

Олена Бондарева
м. Київ

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ: ДИСКУРС «ЕПІЧНОГО ТЕАТРУ»

В статтє на материалє произведених новейшей украинской драматургии рассматриваются приемы и технологии актуализации опыта «эпического театра». Речь идет про основные уровни усвоения продуктивных идей «эпического театра», также интересно акцентировать соединение на первый взгляд несоединимых принципов с кардинальными пунктами других театральных практик XX века.

В історії драми, як і культури в цілому, послідовно існують три цілісних типи організації драматичного дискурсу¹:

а) класичний (чітка жанрова структура; фіксовані “чисті” жанри; наявність усталеного жанрового змісту, його канонічність і нормативність; прокресленість характерів дійових осіб; спеціалізація загальних принципів організації тексту; фіксованість часопростору; універсальність та органічність конфліктів; точна демаркація компонентів структури; чітко окреслена проблематика; абсолютний логоцентризм; спроби рефлексивного опанування гармонії та ідеалу; можливість нерадикальних опозицій; недвозначний вододіл між суб’єктом і об’єктом; міметизм як принцип презентації буття; стрункість і логічність мови; дефінітивна чіткість і семантична стабільність термінів у маркуванні компонентів тексту; прозорість вербальних засобів; завершеність і цілісність Космосу, його незмінність; неінтерпретативність; соціальний реалізм; когнітивізм у антропологічній сфері);

б) некласичний (розвиток внутрішніх суперечностей всередині структури; онтологічна та іманентна релятивність жанрового змісту; презирство до лінійних схем будь-якого рівня структури; символізація хронотопу; модальність конфліктів; розмивання компонентів структури – наприклад, “відкриті” фінали; “подвійна” проблематика; сумнівний логоцентризм; досвід протиріччя; загострення міфологічних опозицій; втрата свого провідного статусу суб’єкт-об’єктною опозицією; психоаналітизм; спроби вивільнитися від диктату логіко-граматичної будови мови; конституювання некласичних жанрів; епатажна відмова від традиції; моделювання можливих світів; розділення функцій між вербальними та невербальними театральними техніками; онтологічна криза, плюралізм онтологічної проблематики – екзистенціальна, психологічна, логічна, мовна артикуляція буття; можливість інтерпретації; історизм; феноменологічність; інтенціональність свідомості);

¹ Основні функціональні характеристики цих трьох драматургічних дискурсів виокремлені нами на базі деяких загальних філософських положень фундаментальної статті М. Можейка «Класика – Некласика – Постнекласика» [15, 459-463].

в) постнекласичний (поліваріативність жанрової оболонки та унікальність її наповнення; недетермінованість дії; розмивання/скасування сюжету; темпоральність; ідіографізм; часткова або повна інкасація класичних компонентів драматургічної структури; непрозора “комплексна” проблематика на покордонні різних взаємопроникних сфер; логотомія при акцентації дискретного літературоцентризму; досвід трансгресії; зняття або перелицювання опозицій; тотальне зруйнування суб’єкт-об’єктної дилеми, послідовна деструкція її концептів; інтелектуалізм; формування ігрових моделей раціональності, у тому числі мовної, плюральність мовних ігор; фундаментальна відмова від будь-яких “ідентичностей”, заміна понятійних категорій симулякрами з метою підкреслити їх принципову нефіксованість; декларована семантична неповнота вербальних засобів; наратив як єдино можлива форма артикуляції буття; постісторизм; децентрація інструментів презентації культурних смислів; семіотизація).

Сьогодні не випадково очевидної кризи в аналізі драматургічних артефактів зазнає статична аристотелева теорія драми. Причини цієї кризи полягають у непридатності чіткої класичної теорії аристотелевих жанрів для жанрологічних процесів постнекласичної епохи: реалії літературних звичаїв доби Аристотеля, як довів С. Аверинцев, безумовно сприяли формуванню його непохитної впевненості у закономірному жанровому герметизмі, відповідно, законодавцем давньогрецької теоретичної поетики жанри сприймалися як замкнені “самототожні та непроникні одна для одної сутності”², а вже драматургія Нового часу доводить певну обмеженість “статичної” теорії жанрів і концепції жанрових форм, оскільки динамічні процеси жанрового моделювання активно імпульсують виникнення чисельних гібридів і комплікацій, всередині яких виникають, а потім поступово долаються власні жанрові нормативи. Наприклад, уперше застосована Л. Піранделло у начерку “L’azione parlata” (1899) дефініція “мовленнєва дія” на межі XIX-XX століть уже ставила під сумнів аристотелеву теорію драми як “наслідування дії дією”, а не мовленням, і саме вона у парадоксальній площині була переосмислена європейською драмою XX століття, що уможливило повне неспівпадіння сценічного слова та сценічної дії, масштабно явлене, наприклад, у драматургів-“абсурдистів”: драматургія абсурду не підпадає під жодне з канонічних жанрових визначень класичної поетики, її змістовний та комунікативний аспекти стають, по суті, новим жанрологічним виміром, продуктивним і в постнекласичній драмі.

Неправомірно було би говорити про пряме наслідування брехтівських традицій сучасною українською драмою. Проте на рівні прийомів і

² *Що пояснюється специфікою античної аналогії “жанрів” з “живими тілами” (“біологічними видами”), які можуть перебувати у “родинних стосунках”, але не можуть бути взаємопроникливими: “якщо жива істота належить до одного виду, вона тим самим не може належати до іншого виду. Можливі, звісно, схрещення та гібриди, але вони не знімають, а підкреслюють межу між видовими формами: у гібриді ознаки двох видів можуть співіснувати лише за рахунок того, що жоден вид не виступає у повноті та чистоті своєї “сутності”*” [1; 5, 8].

технологій її зв'язок із епічним театром є доволі усталеним і очевидним. Класичний театр переживань і руху до катастрофи, позначений домінантою міметизму, давно перебуває поза увагою більшості наших драматургів: переважний масив сучасних п'єс – це данина некласичному та постнекласичному дискурсам, де різні модерні театральні практики мають свою питому вагу. До вибірково засвоєних нинішньою драматургічною практикою модерністських кодів можна віднести безліч різнонаціональних естетичних комплексів модерністської орієнтації (ранній французький символізм; ніцшеансько-вагнерівська міфологічна модель; французький сценічний символізм ХХ ст.; теургічні постулати російського символізму; європейські модерні школи межі ХІХ-ХХ ст.; російський та український драматургічний авангард; текстові експерименти “ОБЭРИУ”; німецький експресіонізм; європейський “театр абсурду”; комплексні новації театральної системи Л. Курбаса; постулати гучних європейських театральних практик ХХ ст.). Драма межі ХХ – ХХІ ст. грає як з канонізованими драматургічно-театральною практикою ХХ століття стратегіями “відчуження” (Б. Брехт), “очуднення” (В. Шкловський, Л. Курбас), “жорстокості” (А. Арто), “ритуалізації” та перформативізації (Є. Гротовський), “надмаріонетковості” (Г. Крег), так і з новітніми формами репрезентації, запропонованими техногенно-комп'ютерною добою.

Надзвичайної популярності у сучасному драматургічному контексті набуває ключовий жанр епічного театру – п'єса-парабола («Правитель рептилій» Івана Андрусяка, «Лабіринт» Володимира Бедзира, «Острів пана Морено» Олександра Бейдермана, «Золотий любисток» Ігоря Бондара-Терещенка, «Процес-99» Василя Босовича, «Душа моя зі шрамом на коліні» та «Стефко продався мормонам» Ярослава Верещака, «Суд» Артема Вишневського, «Сім кроків до Голгофи» Олега Гончарова, «Так не буде» Лесі Демської, «Сцени з життя носів» Катерини Демчук, «Учитель» Анатолія Дністрового, «Електричка на Великдень» Олександра Ірванця, «Bitch/beach Generation» Василя Махна, «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданої, «Блонді та Адольф» Зиновія Сагалова, «Розібрами М на запчастини» Володимира Сердюка, «Яничари» Олекси Сліпця, «Ніч Елеонори день» Оксани Танюк та ін.). Одним із улюблених формальних прийомів сучасних драматургів виступає знайоме нам по експресіоністських практиках «відсторонення», або ж «очуднення», яке найчастіше сполучається з постмодерною іронічною грою.

Цікаві стратегії переосмислення V-ефектів поза жанровими кордонами параболи у комплексі з праодіюванням та деструкцією інших жанрових матриць пропонує драматургія так званого «пост-історичного» спрямування. Так, Володимир Діброва драматургічними текстами “Двадцять такий-то з'їзд нашої партії” і “Короткий курс” прагне задекларувати кінець епохи метанарацій в історичній драматургії та настання “епохи коментарів” (М. Фуко), актуалізувати таку категорію історико-культурної концепції М. Фуко, як “історичне несвідоме”: драматург засобами переважно лялькового театру намагається виявити епістеміологічні кордони радянської

епохи та специфіку її рудиментарних залишків у постмодерній свідомості сучасників. Естетична інтерпретація відомих “знаків” колишнього радянського нарративу, здійснена В. Дібровою з урахуванням досвіду безвідносної до цього нарративу західної постмодерної філософії, стає дієвим засобом ре-(квазі-, псевдо-)міфологізації ключових “сюжетів” радянської історії, але не в політичному чи ідеологічному ключі, а з виключно естетичних позицій, з оперттям на жанрологічні традиції європейської драми, комплікування яких породжує оновлені маньєристично-гібридні жанрові форми, наділені високим ступенем формальної дифузійності. Гра з офіційними “текстами” радянської ідеології у драмах В. Діброви відбувається за принципами постмодерністського “діалогу з класикою”. Сценічні дії головного персонажа «Двадцять такого-то з’їзду...» Товариша Харашо, як, власне, й інших сценічних масок, для драматурга є абсурдними з точки зору здорового глузду. Тому, потенційно поважаючи читачів/глядачів як людей розсудливих та адекватних, драматург виводить на сценічний кін постать “помічника” – Ведучого, який не має суто нарративних функцій, не виступає лише відстороненим коментатором – “свідком”, а постає своєрідним “перекладачем”, покликаним тлумачити реципієнту прихований від профанів містичний сенс партійного театру абсурду. Звернімо увагу на поліфункціональність подібного “перекладу” в тексті аналізованої п’єси. Наприклад, незрозумілі паузи в пустопорожній звітній доповіді Товариша Харашо неодмінно супроводжуються іронічними коментарями Ведучого: *“Товариш Харашо перегортає сторінку”*, *“Далі в доповіді дається оцінка міжнародної галузі, де за підзвітні роки мали місце тенденції”*, *“У доповіді наводяться конкретні дати, числа, імена”*, *“Поки товариш Харашо шукає кінцівку речення, слово має директор заводу”*, *“Тільки-но вони сховалися, як товариш Харашо знайшов загублену думку”*, – подібних фрагментів ще можна навести безліч. Саме вони, будучи сучасним парафразом добре знайомих нам V-ефектів епічного театру, оголюють упевненість драматурга в ілюзорності, імітативності, квазіреальності логічного наповнення концепту “генеральний секретар” будь-яким прийнятним смислом, а тому, з одного боку, викликають очевидні алюзивні історичні аналогії (Брежнєв, Черненко), а з другого, перетворюють нещодавню історичну реальність, означувану порожніми знаками, на постмодерний симулякр. Доповідь Товариша Харашо стає унаочненим і довершеним зразком псевдокомунікації – вербального потоку такої інформації, котра “не має сигнального значення” і декодування якої “на основі дериваційного арсеналу реципієнта не містить для нього нічого значущого”, перетворившись на порожній масив слів або невербальних символів [7, 139]. “Синхронному перекладу” підлягають і складові незрозумілого метажанрового дійства під назвою “партійний з’їзд”: тлумачна роль Ведучого тут є наріжною. Адже без нього неможливо зрозуміти, наприклад, сценічну поведінку Кордебалету, учасники якого виконують *“спільний піонерсько-комсомольський танець”*, і в подібних випадках коментарі Ведучого стають більш розлогими, у них вплетені численні кліше радянської концептосфери (підкреслені у наступній цитаті –

О.Б.), тобто у перформативному режимі мовби наново сегментовано “відтворюються” ідеологічні міфи конкретної історичної доби: *“Ведучий. Зміст танцю такий. Комсомольці утворюють ланцюг і не дають піонеркам наблизитися до президії. Піонерки пояснюють їм, що вони також готувалися до з’їзду: вчилися на відмінно, випускали стіннівку, збирали макулатуру. Комсомольці бачать, що дівчата – свої, але для годиться трохи їх не пускають. Дівчата м’якими рухами переконують їх і заводять спільну гру, яка нагадує боротьбу зустрічних планів. Здається, ще трохи й настане повне злиття протиріч...”*. Ведучому подеколи також відводиться роль жанрово передбаченого музичного супроводу, принаймні, його референції, і він голосно, заглиблюючись у нотну партитуру, бере урочисті акорди, артикульовані як “Аааа – Оооо – Уууу – Їїїї!”, під час позапланових пауз у промові Товариша Харашо проголошує “*барабанный бій*”, інколи констатує, що “*музика посилює драматизм ситуації*”, “*лунає урочистий марш*” або “*Оркестр грає вальс. Під цю музику члени Президії з’ясовують стосунки, визначаються, діють*”.

Сценічне дійство у даній п’єсі В. Діброви вибудовується скоріше за кумулятивним принципом серії коміксів, алегорична узагальненість його провідних учасників настільки вичерпна, що вони, не змінюючи соціальних масок, не покидаючи сценічний кін, навіть не модифікуючи інтонаційно-рольове вирішення мізансцен, можуть із легкістю на очах глядачів перевтілюватися з головного колективного державного органу, абсурдного за своїм призначенням, на партійних функціонерів нижчого щабля, профспілкових діячів, працівників ЗАГСу, і при цьому жодна сценічна маска не виявляє характерних змін, універсальною є й декорація зі столом, по різні боки якого мають розташовуватися носії різного ступеня соціальної сакральності; тобто на будь-якому ярусі художнього розтину демонструється характер універсальної імітативної моделі, запропонованої драматургом.

Персонажі впродовж усієї п’єси демонструють відірваність словесної оболонки від її наповнення, неузгодженість між концептом та його ознакою, між знаком і смислом, відсутність щонайпримітивнішої логіки у броунівському формуванні суспільно прийнятної концептосфери. Скажімо, коли Ведучий повідомляє, що “*на з’їзді було обрано... (нерозбірлива цифра)... делегатів, які представляють... (нерозбірлива цифра)... мільйонів трудящих із... (нерозбірлива цифра)... країн*”, ми розуміємо, що жодна “нерозбірлива цифра”, у принципі, не має сенсу, тож її можна легко опустити, і від цього ніщо не зміниться. Подібні приклади, з одного боку, виступають маркерами іронічного травестування віджилої ідеології, адепти якої на перший план виводили “*прагнення до вислизання з-під будь-якої фіксованості у своїх владних рішеннях*” [19, 646], на рівні колективного несвідомого безпорадно імітуючи архетипну трансцендентність божества світові й виявляючи при цьому не лише власне самозванство, а й власну пустопорожність, фіктивність, штучність, ляльковість, нерепрезентативність. З другого боку, вони ж свідчать про сповідування автором п’єси постмодерної філософії, парадигмальною презумпцією якої небезпідставно вважають “сприйняття

семіотичних середовищ як самодостатньої реальності – поза будь-якою гарантованістю з боку позатекстових феноменів” [17, 810], поійменоване “порожнім знаком”. Таким чином В. Діброва продукує драматургічну модель “паралельних” світів та дискурсів – соцреалістичного, який за неусвідомлюваним абсурдом приховував свою порожність, та постмодерністського, котрий, навпаки, прагне конституювати власну порожність через акцентований новітній лінгвістичний поворот, оскільки скасована ідея універсальної та адекватної мови поступається місцем полісемантичним потрактуванням мови як зібрання розпорошених кодів³, і драматурга цікавлять перипетії мови в історичному наративі, який він свідомо деструктурує. Декларативна відкритість значення, програмна відмова від репрезентативної теорії знака, множинність інтерпретаційних варіантів, розмивання конкретних денотатів у значеннєвій варіативності практично розчиняють у невимірюваності та неконструйованості будь-який конкретний об’єкт, усувають необхідність його чіткого вербального чи знакового маркування, пропонуючи натомість в якості єдиного референта та ідеального конструкта втраченої семантичної цілісності лише децентрований дисигнат, позбавлений принципового якісного смислу.

Іншу версію прихильності постмодерного драматурга до аналогічних децентрованих дисигнатів в осмисленні історії радянської доби демонструє п’єса “Короткий курс”. У цьому творі В. Діброва остаточно позбавляється будь-яких ілюзій щодо логічності лінійного сприйняття історії як процесу, котрий має певні закономірності й наслідки, натомість пропонуючи бачення історії ХХ століття як замкненої сцени маріонеткового театру (одна з можливих моделей постмодерністської принципово нелінійної рецепції соціальної процесуальності, оскільки постмодерна “процесуальність”, позбавлена минулого і майбутнього, розгортається “після хронології”, поза часом, свідомо ламаючи лінійний вектор історії [16, 774]). У театралізованому локусі сцени маріонеткового театру драматург розгортає неklasичні філософські версії-моделі влади, знімаючи традиційну для класичних філософських концепцій опозицію “правитель – підлеглий”, натомість уподобавши погляд на структури влади як непохитно децентровані та повсюдні феномени, властиві працям М. Фуко. Головними персонажами п’єси виступають Ленін, Сталін, Троцький та Поскрьобишев – але не як історичні постаті, чия діяльність вартує на глибокий художній аналіз через послідовність історичного наративу, а як маріонетки, які мають упродовж відведеного часу розважати та бавити шановану публіку, не зважаючи на те, наскільки публіці подобається чи не подобається їхня вистава і яка міра

³ На теоретичному рівні певну спорідненість методологічних стратегій соціалістичного реалізму та східнослов’янського постмодернізму обґрунтовано М. Епштейном та Г. Мережинською [21 та 14]. В. Діброва, по суті, не на теоретико-літературному, а на естетичному рівні самотійно доходить аналогічних висновків, які завуальовує в комплексному жанровому форматі “псевдоісторії”, “історичного театру абсурду”, “перформативної історії”, “перманентної історії поза референцією”.

“залишкової фактологічності” (Г. Вайт) міститься в їхніх репліках та сценічних діях.

Постмодерна криза “означування”, яка, власне, і висунула необхідність винайдення і рефлексії “нових понятійних засобів” презентації Бога в сучасній культурі, торкнулась і ключових біблійних, переважно новозавітних, імен і концептів. На цьому шляху постмодерністські драматурги пригадали досвід раннього українського модернізму, яким було легалізовано право на “неморальні” сюжети і ситуації [5, 79]. Як приклад інтенсивного перетину епічного принципу «відсторонення» з парадигмальними настановами «театру жорстокості» А. Арто на особливу увагу вартує драма-парабола Олега Гончарова “Сім кроків до Голгофи”. Драматург апофатичним способом випробовує на “актуальність” євангельські ідеї чистоти, цнотливості, усамітнення, страждання, зцілення душ, зрештою – розп’яття і воскресіння. Усвідомлюючи, що банальне проповідництво вже давно не є дієвим художнім інструментарієм, що людина за доби “постновочасності” відчуває повну зневагу до “тоталітаристських декларацій, що раніше виражались у так званих великих наративах” [8, 4], а будь-яка проповідь, моральна чи обрядова, уявляється свідомості нової людини “нестерпно застарілою, наївною і нав’язливою” [3, 246], автор обирає протагоністом анти-Месію, який прагне внутрішньої незалежності від “теорії, піднесеної людьми до рівня догми”, тому свідомо змонтовує своє життя як несіння власноруч виготовленого дерев’яного хреста до своєї особистої Голгофи. У конструюванні колізії відчувається вплив ідеї В. Розанова про підміну християнської “релігії свідомості” – язичницькою “релігією відчуттів”, яка визначалась би “одвічними”, “первісними” інстинктами [18, 21]. Сама проблема “ексцентричності людського існування” (Г. Плесснер), тиражованості хресних шляхів і множинності Голгоф, тобто, ідея незліченних “псевдоформ” осягнення “вічних” істин є маркером постмодерної драми, проте стилістично п’єса О. Гончарова тяжіє до естетичної платформи “театру жорстокості” А. Арто, частково також увібравши світоглядні принципи “епічного театру” Б. Брехта, зокрема надзвичайний інтерес до брехтівського “очуження”, яке було апеляцією митця до інтелекту реципієнта через зняття автоматизму у художньому баченні світу та естетичному сприйнятті завдяки нестандартній інтерпретації фактів реальної й естетичної природи. Обґрунтований одним із найвидатніших театральних теоретиків ХХ століття А. Арто “театр жорстокості”, навпаки, декларував настанову на фізичну, пластичну, театральну-тілесну (поверхнево-чуттєву⁴), а не вербальну, глибинну

⁴ Сам А. Арто постулював, що у тому обтяженому постійно нароццуваною втомою всіх чуттєвих органів стані емоційного виродження, в якому перебуває сучасне людство, без різких потрясінь неможливо оживити наше сприйняття. Тому він прагнув змусити метафізику увійти в душу реципієнта через його “шкіру” – фізіологічно найчутливішого компоненту, найближчого від тіла/плоті до світу Зовнішнього, філософсько-чуттєвий кордон, здатний слугувати диференційним порогом збудження (порівняймо з постулатом постмодерної номадології про культивування “поверхні” як знак демонстративної

(інтелектуальну) ідею “шаленого” сценічного дійства, в якому “всеохопність жорстокості слугує мірою вітальності”, а пристрасний магнетизм, реалізований через “галюцинацію”⁵, стає засобом духовної терапії, оскільки реально впливати на сучасну людину може виключно гранична жорстокість, доведена до логічної межі [11, 179]. О.Гончаров здійснює спробу поєднати у нову естетичну цілісність сформовані автономно принципи А. Арто і Б. Брехта, тобто наблизений до брехтівської естетики максимально особистісний свіжий інтелектуальний погляд на істини, нівельовані у сучасному суспільстві до рівня банальності, сполучити з чуттєвим досвідом “театру жорстокості”, здатного виводити реципієнта зі стану “безцільного заціпеніння” (А. Арто) не через розв’язання суспільних чи психологічних конфліктів, а через реальний вплив на його почуттєву сферу поза режимом означування, виключно на гребені герменевтичного сприйняття і розуміння.

Лінія головного персонажа драми “Сім кроків до Голгофи” вибудовується автором як модель нелітургійного повторення життя, смерті і воскресіння Господа, приміряна на себе персонажем, у християнській системі координат спроможним виключно на антилюдські “діяння”⁶ – тож на свою “Голгофу” новітній Месія іде “чорною дорогою гріха”, репрезентуючи, з одного боку, популярну з часів Ніцше інтелектуальну колізію гуманізму “без Бога” чи навіть “проти Бога”⁷, а з іншого боку, матеріалізувавши провідну ідею “театру жорстокості” – центрацію довкола екстремальних проявів людської екзистенції, пошуки ресурсів емоційного впливу на реципієнта у злочині, безумстві, жахах (“ми розраховуємо ...не на пересічне збентеження душі; ми хочемо викликати насамперед певну *психологічну емоцію*, яка могла б оголити найпотаємніші спонукання серця”, – декларував А. Арто; на його думку, це можливо шляхом актуалізації всього непевного і магнетично чаклунського в наших мріях, оголення темних плаїв свідомості, які ваблять нас у духовному житті, оскільки повсякденна любов, особистісні амбіції, щоденні турботи мають сенс виключно “на тлі жахливого захвату Міфів, які ніколи не вмирали у свідомості великих мас людей” [4; 57, 176]). Ця актуальна для сюрреалістичного театру проблематика, однак, “не має нічого спільного зі справжнім месіанством”, про що говорить протагоністові Володар Часу Девілар: “Згадай-но Ісуса. Син людський став сином Божим, проповідуючи якраз протилежні ідеї”. Драматург мовби перелицьовує

відмови від модерністської ідеї “глибини”). У цьому сенсі показовими можуть слугувати назва і зміст п’єси американського драматурга Торнтон Вайлдера “...Шкірою наших зубів”.

⁵ Галюцинацію (“актуальність відчуттів і тривоги, а не подій”) А. Арто тлумачить як “головний драматичний засіб [4, 67].

⁶ Звернімо увагу на радикальні переорієнтації “антропологічного розмислу” від “класичних” до “некласичних” координат, які В. Табачковський виявляє “у відмові од надмірного нормативізму та в унормуванні того, що одвічно вважалося “девіацією”, в унормуванні негативних виявів людського [20, 148].

⁷ Див. прогнози С. Аверинцева у статті «Майбутнє християнства в Європі: Досвід орієнтації» [2, 392-399].

навиворіт ключові положення християнського вчення: його “Бог” несе у світ не любов, а страх, натомість праведного життя шлях на штучну (“несправжню”, “фіктивну”) Голгофу пролягає через незліченні абсурдні кровопролиття, цнотливість витісняється розпустою, праведність – тотальною брехнею, цілительство – скаліченими душами, трагічний хресний шлях – свідомо сконструйованим фарсом зовнішнього позиціонування здатності нести власноруч виготовленого і підігнаного під свої розміри хреста. Постмодерний митець, на відміну від письменника-модерніста, відсторонюється від зображуваного ним розпаду, позиціонує себе не зануреним у руйнівні процеси, не переживає їх психічно, а перебуває поза ними, моделює і фіксує їх одночасно. Відтак ніщо у п’єсі не може бути “справжнім”, адже відпочатково все носить криптоміфологічний характер “підробки”, “симуляції”, “імітації”, “фікції”, сп’янілого марення, в якому смертний признає себе “земним богом”, називається чужим іменем, не усвідомлюючи, що “*Месія – це не ім’я... Месія – це доля!*”, більш того, віддає нісенітний наказ збудувати симулятивну Голгофу.

Блюзнірська гра з одним із найсакральніших євангельських сюжетів естетично констатує стан сакральних ідей у постхристиянському суспільстві, де матеріалістичні та раціоналістичні стандарти нівелюють сакральний світ людини, регульований у міфологічних культурах, на думку Р. Каюа, спеціальною системою обмежень і заборон [9, 38-42], і ставлять у центр нової моделі світу пихате *ego* з презирством до будь-яких табу і надмірним культом особистої погорди. Граничний егоцентризм героя п’єси, який прагне проникнути у “сакральний” світ, відкидаючи в собі людське (але не “стриманням”, не творчим імпульсом, а навпаки, через активовану руйнівну жорстокість), породжує в нього жагу абсолютної влади над людством (тобто секулярна односторонність “олюдненого” підходу до інтерпретації образу Христа може бути максимально загострена – аж до своєї протилежності в подібні Анти-Христа). Сакральний інтертекст, введений у тоталітарний контекст з позицій епохи постметафізичного мислення, набуває незвичних, невластивих його претекстам конотацій. Як ніколи раніше, він стає лише одним із ацентрованих сегментів гетерогенного гіпертексту уламкової культури, в якій зруйновано “вертикаль нерівноправних цінностей” (С. Аверинцев), оскільки біблійні ремінісценції зринають несподівано і фрагментарно майже врівні з іншими розщепленими літературними та металітературними кодами: сюжетом Фауста; дедуктивними методами Шерлока Холмса; літературною типізацією Пілата; відсилкою до п’єси “Слуга двох хазяїв” реформатора італійського театру К. Гольдоні; мовними штампами мас-медіа; травестуванням сцени спротиву апостола Петра арештові Ісуса у Гетсиманському саду; запереченням моделі обранства і служіння Франциска Азиського з його стигматами; актуалізацією легенди про Агасфера, якому відмовлено у затишку могили до другого пришествя Христа. Таким чином, циклізація драматургічної дії структурно відбувається за сюжетним кліше Каїна-Агасфера (самоутвердження через зраду і вбивство, тобто у відповідності до постулатів А. Арто, грізне злиття у театрі

тих сил, які “повертають свідомість до витоків її конфліктів”, завдяки чому театр стає “одкровенням”, “проривом вперед”, “горішнім рухом із глибин прихованої жорстокості, де криються... усі спотворені потенції людського духу” [4, 120]), коли навіть злодій-псевдомесія має гіпотетичну можливість спокути, у чому апофатично проявлена велика мудрість християнського вчення.

У фіналі п'єса мовби повторюється заново, що драматург і пояснює через код Каїна-Агасфера: *“Коли життя дається Богом, то це дарунок, нагорода. Коли ж життя дається Темним світом, то це кара! Ти перший зі смертних, котрого не залишили у Темному світі після смерті, бо ти занадто грішний! Тепер тобі належить довіку прокидатися коло цього верстата, вбивати свою дружину, йти до Калії та ганебно помирати на хресті! Довіку! Кожні п'ять років ти повертатимешся до цього верстака, на якому майструєш свого хреста, і кожні п'ять років ти достеменно знатимеш, чим все скінчиться на твоїй Голгофі... Прийде час, і ти прагнутимеш смерті, але не зможеш... Так само, як і не зможеш нічого забути! Твоя пам'ять – то найстрашніше покарання!..”*. Втім, наведена цитата відсилає нас до явно присутнього більш давнього міфологічного коду, який не був активізований до фінальної сцени. Йдеться про тлумачення у термінах простору-часу архетипний реєстр структури традиційного міфа, що дорівнював циклічності аграрного ритуалу, – календарне вмирання-воскресіння, варіанти якого відомі більшості розвинених язичницьких міфологій, тобто, про одвічний “природний порядок”, спроможний існувати навіть за умов кризи “соціального ладу”, стаючи своєрідною формою боротьби з регресом. Ю. Жицінський звертає увагу на те, що у постмодернізмі теологія нерідко виступає як танатологія – “вмерли Бог і людина, зник сенс, остаточного краху зазнали теодицея, метафізика й історія”, а місце лінійного біблійного часу посідає невблаганний циклічний час, який “дозволяє знову і знову починати все спочатку, не гнобить логікою неперервного розвитку, кандидатам на потенційних номад дарує шанс подорожувати і в часі, і в просторі” [8; 27, 31], що спонукає свідомість сучасної культури повернутися до “малої міфології”, тобто до “сезонних божків”. Зв'язок християнського месіанізму з календарною міфологією був доведений Є. Мелетинським, який вбачав основними єднальними ланками у заміні природних циклів людською історією наступні ключові позиції: 1) ритуальна роль померлого/воскреслого бога; 2) риси майже пасивної жертви; 3) воскресіння героя підтримує світоустрій [13, 101]. У момент переходу від циклізму календарної міфології до ідеї християнського месіанізму мета месіанського шляху вбачалась прозорою та органічною для культури – людство потребувало рятівника і заступника, здатного любити людей навіть з їхніми вадами і пороками, недоліками і прорахунками, і навчати інших цієї самозреченої любові, а земний шлях Сина Божого і його висока жертвовність дозволяли вважати статус цієї жертви гранично сакральним (прагнення до кенотичного повторення шляху вмирання для гріха і воскресіння для істини, наближення до ідеалу Боголюдини і водночас неможливість відбутися подібно Христу

для християнина несло “зв’язок знака і відповіді”, тобто “зустріч з Іншим” – Ж. Дельоз; подібні процеси В. Гусаченко називає “внутрішнім повторенням”, яке за своїми ознаками є нетотожним, стверджувальним, динамічним, інтенсивним, нетривіальним, прихованим, еволютивним, асиметричним і справжнім [6, 122]). У п’єсі “Сім кроків до Голгофи” відбувається очевидна деструкція цього високого сакрального коду, переведення його у більш низький, у даному випадку календарний реєстр (зв’язок презентації і дії, відтворення “однакового” – тотожного, заперечливого, статичного, екстенсивного, тривіального, явного, циклічного, симетричного, точного [6, с. 122]), коли черговий оберт “сезонного” життя справді дається хтонічним “темним світом” – землею, в якій ховають “померлу” зернину (знову ж таки, відповідно до концепції А. Арто, театр виявляє зацікавленість у людині “тотальній”, яка є повним антиподом “людини соціальної”, законослухняної, чю сутність спотворено релігією і настановами; на думку А. Арто, “соціальна” і “тотальна” людина становлять двоєдність, тож внутрішнє ество “тотальної” людини має відповідати “образам найдавніших священних текстів і старих космогонічних систем” [4, 214]), завдяки чому протагоніст, назвавши себе Месією, результатом свого шляху має абсолютну протилежність щодо його мети. Герой отримує безпросвітну “націленість на життя, в якому відсутнє спасіння”, що, по суті, є завершенням процесу “автодеструкції людини” на користь її ув’язнення у “нарцисизмі небуття” [12; 209, 221, 234]. З іншого боку, циклізм календарної міфології підпорядковується законам тавтологічної темпоральності, яка не знає прирощення [10; 312-313], тобто здійснюється виключно на зовнішньому рівні, формуючи один із архетипів колективного несвідомого, який владно домінує в іманентній циклічності масової міфології і характеризується самовідтворенням та рецитативністю, заснованими на перегрупованні незмінних елементів.

У драмі О. Гончарова “Сім кроків до Голгофи” явлена примхлива комплікація різних біблійних та культурних макро- і мікросюжетів, засвоєних в іншокультурних площинах, що і уможливило створення з їхніх фрагментів новітнього міфологічного циклу, наділеного календарними властивостями, але здатного сприйматися в контексті парадоксального “трагічного гуманізму”, що, у свою чергу, суттєво впливає на жанрову фактуру твору: анти-житійний сюжет вписується в алюзивну євангельську топографію, але зрештою переходить на до-євангельський структурний рівень, актуалізація принципів “театру жорстокості” виводить на перший план “роботу всезагальної репрезентації” (Ж. Дерріда), коли утвердження життя супроводжується процесом його підриву і заперечення, а ігровий простір, окреслений “круговим кордоном”, організується у відповідності до структурного кліше язичницького міфологічного циклу. Реципієнт такого тексту опиняється в описаній Р. Бартом ситуації “нерозв’язуваного вибору між кодами” (у даному випадку – між Христом і Діонісом), тому може безкінечно варіювати рефлектування одного і того самого тексту під кутом розгалуження його смислогенезу.

Як бачимо навіть на цих окремих прикладах, епічні прийоми і технології засвоюються сучасною українською драмою не ізоловано, а виступають лише складовими постмодерних центонів, сполучаючись із елементами й техніками інших театральнo-драматургічних та філософсько-есеїстичних практик ХХ століття.

Література

1. Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. – М.: Наука, 1989. – С. 3-25.
2. Аверинцев С.С. Майбутнє християнства в Європі: Досвід орієнтації // Аверинцев С.С. Софія-Логос: Словник. – К.: Дух і Літера, 1999. – С. 392-399.
3. Аверинцев С.С. Християнство у ХХ столітті: Пер. з рос. // Дух і Літера. – Київ, 2003. – № 11-12. – С. 238-288.
4. Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра: Пер. с франц. – М. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 440 с.
5. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
6. Гусаченко В.В. Трансгрессии модерна. – Харьков: ООО «Озон-Инвест», 2002. – 400 с.
7. Донченко О.А., Романенко Ю.В. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення). – К.: Либідь, 2001. – 334 с.
8. Жицінський Ю. Бог постмодерністів: Пер. з польськ. – Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2004. – 200 с.
9. Каюа Р. Людина та сакральне: Пер. з фр. – К.: Ваклер, 2003. – 256 с.
10. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 352 с.
11. Маньковская Н. Жестокости театр // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура ХХ века / Под ред. В.В. Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. – С. 179-182.
12. Марсель Г. Homo Viator. Прологмени до метафізики надії: Пер. з фр. – К.: Видавничий дім “КМ Academia”, Університетське видавництво “Пульсари”, 1999. – 320 с.
13. Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е.М.Мелетинского. – М.: Российский гуманитарный университет, 2001. – С.73-149.
14. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи: Русская проза 80-90-х годов ХХ века. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.
15. Можейко М.А. Классика – Неклассика – Постнеклассика // История философии: Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. – С. 459-463.
16. Можейко М.А. Постистория // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. – 2001. – С. 774.
17. Можейко М.А. Пустой знак // Новейший философский словарь: 3-е изд., испр. – Мн.: Книжный Дом, 2003. – С. 810.
18. Руднев П.А. Театральные взгляды Василия Розанова. – М.: Аграф, 2003. – 368 с.
19. Сапронов П.А. Власть как метафизическая и историческая реальность. – СПб.: Церковь и культура, 2001. – 816 с.
20. Табачковський В.Г. Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках “неевклідової рефлексивності”. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2005. – 432 с.

21. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе: Учеб. пособие для вузов. – М.: Высш. шк., 2005. – 495 с.