єднаних в одну п'єсах «Сотворення» (*The Creation*) і «Падіння Ангелів» (*The Fall of the Angels*). Усі чотири збережені версії МЦ починаються з прославлення Божої величч ангелами. Як і у випадку з Маркольтовою пародійною мудрістю на тлі біблійного авторитету Соломона у відомому наративі «Діалоги між Соломоном і Маркольтом» [див.: 7], тут простежується максимальний ефект комізму удаваної влади Диявола в протиставленні до повноти і святості влади Бога: «I am so semely, blode & bone, / my sete shall be ther as was his. / Say, felows, how semys now me / To sit in seyte of trynnye?» [22, с. 4: 102-105]. Висміювання чорта, безперечно, служило богословським цілям містерійних драматургів, однак у момент театральної «публікації» дидактичні інтенції поступалися візуальному, звуковому і кінетичному ефектам від сценічної гри злих духів.

Якщо в «Сотворенні» блазеньська вторинна природа чорта зводиться до словесного батосу й арогантною поведінки, то у «Гріхопадінні» (*The Fall of Man*) спостерігаємо цілий метатеатр, побудований на грі ідентичностей. Тут акторові у ролі чорта необхідно вдатися «іншого» перед Євою, залишаючись в іпостасі чорта перед глядачем. Сценічні вказівки в текстах п'єси ЧЦ та ЙЦ свідчать про те, що перетворення чорта в змія-спокусника (шляхом переодягання, тренувань у зміні голосу, репетиції тексту промови тощо) відбувалося просто на сцені з активним зверненням за допомогою до глядача [15, с. 56]. Метатеатральність чорта підкреслювалася фразою, котру він адресував глядачам напередодні сцени спокуси, долаючи «четверту стіну»: «In a worm's likeness will I wend, / And fand to feign a loud leasing» [25: 23-24]. Гротескний одяг комічно контрастував із удавано тонким жіночним голосом актора («Oh, lady of felicite, beholde my voyce so small!» [13, с. 20: 44]), а злий намір – із пропозицією покращити становище Єви у раю: «Woman, do way! To greater state ye may be brought, / And ye will do as I ashall say... / For right as God ye shall be wise, / And peer to him in all kin thing...» [25: 60-61, 69-70]. Коли Єва шукає підстав для довіри, Сатана, вдаючи образу честі, вживає аргумент щирості, яка, мовляв, органічно притаманна йому: Yea, why trowest thou not me? / I would by no kins ways / Tell nought but truth to thee [25: 75-77].

Чотири версії МЦ подають різні «прийоми» спокуси Єви – підлабузництво, удавану дружбу, обіцянку здобути особливу мудрість, але в усіх випадках Сатана вдає наївну постать, котра нічого не знає про заборонене дерево і природу зла. Варто зазначити, що фігура диявола-обманника була добре відомим елементом середньовічної літератури. На ранніх етапах розвитку дидактичної літератури її сутність розкривалася через паралель із лисом як демонічною твариною «Бестиарію». Аллюзія на відоме прислів'я «диявол майже не буває мертвим» («Seldom lyyes the dewyll / dede by the gate»), що зустрічається в тексті «Другої Пастушої»

п'єси (*Secunda Pastorum*) ТЦ [22, с. 123: 229], засвідчує топос хитрого лиса-диявола як «загальне місце» для театрального реципієнта містерій. Припускають, що постановник сцени спокуси й актор, який грав Сатану, «черпали натхнення у зображенні чорта саме із проповідей, бестіаріїв, народних приповідок, побудованих на асоціації лиса з ідеєю зла» [15, с. 59]. Водночас, як бачимо, у «сценках із дияволом» символічна функція персонажа як алегорії зла, відходить на другий план у міру зміщення акцентів на візуальні комічні ефекти.

У п'єсі «Спокуса Христа» (*The Temptation of Jesus*) алазонський дискурс самовихваляння відкривається появою і представленням Сатани ще до початку самого діалогу з Христом: «DIABOLUS Make room, I say, and let me gang! / Who makes here all this throng? / Get you gone, high may you hang / Upon a rope! I fear I've waited far too long / To do a jape» [25: 1-6]. У світлі досліджень постановки містерій на педжентах цей момент часто розглядається як «вхідний час» [6, с. 581] дійства, коли актору дозволялася карнавальна забава з глядачами, «його зумисне скидали з педженту у натовп, де він переслідував хлопчиків і удавано їх ловив, щоб закинути у пекельну пашу...така традиція виходу до публіки пасувала сценічній конвенції тих часів» [21, с. 225].

Три спокуси Диявола, спрямовані на Христа, обертаються проти нього самого. Якщо у сцені є Свою жертвою невігластва стає людина, то тут трагікомізм зосереджений на постаті Чорта – обманутого обманника. Коли Христос відкидає спокусу владою і відмовляється перетворити каміння у хліб, Диявол наївно інтерпретує це як знак фізичної ситості. Його комічні роздуми, звернені до глядачів, являють усю глибину чортівської глупоти: «Ah! Such words no devil knows! / He's not hungry, I suppose» [25: 85-86]. Кожну спокусу чорт обдумує з глядачами в інтерактивному форматі: «Aha! Now we go well, I see! / I shall try some vainglory / To make him fall. / If indeed God's son is he, / Know I shall!» [25: 85-96]

У КЦ невідомий драматург перетворює сцену з чортами в мотив диявольського парламенту – між Сатаною, Белаялом і Вельзевулом розгортається дискусія на тему дивної природи Христа і найкращої методики Його спокусити. Низька комедійна клоунада будується на плутанні Христа з Йоаном Хрестителем, на спантеличеності Сатани двома іменами Божого Сина – Ісус і Христос [16, с. 205-209]. Пекельний парламент є симетричною пародією на небесний парламент Бога і ангелів. Вельзевул пародіює ангела-посланця, що молиться за успіх «всієї справи зі спокусою» і просить у Сатани «благословення», а Белаял по-ангельськи вболіває за верховного чорта: «Belyalle: Alle the develys, that ben in helle, / Shul prey to Mahound, as I the telle, / That thou mayst spede this journey welle, / And comferte the in this dede» [16, с. 207: 62-65]. Таке зображення Сатани в ролі імітатора Бога суголосне зі середньовічним трактування його як *simia Dei*, а

паралелізм між небесним та інфернальним світами вказують на онтологічну спотвореність і карнавальну вторинність персонажа.

Невизнання Бога в особі Христа вважалося невід'ємним атрибутом Сатани¹⁸. Саме цю властивість чорта постановники, особливо у випадку з ЧЦ і ЙЦ, активно використовують для представлення персонажа в ролі алазона, бо тільки така іпостась «ідеального зла» легітимізує карнавалізацію загальноприйнятих цінностей і забезпечує сценічний бурлескний ефект. Це, у свою чергу, цілком відповідає літературним канонам тогочасся [14, с. 141-142]. Бурлескний тон, у якому Сатана виражає зневажливе ставлення до Христа, коливається між брутальною насмішкою: «It seemes he thought heaven were his, / so stout a syre is he» [9: 15-16] та автоіронією, коли чорт жартома називає себе «моя величність»: «My majesty he puts always behind, / for in him fault none can I find» [9: 41-42]. Невігластво і невірство диявола, що зазвичай в літературі передавалося у серйозних дидактичних тонах – наприклад, у «Диявольському парламенті» (*The Deuelis Parliament*) – у руках творців містерій стає блазнівською маскою рекреативного персонажа. У тексті спостерігається карнавальний порядок «світу навиворіт», де Христос – смертний чоловік, а чорт – божество.

Обсяг статті, на жаль, не дозволяє залучити до аналізу також сцени з бісом Тутівілюсом, Каїном, царем Іродом, Пилатом, що заслуговують окремої уваги з перспективи їх рецептивної вартості. Карнавальний сміх та метатеатр у містеріях пов'язані також із групами епізодичних персонажів – Мучителів (*Tortorers*) і Воїнів (*Milite*), Наклепників (*Detractors*) – безіменних віланів, що безпосередньо тортурують Христа. Їхні гротескні діалоги на тлі найтрагічніших моментів біблійного нарративу розгортаються у сценах побиття (ТЦ) та розп'яття (КЦ, ЙЦ, ЧЦ). Те, що в тексті Біблії згадується лише побіжно – насмішки первосвящеників, глузування воїнів, плювання юдеїв тощо – у руках творців містерій гротескно виходить на перший план. Оскільки діалоги маргінальних персонажів займають більшу частину текстів згаданих п'єс, правомірно говорити про витворення в англійській середньовічній драмі підсюжетної лінії, що доповнює основну драматичну колізію, розширює спектр рівнів її рецепції. Її поетологічною конституентною є аксіологічна перевернутість «світу навиворіт». Театральна поєднаність комічних віланів (їх здатність перебувати водночас у драматичному і сценічному часопросторах) стає для творців містерій засобом рецептивної актуалізації біблійних істин та поєднання сакрального змісту і карнавальної форми в момент дійства.

¹⁸ Цей мотив зустрічаємо також у драмі-мораліте «Обіжник Світу» (*Cursor Mundi*, XIII ст.), що мала чималий вплив на формацію текстів містерійних циклів, у поемі «Диявольський парламент» (*The Deuelis Parliament*, XV ст.) та інших середньовічних творах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга / А. Аникст. – Москва : Советский писатель, 1974. – 606 с.
2. Бэнгли Э. Жизнь драмы [Электронный ресурс] / Э. Бэнгли ; [перевод с англ. В. Воронина ; предисловие И. В. Минакова]. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 416 с. – (Библиотека истории и культуры). – Режим доступа : <http://biblioteka.portal-etud.ru/book/erik-bentli-zhizn-dramy>.
3. Голозубов А. В. Теология смеха как феномен западной культуры. Монография / Александр Вячеславович Голозубов. – Харьков : ТО «Эксклюзив», 2009. – 468 с.
4. Клековкін О. Ю. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. (Структурно-типологічне дослідження) : [монографія] / О. Ю. Клековкін. – К. : Київський державний інститут театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого, 2002. – 272 с.
5. Лілова Л. Специфіка художньої репрезентації біблійного сюжету в англійській середньовічній містерії (на матеріалі п'єси про Ноя та його синів) / Олена Лілова // Ренесансні студії [гол. ред. Торкут Н. М.]. – Запоріжжя : КПУ, 2011. – Вип. 16-17. – 309 с.
6. Паві П. Словник театру / Патріс Паві ; [пер. з фр. Маркіян Якубук]. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 640 с.
7. Пастушок Г. Образ блязня в «Диалогах між Соломоном і Маркольтом»: профанія чи карнавалізація сакрального? / Галина Пастушок // Питання літературознавства : [наук. зб. / гол. ред. О. Червінська]. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – Вип. 83. – С. 49–59.
8. Chambers E. K. The Medieval Stage / Edmund Kerchiver Chambers. – 2 Vols. – Dover : Dover Publications, 1996 (rpt. Oxford University Press, 1903). – 960 p.
9. The Chester Plays [Електронний ресурс] / [Adapted as an acting text by Alexandra Johnston from the modernised version by David Mills, assisted by Linda Phillips]. – 2010. – Режим доступу : <http://www.reed.utoronto.ca/chester>.
10. Craig H. English Religious Drama of the Middle Ages / Hardin Craig. – Oxford : Oxford Clarendon Press, 1955. – 421 [VI] p.
11. Cushman L. W. The Devil and the Vices in the English Dramatic Literature before Shakespeare / L. W. Cushman. – Biblio Distribution Centre : Humanities Press, 1970 (rpt. 1900) – 164 p.
12. Eckhardt E. Die Lustige Person Im Älteren Englischen Drama (Bis 1642) / Edward Eckhardt [FACSIMILE: Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. Bd. XVII]. – Berlin : Mayer&Muller, 1902. – 478 S.
13. Everyman and Medieval Miracle Plays / [Edited with an introduction by A. C. Cawley]. – London, 1970. – 283 p.
14. Huizinga J. The Waning of the Middle Ages / Johan Huizinga. – London, 1944. – 352 p.
15. Janicka I. The Comic Elements in the English Mystery Plays Against the Cultural Background (particularly art) / Irena Janicka. – Poznań : Towarzystwo Przyjac. Nauk. Wyd. filolog.-filozof. Prace komisji. filolog. – T. 16 Zesz. 6, 1962. – 119 p.
16. Ludus Coventriae (N-Town Plays) : A collection of mysteries, formerly represented at Coventry on the feast of Corpus Christi [Електронний ресурс] / [Edited by James Orchard Halliwell]. – London, 1841. – 460 p. – Режим доступу : <http://archive.org/stream/luduscoventriaec00halluoft#page>.
17. Pollard A. W. English miracle plays, moralities, and interludes; specimens of the pre-Elizabethan drama [Електронний ресурс] / Alfred William Pollard. – 23 p. – Режим доступу : <http://www.ebooksread.com/authors-eng>.
18. Prosser E. Drama and Religion in the English Mystery Plays: A Re-Evaluation / Eleanor Prosser // Stanford Studies in Language and Literature, XXIII. – Stanford University Press, California, 1961. – 186 p.
19. Sharp T. A Dissertation on the Peagants or Dramatic Mysteries anciently performed at Coventry [Електронний ресурс] / Thomas Sharp. – Coventry : Merridew, 1825. – 252 p. – Режим доступу : <http://archive.org/details/dissertationonpa00sharuoft>.
20. Speirs J. A Survey of Medieval Verse and Drama / John Speirs // The New Pelican Guide to English Literature. – Vol. 1 : Medieval Literature ; Part I : Chaucer and the Alliterative Tradition / [Edited by Boris Ford]. – Cambridge University Press, 1991 (Rpt. 1954). – 221 p.
21. Spencer M. L. Corpus Christi Pageants in England / M. L. Spencer. – New York, 1911. – 302 p.
22. The Towneley Plays [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://blocksclass.com/libr/TownleyPlays.htm>.
23. Winslow O. E. Low Comedy as a Structural Element in English Drama from the Beginning to 1642 [dissertation] / Ola Eizabeth Winslow. – University of Chicago, 1926. – 304 p.
24. Wood T. F. The Comic elements in the English mystery plays / Frederick T. Wood // Neophilologus. – Vol. 25. – Number 1 (1940). – London : Faber and Faber. – P. 194–206.
25. The York Cycle, 48 Anonymus Plays [Електронний ресурс] / Режим доступу : http://machias.edu/faculty/necastro/drama/york/play_01.txt.