

УДК 821.111/73 - 2(045).

## ТІЛО ВЛАДИ І ВЛАДА ТІЛА («МІСТЕРІЯ СТРАСТЕЙ» СЕЙРИ РУЛ)

Наталія Олександрівна Висоцька

orcid.org /0000-0002-2841-311X

literatavysotska@gmail.com

доктор філологічних наук, професор, професорка кафедри теорії та історії світової літератури  
імені проф. В. І. Фесенко,

Київський національний лінгвістичний університет

**Анотація.** У статті розглядається використання дискурсу тілесності в циклі п'єс «Містерія страстей» (2010) сучасної американської драматургині Сейри Рул. Кожна з частин трилогії презентує епізод постановки великодньої містерії про смерть та воскресіння Христа у конкретному часопросторі (ренесансна Англія, гітлерівська Німеччина, рейганівські США). Продемонстровано, що, обравши ідейним ядром твору типово американське, на думку авторки, переплетення політики, релігійності та театральності, Рул значною мірою реалізує свою художню мету за допомогою тілесного коду. У ході аналізу виявлено стирання кордонів між тілом сакральним та профанним, що, з одного боку, суголосне з постмодерністськими мистецькими принципами, а з другого, продовжує давню знижувально-ігрову традицію західної культури. Рул також використовує у гротесково-карикатурному реєстрі відомі метафоричні топоси двох тіл можновладця та ідентичності тіл правителя і держави для зображення ворожості влади в особі її впізнаваних «ікон» (Єлизавета I, А. Гітлер, Р. Рейган) фізичному та духовному буттю людини у світі. Прийом «п'єса у п'єсі», помножений на театральну специфіку присутності на сцені матеріальних тіл акторів, забезпечує твору багатомірність соматичного коду.

**Ключові слова:** драматургія, Сейра Рул, «Містерія страстей», тілесний код, тіло сакральне та профанне, два тіла короля, «новий історизм».

У корпороцентричній культурі сучасності тіло, трактоване у найширшому сенсі як «універсальна стабілізуюча структура єдиного досвіду людей» [4, с. 829], виконує, серед інших, і функцію символічного локусу соціального буття. На театральній сцені, де, за словами П. Паві, «кожна символізація та семіотизація наштовхуються на ускладнену закодовану присутність тіла та голосу актора» [6, с. 535], ця функція здійснюється на багатьох рівнях. У статті пропонується розглянути деякі з них (щоправда, лише текстуальні) на матеріалі п'єси «Містерія страстей» (2010), що належить перу Сейри Рул, однієї з найпомітніших постатей у драматургії США останніх десятиліть.

Коли авторці запропонували написати п'єсу про Америку, вона вирішила, що «немає нічого більш американського, ніж сплетення в єдиний вузол (nexus) релігії, політики та театру» [21, р. XI]. Структура та семантика твору зумовлені саме цією триєдністю. Водночас, як вважають сучасні фахівці з різних галузей гуманітаристики, вона лежить у підґрунті життя соціуму як такого, визначеного, за спостереженням театрознавця О. Ю. Клековкіна, низкою взаємопов'язаних

концептів: «влада – «сакральність» – «театральність». «Влада сакралізується», розвиває свою думку науковець, в той час як «сакральне потребує театрального жесту <...>» [5, с. 86]. Завдяки наявності елементів театралізації у (прото) релігійних священнодійствах зв'язок між сакральним та театральним був помічений ще античними авторами, а в пізніші часи «театральність християнського богослужіння», зокрема в його католицькому та православному варіантах, «одразу кидається в очі» [1, с. 58]. Щодо стосунків між театральністю та політикою, вже у добу Відродження театр, за Жаном Бодрійяром, стає «формою, котра охоплює все соціальне життя» [2, с. 88], провіщуючи симбіоз політичного та перформативного, який маркує й сьогодні. Як завважує Клаус Тіндеманс, «переплетення репрезентацій вищої влади – абсолютистської або народної/демократичної – з театральними формами характеризує політику модерної доби» [24].

На мою думку, у циклі Рул нерозривний взаємозв'язок цих трьох елементів оприявнюється, насамперед, через тіло, знакова природа котрого полісемантизується – це і два тіла Ісуса Хрис-

та (людське й сакральне), і два тіла можновладця (природне та політичне), і фізичне тіло актора, яке він на час театрального дійства «позичає» своєму персонажеві.

Три частини твору представляють різночасові епізоди постановки великодньої містерії страстей силами невеликих місцевих спільнот, завдяки чому реконструйовані фрагменти дійства, що належить до архаїчного середньовічного жанру, вміщені у метатеатральний контекст (див. Васильєв). Частини циклу, кожна з яких є завершеною п'єсою і може виконуватися окремо від інших, пов'язані між собою ненав'язливими, але акцентованими текстуальними та сценічними лінками. Персонажі (їхні образи створюють упродовж всього циклу ті самі актори, міняючись ролями у кожній частині) діють у замкненому просторі і пов'язані/роз'єднані між собою всім мислимим розмаїттям людських почуттів (кохання і ненависть, заздрощі та ревності, ніжність і відраза тощо). Це дає право перекласти назву *Passion Play* не лише згідно з усталеним жанровим визначенням як «Містерія страстей», а й у суто людській площині, як «П'єса про пристрасті», що також відповідає сутності твору. Обидва значення актуалізуються одночасно, по черзі виходячи на авансцену відповідно до кута зору інтерпретатора. У циклі сповна реалізовано обов'язкову для драматурга здатність мислити театральними образами, високий ступінь насиченості символами та метафорами, як текстуальними, так і сценічними, які мають своїм ґрунтом буденне, низьке і навіть фізіологічне. При цьому механізм творчої уяви авторки запущено в дію документально підтвердженими фактами постановок містерії страстей, трансформованими згідно з її художніми завданнями, в результаті чого на універсальний містеріальний часопростір накладаються конкретно-історичні хронотопи.

Так, у першій частині містерію страстей Христових розігрує навесні 1575 року, тобто незадовго до офіційної заборони на такі вистави, сільська громада десь у Північній Англії. Якщо ця подія ймовірна, але документально не зафіксована, то у другій частині дія переноситься у цілком реальне баварське селище Обераммергау, славнозвісне тим, що починаючи з 1634 р., коли селяни принесли обітницю виконувати містерію страстей кожні десять років, якщо їх омине руйнівна епідемія чуми, такі вистави відбувалися регулярно і майже без перерв, що у XIX, XX та XXI ст. забезпечило невеликому селищу невщухаючий потік туристів.

У п'єсі Рул йдеться про ювілейну виставу 1934 р., присвячену трьохсотріччю з часу запровадження традиції і відому тим, що її відвідав Гітлер. Нарешті, остання частина запрошує читача/глядача до Нового Світу, а саме, до містечка Сперфіш у Південній Дакоті, США, куди традицію виконання містерії завезли переселенці з Європи (цей факт є історично документованим), а її часові межі охоплюють період з 1969 р. по 1980-і рр. Таким чином, вписуючи процес репетицій та виконання містерії у кризові чи доленосні для багатьох національних спільнот історичні моменти – перехід Західної Європи на новочасні життєві рейки, підйом і розквіт нацизму у Німеччині, війна у В'єтнамі та проблеми повоєнної Америки, – Рул перетворює його на драматичну подію. Прикметно, що у кожній частині під час виконання містерії на кону з'являються впізнаванні «ікони влади» – королева Єлизавета I, Адольф Гітлер, Рональд Рейган, причому у фінальній п'єсці на сцені можна побачити всіх трьох.

#### **Амбівалентність сакрального/профанного тіла у містеріально-ігровому просторі**

Вочевидь, центральність проблематики тілесного у творі зумовлена, передовсім, його фабульним ядром. Адже серед усіх містерій, які, нагадаю, у своїй цілокупності утворюють особливий жанр західноєвропейського релігійного театру доби пізнього середньовіччя, саме містерія страстей Христових наочно пред'являє тілесну природу Спасителя, його неминучу «втіленість», через акцент на муках, що їх зазнає його розп'яте людське тіло (*corpus verum, corpus naturalis*). Новозавітна містерія виросла з меси, в якій, на думку одних теологів, вона лише зображувалася, а на думку інших – безпосередньо відтворювалася. Хоча б якою була частка театральності у релігійній відправі, як нагадує нам історик середньовічного театру, «ритуал, залишаючись різновидом практичної діяльності, в драму ніколи не перетвориться. Культовий простір не стане театральним, доки він зберігатиме всю повноту своєї сакральності» [1, с. 59]. Згідно з загальним напрямом культурно-історичного поступу Європи в бік секуляризації сфера панування сакрального неухильно звужується, і вже в літургійних великодніх дійствах про страсті Христові воно втрачає свою абсолютність. Коли ж у XIV – XV ст. наратив останніх земних днів Спасителя став предметом містерії, можна з упевненістю стверджувати, що у ментальності ремісників-виконавців і городян-глядачів сакраль-

не/релігійне і профанне/театральне стали химерно змішуватися. Ця тенденція до десакаралізації лишилася магістральною у подальшому розвитку європейського театру. Але, незважаючи на це, на всіх його етапах приховане у театрі як виді мистецтва сакральне «зерно» не вмирало остаточно, постійно спонукаючи діячів сцени до спроб його регенерації, особливо у суспільному кліматі духовної зневіри та розгубленості.

У трилогії Рул своєрідно модифікується відмічена критиками містеріальність певного типу сучасної драми, де «суміщається впізнано-повсякденне та архетипове, універсальні формули світової культури проростають зсередини побутових ситуацій» [7, с. 105], а драматичний сюжет вибудовується як «очікування трансцендентної події» [там само]. Незвично те, що у творі американської авторки такою подією стає сам факт постановки містерії, яка виконує тут функцію «п'єси у п'єсі». Водночас, ставши складником світської драми ХХІ ст., історія страстей Христових не втрачає повністю свого сакрального первня, надаючи авторці додаткові драматургічні можливості.

Якщо скористатися з аргументованого Б. Б. Шалагіновим розрізнення між містерією та карнавалом, згідно з яким «містеріальне світосприйняття покоїлося на відчутті плінного, лінійного, динамічного часу, що якісно збагачується», тоді як в основі карнавалу лежить «успадкована від язичництва ідея <...> про циклічний, круговий час, що постійно повертається до свого вихідного стану» [8], то можна висновити, що у п'єсі Рул містеріальність постає в оболонці карнавальності, проте забарвлює твір відчуттям духовної значущості того, що відбувається. Зрощення містеріально-символічного з повсякденним відрізняє п'єсу Рул від набагато більш «плакатного», по брехтівському дидактичного твору британського драматурга Едварда Бонда з майже ідентичною назвою (*Passion*, 1971), де, за спостереженням дослідниці, жанр містерії слугує для «підкреслення кризи релігії як такої», хоча і в ньому реінтерпретація біблійних мотивів на рівні організації фабули, символіки та взаємин між персонажами надає п'єсі глибшого виміру [15, р. 213].

Рул вправно грає на мерехтінні сакрального та профанного, релігійного та театрального, збагачуючи цими переливами поетикальну палітру п'єси/вистави. Так, розпочавши першу дію ремаркою «Чоловік на хресті», авторка продовжує: «Спочатку ми не певні, чи це дійсно розп'яття, чи ні» [21, р. 15]. За кілька секунд виявляється, що перед нами

театральська підгонка хреста під зріст виконавця ролі Ісуса, але протягом бодай однієї миті глядачі переживають шок споглядання деконтекстуалізованого священного образу у профанному ігровому просторі сцени. Зіщулене на хресті тіло актора, який грає персонажа, який грає Христа, менше з тим, «пам'ятає» собою і децицію новозавітних Христових мук. У такий спосіб знаковість тіла на сцені зводиться у другу, третю, четверту ступінь. Подібні моменти багатозначності виникають кожного разу під час репетицій або виконання того чи того фрагменту містеріального дійства, від ритуального осміяння Христа до його воскресіння. Більше того, ця полівалентність дифузує і в решту тексту, надаючи тілесним виявам та практикам персонажів євангельських обертонів, часто-густо у зниженому (карнавалізованому) реєстрі. Найбільшою мірою це стосується сексуально-репродуктивної сфери. Профанне вагітне тіло сільської дівчини презентується громаді як сакральне тіло Божої матері, запліднене внаслідок непорочного зачаття, що відповідає фольклорній травестійній традиції. Вектори тяжіння та відштовхування між персонажами – членами родин та ширших спільнот, куди включено й табуйовані компоненти (фрейдистські інцестуальні поривання, гомоеротичні нахили) – змінюють свій напрямок від частини до частини, проте всі вони немовби «освячуються» участю в містерії.

Так само хресні муки Христа іррадіюють свою ауру на численні та багатоманітні фізичні та психічні ушкодження, яких зазнають персонажі, – від дрібних подряпин, пухирів та синців до тяжких поранень і воєнних травм, аж до потрапляння у «мішок для трупів». Одним з прийомів активізації аудиторії є майстерна театральна гра з граничним тілесним досвідом смерті – в таких епізодах читач/глядач нерідко відчувається спантеличеним, не розуміючи, чию смерть він споглядає, – персонажа містерії або персонажа п'єси Рул. Знижено-прагматичне ставлення до смерті формулює одна з героїнь: «боятися нема чого. Це тіло. От і все» [21, р. 125]. Десакаралізація сакрального тіла і сакралізація тіла профанного, руйнуючи у постмодерністському реєстрі бінарні опозиції між ними, водночас слідує прадавній, але й досі живій лудичній традиції західної культури.

#### **Театральність влади крізь призму тілесності**

Репрезентація політичної влади у Рул підпорядкована її функції як одного з членів вищезгаданої концептуальної тріади, де вона нерозривно пов'язана

з театральністю та сакральністю. Активно задіяний при цьому корпоральний дискурс оперує набором спільних мотивів та образів, які у кожній частині складаються, наче скельця у калейдоскопі, у дещо інший візерунок. При цьому, за задумом драматурга, ролі всіх правителів має грати (тобто «втілювати» у буквальному сенсі) той самий актор, що унаочнює незмінність природи влади незалежно від політичної системи та форми правління.

Одним з таких рекурентних мотивів є гра драматурга з поняттям *body politic*, що вживається у двох значеннях, сформульованих англійським правником Едмундом Плуоденом ще наприкінці XVI ст. – по-перше, як одне з «двох тіл» монарха, по-друге, як колективна сукупність усіх підданих, держава (тоді монарх постає головою цього спільного тіла). За Плуоденом, «у короля є два тіла, а саме, природне тіло (а *Body natural*) та політичне тіло (а *Body politic*). Його природне тіло (якщо розглядати його само по собі) є смертним, вразливим для будь-яких недуг, що їх спричиняє природа чи випадок, для недоумкуватості раннього дитинства чи старості, і до подібних вад, що трапляються з природними тілами інших. Але його політичне тіло <...> не можна побачити або помацати, воно <...> створене для управління людьми та керування спільним добробутом, і не має дитинства, старості та інших природних хиб та недолугостей, яким підлягає природне тіло, і тому те, що король чинить як політичне тіло, не може бути позбавлене чинності чи скасовано будь якою недосконалістю його природного тіла» [цит. за 14, р. 7]. У класичній праці «Два тіла короля» (1957), яка досі залишається авторитетним джерелом з цієї проблеми, Ернст Канторович продемонстрував, зокрема, яким чином ця концепція розвинулася з більш раннього уявлення про «два тіла Христа»: «одне – індивідуальне *corpus verum* на вівтарі, гостія; друге – колективне *corpus mysticum*, Церква» [14, р. 198], або дещо пізніше – всі віряни разом. У контексті твору Рул з його містеріальним центруванням Христового тіла ця паралель є досить показовою.

Своєю чергою, А. Мусолфф, аналізуючи застосування концепту тіла на позначення держави у контексті політичної метафорики, демонструє, що така практика сягає корінням античної давнини, у середні віки знаходить вираження у теолого-філософських трактатах (Фома Аквінський, Іоанн Солсберійський тощо), а далі стає загальним місцем політичної риторики. На думку вченого, ця метафора працює за двома основними сценаріями: 1)

функціонально-анатомічна ієрархія у політичному тілі, згори вниз, з голови до ніг; 2) стан здоров'я країни [17, р. 5]. «Але якщо ранні автори підкреслювали рівність між членами, які всі однаковою мірою потрібні для благополуччя тіла в цілому», нагадує Г. Арендт, то пізніше «наголос змістився на відмінність між головою та членами, на обов'язок голови правити, а членів – підкорятися» [9, р. 54].

Розглянемо художні стратегії використання цих мотивів та топосів у драматичній трилогії Сейри Рул.

*Два тіла монарха. Співвіднесеність тіла правителя і «тіла» держави.* У першій частині циклу втіленням влади постає королева Єлизавета I, яка фігурує також у третій п'єсі. Культ Єлизавети, запроваджений ще за її життя, супроводжує цю постать протягом наступних чотирьох століть. Як зазначають дослідники функціонування в культурі міфологізованого образу Королеви-Диви Майкл Добсон та Нікола Вотсон, «Єлизавета здається невичерпною як джерело наснаги, постійно повертаючись, аби переслідувати уяву англофонної культури в якомусь новому варіанті або контексті» [12, р. 3], причому її зображення в різних видах мистецтва певного періоду, як правило, відповідають уявленням про неї тогочасних істориків [Ibid., р. 8]. Це спостереження цілком слушне і щодо образу Єлизавети в «Містерії страстей», який корелює, зокрема, з його «новоісторичними» трактуваннями. В результаті, вищенаведені судження про «тіла» правителя набувають особливої значущості – адже для «нових істориків» саме елизаветинська доба є одним з улюблених полігонів для випробування своїх постулатів щодо влади, з акцентом на категорії тілесності. На думку відомого представника цього напрямку Луїса Монтроуза, «жіночі тіла – і, зокрема, два тіла королеви – слугують когнітивною мапою елизаветинської культури, справжньою матрицею елизаветинських форм бажання» [16, р. 47], що не дивно для суспільства де «влада повсюдно належить чоловікам – повсюдно, окрім самого верху» [Ibid., р. 31]. У розвідці «Два тіла королеви» (1977) Марі Акстон конкретизує проблематику співвідношення природного та політичного тіл монарха у контексті дискурсу незайманості Єлизавети, її відмови взяти шлюб, а відтак стурбованості сучасників її спадкоємністю на троні. Дослідниця гадає, що розвиток і популяризація юридичної концепції двох королівських тіл «невід'ємно пов'язані з питанням

наслідування престолу, полемікою навколо нього та його віддзеркаленням у драмі» [10, р. x].

У першій згадці про Єлизавету у «Містерії...» Рул метафорично актуалізується саме топос її (не) репродуктивності. Сільська дурочка бачить уві сні (до речі, «нові історики» вельми полюбляють залучати до своїх міркувань цю форму вияву колективного несвідомого) гротескно спотворене тіло королеви, оголене та вагітне, з черевом, «роздутим, як кавун», що нависає над її «полум'яно-червоними геніталіями» [21, р. 41]. У такий спосіб маніпулятивна гра Єлизавети своєю дівочістю і водночас сексуальністю («матінка» своїх підданих, «пошлюблена з Англією», позиціонує себе, разом з цим, і як об'єкт бажання кожного англійця) зазнає у п'єсі Рул карнавального перевертання та травестування.

Ще одна тілесно забарвлена згадка про королеву (не названу на ймення) лунає з вуст католицького священника, що змушений переховуватися через переслідування з боку влади. Він збирається перебратися до Франції і пробути там до тих пір, доки в Англії «незаконнонароджену голову держави не відрубують від її тіла» [Ibid., р. 73]. Як бачимо, це дослівна алюзія на вищезгадане метафоричне ототожнення держави з тілом, а можновладця – з головою.

У третій, «сучасній» частині п'єси Єлизавета з'являється на сцені під час заручин виконавців ролей Ісуса та Діви Марії перед тим, як призваний до армії «Ісус» має вирушати до В'єтнаму. В ситуації, що асоціюється з таїнством шлюбу, Єлизавета наголошує натомість на своєму «шлюбі з Англією» (її відома промова перед парламентом, яку деякі сучасні дослідники вважають апокрифом) і на рішучості померти «за свого Бога, своє королівство, свою честь та кров» [Ibid., р. 159], після чого благословляє «Ісуса» на борню з «ворогами нашого Бога». Ця сцена увиразнює офіційну догму про примат політичного тіла, в якому фізична особа правителя утворює символічний симбіоз з «тілом» держави, над натуральним індивідуальним людським тілом з його природними, в даному випадку, сексуальними потребами. В уяві контуженого у В'єтнамі персонажа Єлизавета ще раз стверджує цю неподільність – на полі брані «кров монарха та нації – це одне!» [Ibid., р. 174].

В історичній перспективі загибель за батьківщину (топос *pro patria mori*), яка ще з часів середньовіччя отримала квазірелігійний сакральний статус через концепцію містичного тіла Спасителя, тобто всієї християнської спільноти, набуває додат-

кового значення загибелі за правителя. Як нагадує Е. Канторович, «формула *pro rege et patria*, “за короля та батьківщину,” дожила до сучасності» [14, р. 259]. В цій самій частині циклу вона ще раз оприявнюється у репліці травмованого ветерана війни – він каже, що «вбивав людей за цього чоловіка», а на питання «якого?» відповідає «Президента, кого ж ще» [21, р. 220]. Президент Рейган, у такий спосіб, наче передхоплює в Єлизавети «естафетну паличку» неподільності (тіла) правителя і держави. Той самий ветеран скаржиться на ерозію цієї подвійної сакральної значущості своєї офіри – «Це все, що нам залишилося? Кілька лікарів у білих халатах? Немає священників, які б сказали «Так, синку, твої страждання чогось варті», немає королів на полі бою, які сказали б «Так, вояче, твої страждання чогось варті». Дайте мені пігулку, пігулку у формі Бога, будь ласка» [Ibid., р. 216].

Гітлер, поява котрого перериває виставу у другій частині, вдається до тілесного образу для пояснення своєї харизми – в одному з його очей, каже він, «золоті іскорки плавають у брунатному <...> люди закохувалися у мій голос, але жінки закохувалися в мої очі» [Ibid., р. 137]. Природне тіло приватної особи постає політичним тілом лідера нації, в той час, як одне з популярних гасел гітлерівської доби – «Фюрер – це Німеччина, Німеччина – це фюрер» – прямо ототожнює тіло правителя з керованою ним державою.

*Театральність владного «тіла».* Єлизавета матеріалізується у п'єсі під час вистави і звертається до виконавців та глядачів містерії з промовою, де ключовим є мотив удаваності, несправжності, цебто театральності в її негативній іпостасі, яка знову-таки артикулюється через тілесний образ. Вона попереджає, що коли її кластимуть у золоту труну, на її обличчі виявляться безкінечні шари білої фарби, гриму, потрібні для того, щоб не виглядати старою чи потворною [Ibid., р. 71]. Схильність Єлизавети до макіяжу історично зафіксована, проте йдеться про ширший контекст її епохи. З легкої руки «нових істориків» твердження про всеосяжну театральність елизаветинського політикуму та соціуму перетворилося на трюїзм – його по-різному інтонують Ст. Орджел, Дж. Гольдберг, Ст. Грінблатт [див. 22, р. 104], а Ст. Мулані підсумовує, що у сучасних дослідників «театральність ренесансної влади стала свого роду «загальним місцем» (catchphrase) [17, р. 91].

Своєю чергою, вкладений авторкою у уста Гітлера вигук «Як я люблю театр!» [21, р. 138] від-

повідас неодноразово відмічені і ретельно культивованій театральності публічного іміджу фюрера та очолюваного ним режиму. В аранжуванні тілесної партитури промови Гітлера драматург слідує численним описам, згідно з якими «він починав виступ спокійно, тіло його було нерухоме, манера майже розмовна. Він швидко нарощував темп, жести ставали дедалі несамовитішими, обличчя спотворювала гримаса люті – саме такий образ можна часто побачити у кадрах документальної зйомки його шалених філіппік. Вони закінчувалися так само несподівано, як і починалися. Він знову ставав нерухомим, спокійним та врівноваженим, залишаючи слухачів у раптовій, за контрастом, тиші» [13, р. 152]. Як зазначено в ремарці, Гітлер у Рул теж «доводить себе до стану шалу на публіку» [21, р. 138], після чого заспокоюється. Саме вражаюча раптовість цього переходу спонукала дослідників бачити в ній гру, лицедійство, говорити про продуману драматургію його виступів, на протигагу спонтанності, що засвідчувало тонке розуміння Гітлером психологічних засад впливу на аудиторію публічної промови як жанру усного мовлення. За спогадами сучасників, він старанно репетирував перед дзеркалом і жести, і ораторські прийоми, зокрема, за допомогою свого особистого фотографа Г. Гоффмана. Недарма біограф Гітлера Вільям Карр називає його насамперед «людиною театру» [11, р. 140]. Історики також констатують, що лідери націонал-соціалізму «чудово усвідомлювали силу впливу мистецтва, елементів театральності та видовищ на думки та настрої німецького народу» [20, р. 74], що з особливою силою виявлялося в організації партійних з'їздів у Нюрнбергу. За майстерним використанням світла, звуку, кольорів та інших видовищних ефектів їх не без підстав порівнювали з Вагнерівськими фестивалями у Байройті (величезна роль не лише музики, а й ідей Ріхарда Вагнера, зокрема, його антисемітських поглядів, у формуванні особистості Гітлера загально відома).

Виходу на сцену у третій частині президента Рейгана передує його коротка характеристика – на питання лікаря, хто є зараз президентом США (дія відбувається у 1984 р.), ветеран в'єтнамської війни відповідає «Актор» [21, р. 214]. Цей обмін репліками чим одразу висуває на передній план тезу про видовищність влади, найнаочніше увиразнену постаттю колишнього актора у президентському кріслі. Невипадково для її ілюстрації сучасний дослідник обирає епізод віртуальної появи Рейга-

на на екрані під час з'їзду Республіканської партії у Далласі (того ж 1984 р.), який він вважає найвищою точкою у розвитку давньої традиції, втіленої, зокрема, у відомому фронтиспісі до книги Т. Гоббса «Левіафан» [24]. З'явившись на сцені у плоті й крові, рулівський Рейган розгортає цю тезу далі: на питання про те, що означає бути президентом, він відповідає, що «це приблизно те саме, що бути актором, тільки ти сам пишеш собі репліки. І то не завжди» [21, р. 229]. На відміну від Єлизавети, яка визнає штучність свого тілесного іміджу, Рейган наполягає на його автентичності: «Люди кажуть, що я трохи рум'яно щоки. Це неправда. Коли мене покладуть у труну, мої щоки залишаться рожевими» [Ibid.]. Менше з тим, претензії сорокового президента США на «справжність» спростовуються конструюванням його тілесного образу, що складається зі стандартних жестів, багаторазово відтворених на телеекранах: рука на серці під час виконання «Зірково-смугастого прапора», махання ковбойським капелюхом, витирання сліз під час зворушливих місць вистави, віддання салюту ветерану війни. «Театральність» влади (у сенсі «вдаваність, нещирість») підкреслена й тим, що у свій час Рейган навіть не відвідував бейсбольні матчі, які мав коментувати на радіо, – «Саме так поводиться великий лідер. Ти навіть не маєш бути присутнім на грі!» [Ibid.] Так само він ніколи не служив в армії, але почувається так, наче воював, бо грав ролі військових. «Під час війни я знімався у навчальних фільмах для солдат. Це був один з найщасливіших періодів у моєму житті» [Ibid., р. 232].

*Сакральність і «тіла влади».* У першій частині королева Єлизавета з крижаним блиском в очах каже «Я прийшла зупинити містерію», що відповідає історичній правді – того самого 1575 року, коли відбувається дія, Єлизавета заборонила своїм наказом виконання будь-яких релігійних дійств, що засвідчує намір відлученої від католицької церкви «байстрючки та узурпаторки», як її атестував Папа Римський, встановити жорсткий контроль над релігійними практиками своїх підданих. Божественну природу її влади мав освячувати не містичний Господь католиків, а набагато більш поміркований та тверезий англійський Бог.

Враховуючи «христоцентризм» п'єс Рул як обрамлень для містеріального таїнства, не випадково постає неочікувана і епатажна паралель, що виникає між тілесною репрезентацією Гітлера та розіп'ятим Христом. Вона говорить про розчарування у здатності християнства протистояти

«коричневій загрозі». У рецензії на британське перевидання «Моєї боротьби» у 1940 р. Джордж Орвелл, намагаючись пояснити особисту приналежність Гітлера для мас, коментує одну з його ранніх фотографій, де він схожий на собаку, і його «зворушливе обличчя» є «обличчям людини, що страждає під тиском нестерпних поневірянь». «У більш мужньому варіанті», вважає Орвелл, «воно відтворює вираз обличчя розп'ятого Христа на численних зображеннях, і майже немає сумніву, що Гітлер бачить себе саме так. Про первинну, особисту причину його образи на весь світ можна лише здогадуватися; але в будь-якому разі, вона існує. Він мученик, жертва, Прометей прикутий до скелі, герой, який жертвує собою, який бореться самотужки, без жодного шансу на перемогу» [19], і саме цей жертвний образ є надзвичайно привабливим. Невідомо, чи була драматургиня знайома з цією скандальною аналогією, але з нею резонує висловлена одним з персонажів думка, що у «новій Німеччині» виконавець ролі Ісуса має грати його як народного вождя, вождя нації [21, р. 96]. Не менш красномовною деталлю у цьому контексті уявляється той факт, що дівчинку-чужинку (вочевидь, єврейку) супроводжує у табір смерті виконавець ролі Христа, вдягнений у нацистський однострій.

Назагал, мотив антисемітизму як істотного складника ідеології нацизму, суголосоного антиєврейській спрямованості сценарію, реалізованого в Обераммергау, у своєрідний зловісний спосіб співвідноситься з новозавітною проблематикою містерії. Як зазначає історик театру Дж. Шапіро, п'єса, яку там ставили, яку хвалив сам Гітлер і яку різко критикували єврейські організації, «протягом тривалого часу [з повоєнними роками включно – *Н.В.*] зображувала євреїв як кровожерливих та підступних негідників, що змовилися вбити Ісуса. Факт її виконання у країні, що несе відповідальність за Голокост, лише посилював цю критику» [23, р. 3]. У п'єси наголос зроблено на репетиціях саме антиєврейських сцен містерії у 1934 р., коли Гітлер вже став канцлером, і офіційною ідеологією Німеччини проголошено націонал-соціалізм. Такий хід дозволив авторці показати дина-

міку зростання антисемітських настроїв серед німців, метонімічно представлених мешканцями Обераммергау. Недивно, що Рул включила до виступу Гітлера перед ними наступні слова, які дійсно належать фюрерові: «Хоча б заради цього істотно, щоб традиція виконання містерії страстей в Обераммергау продовжувалася; бо ніколи єврейська загроза не поставала з такою переконливістю, як у цьому зображенні подій, що трапилися у часи Римської імперії. В особі Понтія Пілата можна бачити римлянина, расово та інтелектуально вищого, він стоїть непорушно як міцна, чиста скеля серед слизької єврейської багнюки» [21, р. 138].

В останній частині трилогії Роналд Рейган актуалізує третій компонент тріади (сакральність) розмірковуючи про необхідність «духовного відродження» країни та ревіталізуючи пуританську біблійну риторику, яка лежить у підґрунті американського національного міфу, – «Ми й є те осяйне місто на пагорбі. Ми народ, обраний Богом, щоб заселити землю обітовану» [Ibid., 230].

Таким чином, у своїй різко критичній репрезентації влади як інстанції, ворожій природності фізичного і духовного буття людини у світі, драматургиня значною мірою послуговується корпоральним виміром культури. При цьому вона спирається на відомі культурні топоси двох тіл правителя та *body politic*, знижуючи їх до карикатурно-гротескних тілесних образів у контексті тріади влада-сакральність-театральність. У ширшій перспективі циклу в цілому слід зважати на принципову відкритість драматургічного тексту як лише одного з компонентів майбутньої вистави, де нарівні з ним працюватимуть невербальні коди – кінетичний, музичний, художній, світловий тощо, з тілесним включно. Ця специфіка драматургії як літературного жанру посилюється у випадку Рул застосуванням прийому «театр у театрі». Вочевидь, під час перегляду вистави семіозис відбуватиметься шляхом проектування абстрактних корпоральних знаків (тіла сакрального, профанного, тіла влади тощо) на конкретно-матеріальні тіла акторів, що забезпечить примноження багатозаровності тілесного дискурсу п'єси.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев М. А. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X-XIII вв.). – М.: Искусство, 1989. – 215 с.
2. Бодрійяр Ж. Символічний обмін і смерть. – Львів: Кальварія, 2004. – 376 с.
3. Васильев Є.М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. – 532 с.
4. Грицанов А. А. Тело // Постмодернізм. Енциклопедія. – Минск: Интерпрессервис, 2001. – С. 826-830.

5. Клековкин О.Ю. Сакральный театр: Генеза. Форма. Поэтика. – К.: КДІТМ ім. І. К. Карпенко-Карого, 2002. – 270 с.
  6. Паві П. Словник театру. – Львів: Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.
  7. Семеницкая О, Синицкая А. Мистерияльность // Миргород. Supplement 2 (2016). Словарь современной драматургии. – Lausanne-Siedlce. – С. 105-109.
  8. Шалагінов Б. Б. Карнавал і містерія: Роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва // Всесвіт. 2011. № 3-4. С. 249-255. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/866/41/>
  9. Arendt H. The Human Condition. 2<sup>nd</sup> edition. – Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1998. – 370 p.
  10. Axton M. The Queen's Two Bodies: Drama and the Elizabethan Succession. – Royal Historical Society Studies in History. – 1977. – No. 5. – 176 p.
  11. Carr W. Hitler: A Study in Personality and Politics. – N.Y.: St. Martin's Press, 1979. – 200 p.
  12. Dobson M., Watson N. England's Elizabeth. An Afterlife in Fame and Fantasy. – Oxford: Oxford Univ. Press, 2002. – 348 p.
  13. Davis M., Dulicai D., Viczian I. Hitler's Movement Signature // TDR 36. – No 2. – 1992. P. 152-172.
  14. Kantorowicz E. The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957. – 568 p.
  15. Mancewicz A. Passion, Morality, and Thesis: Dramatic Genres in Edward Bond's *Passion* // Studies in English Drama and Poetry. – Łódź: Wydawnictwo uniwersytetu Łódzkiego, 2007. – P. 209-218.
  16. Montrose L. A. "Shaping Fantasies": Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture // Representing English Renaissance. Ed. by St. Greenblatt. – Berkeley – L.A. – L.: Univ. of California Press, 1988. – P. 31-64.
  17. Mullaney St. The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1988. – 178 p.
  18. Musolff A. Political Metaphor Analysis: Discourse and Scenarios. – L.: Bloomsbury Publishers, 2016. – 208 p.
  19. Orwell G. Review of *Mein Kampf* by Adolf Hitler. March 1940 [Електронний ресурс] Режим доступу: [https://carnegiecouncil-media.storage.googleapis.com/files/v18\\_i007-008\\_a010.pdf](https://carnegiecouncil-media.storage.googleapis.com/files/v18_i007-008_a010.pdf)
  20. Reed St. Cathedral of Light: The Nuremberg Party Rallies, Wagner, and The Theatricality of Hitler and the Nazi Party // HOHONU. – University of Hawai'i at Hilo – 2015. – Vol. 13. – P. 74-80.
  21. Ruhl S. Passion Play. – N.Y.: TCG, 2010. – 262 p.
  22. Shapiro J. Rival Playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare. – N. Y.: Columbia Univ. Press, 1991. – 203 p.
  23. Shapiro J. Oberammergau. The Troubling Story of the World's Most Famous Passion Play. – N.Y.: Vintage, 2001. – 272 p.
  24. Tindemans K. Theatricality as a Political Paradigm (Theatre and Drama as Epistemological and Analytical Tools in Political Theory) [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://ecpr.eu/Events/PaperDetails.aspx?PaperID=9457&EventID=1>
- REFERENCES**
1. Andreev M. A. Srednevekovaya evropeyskaya drama. Proiskhozhdeniye i stanovleniye (X-XIII vv.) [Medieval European Drama. Origins and Development (10th-13th cc.)]. Moscow, 1989, 215 p. (in Russian).
  2. Baudrillard J. Symvolichnyi obmin i smert' [Symbolic Exchange and Death]. L'viv, 2004, 376 p. (in Ukrainian).
  3. Vasyliiev Ye.M. Suchasna dramaturgiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii [Contemporary Drama: Genre Transformations, Modifications, Innovations]. Luts'k, 2017, 532 p. (in Ukrainian).
  4. Gritsanov A. A. Telo [Body] In: Postmodernism. Encyclopedia. Minsk, 2001, pp. 826-830 (in Russian).
  5. Klekovkin O.Yu. Sakral'nyi teatr: Heneza. Forma. Poetyka [Sacred Theater: Genesis. Form. Poetics]. Kyiv, 2002, 270 p. (in Ukrainian).
  6. Pavis P. Slovyk teatru [Dictionary of Theater]. L'viv, 2006, 640 p. (in Ukrainian)
  7. Semenitskaya O, Sinitskays A. Misterial'nost' [Mysteri-ality]. Myrhorod. Supplement 2 (2016). Slovar' sovremennoy dramaturgii, Lausanne-Siedlce, pp. 105-109. (in Russian).
  8. Shalahinov B.B. Karnaval i misteriya: rozдумы pro istorychni doli dvokh metaform yevropeys'koho mystetstva [Carnival and Mystery: Meditations on Historical Fates of Two Metaforms of European Art. Vsesvit, 2011, no. 3-4, pp. 249-255. Available at: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/866/41/> (accessed 15 March 2019). (in Ukrainian).
  9. Arendt H. The Human Condition. Chicago, 1998, 370 p.
  10. Axton M. *The Queen's Two Bodies: Drama and the Elizabethan Succession*. Royal Historical Society Studies in History, 1977. No. 5, 176 p.
  11. Carr W. *Hitler: A Study in Personality and Politics*. N.Y., 1979, 200 p.
  12. Dobson M., Watson N. *England's Elizabeth. An Afterlife in Fame and Fantasy*. Oxford, 2002, 348 p.



13. Davis M., Dulicai D., Viczian I. Hitler's Movement Signature. *TDR* 36, No 2, 1992. pp. 152-172.
14. Kantorowicz E. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton, NJ, 1957, 568 p.
15. Mancewicz A. Passion, Morality, and Thesis: Dramatic Genres in Edward Bond's *Passion*. *Studies in English Drama and Poetry*. Łódź, 2007, pp.209-218.
16. Montrose L. A. "Shaping Fantasies": Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture . In: *Representing English Renaissance*. Berkeley – L.A. – L , 1988, pp.31-64.
17. Mullaney St. *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago, 1988, 178 p.
18. Musolff A. *Political Metaphor Analysis: Discourse and Scenarios*. L., 2016, 208 p.
19. Orwell G. Review of *Mein Kampf* by Adolf Hitler. March 1940 Available at: [https://carnegiecouncil-media.storage.googleapis.com/files/v18\\_i007-008\\_a010.pdf](https://carnegiecouncil-media.storage.googleapis.com/files/v18_i007-008_a010.pdf) (accessed 15 March 2019).
20. Reed St. Cathedral of Light: The Nuremberg Party Rallies, Wagner, and The Theatricality of Hitler and the Nazi Party. *HOHONU*. University of Hawai'i at Hilo, 2015, Vol. 13, pp. 74-80.
21. Ruhl S. *Passion Play*. N.Y., 2010, 262 p.
22. Shapiro J. *Rival Playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare*. N. Y., 203 p.
23. Shapiro J. *Oberammergau. The Troubling Story of the World's Most Famous Passion Play*. N.Y., 2001, 272 p.
24. Tindemans K. Theatricality as a Political Paradigm (Theatre and Drama as Epistemological and Analytical Tools in Political Theory) Available at: <https://ecpr.eu/Events/PaperDetails.aspx?PaperID=9457&EventID=1> (accessed 15 March 2019).

## THE BODY OF POWER AND THE POWER OF BODY IN SARAH RUHL'S *PASSION PLAY*

Natalia Vysotska

orcid.org /0000-0002-2841-311X

literatavysotska@gmail.com

Doctor of Sciences (Philology), Professor, Department of Theory and History of World Literature,  
Kyiv National Linguistic University

**Abstract.** *The paper addresses the discourse of the body in the dramatic trilogy *Passion Play* (2010) by the renowned American playwright Sarah Ruhl. Each part of the cycle presents an instance of staging the Easter mystery of Christ's death and resurrection in a specific temporal and spatial site (Renaissance England, Hitler's Germany, Reagan's USA). It is argued that, once she has chosen typical American nexus of politics, religion and theater as the ideational core of her plays, Ruhl to a large extent relies upon the body code in accomplishing her artistic goal. The analysis has revealed that the cycle blurs the boundaries between sacred and profane bodies, on the one hand, complying with postmodernist aesthetic prescriptions, and on the other hand, developing the age-old European cultural tradition of degrading and ludic treatment of sacred subjects. Ruhl also makes grotesque use of long-existing metaphorical topoi of the king's/queen's two bodies and of equalizing the ruler's body with the state to portray the hostility of power represented by its recognizable icons (Elizabeth I, Adolf Hitler, Ronald Reagan) to physical and spiritual human being in the world. The play-within-a-play technique enhanced by specifically theatrical presence of actors' bodies on the stage provides for multidimensional somatic code operating in the trilogy.*

**Key words:** *drama, Sarah Ruhl, *Passion Play*, somatic code, sacred and profane bodies, two king's bodies, «New Historicism».*