

### Рецепція християнських парадигм сучасною українською драматургією

*У цій статті автор розглядає біблійні сюжети та архетипи в сучасній українській драматургії. Основну увагу приділено аналізу п'єси Г. Яблонської "Бермудський квадрат", декодифікації сюжету (код великодньої містерії, апокаліпсису, есхатологічного сюжету та сюжету про владу), архетипу Сина Божого та часу.*

*Ключові слова: Син Божий, біблійний сюжет, архетип, код, час, містерія.*

*В этой статье автор рассматривает библийные сюжеты и архетипы в современной украинской драматургии. Главное внимание уделено анализу пьесы А. Яблонской "Бермудский квадрат", декодификации сюжета (код пасхальной мистерии, апокалипсиса, эсхатологического сюжета и сюжета о власти), архетипа Сына Божьего и времени.*

*Ключевые слова: Сын Божий, библийный сюжет, архетип, код, время, мистерия.*

*In this article the author investigates the archetypes in the modern Ukrainian drama. The main attention is paid to the analysis of the play "Bermuda Square" by G. Yablonska, decoding of the plot (Easter mystery code, apocalyptic code, the code of eschatological plot and the plot of power) and the archetype of the Son of God.*

*Key words: Son of God, biblical story, archetype, code, time, mystery.*

Для сучасних українських драматургів визначальною театральною ігровою стратегією постає бароко. Відбувається процес інспірування інтерактивної гри з глядачем, активне залучення його до сценічного дійства, навіть як протагоніста / антагоніста, коли стирається межа між залом та сценою, провокуючи дифузність удаваного та реального, їх співдію, почасти імітуючи співтворчість.

Маємо низку творів у сучасній українській драматургії, котрі автори в жанровому плані означають як "нова містеріальна драма" (Л. Паріс "Я. Сириус. Кентавр"), "шкільна містерія" (В. Діброва "Рукавичка"), "лялькова містерія" (А. Вишневський "Козак Мамай і ключі від раю"), "містична драма" (С. Новицька "Шинкарка") чи виносять у назву трилогії "Ще одна притча про любов" (Марта), (Ельза), (Маноле) або ж актуалізують власне християнський дискурс "Дорога до Раю", "144000" Я. Верещак ("апокаліптичне"), "Страсті за Юродивим", "Плач над

Юдою" Л. Чупіс, "Вертеп" В. Шевчук, "Повість соврем'яних літ" гурт ЛТВ ("інтермедія"), "Сповідь з постаменту" А. Семерякова, "Давид" ("сповідь") В. Лисюк, В. Шевчук "Брама смертельної тіні" ("драма з двома інтермедіями на дві дії"). Протягом останніх років у полі зору вчених усе частіше опиняються релігійно-християнські аспекти творчості українських письменників не лише давнини, а й XIX–XX ст. Характерними з цього погляду є наукові праці В. Антофійчука, І. Бетко, О. Бондаревої, О. Клековкіна, В. Кречотня, Б. Криси, О. Мишанича, А. Нямцу, М. Сулими. Мета пропонованого дослідження полягає у розгляді біблійних сюжетів та архетипів у сучасній українській драматургії.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: проаналізувати біблійні мотиви та образи в сюжетах сучасної української драматургії; розглянути архетип Сина Божого, часу та смерті в сюжетах сучасних українських п'єс.

Г. Яблонська у драмі "Бермудський квадрат" [6] пропонує власну "квадратну" космогонію, що виразно прочитується в контексті праслов'янських вірувань про наріжні камені світобудови й проектує їх у християнський дискурс – головну ідею Нового Заповіту – "Бог – то Любов" (Іоанна 4:8). Сюжет цієї п'єси актуалізує сюжетні схеми барокових драм ("Олексій, чоловік божий", "Торжество Естества Человеческого", "Слово о збуренню пекла", "Царство Натури Людской"). Отож у постмодерній неомістерії Г. Яблонської, як і в середньовічній драмі, в центрі сюжету Натура Людська / Вона / Дівчина (дівчинка, підліток, дівчина), за владу над якою борються ті, хто намагаються зімітувати Творця – Звукорежисери 1, 2, 3, 4, Стара. Драматург виокремлює стадії становлення Дівчини, проте це не лише звичайна фіксація віку героїні та періодів її зростання – це, насамперед, чуттєві реєстри, що вказують на емоційний та психологічний стани, відображають сприйняття пережитого (аналогічний прийом використовує І. Липовський у драмі "П'ять нещасних днів").

Наріжним каменем у світобудові героїні Г. Яблонської є любов, адже "ми з'являємося з цього кутка, ми ростемо в ньому, і усе, що буде згодом, – залежить лише від цього першого кутка, створеного батьком і матір'ю" [6, с. 2]. Цей кут квадрата понівечено, Батько покинув сім'ю, залишивши у подарунок кубик-рубик і пам'ять про прямокутну шафу. Місце, де вона стояла, гнітитиме її та матір упродовж усього життя. Цей відбиток на стіні – символ їхнього утраченого щастя, порожнечі, що постала на руїнах гармонії родинного усесвіту.

Для дівчинки-підлітка повітряний змій стає втіленням її поетичного таланту, дивного й незрозумілого для оточення. Її запитання, звернене до Хлопчика, "Я – гарна?" актуалізує романтичний код драматичної поеми Лесі Українки "Лісова пісня" в контексті питання

Мавки "Чи гарна я тобі?" У сюжет драми спроектовано також матрицю казки "Спляча красуня" (таку саму назву має поведінковий сценарій у Е. Берна. Вчений переконливо доводить, що архетипи поведінки, закладені батьками, слугують певним "сценарним матеріалом" у дорослому житті) в аспекті сподівань на приїзд і поцілунок прекрасного принца.

Назва п'єси проковує асоціативну налаштованість / накладання на міф про бермудський трикутник у морі, потрапивши у силове поле якого містичним чином зникають кораблі разом з командами. Натомість символіка квадрата вказує на землю, а домінанта темряви, з якої на кону з'являються всі дійові особи, вводить у контекст інфернального світу, тож фінальний монолог Звукорежисера 4 видається вже не настільки сюрреальним, адже коло в середньовічній християнській символіці – Безкінечність / Вічність, яка належить Абсолюту. Присутній міфічно-казковий наратив трансформується в неомістерійний шляхом актуалізації християнських парадигм.

Режисер / Стара декларує власну всемогутність, ототожнюючи себе з Богом, звинувачує Дівчину у непридатності до акторського мистецтва через "надмір мозку", адже їй "потрібні порожні посудини, щоб їх наповнювати, а ти вже повна до країв своїм квадратним Его" [6, с. 8]. Це реітерація зі Святого Письма (представлена у філософсько-теологічних міркуваннях Григорія Сковороди як "Нерівна всім рівність" і навіть зображена ним графічно) [4, с. 599]. Водночас з точки зору Режисера – Бог – це ідеальна ситуація для втілення театральної стратегії Єжи Гротовського – відновлення повновартісного ритуалу, коли ще немає уявлень про вдавання й імітацію сакрального.

"Спектакль кончился овацией

И вся Земля была над залом,

И небо было декорацией

И декорация упала!

И начал дождь в восторге литься,

Крича нам "Браво!" в унисон,

Смывая грим, и с гримом – лица,

Плескался в душах примадонн...

Мы служили сцене мессу,

"Аминь!" и "Бис" нам грянул хор!

Ведь Бог был автор этой пьесы,

А Люцифер был режиссер..." [6, с. 10].

У композиції своєї п'єси Г. Яблонська використовує прийом "театру в театрі", окрім того, вона містить кілька вбудованих сцен-спогадів, що створює можливість для поліаспектної декодифікації сюжетно-образної системи драми. Одним із знакових кодів цієї драми є сюжет-

на матриця великодньої та творящої містерій. Драматург оприявнює їхні сенси через головні концепти християнства. Запитання героїні: якою мовою говорив Бог, коли творив Єву, і що Він їй сказав після того, як вона скуштувала плід з Дерева Пізнання чи коли відняв мову у Вавилону, відлунює в сакральному тексті Євангелія від Івана "На початку було слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово. Воно в Бога було на початку. Усе через Нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без Нього" [2, с. 1308]. Г. Яблонська увиразнює в такий спосіб співвідношення Поетеса / Творець і тотальну самотність обох.

Театральний кін – це теж усесвіт із власною космогонією, тому входження в його простір непосвячених загрожує їм загибеллю, що й потверджує сценічна доля Дівчини. Вона крокує життям, неначе долає певний ігровий квест. У дитинстві – це гра в класики, підлітком – шахи, дівчиною – акторська гра, жінкою – поетеса. Ці "ігри життя" вказують на постійне перебування Дівчини в силовому полі квадрата. Метафора "життя – це подорож" оприявнюється у сюжеті п'єси Г. Яблонської через мандри головної героїні в пошуках Самості. Корабель (найчастіше використовується в бароковій драмі й символізує шлях до Бога, пізнання Істини) – місце, де вона зустрічає перше в житті кохання. Відтворення діалогу між Ним і Дівчиною-підлітком супроводжується цитуванням щоденника, де вписано її тодішні відчуття і коментарі до подій, що колись відбувалися з Нею.

У потоці цифр і часу опиняються Він і Вона, коли до щастя лише два кроки, настає "завтра", в котрому їх уже не буде. Концепція часу в сюжеті представлена драматургом у сюрреальному ключі з латентною бароковою символікою: "Щоб зупинити годинник, потрібен час, а в тебе його нема". Згодом Дівчина все-таки закохається, проте Він виявиться лише мрією / фантазією, котра залишить її і вирушить на поїзді, в "Далеко через Нікуди", зоставивши на згадку біль, розчарування, згаслі зорі та справжні вірші. Стара, на правах своєї "всемогутності", оголошує головний життєвий принцип – "бутерброда", вимагає від Дівчини віршів для нової вистави – "трагічних, страшних і правдивих – таких, що будуть збуватися з тобою" [6, с. 8]. Врешті, саме вона змусила Її закласти власний талант в обмін на те, про що вона й не знає (архетипний сюжет закладання / продавання душі / таланту). Дівчина дарує себе театральній сцені через свій талант у кожному рядку вірша, намарне сподіваючись відшукати істину в любові Юнака. Іван Павло II твердив, що "людина не може віднайти свою повноту інакше, як тільки через безкорисливий дар із самої себе... Людина найповніше утверджує себе, віддаючи себе... Коли ми позбавляємо людську свободу цієї перспективи, коли людина не вміє ставати даром для інших, тоді ця свобода може виявитися небезпеч-

ною... завжди існує небезпека егоїстичної свободи. Це є повна правда про людину, якої Христос навчив нас своїм життям: правда, яка широко підтверджує традицію християнської моралі – як традицію святих, так і героїв любові до ближнього протягом історії" [3, с. 137]. Дівчина так і не дочекалася підтвердження почуттів від Юнака, а її звідчасний крик не змусив Звукорежисера 1 засвітити зорі, подарувавши бодай надію.

Звукорежисери 1, 2, 3, 4 – трікстери, вони, як їхній прототип, сховалися від Бога під землею і побудували пекло, так само як створили у темряві бермудський квадрат, що ловить людські душі, обдаровані творчим талантом. У сюжеті цієї драми прочитується також код латентної матриці пасійної драми, щоправда, в "заниженому", десакралізованому аспекті, адже Дівчина терпить душевні муки, котрим у зовнішньоподієвому вияві вторять окремі тілесні ушкодження (розбите коліно, падіння зі стільця), врешті, рання смерть і творча незреалізованість довершує її цьогосвітнє буття. К-Г. Юнг, аналізуючи особливості свідомості митця епохи модернізму, вказує на "єдність усієї своєї індивідуальності у руйнуванні. Мефістофелеве заміщення смислу – безглуздя, краси – спотвореністю, несе в собі звабну принаду – це творче досягнення, ступеня якого не було зреалізовано раніше в ході історії людської культури, хоча тут і немає нічого нового" [5, с. 63–64]. Після її смерті всі щедро запевняють Дівчину у своїй любові, виправдовуючи нею власну жорстокість (Стара, Юнак, Вона). Стилістично п'єса Г. Яблонської також тяжіє до естетичних засад "театру жорстокості" А. Арто в аспекті чергової мистецької апробації тотальної / абсолютної жорстокості, коли чуттєвий досвід тіла, його пам'ять проєктується в досвідомі стани й спонукає вияви архетипної поведінки в протагоніста. Несподівано на кону з'являється лисий Чоловік у помаранчевому балахоні, котрий бачив "красу порожнечі, і пізнав дотик до великого НІЧОГО...", перебуваючи в садах між небом і землею. Драматург подає доволі незвичний для національної драматургії людську подобу Господнього Посланця.

Його оповідь про шлях до істини перейнята високою патетикою, несподівано змінюється введенням доволі буденної перешкоди – "нестерпних комарів", що п'ють Його кров, у якій криється "таємниця світотворення" (автор таким чином кодує таїну Євхаристії). Дівчина та Чоловік, розмірковуючи про правду та уявлення про смерть і життя, граються з космогонічними сенсами, актуалізуючи апокаліптичну символіку небуття та безчасся, що передує хаосу і порожнечі, з якої народжується всесвіт. Ніхто, окрім Нього, не здатен повернути Її / Дівчину / Поетесу до життя. Вона набридла Звукорежисеру 1, адже в ній любов, а отже, Бог, а це зароза його світу (латентна матриця вели-

кодньої містерії "Слово про збурення Пекла"). Але для того, щоб пізнати істину, необхідно повірити у любов. Віра – сліпа, й веде до світла, натомість Дівчина відмовляється від цього, вважаючи, що краще "залишитися в темряві з відкритими очима" [6, с. 20].

Проте героїня Г. Яблонської не деструктує головний сенс Євангелія, а її розпачливий крик про відсутність Бога спричинює виявлення справжньої суті "квадратного" світу "ідеальної геометрії". Війна між Звукорежисерами за пальму першості у володарюванні та підкоренні Дівчини й права на "Бермудської квадрат", врешті, ледь не руйнує їхній світ. Драматург декодує псевдохристиянські тлумачення Всевишнього, нівелює буквальну семантику, диференціює прерогативи Старого та Нового Заповіту. Головним кодом у сюжеті п'єси Г. Яблонської "Бермудський квадрат" постає молитва, дарована людям Сином Божим, – "Отче Наш", яку в фіналі читає Дівчина. Вона просить чуда – запалення зірок як ознаки любові, котра живе в ній, а Чоловік молиться за порятунок цього квадратного світу. В руслі постмодерної поетики драматург подає в ремарках опис фінальної картини Господнього Волевиявлення. "Раптово під театральним куполом засвічуються зорі. Звукорежисери посоловіло дивляться вгору. Через мить згори падає величезний круглий купол парашута помаранчевого кольору. Купол повільно накриває сцену й усіх глядачів. З неба чути чоловічий голос.

Голос: ...колючки звезд на небе – как ежи...  
и больше нет ни смерти, ни страданий,  
И я есть Путь, и Истина, и Жизнь..." [6, с. 24].

Драматург не порушує логіку власне Євангельських подій, а зосереджує увагу на шляху до пізнання Істинного Бога, котрий проходить протагоніст. Він пролягає через відчуття, стану почування себе в цьому світі крізь призму "цілованості Богом" – обдарованості талантом і втратою себе, смертю й поверненням із небуття через Нього – Любове. Отже, у п'єсі Г. Яблонської "Бермудський квадрат" ми маємо постмодерну картину оприсутнення Бога, "Живого та Чоловіколюбного", не караючого й жорстокого, а Того, Хто дарує вічне життя та спасіння.

Апофатика стає одним з цільних прийомів рецепції християнства в п'єсі Г. Яблонської "Бермудський квадрат". Драматург дошукується причин духовної зневіри сучасника, сліпоти й невміння розрізняти істину / брехню, світло / темряву, добро / зло, коли всі ключі пізнання Господь уклав їм до рук.

Постмодерна драма по-своєму прочитує сакральну історію людства, ревізуючи та перекодує головні концепти християнського вчення, вдаючись до біблійного глокалізму, що вказує на невпинний

пошук людиною Господнього Логосу, врешті, присутність Бога в сучасному інформаційному суспільстві.

### Література

1. Берн Е. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы / Е. Берн. – Минск : Прамеб, 1992. – 384 с.

2. Біблія. Святе письмо Старого та Нового завіту. – К. : БМВ, 1991. – 1528 с.

3. Іван Павло II. Переступити поріг надії / Іван Павло II. – К.–Львів, 1995. – 236 с.

4. Шевчук В. Муза Роксоланська : українська література XVI–XVIII століть : в 2 кн. / В. Шевчук. – К. : Либідь, 2005. – Кн. 2. – 782 с.

5. Юнг К.-Г. Пикассо / К.-Г. Юнг // Юнг К.-Г. Избранное. – Минск : Попурри, 1992. – С. 417–426.

6. Яблонська Г. Бермудський квадрат [Електронний ресурс] / Г. Яблонська. – Режим доступу:

[//teatral.in/news/familii-avtorov\\_pes\\_na\\_ja/](http://teatral.in/news/familii-avtorov_pes_na_ja/). – Назва з екрана.