

Борис ШАЛАГІНОВ,
д-р філол. наук, професор Національного
університету «Києво-Могилянська академія»



КАРНАВАЛ І МІСТЕРІЯ: **Роздуми про історичні долі двох** **метаформ європейського мистецтва**

Загальновідомо, що заслуга поглибленого розроблення поняття «карнавал» належить М. М. Бахтіну, який пов'язує його у своїй книзі про Ф. Рабле із середньовічним «амбівалентним» сміхом як феноменом циклічного повернення в часі. Це поняття виявилось надзвичайно продуктивним для літературознавства ХХ ст. і навіть набуло системоутворювального сенсу. Це означає, що воно вийшло за межі середньовічної мен-

тальності й естетики середньовічного комізму і стало структурним принципом для аналізу жанровості, тематики та символічності, більше того, — зробилося певною культурологічною матрицею для сприйняття й оцінки будь-якої культури. Виявилось, що тепер при бажанні можна який-завгодно твір будь-якої доби розглянути в плані Бахтінського тлумачення «карнавальності». Таким чином, це поняття стало претенду-

вати на ту саму статусну широту й універсальність (на жаль, не завжди теоретично виправдану), що й поняття «міф», «архетип», «несвідоме» і тому подібні. При цьому його початкове, конкретно-історичне значення опинилося, сказати б, на другому плані.

Між тим, якщо розглядати карнавал як явище саме середньовічної культури, то не можна не помітити, що в тіні теоретичної думки залишається інше, не менш важливе, а можливо й ще потужніше ментальне явище тої доби — містерія. Карнавалу сміхові активно протистоїть середньовічний містеріальний сміх. На нашу думку, містерія також може претендувати на широке статусне значення в теорії мистецтва аж до наших днів.

Усвідомлення парадигмального смислу карнавалу й містерії відбулося лише у XX ст. У попередників Бахтіна, на яких він спирався безпосередньо, — у О. Ф. Фрейденберг та І. І. Іоффе [1], [2] зібрано, здавалося б, весь фактичний матеріал для його теорії, але слово «карнавал» ще не фігурує. У К. Ф. Тіандера [3], у того ж І. І. Іоффе та у музикознавця Т. Н. Ливанової [4], яка спиралася на Іоффе, зібрано великий матеріал щодо містерії, але далі від епох Бароко і Просвітництва цей матеріал у них не йде.

Історично карнавал і містерія виникли як популярні видовищні масові дійства в культурі середньовічного європейського міста і в далеких витоках були пов'язані між собою. Важко переоцінити вплив того й іншого на формування поетичної матриці європейського мистецтва. Та справа не просто у формально-стильовому чи змістовому аспектах. Вони віддзеркалили фактично два типи світосприйняття, до яких так чи інакше можна звести всю багатоманітність середньовічного естетичного життя. У процесі урізноманітнення культури в Новий час їхній вплив не

втратив свого значення і виявлявся на рівні вторинної, генетично міцної, але і змістовно видозміненої і збагаченої естетичної пам'яті.

В основі середньовічної містерії лежала християнська ідея про дуалізм людської природи, де «краща частка» (Платон) в результаті мала перемогти «гіршу» (плоть). Містеріальне світосприйняття покоїлося на відчутті плінного, лінійного, динамічного часу, що якісно збагачується. В основі карнавалу — навпаки, успадкована від язичництва ідея про внутрішній монізм людини та про циклічний, круговий час, що постійно повертається до свого вихідного стану. Хоч би які були відхилення від її внутрішнього стрижня, усе в результаті повертається до попереднього status quo.

Карнавал проніс через століття спіритуалістичної середньовічної культури активне відчуття тілесності навколишнього світу. Він викидав людину з проходу католицького храму назовні, у світ руху та тілесності, і нагадував про існування живої реальності. В цьому полягало його важливе значення. Спираючися на стихійно-сенсуалістичне світосприйняття, карнавал відобразив *антропоцентричну* тенденцію в житті; містерія ж, маючи своїм підґрунтям не менш активну в історії духу ідеалістичну (спіритуалістичну) тенденцію, була однією з прадавніх форм *гуманізму*.

У Новий час, коли сформувалися тонші взаємини між цариною тілесності й духовності, між карнавалом та містерією, ніж у середні віки й добу Бароко, роль карнавалу стала нав'язливою, часом реакційною. Нині, у час суцільного постмодерного карнавалу здається, що містерія остаточно відтісна на задній план. Це пов'язане з тим, що відсунута на задній план сама ідея людства, ідея людського роду як спільноти.

Далеко не позитивну роль тут відіграла філософія екзистенціалізму, яка,

відкинувши дуальне розуміння людини і суб'єкт-об'єктні відносини як принцип розуміння всього світу, тим самим вихлюпнула і дитину разом з водою, бо замінила ідею трагічності людського буття, що передбачала боротьбу, на ідею абсурдності, що передбачає покору перед силами зла. Зло перестало бути універсальною силою, що викликає активний моральний спротив усього роду людського і стало проблемою кожної людини окремо. Зло, сказати б, партикуляризувалося, а отже, як усе окреме і партикулярне, зникло із загального поля зору і перестало бути предметом спільної боротьби. Народжуючись, людина вже не стає учасником всесвітньої містерії, де сукупними силами ведеться боротьба зі злом; тепер, народжуючись, вона приречена бути учасником «карнавалу» і протистояти злу лише в міру своїх слабких сил. Але парадокс у тому, що в карнавалі традиційного поняття «зла» не існує, а отже, людина приречена самотійно нести в собі відкритий Фройдом і Юнгом весь важкий тягар свого лібідозного теперішнього й архетипного минулого, не відділяючи себе від нього і не знаходячи точки опертя поза собою, щоб побороти їх у собі.

Про те, що карнавальне і містеріальне світовідчуття ще в середні віки не лише співіснували і взаємодіяли, а й затято боролися між собою за душу людини, свідчить важливий середньовічний метажанр — «танок смерті». «Танок» використовував образ сакрального бенкету; але це були, якщо скористатися терміном Фрейда—Бахтіна, «амбівалентні» веселощі. Це була «пря життя і смерті», але не їхній карнавальний взаємообмін, а все ж такий рух у певний бік. «Танок» зображав шлях людини від гріхопадіння через загибель до вічного відродження. Карнавал тут латентно був підкорений цілям містерії. Смерть виступала як ви-

кривач, але для того, щоб дискредитувати не всю реальність, а пороки в ній і вказати шлях до вічності. Недаремно на світанку Відродження Дж. Боккаччо як автор «Декамерона» обрав для утвердження нового гуманістичного світогляду саме мотив «танку смерті»!

Перехідним етапом від середньовічного містеріального видовища до його нової парадигми стала доба Бароко. Тут карнавал дедалі рішучіше підкоряється цілям містерії, а карнавальний сміх повністю розчиняється у сміхові містеріальному. Це ми можемо спостерігати у пізнього Шекспіра (зокрема, в «Королі Лірі», в «Бурі») і особливо — у Кальдерона. В наступному, XVIII ст. містерія уже впевнено виступає як *метажанр*. За приклад можуть правити «Страсті за Матфієм» та «Страсті за Йоанном» Й. С. Баха. Тут втілено головну містеріальну ідею: шлях до прозріння і духовного порятунку веде через життєві випробування і страждання. Ці пасіони та інші твори Баха показують, що містерія може включати в себе карнавал. Усе жанрово-строкате, «пиршественное» (Бахтін), гротескне і навіть зле та низьке, словом — карнавальне віднині одержує буттєвий статус тимчасового, минулого, неістинного і є обов'язковою умовою ініціального випробовування головного героя. Дослідник Баха А. Швейцер часом дивується, як у Баха в одному творі гротеск і жарт можуть сусідити з ніжними аріями. Але саме така умова містерії: для того, щоб знайти шлях до горніх висот духовності, людина повинна спочатку подолати юдоль «карнавалу».

Наступний етап розвитку містеріального метасюжету ми знаходимо у «Фаусті» Гете. Тут героя, який постійно вагається, супроводжує ворог роду людського Мефістофель. Він не лише уособлює містеріальне випробовування для Фауста, а й представляє всю карна-

вальну строкатість живого буття, в яку занурений головний герой. Подібно до «Страстей» Баха тут ми знаходимо в образах Фауста і Маргарити поєднання іdealізму та натуралізму, піднесеного ліризму і трагічних настроїв, а в образі Мефістофеля — жанровий гротеск і буфонаду. Характерно, що в народних джерелах носієм карнавального сміху був доктор Фаустус. Гете ж робить його носієм містеріальної ідеї очищення й піднесення, а всі функції карнавального сміху передає Мефістофелю. Як відомо, Мефістофель програє Фаусту; відповідно, містеріальна ідея підкоряє собі містеріальний сміх і примушує його слугувати своїй меті.

Проте містеріальність Гетевого твору має на собі уже яскравий відбиток доби Модерну. Поема возвеличує людське. Йдеться не про порятунок душі для вічності; думка поета набагато складніша. Це прославляння *земного* покликання людини, культури, тобто роду людського, яким він постає в трактатах Лессінга, Канта і Фіхте. У Гете людина відкриває для себе, що порятунок людства в її власних руках. Варто згадати католицького мислителя П. Тейяра де Шардена, який ще на початку XX ст. резюмував це як головну умову Модерну: сучасність почалася тоді, коли «людина дізналася, що доля світу в ній самій» [5, с. 189]. К. Ясперс у тому ж ключі називає серед ознак сучасності такі, як розуміння ролі свободи для формування творчих особистостей та ставлення до історії в плані її активного творення [6, с. 122.]. Усе це якраз і стверджує Гете.

Таким чином, 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.

Містеріальна *метажанровість* проявляється практично в усіх вагомих

літературних жанрах (романі, драмі, поемі), а також в інших видах мистецтва. Назвімо оперу Р. Вагнера «Парсифаль», пародійну містерію В. А. Моцарта «Чарівна флейта», 32-гу сонату Л. ван Бетховена, містеріальний зміст якої розкрив Т. Манн у «Докторі Фаустусі», пізні симфонії Г. Малера, задум симфонічного «Містеріального дійства» О. Н. Скрибіна. В основі містеріального метажанру лежить ідея руху як якісного прирощення і безупинного оновлення. Ми знаходимо тут поєднання одне з одним пафосу ліричного, героїчного, трагічного, комічного і сентиментального, таких різнорідних елементів, як психологізм, сцени і описи в дусі побутового натуралізму, буфонність і гротеск, пригодницькі і фантастичні елементи. Але все це наявне не як статичне напруження, збудженість і схвилюваність у дусі маньєризму, а як послідовний рух до певної віддаленої високої мети.

У містерії як у *метасюжеті* головне — не поєднання сюжетних мотивів чи неодмінних елементів події, а послідовність розташування названих вище жанрових елементів. Логіку містеріального сюжету добре видно на прикладі «Божественної комедії» Данте: об'язкова частина містить випробування героя низькою дійсністю. Стиль не цурається грубих і натуралістичних барв. Сам містеріальний герой може виявляти страх, малодушність, припускати помилку супроти моралі (як, наприклад, у німецьких романтиків); поруч з ним може виступати «негативний герой» (як у Гетевому «Фаусті»). Проте все це — лише шлях до кінцевої високої мети. Перед нами розкривається внутрішня динаміка характеру, знаходження героєм нового, вищого змісту власного існування. Цьому відповідає ще одна об'язкова частина — *апофеоз*.

Отже, ідейна односпрямованість містеріального сюжету дає разом з тим по-

вну свободу для різноманітності подіївості і стилю. Для ілюстрації нашої думки вкажемо лише на твори трьох різних епох: це «Золотий осел» Апулея, де герой у фіналі усвідомлює гріховність свого життя і стає жерцем Ізиди; «Симплісисімум» Г. Я. К. Гріммелсгаузена, де герой, проживши сповнене суєти і гріховності життя, в результаті відкриває для себе вищу істину існування в католицькій релігії; нарешті, «Робінзон Крузо» Д. Дефо, де герой, пройшовши крізь важкі випробування, навчився упокорювати власні афекти, і це дало змогу йому заснувати нову індивідуальну цивілізацію в гармонії з природою. На цих прикладах ми бачимо, що різноманітне подієве наповнення кожного «містеріального» сюжету, його індивідуальна жанрова строкатість при буянні буфонадних, «карнавальних» елементів підкоряється разом з тим одній спільній логіці: «через труднощі до знайдення самого себе».

Говорячи про різноманітність стилю, ми говоримо саме і про містеріальний сміх. На відміну від карнавального сміху, містеріальний сміх не «амбівалентний», а односпрямований, оскільки передбачає морально однозначну позицію автора. Цей сміх має зорієнтувати читача морально, спрямувати його думку до певного морального предмета, підготувати до певного внутрішнього однозначного рішення. Характерний тут приклад Гетевого Мефістофеля, який у другій частині «Фауста» стає об'єктом містеріального осміяння. Читач із самого початку налаштовується на те, що ворог роду людського обов'язково буде переможений. Містеріальний сміх — це з самого початку *тріумфуючий сміх*.

Містеріальний сміх, на відміну від карнавального, вільний від статичності і споглядальності. Показово, що в музичній царині карнавал втілюється з часом в жанрі *скерцо* — жвавого і характерного руху, але руху на місці. Зга-

даймо лише скерцо фантастичних духів у знаменитій музиці Ф. Мендельсона до комедії Шекспіра «Сон літньої ночі»!

Містеріальний сміх може включати в себе елементи сміху карнавального. Це походить від того, що з самого початку сміх як такий завжди пов'язаний із протиріччям між тілесними відчуттями і суто ментальними сприйняттями. Як відомо, в корі головного мозку є два окремі центри: більш давній, що відповідає за тілесні функції, і зовсім молодий, що відповідає за мислення. Між ними закладене одвічне протиріччя, яке виявляє себе у такій собі «грі» (якщо скористатися терміном І. Канта). І з тієї самої причини будь-який сміх приречений на зв'язок із тілесністю, найвище відчуття якої дається людині у власному еротичному переживанні. Ось чому дослідники не завжди обґрунтовано прагнуть звести будь-який сміх до сміху карнавального, тілесного, «амбівалентного». На нашу ж думку, естетичний зв'язок сміху з тілесністю набагато складніший і різноманітніший.

Отже, в добу Модерн містерія і карнавал і надалі являють собою, сказати б, дві іпостасі світу. Це рух уперед, освячений далекою метою, і рух на місці. Модерністичному мистецтву ближче поетика «карнавалізації» (хоча суть модернізму до самої «карнавалізації» аж ніяк не зводиться). Тут вражаюча яскравість барв нерідко без якісної різноманітності, їх механічна зміна, всі ознаки напруження, гіпертрофованій безпредметний рух на місці, що нагадує маньєризм XVII ст.

Сміх карнавалу, як показав Бахтін, — це радість відчуття власної тілесності; сміх містерії — це радість перемоги високого над низьким, істини над облудою. Духовне перемагає і підпорядковує собі тілесне. Так відбувається і з нашими двома поняттями. Містерія історично перемагає карнавал і легко залучає його в свою структуру. Адже

містерія утверджує вільну волю та її власний самостійний рух до віддаленої мети. А карнавал утверджує пасивний стан людини, яка приречена в результаті залишатися у своєму початковому status quo. Тому містерія володіє не однією барвою, як карнавал, а двома: комічною і трагічною. Але перемагає не трагізм, не смерть, а оновлення, вічне життя, вічний рух до мети. Перемагає не стан, а воля, не пожвавлення на місці, а рух уперед, не пасивна чуттєвість, а активне духовне прагнення. Якщо карнавал залишається виключно в емпіричному вимірі реальності, то містерія, включаючи в себе цю емпіричність разом із карнавалом, відкриває духовний вимір реальності, а отже, представляє реальність ширше, багатше, яскравіше.

На нашу думку, введення містеріального сюжету до жанрово-стильового канону нової європейської літератури можна вважати заслугою Гете [7], а його широке подальше утвердження — заслугою романтиків (Новаліса, Шеллі, Гюго, Р. Вагнера тощо) [8], Ібсена, символістів на рубежі XIX–XX ст. У XX ст. містеріальний сюжет трансформувався в деяких творах Т. Манна («Обранець», «Доктор Фаустус»), Р. Роллана («Жан-Кристоф») та ін. Але уже в період між двома світовими війнами сюжетоутворювальна та ідейна функція «містеріальності» поступово згасає, оскільки модернізму виявилася ближчою ідея «карнавалізації» життя.

Якщо література і мистецтво Західної Європи йшли в загальних рисах по естетичному шляху «карнавальності», то в російській літературі яскравіше виявила себе тенденція «містеріальності». Якщо в західній літературі XIX ст. низька буденність переважно підкоряє собі духовні устремління героя і «переламає» його психологічно й морально, то в російській літературі герой, пройшовши через випробування низькою

реальністю, зміцнюється у своїй духовності. Такі, зокрема, романи Достоевського і Л. Толстого. Гоголь зробив спробу опанувати в «Мертвих душах» містеріальний сюжет. Його сміх має, на нашу думку, містеріальний, а не карнавальний характер.

Гадаємо, що традиція російського й українського реалізму показувати героя в еволюції, в його розвитку сягає своїм корінням саме містеріальної метажанровості. Це ще рішучіше виводить розвиток «містеріальності» в Новий час, порівняно з XVIII ст., за межі самої лише релігійності. Про це свідчить приклад такого, по суті, антирелігійного мистецтва, як «соцреалізм», в який увійшла уже в новому освітленні ідея «містеріального» шляху героя. Необхідно усвідомити, що ідеї не лише про якісний розвиток героя, а й про «народність», про світле майбутнє, що зароджується в сучасності, про оптимістичний погляд у це майбутнє, про героїчне напруження всіх людських сил у протистоянні з антагоністичною реальністю були позичені не в останню чергу саме з німецької естетики й літератури на рубежі XVIII–XIX ст., і навіть, хоч як це парадоксально, у Ф. Ніцше («гармонійний розвиток особистості»). Це все переважно містеріальні концепти. Вони були логічно доповнені мотивом жертвовності. Була поновлена ідея доби Бароко і XVIII ст. щодо особливого місця мистецтва в соціумі, коли воно має перетворитися, перефразовуючи слова Шеллінга, на «органон» суспільного розвитку. Нехай нікого не дивує, що у важкі післяреволюційні 20-ті роки був надрукований з ініціативи М. Горького в серії романів «Історія молоді людини» новий російський переклад «Генріха фон Офтердінген» — «містеріального» за сюжетом і сутністю роману Новаліса! Сам Горький спільно з однодумцями у ті ж роки розробляв ідею грандіозного оновлення літератури в нових політич-

них умовах. Не його провина, що влада швидко піддала ці шляхетні ідеї грубому спрощенню.

Тепер стає зрозумілішим і програмне твердження теоретиків соцреалізму про «різноманітність стилів і авторських індивідуальностей» у цьому методі. Адже, починаючи з найдавнішої європейської літературної історії, містеріальні метасюжет і метажанр справді демонстрували таке розмаїття! З творів, зарахованих до класики російського соцреалізму, ми можемо поставити в ряд «містеріальних» сюжетів такі, як «Повість про справжню людину» Б. Полевого, «Як гартувалася сталь» М. Островського, «Молода гвардія» (1-ша редакція) О. Фадєєва. Але також «Один день Івана Денисовича» О. Солженіцина і «Майстер і Маргарита» М. Булгакова! В останньому творі ясно видно, як карнавальність виконує свою функцію, підлягаючи містеріальності; тож зовсім не випадково дослідників приваблює тема його зіставлення з «Фаустом» Гете. Близькість, очевидно, полягає в образах «злої сили», яка уособлена там і там у плані містеріального, а не карнавального сміху.

Аналогічні з «соцреалізмом» спроби оновлення ми знаходимо також у західній літературі 1-ої пол. XX ст. (Р. Роллан, Л. Арагон, довоєнний Б. Брехт та ін.). Письменників тут приваблювала не ідея побудови соціалістичного суспільства (хоча певною мірою й вона також), а саме ідея «містеріального» оновлення людини і всього життя, що залишалася історично близькою Заходу з часів романтиків. Проте процес поступової «автономізації» мистецтва (внаслідок відомих причин) маргіналізував погляди спадкоємців гуманістичних традицій попередніх століть, згідно з якими мистецтву має належати активна роль у розбудові культури. У часи ж загального постколоніального оновлення суспільних порядків уже на теренах глобалізованого світу «після Освенцима» «постколоніальна критика», на жаль, не змогла запропонувати якісно нового розуміння ролі мистецтва в суспільстві, оскільки сама потрапила в полон перелицьованих схем колишнього «вульгарного соцолгізму» і стала фактично одним із його варіантів. Та й у самому «постколоніальному» мистецтві нині панує «карнавал», що вказує на естетичний і соціальний глухий кут.

ПРИМІТКИ

1. Фрейденберг О. Ф. Поэтика сюжета и жанра: Период античной литературы. — Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1936.
2. Иоффе И. И. Мистерия и опера: Немецкое искусство XVI–XVIII вв. — Л.: Гос. муз. НИИ, 1937.
3. Тиандер К. Ф. Очерк истории театра в Западной Европе и в России: Мистерия // Вопросы теории и психологии творчества / Под ред. Б. А. Лезина. — Т. III, изд. 2-е. — Харьков, 1911.
4. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха. — М.; Л.: Музгиз, 1948.
5. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. — М.: Наука, 1987.
6. Европейский альманах: История. Традиции. Культура / Отв. ред. А. О. Чубарьян. — М.: Наука, 1991.
7. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія. — К.: Вежа, 2002.
8. Шалагінов Б. Б. Романтичний словник: до історії естетичних понять і термінів раннього німецького романтизму. — К.: НаУКМА, 2010.