

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ХРИСТІЯНСЬКИХ МІСТЕРІЙНИХ СЮЖЕТІВ СУЧАСНОЮ УКРАЇНСЬКОЮ ДРАМАТУРГІЄЮ

**Анотація.** У цій статті автор розглядає способи інтерпретації та трансформації християнських містерійних сюжетів сучасною українською драматургією. Основну увагу приділено аналізу п'єси Г.Яблонської «Бермудський квадрат» і Л.Чупіс «Страсті за Юродивим».

**Ключові слова:** сюжет, неомістерія, архетип.

**Аннотация.** В этой статье автор рассматривает способы интерпретации и трансформации христианских мистериальных сюжетов современной украинской драматургией. Главное внимание уделено анализу пьес А.Яблонской "Бермудский квадрат" и Л.Чупис "Страсти по Юродивому".

**Ключевые слова:** сюжет, неомистерия, архетип.

**Annotation.** In this article author investigates ways of interpretation and transformation of Christian mistrial plots in modern Ukrainian drama. Special attention is paid to analysis plays G. Yablonsky "Bermuda Square and L. Chupis" Passion Fool.

**Key words:** plot, neomisteriy, archetype.

Протягом останніх років у полі зору вчених усе частіше опиняються релігійно-християнські аспекти творчості українських письменників не лише давнини, а й XIX-XX століть. Характерними з цього погляду є наукові праці В.Антофійчука, І.Бетко, О.Бондарєвої, О.Клековкіна, В.Крекотня, Б.Криси, О.Мишанича, Л.Мороз, А.Нямцу, М.Сулими, С.Хороба. Поява чималого корпусу текстів сучасного драмопису з виразним тяжінням до поетики містерії, сакрального дискурсу, використання прийомів стилізації, реципіювання містерійних образів та сюжетів спонукала до їх аналізу, обумовлюючи водночас актуальність нашого дослідження.

Мета пропонованої статті – аналіз містерійних кодів у сюжетах сучасної національної драматургії. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: 1) дослідити сюжетні коди аналізованих п'єс; 2) проаналізувати архетипні образи.

У п'єсі «Страсті за Юродивим» Л.Чупіс актуалізує хронотоп великодньої містерії. Сюжет драматург структурує відповідно до цього жанрового канону. Ісус, як головна дійова особа містерії, згідно авторської концепції, опиняється в позиції над часом. Це Той, кого вже розпі'яли, і Хто Воскрес, тому Він і звертається до людей, які стоять під хрестом «ретроспективно». Його Слова (відповідно до канонічних джерел) постають як певний коментар до подій, що розгортаються на кону перед глядачами, водночас їх звучання в такому контексті творить новітню рецепцію, поглиблюючи власне християнський дискурс. Водночас, Він, – засуджений на смерть, Той, хто вирушає в свою останню дорогу – на Голгофу, котра сприймається як «Божа наречена! Хай ти не виростиш лози – Камінна плоть твоя спасенна Однею краплею сльози...» [4, с.14]. Драматург у переліку дійових осіб означає Його як Ісуса Назарянина, царя Юдейського, увиразнюючи в такий спосіб смисловий контекст сприйняття.

Постмодерні апокрифи про життя та вчення Ісуса вибудовані на асоціаціях, алюзіях із власне християнським дискурсом, де почасти перемежуються концепції поетики епохи бароко, просвітництва та модерну. О.Бондарєва, аналізуючи п'єсу Л.Чупіс «Страсті за Юродивим», вказує на «текстову стратегію» цього твору, що «є синтетичним сплавом поетизованої лінії канонічного Євангелія від Матфея і апокрифічних епізодів, які постають витворами авторської фантазії. (...) драматургом пропонується нова версія двійницької колізії «Ісус – Юродивий», яка переосмислює постулат «юродства заради Христа» і представляє Юродивого як обранця і учня Ісуса» [2, с.196-197]. Отже, коли прийняти міркування, що одним з головних кодів авторського осмислення трагічних подій Святого Письма постає двійництво, то варто наголосити на буденно-людському, невтаємниченому сприйнятті Юродивим сакрального знання. Якщо для Ісуса – це сповнення волі Отця, сенс якої відкриється лише через шлях людського життя, спокуту й безневинну жертву, то для всіх решту – це лише слова із уст юного філософа, де відсутнє розуміння, що «З тобою розмовляє Логос І про небесне, й про земне» [4, с.32]. Водночас код двійництва й певну діалогічність та семантичну розбудову образів можемо відстежити між текстом цієї драми та п'єсою цього ж драматурга – «Плач над Юдою».

Л.Чупіс у драмі «Страсті за Юродивим» образ Ісуса творить відповідно до канонічних Євангелій. Він промовляє лише слова, котрі зафіксовані у тексті Біблії, драматург не додала від себе жодного слова. Так само свого часу вчинив Г.Лужницький у драмі «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа Нашого Ісуса Христа». Очевидна подібність у драмі Л.Чупіс постає на асоціативно-рецептивному рівні через репліки-коментарі з натовпу (він фактично перебрав на себе функції хору середньовічної драми), як то Перший чоловік, Другий, Третій, легіонери, фарисеї, Перша жінка, Друга, Третя. Дійство драми охоплює

останні дні перебування на землі Сина Божого, натомість історія Його життя та Вчення подано ретроспективно через низку ремінісценцій.

Інтерпретуючи сюжет великодньої містерії Л.Чупіс представляє образ Юродивого як позашлюбного сина Прокули, котрий постає як «далека вість з тих островів, які ще в морі, У морі вічності пливають Назустріч нашому «небути»» [4, с.21]. Його видіння, повчання, пророцтва та слова осуду й застороги виконують функцію повторення, вони наче відлуння Ісусового вчення. Юродивий як тінь від постаті Сина Божого, ехо, котре лише вторить із розпукою «ЗДІЙСНИЛОСЬ – ЩО? ЩО – ТУТ – ЗДІЙСНИЛОСЬ? – ЩО?!» [4, с.55]. Сюжет драми «Страсті за Юродивим» розгортається в контексті «Нагорної проповіді», фрагменти котрої звучать упродовж усього дійства. Авторської трансформації в п'єсі зазнає також образ Пилата – він суттєво олюднений і переймається долею Христа, щиро подивований Його вченням любові та прощення. У фіналі римський управитель визнає, що «Земного кинув я під ноги, І Неба серцем не прикрив...» [4, с.50]. Л.Чупіс у цій драмі також «розбудовує» образ дружини Пилата – Прокули, що лише побіжно згадана в тексті Євангеліє від Матфея (27:19), структуруючи навколо її стосунків із сином – Юродивим та чоловіком – могутнім прокуратором Юдеї цілісну зовнішньо-подієву колізію, що оприявнює внутрішні муки жінки як матері-заступниці. Її віра в Сина Божого спричинює запізніле прозріння Пилата «Я – Одисей до Твого раю!» та віри в те, що «Ще буде! Буде Вознесіння! Та Вознесіння не про нас!» [4, с.55]. Натомість монолог Магдалини суголосний із присягою, виголошеною Марією Магдалиною біля розп'ятого Ісуса як її подано ще у «Віршах з трагедії «Христос Пасхон» Григорія Богослова» Андрія Скульського (1960 р.).

Г.Яблонська у драмі «Бермудський квадрат» 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 Єстества Человеческого», «Слово о збуреню 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 ресстри, 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» [7, с.2]. Цей кут квадрату 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 змії стає втіленням її поетичного таланту, дивного й незрозумілого для оточуючих. 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 прокує асоціативну налаштованість /накладання на міф про бермудський трикутник у морі, потрапивши у силове поле якого містичним чином зникають кораблі разом з командами. Натомість символіка квадрату 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, отожднюючи 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» [7, с.8]. Це реітерація зі Святого Письма (представлена у філософсько-теологічних міркуваннях Г.Сковороди як «Нерівна всім рівність» і навіть зображена ним графічно) [5, с.599]. Водночас з точки зору Режисер – Бог – це ідеальна ситуація для втілення театральної стратегії Є.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,*

*Плескався в душах примадонн...  
Мы служили сцене мессу,  
«Аминь!» и «Бис» нам грянул хор!  
Ведь Бог был автор этой пьесы,  
А Люцифер был режиссер...» [7, 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 сюжетна матриця великодньої та творящої містерій. Драматург оприявнює їхні сенси через головні концепти християнства. Запитання героїні: на якій мові говорив Бог, коли творив Єву, і що Він їй сказав після того, як вона скуштувала плід з Дерева Пізнання чи коли відняв мову у Вавилоня, відлунує 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» [1, с.1308]. Г.Яблонська увиразнює в такий спосіб співвідношення Поетеса/Твореця і тотальну самотність обох.

Театральний кін – це теж усесвіт із власною космогонією, тому входження в його простір не-посвячених 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 наступає «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», залишивши 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» [8, 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 небезпечною... 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», десакаралізованому аспекті, адже Дівчина, терпить душевні муки, котрим у зовнішньо-подієвому вияві вторять окремі тілесні uszkodження (розбите коліно, падіння зі стільця), врешті, рання смерть і творча незреалізованість довершує її цьогосвітне 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» [6, с.63-64].

Після її смерті всі щедро запевняють Дівчину у своїй любові, виправдовуючи нею власну жорстокість (Стара, Юнак, Вона). Стилестично п'єса Г.Яблонської також тягнє 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 Євхаристія). Дівчина та Чоловік, розмірковуючи про правду та уявлення про смерть і життя, граються з космогонічними сенсами, актуалізуючи апокаліптичну символіку небуття та безчасся, що передусє 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 загроза його світу (латентна матриця великодньої 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» [7, с.20].

Проте героїня Г. Яблонської не деструктурує головний сенс Євангеліє, 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 «Бермудський 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...» [7, с.24].*

Драматург не порушує логіку власне Євангелійських подій, а зосереджує увагу на шляху до пізнання Істинного Бога, котрий проходить протагоніст. Він пролягає через відчуття, стану почування себе в цьому світі через призму «цілованості Богом» – обдарованості талантом і втратою себе, смертю й поверненням із небуття через Нього – Любов. 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.

Сучасна українська постмодерна драматургія репродукує власні неокоди, перепрочитуючи і ревізуючи усталений сакральний зміст/контекст релігії любові, симультанно моделюючи сюжети в площині реалізму, містерії, драми абсурду, драми жорстокості, новітнього апокрифу. В системі образів п'єс Л.Чупіс «Страсті за Юродивим» а Г.Яблонської «Бермудський квадрат» спостерігається процес «перетікання» архетипів, символів, образів, асоціацій, відбувається доведення від супротивного, коли ревізовані християнські парадигми вкотре структурують систему цінностей людського буття, утверджуючи істину Любові.

## Література

1. Біблія. Святе письмо Старого та Нового завіту. – К. : БМВ, 1991. – 1528 с.
2. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія / Олена Бондарева. – К. : «Четверта хвиля», 2006. – 512 с.
3. Іван Павло II / Переступити порі надії / Іван Павло II. – Київ – Львів, 1995. – 236 с.
4. Чупіс Л. Страсті за Юродивим / Лідія Чупіс // Танці гончарного кола. – К. : [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2007. – С. 11 – 56.
5. Шевчук В. Муза Роксоланська : українська література XVI-XVIII століть / В. Шевчук : в 2 кн. Книга друга : Розвинене бароко. Пізніє бароко. – К. : Либідь, 2005. – 782 с.
6. Юнг К. Нераскрытая самость: настоящее и будущее / К. Юнг // Юнг К. Избранное. Минск : Попурри, 1998. – 443 с.
7. Яблонська Г. Бермудський квадрат [Електронний ресурс] / Галина Яблонська. – Режим доступу : [//teatral.in/news/familii-avtorov\\_pes\\_na\\_ja/](http://teatral.in/news/familii-avtorov_pes_na_ja/)

**Стаття надійшла до редакції 1.04.2011**