



ЧАС ТЕПЕРІШНІЙ

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2022.03.78-87>
УДК 821.161.2/82-2

Оксана НІКОЛАЄВА, викладач

Національний медичний університет імені О. О. Богомольця
бульвар Тараса Шевченка, 13, м. Київ, 01601

e-mail: sokhatska@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7196-4611>

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ МІСТЕРІЇ У П'ЄСІ ОЛЕКСАНДРА ІРВАНЦЯ «ЕЛЕКТРИЧКА НА ВЕЛИКДЕНЬ»

Статтю присвячено проблемі новаторської рецепції у творчості Олександра Ірванця архайчного жанру містерії. На прикладі твору «Електричка на Великдень» досліджено комплекс художніх прийомів, що дозволяють творчо трансформувати євангельський сюжет «страстей Христових» у структуру сучасної драми. Індивідуально-авторська своєрідність трактовки містеріальної матриці проаналізована в контексті художніх тенденцій, що характеризують розвиток сучасної драматургії (актуалізація міфологічного мислення, жанрова взаємодія, стильовий синкретизм).

Ключові слова: драма, містерія, жанр, персонаж, жанрова конвергенція, художній час, художній простір.

Жанрологічні аспекти сучасної української драматургії неодноразово ставали предметом спеціальної дослідницької уваги у працях українських науковців. Багатство драматургічного художнього матеріалу, накопиченого у вітчизняному письменстві та сценічній практиці останніх десятиліть, дозволяє зробити ряд важливих узагальнень. Жанрова своєрідність сучасної драматургії й оприявлення

Цитування: Ніколаєва О. Художня інтерпретація жанру містерії у п'єсі Олександра Ірванця «Електричка на Великдень» // Слово і Час. 2022. № 3 (723). С. 78—87. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2022.03.78-87>

© Видавець — ВД «Академперіодика» НАН України, 2022. Статтю опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

в ній складних механізмів міфотворення, магістральні художні тенденції кінця XX — початку XXI ст., характер потужних тектонічних трансформацій родо-видових драматургічних матриць — таке широке коло наукових проблем досліджено у працях Людмили Бондар, Олени Бондаревої, Жанни Бортнік, Євгена Васильєва, Тетяни Вірченко, Леоніда Закалюжного, Оксани Когут, Надії Мірошніченко, Юлії Скибицької, Мар'яни Шаповал та ін. Питання трансформації традиційних драматичних жанрів у сучасній літературі та сценічному мистецтві висвітлено в науковому доробку О. Бондаревої, Є. Васильєва, Л. Закалюжного, О. Когут та ін. Однак системного теоретичного осмислення потребують ще чимало індивідуально-авторських жанрових моделей, в основі яких — складна взаємодія художніх матриць, вироблених попередніми епохами, і естетичних тенденцій сучасної драматургії.

Метою статті є виявлення особливостей індивідуально-авторського прочитання жанру містерії у драматичному творі О. Ірванця «Електричка на Великдень». Досягнення мети передбачає розв'язання таких завдань: конкретизувати жанрову специфіку містерії та її художніх модифікацій у драматургії XX — початку XXI ст.; виявити естетичні принципи творення художньої картини світу в п'єсі О. Ірванця «Електричка на Великдень» та їх співвіднесеність із літературними традиціями попередніх епох (містерією, символістською драмою, «драмою асбурду»); охарактеризувати систему персонажів та часопросторову організацію твору; окреслити специфіку репрезентації жанрових ознак містерії у п'єсі.

Особливістю розвитку драматургії XX — початку XXI ст. є відродження поетики архаїчних жанрів. Це передусім жанри середньовічного театру: релігійні (містерія, міраклъ, ауто) та світські (фарс, мораліте, інтерлюдія, фастнахтшпіль та ін.). Звертаючись до проблеми інтерпретації в сучасній літературі й театральному мистецтві середньовічних драматичних форм, Є. Васильєв акцентує увагу на тому, що більшість їх «припиняє своє існування разом з присмерком доби»: містерія заборонена 1548 р., зникнення міраклъ та ауто датується XVIII ст. [3, 294]. Генезу містерії і похідних від неї жанрів простежує Олександр Клековкін: у IV ст. формується жанр *passio* («страстей»); ці драматичні твори, що виконувалися на передпасхальному тижні, стають прообразом малих містерій, які поширюються спершу в формі літургійної драми в храмах Західної Європи впродовж XI—XIII ст. Поступово ускладнюючись, стаючи більш вигадливою в плані сценічних ефектів, режисерської роботи, включення до художньої структури світських елементів, «літургійна драма вступила у конфлікт із загальним характером літургії» [6, 257], тож 1210 р. папа Інокентій III забороняє показ таких вистав у церквах. О. Клековкін приділяє увагу українській містерійній традиції; зокрема, згадує постановку 1619-го у Кам'янці Струмиловій (Галичина), під час якої «було показано дві українські інтермедії до польської містерії “Трагедія, або Візерунок смерті пресвятого Іоанна Хрестителя” Якуба Гаватовича, вільних наук і філософії бакаляра» [6, 258]. Науковець згадує також анонімне «Слово

про збурення пекла», яке Іван Франко та Олександр Білецький датують початком XVII ст.

Відродження традицій духовної (містерія, міраклъ) та світської (інтерлюдія, комедія дель арте) драми на новому помезж'ї століть постає цілком органічним явищем у контексті масштабних мистецьких процесів та світоглядних трансформацій цього періоду: кризи аристотелівської теорії драматичних жанрів, неодноразово акцентованої науковцями; активізації «поетичного мислення», що виникає як закономірний наслідок тотальної недовіри до раціонального знання в естетичній системі постмодернізму; характерної для постмодерністської мистецької парадигми цитатності, зумовленої відчуттям завершеності культури та історії. Однак активна інтерпретація в сучасній драматургії таких сакральних жанрів, як літургійна драма, містерія, міраклъ, не може бути пояснена виключно художніми інтенціями межі XX—XXI ст. Вони становлять продовження досить тривалої літературної традиції, що в широкому розумінні може бути представлена як прояв реміфологізації, властивої мистецтву XX ст. [8, 260—263]. Марк Липовецький і Брігіт Боймерс у своїй книзі «Перформанси насилля: Літературні й театральні експерименти “нової драми”» пов'язують цю традицію у драматургії з творчістю Антона Чехова, Антонена Арто і Жана Жене. Характеризуючи передусім пострадянську драматургію, дослідники відзначають показову для неї тенденцію до перетворення сценічного дійства на ритуал, в якому актуалізуються «сакральні сенси», наділені потужним психологічним впливом [7, 26].

А. Арто у численних теоретичних виступах, які склали книгу «Театр та його двійник», обґрунтовує власну концепцію «магічного» театру, який не лише послуговується прийомами релігійного дійства, літургії, містерії, а виявляє спорідненість з ними, звертаючись до глибинних сакральних тем. Водночас А. Арто представляє такий театр як осередок полярних естетичних тенденцій, де категорія сакрального взаємодіє з комічним, репрезентованим у вигляді циркових, буфонних, відверто «занижених» прийомів [1, 214, 230]. Явні перегуки з концепцією «магічного» театру містить поняття «міфо-п'єси», уведені Нортропом Фраєм. «Міфо-п'єса» поєднує сакральне й повсякденне, роблячи «акценти на духовній та матеріальній символізації віросповідання» [3, 45].

Цінними є широкі жанрологічні узагальнення Є. Васильєва, які дослідник здійснює щодо переосмислення художніх зразків архаїчної духовної драми. У випадку їх перепрочитання сучасними драматургами, як зауважує науковець, не йдеться про «чистоту» художніх матриць, адже «елементи середньовічних жанрів перебувають у тому ж процесі жанрової конвергенції, що й трансформовані компоненти сучасних жанрів» [3, 299]. З огляду на це Є. Васильєв відмовляється від чіткого розрізнення архаїчних духовних жанрів у сучасній драматургії, вдаючись до певного узагальнення і оперуючи теоретичним визначенням «містерія» [3, 299]. Серед сучасних драматичних творів, заснованих на художній трансформації містеріальних ознак, дослідник виділяє чо-

тири великі групи: 1) містерія-реконструкція, орієнтована на художню структуру автентичних містерій («Гріхопадіння і воскресіння» та «Ціна любові» Ніка Лейна, 2016); 2) містерія-реінтерпретація, яка зберігає релігійне спрямування, проте часто пропонує новітнє тлумачення біблійних образів, активно послуговується досвідом модерністського та постмодерністського мистецтва («Людина праведна» Габріеля Марселя, «Благовіщення Діви Марії» Поля Клоделя, «Убивство в Соборі» Томаса Стернза Еліота, «Голгофа» Вільяма Батлера Єйтса; в українській літературі: «Страсті за Юродивим» та «Плач над Юдою» Лідії Чупіс, «Ковчег. Перед потопом», «Ковчег. Перед другим пришествям», «Ісус, Син Бога живого» Василя Босовича, «Адам і Хева» Григорія Штоня); 3) містерія-деконструкція (парамістерія) — «сучасний драматичний текст, що лише за зовнішніми ознаками зближується із архаїчною жанровою матрицею містерії» [3, 309], при цьому художня свідомість автора, виражена у творі, зазвичай не має яскравого релігійного характеру, дія співвіднесена з конкретно-історичним часом і найчастіше репрезентує сучасність, містеріальні персонажі травестійовані або відсутні («Ангели в Америці» Тоні Кушнера, «Пригоди ведмедиків панда» Матея Вішнека, «Maidan Inferno, або Потойбіч пекла» Неди Нежданої, «Танці гончарного кола» Лідії Чупіс, «Євангеліє від Івана» Анатолія Крима); 4) містерія-буф, в основі якої — зниження, пародійне перелицювання релігійного сюжету, котрий поєднується в художній структурі драми з бурлескними, цирковими, ексцентричними прийомами («Кладовище автомобілів» Фернандо Аррабала, «Про диявола, що проповідував дива» Мішеля де Гельдерода, «Струмина крові» А. Арто, «Козак Мамай і ключі від раю» Артема Вишневського) [3, 316].

Незважаючи на можливість класифікації релігійної драми, репрезентованої драматургією XX — початку XXI ст., водночас варто констатувати множинність індивідуально-авторських варіантів містеріальності, зумовлену особливостями світовідчуття конкретного драматурга, його підходами до досягнення сакральних змістів буття [4].

Виразні ознаки містеріальності характерні для драматичного твору О. Ірванця «Електричка на Великдень», який можна віднести до жанру містерії-деконструкції (за класифікацією Є. Васильєва). Для цієї драми властива художня двоплановість: перший (підкреслено побутовий, приземлений) план поступово перетворюється на простір еманцій вищих духовних змістів. Недосконалий, потворний, а місцями й абсурдистський «земний» світ потрактовано як викривлення ціннісно вищого, сакрального змісту, прихованого за видимим. Ці художні особливості зближують твір О. Ірванця з символістською драмою, в якій безпосередність дії стає засобом пізнання сутності (імені) [4]. Для розуміння естетичних законів, за якими розгортається дія у художньому світі, створеному автором, добре надаються міркування Н. Мірошніченко про два полярні типи художніх моделей сучасної драматургії — міметичні (які значною мірою імітують реальність) і неміметичні, орієнтовані на високий рівень умовності, художню іманентність та автономність [9, 108].

В «Електричці на Великдень» виразно реалістичні прийоми сусідять з елементами театру абсурду та рисами символістської драми. Дія твору розгортається у вагоні електрички, де реципієнт зіштовхується з упізнаними побутовими сценами: голос машиніста, який оголошує станції, робить зауваження, веде короткі розмови з пасажирками; жебрання циганки з дітьми; поведінка «зеків», які повертаються додому. Показова приземленість хронотопу підкреслена завдяки авторській конкретизації часу і місця дії: «Ніч із суботи на неділю, весна 199* року. Платформа Шепетівського вокзалу. <...> Електричка Київ — Здолбунів повільно в'їздить на третю колію» [5, 89]. І в дійових особах драми, і в місці дії акцентовано їх маргінальність, відчуженість від сакрального центру. Урочисте великоднє дійство постає тільки у вигляді відголосків церковного співу, що доливають у вагон під час зупинок, і окремих реплік дійових осіб, які спостерігають за перспективою, що відкривається з вікон: «Андрій. Пасха сьогодні. Он у селі церкву видно... Хресний хід... (Вказує очима за вікно.)» [5, 106]. На домінуванні маргінальних форм у постмодерністській драмі наголошує О. Бондарева:

Місце цієї невіднайденної адекватної мови нерідко заступали чорнуха і сюр, посилюлись тенденції деестетизації персонажів (маргінали з редукованою почуттєвою сферою, для яких чорнушечні «акції» є єдиною можливою формою внутрішнього спротиву), дегармонізації середовища (органічній ментальній літургії хати протиставлявся надірваний кітч комуналки, звалища, підвалу) і сценічної поведінки (пиятика, наркотики, випадковий секс, існування у маренні) [2, 404].

«Транзитний» характер драматичного дійства проявляється не тільки у виборі місця дії (вагон електрички), а й у статусі персонажів: у розмові з Андрієм Штир зауважує, що не має сім'ї, а до Толяна звертається з такими словами: «Ти всю життя так будеш їхати, мужик — додому із зони і з дому на зону. Це тобі тільки так кажеється, що навсідга вертаєшся» [5, 104]. Наприкінці твору, під час фантазмагоричної сцени «суду», Толян дізнається про те, що його молодшого брата Романа, до якого він повертається з подарунком, також засуджено, і це на мить пробуджує в ньому людські почуття, що виливаються у несамовитий крик: «Шо?! (Це не запитання, це страшний нелюдський крик.) Шо?! Русліка? Братішку? Не нада!!! Не нада його туді-а!!!» [5, 114]. Доля братів корелює з сюжетом «Пісні о братях Крітенках», яку виконує на замовлення Цигана Гармоніст. Таким чином, дім як сакральний центр світу виявляється для «зеків» недоступним.

Низку важливих прихованих змістів генерує позиціонування персонажів, які чужі світові маргіналів («зеків», спекулянтів, жебраків). Це представниця української діаспори V. Karchmarsky, її тітка і молодий художник Андрій. Жінка стає об'єктом нав'язливої уваги «зеків» і намагається викликати міліцію, але отримує від машиніста відповідь: «Три часа ночі, громадянка! Де я вам міліцію візьму? <...> Їдьте тихо й не провоцируйте. І вони вас не тронуть» [5, 100]. Далі автор вдається до абсурдистського прийому, що «розмикає» локальний простір вагона, дозволяє увести ширший соціо-

культурний контекст, репрезентувати тему українців у світі, особливо актуальну для драматургії 90-х років. У відповідь на глузливу репліку Штиря («Ну шо, визвала? Пожалувалась? Давай-давай, жалуйся. Президенту своєму американському разве шо пожалуйся!» [5, 100]) V. Karchmarsky звертається безпосередньо до президента і отримує допомогу: на наступній станції до вагона заходять американські поліцейські й визволяють дівчину і її тітку. Коли ошелешений Штир і собі намагається поговорити з президентом Америки, йому відповідає голос машиніста: «Ну чого надо? Чого нормально не їдется? Сядь і сиди, як морду налив!..» [5, 102]. Абсурдистський епізод порятунку жінок увиразнює інакшість V. Karchmarsky порівняно з «населенням» електрички, її приналежність іншому географічному простору і, по суті, іншій культурі.

Протиставляється мікросоціуму електрички, передусім — компанії «урок», і молодий художник Андрій. Штир так каже Андрієві про своїх товаришів і про себе: «І ти з нами, з такими хочеш їхати тут, і курить спокійно, і щоб з тобою ніхто не зачепився. Но так не буде, братан. Вони (*живає в бік вагона*)... вони тобі не простять уже того, що ти з ними робу не носив і баланду не хлебав, на розвод не строївся. Ти для них не человек. Ти вообще хто такий?» [5, 102]. Діалог Штиря і Андрія уводить тему «страстей Христових», ту містеріальну складову, яка становить основний зміст твору. Ця тема зринає й раніше — у розмовах пасажирів, задумливих репліках Андрія, однак саме у психологічно складних стосунках ватажка «урок» і молодого інтелігента, що встигають скластися під час поїздки, християнські мотиви набувають символічної глибини й увиразнюють метафізичний план, який дедалі виразніше проступає крізь побутовий антураж. Показово, що на певному етапі драматург ізолює Штиря і Андрія від решти сценічного простору: поки «зеки» «промишляють» у вагоні, центральні персонажі ведуть у тамбурі розмову, в якій поступово все більш вагомими стають альянзи на євангельську історію. Штир переповідає Андрієві суперечку ув'язнених, православного і баптиста, про слова Ісуса Христа, звернені до розп'ятого з ним розбійника: «Кажу тобі — сьогодні ще сидітимеш зі мною на небесах». Питання стосується часу, який має на увазі Ісус — конкретного дня розп'яття, коли розбійник увійде в Царство Небесне, чи майбутнього. Ця акцентуація часових вимірів має особливе значення в художній структурі твору, адже, як буде показано далі, центральним тут є протиставлення часу історичного, лінійного, і міфологічного, зі властивим йому «вічним поверненням». У відповідь на Штиреве запитання Андрій відвертається до вікна й повторює слова Ісуса, неначе виводячи дію твору за межі побутового епізоду, перетворюючи профанний час на сакральний. Далі діалог персонажів будується за принципом постійного зміщення і взаємопереходу цих темпоральних пластів. Наратив Штиря має виразні ознаки «блатної» мови, що характеризує декласованих елементів. Андрій, намагаючись порозумітися з ватажком «урок», змушений перекручувати й калічити свою мову. Однак мовна

партія Штиря кількаразово несподівано змінюється, і в ній дослівно повторюються зафіксовані Євангеліями слова Понтія Пілата, звернені до Ісуса Христа: «Штир (*несподівано різко й голосно*). А що є правда? <...> Не знаходжу я в ньому провини ніякої» [5, 112]. Зауважимо, що ці слова Штир промовляє до людей у вагоні (виразний натяк на промову Пілата, звернену до народу). З євангельським епізодом зустрічі Христа і Пілата, під час якої правитель намагається примусити Ісуса захищатися («Ти бачиш, скільки проти Тебе звинувачень?»), корелюють слова Штиря, звернені до Андрія: «Я тобі так скажу — не лізь-но ти в душу. А то вони... (*Киває в бік вагона.*) вони тебе уделають. І я нічим не поможу. Ти ж бачив, як вони з рук вириваються...» [5, 107]. Андрій зауважує зміни, які відбуваються зі співрозмовником:

Андрій. І все одно щось не так.

Штир. Шо — не так?

Андрій. Знову ти не так себе поводиш. Ну, не так, як справжній пахан. Давай спочатку [5, 108].

Повторне «обігрування» драматичної сцени, яке ініціює Андрій, з одного боку, вказує на умовність, довільність побутового плану і лінійного часу, а з іншого, — уводить сакральний час, який передбачає щорічне повторення священної історії страждань і воскресіння Ісуса. Протиставлення Андрія мікросоціуму електрички поступово перетворюється на інакшість вищого порядку. Невинність і щирість хлопця породжують асоціації з божественністю і чистотою Ісуса Христа, протиставлених жорстокості й безумству його убивць. «Урки» знущаються з молодого інтелігента, незважаючи на те що він єдиний з усього вагону дав їм закурити. Штир у розмові натякає, що прихована сутність юнака відчутна для його кривдників: «А цікаво мені. Шось мої хлопці чують у тобі. Чим-то ти пахнеш для них таким привікательним» [5, 112]. Постать Андрія, наділена конкретно-біографічними рисами, поступово перетворюється на символ сакральної жертви. Така трансформація реалізується шляхом суміщення кількох часових планів. Історія побиття й суду, яку Андрій переповідає Штиреві, обігрується вдруге у вагоні електрички, і «урки» грають у цій сцені ролі суддів. Їхні репліки не тільки розкривають передісторію, а й актуалізують біблійний епізод несправедливого суду й розправи над праведником. Міфологічна універсальність цієї частини п'єси підкреслена довільністю сценічних амплуа персонажів. Міфологічна складова уповільнює конкретно-історичний час, змушує його застигнути і перетворює на сакральний час містерії. Погляд на реальність як часопросторовий вияв божественного змісту, прихованого від буденної свідомості, втілюється і в прикінцевих словах машиніста, асоційованого з таємничим Голосом, речником вселенського закону:

Громадяни пасажири! Наш електропоїзд прибув на кінцеву станцію Здолбунів Пасажирський! <...> При виході з поїзда будьте уважні! Не забувайте своїх речей у вагонах! А коли хто забуде мішка чи торбу, сумку чи портфеля, то нехай ніхто інший не забажає та не візьме добра його, ані поля його, ані раба його,

ані невільниці його, ані вола його, ані осла його, ані всього, що є в ближнього твого!.. [5, 114—115].

Поєднуючи приземлений побут із сакральними сенсами, п'єса О. Ірванця дає підстави говорити більшою мірою про жанрову конвергенцію, ніж дифузію. Розмежуванню цих понять приділяє особливу увагу Є. Васильєв. Під дифузією дослідник розуміє таку взаємодію жанрів, за якої їхні елементи «не лише взаємодіють, а й взаємодоповнюються і взаємозамінюються» [3, 259]. Натомість «жанрові елементи, котрі беруть участь у жанровій конвергенції, при зближенні й навіть злитті все ж таки зберігають свою автономність» [3, 259]. Завдяки процесам конвергенції драматичний жанр «стає різнобарвним, стереоскопічним, поліфонічним» [3, 259], однак різні елементи (мелодраматичні, трагедійні, фарсові тощо) характерні відчутною стабільністю змістових і формальних маркерів. Дослідник піддає ретельному аналізу п'єсу Неди Нежданой «Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів», простежуючи «закріпленість» певних сюжетних ліній за відповідними жанровими характеристиками. Подібним чином організовано художній світ «Електрички на Великдень»: якщо сцени «промишляння» зеків у вагоні позначені приземленим реалізмом, а епізод визволення V. Karchmarsky має ознаки драми абсурду, то містеріальність характеризує передусім діалог Андрія і Штиря. Не випадково ці персонажі «ізолюються» від решти дійових осіб обмеженим простором тамбура. Психологічна складність образу Штиря, що суттєво вирізняє його серед інших «урок», корелює з неоднозначністю біблійної постаті Пілата.

Отже, п'єса О. Ірванця «Електричка на Великдень» яскраво презентує характерну для української і світової драматургії зламу століть тенденцію до художньої трансформації архаїчного жанру містерії. Поряд із виразно постмодерністськими ознаками драматичного твору, п'єса виявляє актуалізацію міфологічного мислення, передусім завдяки провідній ролі алюзій на Святе Письмо, які увиразнюють двоплановість драматичного дійства: слова і вчинки персонажів набувають характеру модифікованих еманцій вищої реальності, що зближує образний ряд твору О. Ірванця з символістською драмою. Лінійний час, співвідносний з реалістичним художнім планом, також зазнає поступових трансформацій, перетворюючись із профанного на сакральний час містерії, сутність якого — у «вічному повторенні». Попри співіснування в тексті різних стилевих і жанрових тенденцій, художні процеси, що визначають його структуру, можна охарактеризувати як жанрову конвергенцію, оскільки відповідні образні, сюжетні й композиційні матриці зберігають відносну автономність.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Арто А.* Театр и его двойник. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. Санкт-Петербург — Москва: Симпозиум, 2000. 440 с.
2. *Бондарева О.* Проблемно-тематичні та концептуальні реєстри драматургії кінця XX — початку XXI ст. // Історія української літератури XX — поч. XXI ст.: нав-

- чальний посібник / за ред. В. І. Кузьменка. Київ: Видавничий центр «Академія», 2017. С. 401—416.
3. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
 4. Ибрагимов М. Драматургия русского символизма: Поэтика мистериальности: Дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Казанский государственный университет. Казань, 2000. 178 с.
 5. Ірванець О. Електричка на Великдень // Ірванець О. Лускунчик—2004: П'єси, вірші. Київ: Факт, 2005. С. 87—116.
 6. Клековкін О. Містерія у генезі видовищних жанрів // Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. Вип. 1. Київ: Спалах, 2000. С. 249—268.
 7. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.
 8. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва: Академический Проект, 2012. 332 с.
 9. Мірошніченко Н. Химерна драма. Неоміфологічне моделювання тексту в українському драматичному фентезі // Курбасівські читання: науковий вісник. № 6. Ч. 1. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2011. С. 108—118.
 10. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Видання друге, доповнене і перероблене. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 392 с.

Отримано 22 грудня 2021 р.

REFERENCES

1. Arto, A. (2000). *Teatr i ego dvojinik. Manifesty. Dramaturgiia. Leksii. Filosofii teatra*. Saint Petersburg—Moscow: Simpozium. [in Russian]
2. Bondareva, O. (2017). Problemno-tematichni ta kontseptualni rehistry dramaturhii kintsia XX — pochatku XXI st. In V. Kuzmenko (Ed.), *Istoriia ukrainskoi literatury XX — poch. XXI st.: navchalnyi posibnyk* (pp. 401—416). Kyiv: Vydavnychiy tsentr "Akademiiia". [in Ukrainian]
3. Vasyliiev, Ye. (2017). *Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii*. Luts'k: PVD "Tverdynia". [in Ukrainian]
4. Ibragimov, M. (2000). *Dramaturgiia russkogo simvolizma: Poetika misterialnosti* [Unpublished candidate's dissertation]. Kazanskii gosudarstvennyi universitet, Kazan. [in Russian]
5. Irvanets, O. (2005). Elektrychka na Velykden. In O. Irvanets, *Luskunchyk—2004: Piesy, virshi* (pp. 87—116). Kyiv: Fakt. [in Ukrainian]
6. Klekovkin, O. (2000). Misteriia u henezi vydovyschnykh zhanriv. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy. Zbirnyk naukovykh prats*, 1, 249—268. [in Ukrainian]
7. Lipovetskii, M., & Boimers, B. (2012). *Performansy nasiliia: Literaturnye i teatralnye eksperimenty "novoi dramy"*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. [in Russian]
8. Meletinskii, Ye. (2012). *Poetika mifa*. Moscow: Akademicheskii Proekt. [in Russian]
9. Miroshnychenko, N. (2011). Khymerna drama. Neomifolohichne modeliuвання tekstu v ukrainskomu dramatychnomu fentezi. *Kurbasivski chytannia: naukovyi visnyk*, 6(1), 108—118. [in Ukrainian]
10. Polishchuk, Ya. (2002). *Mifolohichni horyzont ukrainskoho modernizmu* (2nd ed.). Ivano-Frankivsk: Lileia-NV. [in Ukrainian]

Received 22 December 2021

Oksana Nikolaieva, lecturer
Bohomolets National Medical University
13 Tarasa Shevchenko Boulevard, Kyiv, 01601
e-mail: sokhatska@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7196-4611>

INTERPRETATION OF THE MYSTERY GENRE IN THE PLAY “ELECTRIC TRAIN FOR EASTER” BY OLEKSANDR IRVANETS

The paper focuses on the innovative reception of the archaic genre of mystery in the works by Oleksandr Irvanets. Based on the play “The Electric Train for Easter”, the researcher explores literary techniques that allow creatively transforming the gospel plot of Christ’s passions within the structure of modern drama. Special authorial interpretation of the mysterious matrix is studied in the context of complex tendencies that characterize the development of modern drama (actualization of mythological thinking, genre interaction, combination of styles). A number of modern researchers’ works give grounds for specifying the thematic and poetic features of the mystery genre.

Combining mundane life with sacred meanings, O. Irvanets’ play reveals genre convergence rather than diffusion. Due to the processes of convergence, the dramatic genre becomes colorful, stereoscopic, and polyphonic. Clearly realistic techniques used in the play border on elements of the theatre of the absurd and features of the symbolist drama.

The powerful tendencies of remythologization, being characteristic of the world and domestic drama of the 20th century, are noticeable in the drama “The Electric Train for Easter”, which combines elements of mystery, symbolist drama, and “drama of the absurd”. These components coexist in the artistic system of the work on the principle of genre convergence, as each of them has its corresponding plotline. The most powerful mysterious element of the work determines a special concept of time: applying a linear temporal model to everyday scenes, the author clearly fixes in the dramatic action the point of transforming the profane time into sacred, cyclical, and related to the Passion of Christ. The theme of Jesus’ suffering is introduced through the biblical intertext, organically linked to the lines of the two central characters that may be seen as the modern invariant of the dialogue between Christ and Pontius Pilate.

Keywords: drama, mystery, genre, character, genre convergence, artistic time, artistic space.