

I. Історико-літературний процес

УДК: 821.111:82-312.2

Лілова Олена
(Запоріжжя)

Специфіка художньої репрезентації біблійного сюжету в англійській середньовічній містерії (на матеріалі *П'єси про Ноя та його синів*)

У статті показано, що фарсова складова педжента Ной та його сини не лише привносить потужний розважальний заряд у містеріальне дійство, але також сприяє більш повному розкриттю основної теми твору. Так, фарсовий образ Джил постає яскравим прикладом гріховності людської природи, що по суті є причиною повені у біблійній притчі. Порятунок Джил разом з іншими мешканцями ковчегу дозволяє трактувати катастрофу як випробування, котре проходить грішник на шляху до спасіння. У статті також робиться висновок про відкритість художньої структури містерії до впливів світського театру Середньовіччя.

Ключові слова: містерія, педжент, фарс, біблійний сюжет, сюжетно-композиційна структура, свято Тіла Христова.

Англійські середньовічні містерії, об'єднані у чотири основні цикли за місцем їхнього створення, видаються напрочуд привабливим та перспективним об'єктом аналізу в сучасних студіях з медієвістики. І справа не лише в тому, що переосмислення багатьох аспектів середньовічної поетики, яке відбувається у постмодерному науковому просторі, дозволяє по-новому побачити й оцінити літературні пам'ятки доби Середньовіччя, дещо змінити наші уявлення про сутність і перебіг тогочасного

літературного процесу. Новітнє «відкриття» середньовічних текстів та дослідницька реконструкція тогочасних культурних практик можуть слугувати потужним імпульсом до віднаходження нових форм художньої рефлексії в літературі й театрі, які б відбивали світовідчуття та духовні пошуки нашого сучасника, спрямовані на вирішення одвічних проблем людства.

П'єсу про Ноя та його синів традиційно відносять до, так званого Таунлійського циклу містерій (The Towneley cycle)¹, який інколи ще називають Вейкфілдським через те, що кожен твір з цієї збірки має на титульній сторінці позначку „The Wakefield Pageant”. Поміж дослідників англійської середньовічної драми немає однастайності у трактуванні власної назви *Вейкфілд*. Існує припущення, що це ім'я автора п'єс, котрі увійшли до цього циклу містерій. Водночас, висловлюється і думка про те, що цю назву слід співвідносити із невеличким містечком в околицях Йорка². Через географічну близькість двох міст, а також через текстуальні паралелі, які нібито було виявлено між п'ятьма текстами Вейкфілдського та Йоркського циклів, з'явилася гіпотеза про те, що ці два цикли мають спільне походження, або ж у Вейкфілдському циклі наслідується Йоркська містеріальна драма³. Однак таке припущення не має наукового обґрунтування, тож сьогодні два цикли вважаються цілком самостійними зібраннями педжентів.

У центрі даного дослідження – п'єса, що ґрунтується на біблійному сюжеті про Вселенський потоп. Метою розвідки є з'ясування особливостей потрактування у

¹ На сьогодні віднайдено чотири англійські збірки чи цикли містерій – Йоркський, Честерський, Ковентрійський та Таунлійський (або Вейкфілдський).

² Meredith P. The Towneley pageants // The Cambridge Companion to Medieval English theatre / Ed. by Richard Beadle and Alan J. Fletcher. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 152.

³ Op.cit. – P. 164.

I. Історико-літературний процес

цьому творі традиційних концептів «світова катастрофа як покарання» та «катастрофа як випробування, котре веде до порятунку». Особлива увага при цьому приділятиметься середньовічним засобам сценічної презентації у *П'єсі про Ноя та його синів*.

Спільною назвою для всіх англійських містерій доби Середньовіччя є *Corpus Christi Play* (тобто, драма, яка розігрується з нагоди дня Тіла Христового). Цей день припадає на наступний після свята Трійці четвер, отже не має конкретної, фіксованої дати. В залежності від того, коли святкується Пасха, від якої вираховуються інші події церковного календаря, свято Тіла Христового може відбуватися в період між 21 травня та 24 червня. Саме в цю пору року ми насолоджуємося найдовшими світловими днями. Цей факт необхідно брати до уваги, говорячи про середньовічне містеріальне дійство, адже воно розігрувалося просто неба і тривало від ранку до пізнього вечора. Так, приміром, в окремі роки мешканці середньовічного Йорка⁴ могли переглянути протягом святкового дня близько п'ятдесяти п'єс-педжентів⁵.

Відомо, що в тогочасних англійських містах постановками педжентів займалися гільдії ремісників. Як правило, гільдія щороку брала участь у містеріальній процесії з однією і тією ж п'єсою. Робітники цеху облаштовували педжент – власне сцену, котра розташовувалася на возі, шили костюми та майстрували різноманітне сценічне приладдя. А, окрім того, готуючись

⁴ Вважається, що вперше містерія була розіграна у Йорку 1376 року (цього року в міській хроніці було зроблено запис про рухому повозку-педжент), а заборонена 1568 року. Власне тексти містерій датуються 1463-1477 роками (детальніше про Йоркський цикл див.: *Taylor J.H. Four Levels of Meaning in the York Cycle of Mystery Plays. A Study in Medieval Allegory.* – Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2006. – 115 p.).

⁵ *Twycross M. The theatricality of medieval English plays // The Cambridge Companion to Medieval English theatre / Ed. by Richard Beadle and Alan J.Fletcher.* – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 27-29.

до свята Тіла Христового, репетирували п'єсу. Оскільки педженти свідомо писалися для аматорських акторських колективів, то в них зазвичай була одна-дві провідні ролі, які належало виконувати найобдарованішим акторам, та кілька ролей другорядних. Жіночі ролі в середньовічній англійській виставі, як, до речі й пізніше, в добу Відродження, виконувалися чоловіками.

Протягом дня рухома сцена-педжент пересувалася від однієї означеної стоянки до іншої в межах центральної частини міста, даючи можливість щонайбільшій кількості глядачів подивитися п'єсу. На кожній стоянці актори розігрували п'єсу наново. У середньовічному Йорку, приміром, нараховувалося від дванадцяти до шістнадцяти таких стоянок⁶. Досить спірним залишається питання про те, чи відбувалося містеріальне дійство на день Тіла Христового за тим самим принципом і у Вейкфілді. Сумніви виникають з двох причин. По-перше, у Вейкфілді не було такої розгалуженої мережі професійних гільдій, як в інших середньовічних містах на території Англії⁷, а по-друге, за розмірами Вейкфілд значно поступався Йорку, Честеру чи Ковентрі. Важко уявити, де у такому маленькому містечку могло б розташуватися кілька аматорських сцен (нагадаємо, Таунліїський цикл включає 32 п'єси). Тож, цілком ймовірно, що у Вейкфілді, існувала тільки одна сцена, на якій розігрувалося містеріальне дійство, і вона, вочевидь, залишалася статичною, а не пересувалася містом.

У середньовічній Англії містеріальна драма, кожен епізод якої розробляв певний сюжет Святого письма, набула неабиякої популярності. Інтерес до містеріального дійства та бажання брати в ньому участь мали воістину масовий характер, далеко вийшовши за усталені хроно-

⁶ Op.cit. – P. 29.

⁷ *Happé P.* A guide to criticism of medieval English theatre // *The Cambridge Companion to Medieval English theatre* / Ed. by Richard Beadle and Alan J.Fletcher. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 342.

I. Історико-літературний процес

логічні рамки доби Середньовіччя. Як свідчать історичні документи, постановки містерій у Ковентрі регулярно відбувалися аж до 1579 року. Відомо про відчайдушні спроби мешканців міста поновити вистави на початку 90-х років XVI ст. Існують також відомості про те, що у маленькому місті Кендл (Kendal), котре завдяки своїм розмірам та місцю розташування довгий час залишалося поза увагою єпископату, містеріальна драма існувала до початку XVII ст.⁸

Недивно, що надзвичайно популярною серед глядачів містерій була і *П'єса про Ноя та його синів* (оригінальна назва *The Deluge. Noah and his Sons*), яка за багатьма ознаками є типовим зразком містеріальної драми. Сюжет цього твору ґрунтується на добре всім відомому біблійному фрагменті про праведника Ноя та порятунок самого героя і його близьких у священному човні – ковчегу – під час Всесвітньої повені.

Історія про дивовижне спасіння Ноя та членів його родини (дружини, трьох синів та їхніх жінок) запозичена зі Старого Завіту. В розділах 6-8 Книги першої Мойсея *Буття* говориться про те, що, люди забули Бога, гріхи та розпуста повністю поглинули їх, тож Бог пошкодував, що створив людину і вирішив знищити людство, втопивши землю у водах Вселенської повені. Ной був єдиним праведником з-поміж людей, він завжди шанував Творця. Тому Бог вирішив врятувати його рід, попередивши Ноя про небезпеку. Всевишній навчив Ноя, як своїми руками побудувати рятувальне судно – ковчег, він також наказав Ною взяти з собою в ковчег по сім істот кожного чистого виду птахів та тварин, по парі кожного нечистого виду птахів та тварин і застися провізією. Ной все зробив так, як повелів йому Бог. Сорок днів і сорок ночей на землю лилася вода, все живе, що існувало на поверхні землі,

⁸ Див., приміром: *Cooper H. Blood Running Down // London Review of books. – Vol. 23. – No 5. – 9 August 2001. – P. 13.*

пішло під воду і загинуло. Нечувана повінь – п'ятнадцять ліктів над рівнем землі – затопила сушу і вода продовжувала прибувати. Так тривало протягом ста п'ятдесяти діб, а потім Бог наслав на Землю вітер і вода зупинилася. Ще через сорок днів Ной почав випускати з ковчега птахів, спершу ворона, а потім голуба, щоби дізнатися, чи не осушилася земля після повені. Але щоразу птахи поверталися до ковчегу, так і не знайшовши земної тверді. Одного дня голуб повернувся з гілочкою оливи у дзьобі. Так Ной дізнався про те, що вода зійшла з поверхні землі. Зачекавши ще сім днів, Ной ще раз випустив голуба і той вже не повернувся до нього. Тоді Ной та всі інші живі істоти, яких він взяв із собою, вийшли з ковчегу і, за словом Божим, розійшлися по всій землі, давши людству ще один шанс обрати праведне життя і тим самим спасти свої безсмертні душі.

Цей біблійний сюжет ліг в основу *П'єси про Ноя та його синів*. Текст *Повені* або *П'єси про Ноя* досить невеличкий за обсягом, він містить лише 547 віршованих рядків та свідчить про те, що його автори (чи автор) не лише добре знали історії зі Старого Завіту і вміли вправно надавати їм драматургійного формату, але також були людьми надзвичайно кмітливими, дотепними і мали чудове почуття гумору.

П'єса не має жодних структурних частин чи розділів (як-от дій, актів, сцен тощо), вона виконується і сприймається на одному подиху, однак у ній все ж таки можна виокремити такі композиційні складові, як зав'язка, розвиток дії, кульмінація та розв'язка. Експозицією можна вважати перші 180 рядків твору, в яких перед глядачем постає Ной, котрий, звертаючись у молитві до Бога, говорить про те, що людство піддалося згубному впливу Люцифера: „...every living man/ Most part of day and night sins in word or deed/ Full bold:/ Some in pride, ire, and envy,/

I. Історико-літературний процес

Some in covetousness and gluttony,/ Some sloth and lechery,/ And other ways manifold” (рядки 47-51)⁹.

Упорядник і редактор збірки містеріальних п'єс, автор їхніх модернізованих версій Дж.Гасснер у примітках до твору висловлює припущення, що в цьому місці вистави, коли згадуються гординя, заздрощі, неробство, обжерливість, розпуста тощо, на сцені могла з'явитися процесія з усіх семи смертних гріхів¹⁰. Таке припущення дослідника видається цілком вірогідним, адже у середньовічній драмі алегоричні образи людських чеснот і вад використовувалися дуже широко. Хоча цей сценічний прийом вважається типовим, передовсім, для мораліте, цілком можливим було його застосування і в інших різновидах театральних вистав часів Середньовіччя та Відродження. До цього прийому, зокрема, нерідко вдавалися автори інтерлюдій: Дж.Растелл (приміром, п'єса *Чотири стихії*), Г.Медволл (*Природа*), Дж.Скелтон (*Величність*) та ін.

Наприкінці монологу Ной говорить про те, що він живе на світі уже більше 600 років, і весь цей час сумлінно віддає шану своєму Господу, якого молить про помилування та спасіння. У відповідь на звернення Ноя звучить монолог Бога, котрий не з'являється на сцені, проте його голос чути згори. Бог зазначає, що створив людину істотою, яка мала б жити у любові до своїх ближніх і до свого Творця. Та все відбувається не за його задумом, земля потонула у гріху. Тому він має намір помститися людям і знищити все живе, наславши на землю повінь. Врятовано буде тільки Ноя та його родину. Аби попередити Ноя про катастрофу, що незабаром спіткає весь людський рід, Бог з'являється перед ним у

⁹ Тут і далі п'єса цитується за виданням: *The Deluge. Noah and his Sons // Medieval and Tudor Drama / Ed. with introductions and modernizations by John Gassner. – NY. The Brome: Abraham and Isaac and everymen, 1963. – P. 72-88.*

¹⁰ *Op. cit.* – P. 73.

людській подобі. Господь називає Ноя вартим довіри працівником, вірним та відданим йому (“a trusty workman, to me as true as steel”, рядок 117). Він учить чоловіка, як побудувати ковчег. Це має бути судно довжиною у триста ліктів¹¹, тридцять ліктів заввишки та п’ятдесят ліктів вшир. Варто зазначити, що ці параметри повністю співпадають з тими розмірами ковчеза, що наводяться у першоджерелі. Всевишній також дає поради щодо розташування вікон, дверей, помешкань, архітектурного принципу побудови ковчеза в цілому. Водночас в англійській середньовічній п’єсі є і така порада, яка відсутня у першоджерелі. Так, у педженті Бог наказує Ною добре обробити дерево дьогтем, щоб не допустити протікання води (рядки 124-125). Далі він говорить, кого і що Ной має взяти з собою в ковчег, аби врятувати від загибелі. У фінальній частині зав’язки Ной вступає у діалог з Творцем, спершу уточнюючи, кого він має честь наразі чути, а потім дякуючи Богові за його милість. На цьому зав’язка закінчується. Господь сходить зі сцени, а Ной поспішає повідомити новину своїй дружині, наперед відчуваючи, що злоязика жінка сваритиметься на нього.

Наступний композиційний елемент п’єси є вставним епізодом, що починається появою на сцені Ноевої жінки Джил (рядок 186). Вона справді виявляється фурією, яка зустрічає свого чоловіка традиційним для стосунків такого типу запитанням про те, де його так довго носило. Жінка докоряє Ною, що він вічно десь вештається, поки інші важко працюють, аби нагодувати родину. Вона кричить, що, краще б він утопився у синіх водах річки Стеффорд. Апелюючи до жіночої аудиторії, Джил продовжує сварити свого невдачу-чоловіка, погрожуючи йому побиттям. На це Ной грубо відповідає, що вона є впертою, як баран, тож нехай краще тримає свого язика за зубами, бо отримає стусанів („Hold thy tongue, ram-skit, or I shall make thee

¹¹ Один лікоть дорівнює 45 см.

I. Історико-літературний процес

still”, рядки 212-213). Оскільки провокації з боку жінки не припиняються, на сцені справді розгорається бійка. Звертаючись до чоловічої аудиторії, Ной говорить, що до таких нечестивих дій його змушує поведінка жінки. Та в нього є дуже важлива справа і йому саме час нею зайнятися. Після цих слів бійка припиняється, Джил уходить зі сцени, а її чоловік береться до роботи.

Отже, як бачимо, біблійна історія переривається фарсовою вставкою, в якій на сцену виводяться традиційні для цього жанру образи сварливої жінки та слабкого, керованого нею чоловіка. Поведінка героїв на сцені, тональність жартів – усе це вкладається в традиційну схему популярних жанрів „низової” літератури Середньовіччя та Відродження, зокрема фарсу, фаблію та ін.

З молитвою на вустах Ной розпочинає будівництво і працює в поті чола, коментуючи при цьому свої дії. Зокрема він пояснює, що саме робить з дошками і цвяхами, які помешкання буде у своєму ковчегу.

П'єса про Ноя, як думається, була одним із найскладніших педжентів з точки зору постановки, адже, дією твору передбачається необхідність спорудження на сцені ковчега. На жаль, ми не маємо документальних свідчень про технічні деталі облаштування сцени у Вейкфілдській *П'єсі про Ноя* за часів Середньовіччя. Проте, напрочуд цікава розвідка сучасного британського дослідника Р.Бідла, в якій здійснюється реконструкція епізоду про кораблебудування (the Shipwrights' episode) з Йоркського циклу¹², дає можливість уявити, як саме могло відбуватися дійство, що посідає чільне місце в подієвому ряді твору. На думку науковця, в цьому педженті Ной будував ковчег на очах у зачарованої публіки. Деякі глядачі могли при цьому по-дитячому наївно спостерігати за його роботою (неважко здогадатися, яка з міських

¹² *Beadle R. The Shipwrights' Craft// Aspects of Early English Drama / Ed. by Paula Neuss. – Cambridge: D.S.Brewer Barnes and Noble, 1983. – P. 50-61.*

професійних гільдій була відповідальною за цей педжент), милуючись вправністю та майстерністю свого земляка. Інші ж, більш освічені глядачі, могли також розмірковувати над символікою *П'єси про Ноя*. Як відомо, в середньовічній міфології ковчег зазвичай ототожнювався із церквою. Матеріал, яким оброблялося дерево та стики між дошками, асоціативно співвідносився з людською душею та з об'єднавчою силою любові, сумлінна людська праця символізувала шлях душі до спасіння тощо. Тож ця п'єса, вочевидь, могла мати різні тлумачення і бути цікавою для різних суспільних верств. Яскраве видовище та, водночас, філософічність і змістова багаторівневість дійства про Ноя привертали увагу як простих роботяг, так і глядачів, наділених більш вишуканим смаком. Думається, п'єса також могла бути цікавою для різних вікових груп глядачів.

Неважко здогадатися, на чиєму боці були симпатії глядачів: чи співчували вони Ною, коли той з гордістю демонстрував свій витвір родині, чи засуджували поведінку Джил, котра, занурившись у прядіння, не тільки виявляла байдужість до всього, що відбувалося навколо неї, але й навіть після пояснень і вмовлянь чоловіка та трьох своїх невісток відмовлялася сідати у човен. Дружина Ноя у п'єсі демонструє обмеженість та духовну сліпоту, вона поводить себе, наче ті грішники, чий спосіб життя викликав Божий гнів і став причиною глобальної катастрофи. Коли ж після довгих суперечок Джил нарешті опиняється у ковчезі, Ноевому терпінню настає край і він знову вдається до фізичних дій ("For beaten thou shalt be with this staff till thou stink", рядок 370). При цьому Ной, згідно з середньовічною церковною традицією, називає жінку винуватицею гріхопадіння людини ("thou beginner of blunder", рядок 396). У відповідь Джил, шукаючи підтримки у публіки, передовсім у її жіночої частини, звертається у молитві до Бога та висловлює бажання стати

I. Історико-літературний процес

удовицею. Ной, також апелюючи до глядачів, зазначає, що одружений чоловік може бути щасливим лише з такою жінкою, якій вкоротили язика. Цей інтерактивний діалог із глядацькою аудиторією закінчується несамовитою бійкою головних героїв п'єси. Знесилені Ной і Джил зупиняються, лише почувши докори синів.

Після цього дія п'єси переходить у свою “високу” тональність і розгортається навколо теми подорожі, в яку доводиться вирушити героям, та їхнього спасіння. Саме ця фінальна частина п'єси, що присвячена мандррам родини Ноя, містить ремарки, котрі мають зорієнтувати глядача у тому, скільки ж часу триває плавання. Ця інформація подається в авторських зауваженнях на сторінках 84 та 88: *A time lapse is indicated here*. Про час, що минув, можна також дізнатися зі слів самого Ноя: “...for this well I know,/ That forty days has rain been” (рядки 433-434); “We have been here, all we,/ Three hundred days and fifty” (рядки 446-447); “...this is the first day of the tenth month” (рядок 468). Про зміни, які відбуваються протягом цього часу в природі, герої дізнаються, здійснюючи ритуальне триразове вимірювання глибини води. Лише за третім разом Ной дістає палицею до дна, зауважуючи при цьому, що, земля, яка видніється на горизонті, є Вірменією (Wife. “What ground may this be?” / Noah. “The hills of Armenye” (рядки 455-456)). У цьому контексті на особливу увагу заслуговують принципи сценічної презентації основних категорій буття у середньовічній драмі.

Простір, час, дія в англійському середньовічному театрі характеризуються як універсальні, космологічні¹³ на противагу до ідеї чіткої заданості, визначеності та єдності

¹³ Див., приміром: *Cooper H. Shakespeare and the mystery plays // Shakespeare and Elizabethan popular culture/ Ed.by Stuart Gillespie and Neil Rhodes. – London: Arden Shakespeare, 2006. – P. 18-41; Stevens M. From Mappa Mundi to Theatrum Mundi // Medieval Drama. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies / Ed.by John C.Coldeway. – Vol. III. English non-cycle plays: history and criticism. – L.: Routledge, 2007. – P. 104-126. та ін.*

цих трьох категорій, що здобула свого розвитку в античній драмі, а пізніше була успадкована класицистами. Художній простір середньовічної драми був настільки безмежним, що в ньому могли вільно розіграватися сцени як раю, так і пекла. Так само необмеженим був і час. Ілюструючи цю думку, сучасна британська дослідниця Г.Купер посилається саме на *П'єсу про Ноя.*, Зачинивши двері свого ковчегу та заспівавши псалом, зазначає вона, Ной легко міг потому проголосити, що повинь тривала сорок днів¹⁴. Те саме стосується і містеріальної дії, яка вміщала всю історію людства від появи першої людини до Судного дня¹⁵. Подібні спостереження над художньою природою містерій дають дослідникам-медієвістам можливість зробити висновок про те, що в художньому світі середньовічної драми театральна сцена і навколишній світ були поняттями рівнозначними, взаємозамінними («interchangeable»)¹⁶, однаково всеохопними. Вміння середньовічної людини уявляти цілий світ, дивлячись на театральну сцену, та сприймати реальний світ навколо себе як театр дозволяє вважати концепт «*theatrum mundi*»¹⁷ («театр світовий») одним із засадничих у західно-європейській драмі Середньовіччя.

¹⁴ *Copper H. Blood Running Down – Op. cit. – P. 13.*

¹⁵ За зауваженням дослідника Дж.Герріса, такий всеохопний характер дії у містеріях був притаманний передовсім північним регіонам Європи, в яких світська влада, що спиралася на професійні гільдії, була значно сильнішою за владу церковну. Натомість у більшості європейських міст, де відбувалося містеріальне дійство, розігравалися лише такі основні епізоди, як народження Христа, страсті Христові, в центрі уваги в яких поставали останні дні життя Спасителя та Воскресіння. Зокрема, з цих трьох частин складалася містеріальна історія людства, що розігравалася у Лондоні та на південному сході Англії (див.: *Harris J.W. The structure of the cycles // Medieval Drama. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies / Ed.by John S.Coldeway. – Vol.II. English cycle plays: studies past and present. – L.: Routledge, 2007. – P. 218.*).

¹⁶ Див.: *Stevens M. – Op. cit. – P. 122.*

¹⁷ *Ibid.*

I. Історико-літературний процес

Усе сказане вище справедливо і для *П'єси про Ноя*, художній простір, час та дія в якій не обмежуються жодними рамками. Кульмінаційний момент твору настає із поверненням до ковчегу голуба, котрий тримає у дзьобі гілку оливи, несучи добрі вісті про спасіння як знак Божої милості до усіх тих живих істот, що врятовалися у Ноєвому човні. У фінальних репліках п'єси, у розв'язці, Ной і Джил виявляють дивовижну суголосність, промовляючи хвалу Всевишньому.

Як можна зрозуміти з аналізу сюжетно-композиційної структури твору, в п'єсі про Ноя повчальна і розважальна лінії повсякчас переплітаються, немов би ведучи між собою боротьбу за увагу глядача. І, напевно, дидактичні настанови біблійної історії цікавили глядачів не меншою мірою, ніж фарсові сцени п'єси.

Не викликає сумнівів теза про те, що фарс був найулюбленішою формою світського театру у середньовічній та ренесансній Європі, передовсім у Франції. Подібні жанрові різновиди існували також у Німеччині (фастнахтшпіль), в Іспанії (пасос) та в Італії¹⁸. На жаль, на сьогодні відсутні будь-які документальні відомості про існування англійського фарсу. Втім, це не означає, що англійський глядач був незнайомий з цим різновидом театральних вистав. Оскільки фарс був надзвичайно популярним драматичним жанром у „низовій” культурі середньовіччя, можна припустити, що англійські театральні трупи включали фарси (перекладені чи оригінальні) до своїх репертуарів. І уже напевно, без фарсів чи фарсових сцен не обходилися народні свята, під час яких відбувалися містеріальні процесії¹⁹. Переконливим

¹⁸ Передовсім йдеться про літературну діяльність групи, до складу якої входили Роцці, Аліоне, Рузанте та ін.

¹⁹ Специфічна фарсова ситуація нерідко була вставним елементом містеріального дійства. Згадаємо в якості прикладу такий епізод, як *Христос перед Іродом* з Йоркського циклу (детальніше про природу сміху та про специфіку сміхової ситуації у циклах містерій див.: *O'Connell M.*

підтвердженням на користь цієї думки слугує текст *П'єси про Ноя та його синів*, котрий містить два типово фарсові вставні епізоди за участю дружини Ноя Джил.

Як відомо, в біблійному сюжеті жінка Ноя не має імені, її характер жодним чином не розкривається, про неї лише згадується на початку Книги першої Мойсея. Отже, автор англійського педжента фактично створює цей образ з чистого аркуша, наділяючи жінку суто англійським ім'ям – Джил та виводячи на перший план такі риси її характеру, як впертість, непоступливість, сварливість, недовірливість, незадоволеність своїм чоловіком та життям у цілому. Такий образ був доволі впізнаваним і добре відомим середньовічному шанувальнику театральних видовищ. Саме такою жінка найчастіше зображувалася у фарсах.

Загалом у фарсах нерідко звучить сатира на жіноцтво²⁰. А найпопулярнішим місцем розгортання фарсової дії за участю жінок постає родинна оселя. У численних сценах, в яких зображено будні сімейного життя, висміюється сварлива, постійно чимось невдоволена жінка, яка плете інтриги за спиною в свого чоловіка. В подібному ключі змальовано і Джил у середньовічній містеріальній *П'єсі про Ноя*.

Даючи характеристику комічній ситуації у фарсах, дослідники нерідко наводять таку формулу: „світ шкереберть”. На думку К.Шоелла, це світовідчуття є одним із базових у комічному універсумі Середньовіччя взагалі. За словами науковця, сама по собі така комічна

Mockery, Farce, and *Risus Paschalis* in the York *Christ before Herod*// *Ludus. Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama*. – Vol 6: Farce and Farcical Elements/ Ed. by W.Hüsken and K.Schoell in conjunction with L.Søndergaard. – Amsterdam: Rodopi, 2002. – P. 45-58.).

²⁰ Див., зокрема: *Strubel A. Farce. Farce de Maistre Pathelin // Dictionnaire du Moyen Âge/ Publié sous la direction de C.Gauvard, A.Libera, M.Zink*. – Paris: Presses Universitaires de France, 2002. – P. 516.

I. Історико-літературний процес

ситуація „сприймається як присутня помилка чи безлад”²¹. Утім, саме вона зазвичай призводить до доволі кумедних наслідків, що дають багатий матеріал для фарсів. К.Шоелл ілюструє свою думку на прикладі фарсу „Цебер” (*Le civier*), в якому чоловік, замість того, щоби приймати рішення і давати розпорядження, як це належить робити голові родини, слухняно виконує накази своєї жінки²².

Як видно з попереднього аналізу, автору англійської середньовічної *П'єси про Ноя та його синів* вдалося доволі майстерно включити до біблійної канви твору дві побутові сценки, в яких Ной постає в ролі не благочестивого та самовідданого рятівника людства, а звичайного, не надто щасливого чоловіка далекої від ідеалу жінки. Таким чином, у містеріальній п'єсі відбувається трансформація образу Ноя від благочестивого вірянина до блазня, слова і дії якого викликають сміх у публіки, і навпаки. Фарсова природа образів персонажів у комічних сценах педжента розкривається через їхню манеру спілкування. Характерною ознакою фарсової ситуації при цьому постає активна фізична взаємодія між Джил і Ноєм (сварки, бійки, біганина, галасливі з'ясування стосунків тощо).

Принагідно зазначимо, що п'єси-педженти у циклах містерій рясніють вказівками-підказками (*stage directions*) для акторів, котрі подаються як у самому тексті, так і на полях твору. *П'єса про Ноя* не є виключенням із цього правила, тут також зустрічаємо чимало подібних зауважень – як англійською мовою, так і латиною. Найчастіше вони стосуються появи або, навпаки, сходження героя зі сцени (як-от: “*God exits*”. Або: “*Noah's Wife enters*”²³). У цих примітках містяться також підказки

²¹ Schoell K. Humour in Farce, Sotie and Fastnachtspiel// European Medieval Drama 4 (2000). Selected papers from the Fourth International Conference on “Aspects of European Medieval Drama”, Camerino, 5-8 August 1999 / Ed.by A.Lascombes and S.Higgins. – Turnhout: Brepols, 2001. – P. 20.

²² Ibid.

²³ The Deluge. – Op. cit. – P. 77.

для акторів щодо їхніх дій на сцені (приміром: “She strikes back with a strap, or thong”²⁴. Або: “He starts pulling down the tree”²⁵).

Невипадково, змальовуючи стосунки між героями, автор п'єси вдається до прийомів скатологічного чи „зниженого” (тобто, зведеного до тілесної площини) гумору, що ґрунтується на обіграванні фізіології людини та функцій людського тіла. Так, Ной супроводжує побиття Джил такими словами: “I shall beat thy back and bone, and break all in sunder” (рядок 397) або „See how she can groan, and I lie under” (рядок 399). Цією ж тональністю просякнуті такі фрази, як „Methink my heart rises, liver too, and lung,/ To see so much strife among/ Wedded men...” (рядок 389).

Отже, як бачимо, в п'єсі про Ноя наявні основні компоненти гумористичної презентації, що є типовими для фарсової поетики. А саме, комічна ситуація: невдоволена чоловіком, сварлива жінка не вірить йому, відмовляючись сісти в ковчег, виводить його із себе своїми постійними причіпками та претензіями. Комічні персонажі: власне Джил та Ной у фарсових сценах. Певні прийоми гри, до яких актори, вочевидь, вдавалися у фарсових сценах (як-от клоунада, буфонада, тощо), а також вербальний гумор.

Водночас, не менш значущим у даному творі є і морально-дидактичний пафос дійства. Містерія, за визначенням, спирається на духовні цінності та етико-моральні орієнтири, прописані християнською церквою, тож, вона має пропагувати ці ідеї серед вірян. У п'єсі про Ноя саме головний персонаж постає уособленням благочестивої людини та виразником християнської доктрини. Дидактизмом просякнуті монолог Ноя в експозиції твору та заключні фрази героя наприкінці

²⁴ Op. cit. – P. 78.

²⁵ Op. cit. – P. 79.

I. Історико-літературний процес

п'єси. У фіналі, коли родина Ноя виходить з ковчега, озираючись на всі боки та зауважуючи руйнівні наслідки повені, Ной зазначає, що ті, хто жив у гріху, понесли справедливе покарання, жоден із них не залишився в живих: „To death they were doomed, proudest of pride/ Every creature ever was spied with sin./ All are slain/ And put into pain.” (рядки 532-537). Потім герой звертається до Бога і, покладаючись на милосердя Всевишнього, просить його взяти людей під свій захист.

Надзвичайно цікавим у даному контексті є питання про специфіку використання комічних елементів у середньовічних виставах на релігійну тематику. Інтерес викликає власне характер кореляції комічного та піднесено-патетичного у межах одного невеличкого дійства в релігійній драмі Середньовіччя. За словами сучасної дослідниці Ш.Співак, серйозний релігійний зміст та комічне співвідносяться між собою у містеріях як високе і низьке відповідно. Як зазначає Ш.Співак, „вище здатне вбирати в себе нижче”, тож містеріальний сміх є “виявом зневаги, що її викликає в душі людини усвідомлення ницості смертного, тлінного тіла”²⁶. При цьому дослідниця називає комічні епізоди в містеріальній драмі „комедією зла”, пояснюючи це тим, що автори містеріальних п'єс вдавалися до комізму саме з метою затаврувати зло.

Таких епізодів у містеріях можна знайти чимало. Один із них пов'язаний з постаттю Люцифера. Зокрема, йдеться про його манеру вихвалитися своїми сумнівними чеснотами та здібностями. А згодом, після того, як відбувається його падіння та вигнання з небес, у комічному ключі подаються скарги Люцифера. Комічні

²⁶ *Spivack Ch. Mirth and Mockery: The Devil's Way// Ludus. Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama. – Vol 6: Farce and Farcical Elements / Ed. by W.Hüsken and K.Schoell in conjunction with L.Søndergaard. – Amsterdam: Rodopi, 2002. – P. 60.*

вставки в містеріях також трапляються у зв'язку з такими персонажами, як Ірод та Каїн. Хоча сам по собі Каїн аж ніяк не є комічною фігурою, він постає об'єктом глузування у п'єсі. Задля цього у педжент вводиться другорядний персонаж, слуга на ім'я Гарсію, який виходить на сцену вже після скоєного Каїном убивства спеціально з метою висміяти та викрити злочинця²⁷. Прийоми „комедії зла” використовуються також в інших епізодах чи педжентах містеріальної драми. Зокрема в тих, що розробляють сюжет народження Ісуса Христа. П'єси на цю тему з Честерського та Ковентрійського циклів містять насмішки на адресу Йосифа як вельми старого чоловіка, який має молоду дружину. Тут-таки знаходяться злі на язик пліткарі, які відмовляються вірити в історію Діви Марії. Вони дражнять Марію оповідкою про „снігову дитину”, що була запозичена із популярного за часів Середньовіччя французького фаблію. У ньому йдеться про жінку, яка завагітніла за відсутності свого чоловіка та пояснила це таким чином: її мучила спрага, вона з'їла трохи снігу і раптом сталося диво – вона завагітніла²⁸.

З цих та інших наведених у дослідженні прикладів Ш.Співак робить висновок про те, що в містеріях використання фарсових елементів або елементів „комедії зла” служить, передовсім, меті викрити персонажі зла, показати їхню моральну слабкість, засудити їхню гріховність. Саме з цією метою, на думку дослідниці, в *П'єсу про Ноя* було введено образ Джил²⁹. З таким однозначним висновком дослідниці навряд чи можна погодитися. Думається, що основною функцією фарсових вставок у *П'єсі про Ноя* є, насамперед, функція розважальна. При цьому наявність фарсових епізодів у містеріях свідчить про неабиякий взаємовплив та

²⁷ Op. cit. – P. 63.

²⁸ Op. cit. – P. 66.

²⁹ Op. cit. – P. 69-70.

I. Історико-літературний процес

взаємозалежний розвиток світських та клерикальних драматичних форм в межах театральних практик Середньовіччя.

Суголосну думку знаходимо у розвідці В.Колва “Дійство із назвою *Corpus Christi*”. На переконання цього науковця, містерія набула такого важливого значення в культурі Середньовіччя саме завдяки тому, що у сюжетах на тему безсмертя душі вмiла майстерно сполучати повчальність із людською потребою у відпочинку та веселоощах³⁰. Водночас дослідник наголошує на тому, що сміх у містеріях ніколи не піддавав сумнівам церковно-релігійні підвалини середньовічного суспільства³¹.

Ще одне пояснення присутності фарсових епізодів у містеріях може підказати фундаментальна робота Д.Бевінгтона, в якій йдеться про формування композиційної схеми в англійському народному театрі тюдорівського періоду. Розмірковуючи над принципом побудови театрального дійства в ранньотюдорівських мораліте, що згодом також знайшов своє вираження і в драмі Відродження, авторитетний науковець звертає увагу на зв'язок між кількісним складом акторських колективів (зазвичай, не більше шести виконавців) та принципом чергування сцен за участю алегоричних образів чеснот та вад людської природи³². Дослідник зазначає, що ролі цих двох протилежних за своєю ідейною спрямованістю груп персонажів виконували одні й ті самі актори. Тож, чесноти і вади ніколи не могли з'явитися на сцені одночасно. Саме з цієї причини, на думку Д.Бевінгтона, в англійській народній драмі Середньовіччя закріпився певний принцип структурування дії: сцени з чеснотами та вадами, або

³⁰ Kolve V.A. The Play called Corpus Christi. – Stanford: Stanford UP, 1966. – P. 134.

³¹ Op. cit. – P. 139.

³² Bevington D.M. From Mankind to Marlowe. Growth of structure in the popular drama of Tudor England. – Cambridge: Harvard University Press, 1962. – P. 112.

серйозні та смішні епізоди, чергувалися між собою. Думається, цей прийом чергування серйозних та розважальних сцен міг позначитися і на структурі містерій.

За будь-якого пояснення ролі та значення фарсових сцен в *П'єсі про Ноя* можна з впевненістю констатувати наявність у даному творі двох ідейних імперативів: дидактичного та розважального. Поєднання цих ідейних складових у творі сприяє якнайповнішому розкриттю його основної теми – порятунку людства від катастрофи. При цьому, завдяки наявності фарсових епізодів глядач має перед очима наочний приклад гріховності людської природи, що яскраво оприявнюється в образі Джил. Тож, мотив катастрофи як покарання за гріхи набуває неабиякої виразності звучання. Окрім того, наявна у педженті фарсова лінія привносить новий зміст у моральний висновок твору. Будь-який грішник, подібно до Джил, може бути врятований, якщо дослухатиметься до слів правдивих вірян і діятиме за їхнім прикладом. У такому випадку Вселенська катастрофа може трактуватися як фізичне і моральне випробування, що будь-якій людині дає надію на порятунок.

Отже, поетологічний аналіз *П'єси про Ноя та його синів* дозволяє зробити висновок про співіснування та переплетення у межах твору двох ідейно-композиційних струменів: біблійної притчі про Вселенську повінь та фарсової теми, що розгортається навколо подружніх стосунків головних героїв педжента. На перший план у фарсових епізодах виходить зображення сімейних чвар та наголос на гріховності, аморальності й слабкості жінки у порівнянні з чоловіком. Таким чином, англійська містерія як один з жанрів, що є релігійними за своїм змістом та ідейною спрямованістю, демонструє відкритість до впливу стихії народної культури Середньовіччя. У свою чергу це спостереження унаочнює тезу про відсутність чіткого

I. Історико-літературний процес

вододілу між жанрами „високої” та „низової” ліній середньовічної літератури.

Вивчення особливостей сценічної репрезентації *П'єси про Ноя* показало, що даний педжент має всі ознаки інтерактивного театралізованого дійства, що також було характерною рисою світської драми Середньовіччя. Необхідністю хоча б схематично відобразити на сцені процес побудови ковчегу зумовлювався, вочевидь, той факт, що даний педжент мав розіграватися гільдією теслярів або кораблебудівельників (якщо така була у місті). Можливість продемонструвати зі сцени свій фах, ймовірно, слугувала додатковим моральним стимулом для учасників вистави, адже дозволяла їм відчувати гордість за свою професію, яка колись, у прадавні часи, допомогла врятувати людство від загибелі.