

О.Є. БОНДАРЕВА
(Київ)

**ЖАНРОВИЙ КОД ПЕРЕВЕРНУТОГО ЄВАНГЕЛІЯ
У П'ЄСІ ОЛЕГА ГОНЧАРОВА
«СІМ КРОКІВ НА ГОЛГОФУ»**

В опануванні євангельської сюжетики і проблематики новітні українські драматурги виходять з ініційованої повоєнною європейською філософією переакцентації місця людини ХХ століття у світі, пов'язаної з відмовою від оптимістичного тріумфу людини в культурі модерну і набагато пізніше кваліфікованої Ю.Жицінським як «драма Модерну з його необмеженою вірою у всесилля людського розуму та можливість ідеального суспільства, побудованого на досягненнях природничих та соціальних наук», але водночас і як «драма християнської присутності чи, ліпше сказати, неприсутності в європейській культурі, за яку християнство історично несе особливу відповідальність». Наголосивши, що Бог Євангелія є Богом постмодерністів так само як він був Богом Августина чи Томи Аквінського, Ю.Жицінський спонукає сучасних митців «відшукати такі нові понятійні засоби, за допомогою яких Його можна було б представити як Бога, присутнього в самому серці культури, де на місці ще донедавна популярної критики релігії щораз частіше приходять агностицизм і байдужість» [15, с. 7, 120-121]. Постмодерна криза «означування», яка, власне, і висунула необхідність винайдення і рефлексії «нових понятійних засобів» презентації Бога в сучасній культурі, в першу чергу торкнулась 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 [13, с.79].

У контексті сучасних постфігурацій образу Ісуса Христа на особливу увагу вартує драма Олега Гончарова «Сім кроків до Голгофи». На думку Н.Льїнської, рецепція образу Ісуса Христа у сучасній, пост-християнській¹ релігійно-художній свідомості має найбільш пока-

¹ Ключові положення сінніфікації художньої культури модернізму/постмодернізму як «пост-християнської», викладені у М. Фуко, М.Вебера,

зовим естетичним типом «олюденного Христа», у парадигматиці якого зафіксовано такі структурні моделі: «1. «Вигадана біографія» («сучасний апокриф»); 2. Христос оживаючий; 3. Упослідування Христу; 4. Псевдоніми Христа (двійники); 5. Христос як міф; 6. П'яті євангелія» [16, с.328]. Деконструкція сакральних книг як певного культурного тексту породжує також жанрові моделі «антиєвангелія» – використання євангельських мотивів в абсолютно протилежному щодо їх семантики конотативному полі, або «параєвангелія» – жанрового та мотивного гібриду з великим ступенем євангельської ремінісцентності. Перевернуте євангеліє у п'єсі О.Гончарова «Сім кроків до Голгофи» межує з іншими названими структурними моделями – сучасним апокрифом, міфологічним кодом Христа та його трикстеризованим двійником.

О.Гончаров 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» [15, с. 4], а будь-яка проповідь, моральна чи обрядова, уявляється свідомості нової людини «нестерпно застарілою, наївною і нав'язливою» [5, с. 246], драматург 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 визна-

Ю.Габермаса, Т.Адорно, пов'язані насамперед з конституюваною модернізмом естетикою систематичного експериментування у творах мистецтва, завдяки чому реальність доби модерну стає «множинністю богів і демонів» (М.Вебер); у постмодернізмі набуває особливої ваги «недискурсивна мова» (С.Леш), яка розповсюджує поняття «симулякра» на канонічну християнську сферу і суттєво трансформує її, відновлюючи в культурінтерпретаціях гностичні традиції та дуалістичну версію християнства [див.: 19, с. 103-104].

чалась би «одвічними», «первісними» інстинктами [23, с. 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: «наслідувальний» характер теургічної поведінки протагоніста вербально відмічає цар Іоад; знедуховлений пседо-Месія впевнений, що його місія, на відміну від невдах-попередників («Хрести носили тисячі! Тисячі нездар, котрі вважали, що знають шлях до сердець натовпу! І де вони зараз?! Де?! Все, що від них залишилося, – це купи золітих кісток у наспіх заритих могилах. їхні імена? Хто їх пам'ятає? їхні ідеї? Вони теж: на смітнику людської пам'яті! Вони тихо розчинились у часі і просторі, не залишивши після себе нічого, окрім трупного смороду та трухлявих хрестів, розкиданих по дорогах усього світу...»), скінчиться ледь не Другим пришестям («Час іти! На мене чекає світ! Він вже давно чекає на свого Месію!»); драматург інтерпретує постмодерний постулат множинності «індивідуальних правд» – у такому контексті афоризм «Правда на всіх одна!» сприймається лише анахронічною цитатою з далекого пісенного міфу про Тутанхамона (знову репертуар рок-групи «Наутілус Помпіліус»). Але 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 та естетичної природи. Обґрунтований одним із найвидатніших театральних теоретиків ХХ століття А.Арто «театр жорстокості», навпаки, декларував настанову на фізичну, пластичну, театральну-тілесну (поверхнево-чуттєву¹), а не вербальну, глибинну (інтелектуальну) ідею «шале-

¹ Сам А.Арто постулював, що у тому обтяженому постійно нарощуваною втомою всіх чуттєвих органів стані емоційного виродження, в якому перебуває сучасне людство, без різких потрясінь неможливо озюювити наше сприйняття. Тому він прагнув змусити метафізику увійти в душу реципієнта через його «шкіру» – фізіологічно найчутливішу компоненту, найближчу від тіла/плоті до світу Зовнішнього, філософсько-чуттєвий кор-

ного» сценічного дійства, в якому «всеохопність жорстокості слугує мірою вітальності», а пристрасний магнетизм, реалізований через «галюцинацію»¹, стає засобом духовної терапії, оскільки реально впливати на сучасну людину може виключно гранична жорстокість, доведена до логічної межі [20, с. 179]. В аналізованому тексті О.Гончаров здійснює спробу поєднати у нову естетичну цілісність сформовані автономно принципи А.Арто і Б.Брехта, тобто, наближений 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 до низки антилюдських «діянь»²: відтак він поступово постає як п'яниця (у п'яному маренні переконаний у власному обранстві), гвалтівник і маніяк (скривджує мертве тіло непорочної дівчини-сироти, яку щойно задушив), убивця (спочатку своїх дружини і коханки, згодом – царя Іоада), цинік (хизується тим, що дозволяє собі розкіш навіть не ховати своїх жертв, бо *«землі не потрібен такий мотлох»*), підбу-

дон, здатний слугувати диференційним порогом збудження (порівняймо з постулатом постмодерної номадології про культивування «поверхні» як знак демонстративної відмови від модерністської ідеї «глибини»). У цьому сенсі показовими можуть слугувати назва і зміст п'єси американського драматурга Торнтона Вайлдера «...Шкірою наших зубів».

¹ Галюцинацію («актуальність відчуттів і тривоги, а не подій») Арто тлумачить як «головний драматичний засіб» [8, с. 67].

² Звернімо увагу на радикальні переорієнтації «антропологічного розми-слу» 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 [25, с. 148].

рювач невинних людей (його проповідь заронила в їхніх душах руйнівні зерна), брехун (Месія повсякчас користується вмінням інтерпретувати будь-що собі на користь), розпусник (у своїй похитливості не пропускає жодної красивої жінки, приневолює їх до прелюбодійства, навіть усвідомлюючи, наскільки сам їм огидний), шпигун (на кожного збирає компромат, який вміє вчасно використати), кривавий тиран (прагне забезпечити себе від помсти, страчуючи всіх, хто так чи інакше може поставити під сумнів його волю і владу), – 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»¹, 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 вмирили у свідомості великих мас людей» [7, с. 57; 9, с. 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». З іншого боку, Н.Хренов обґрунтовує безсумнівний зв'язок жорстокості і святкового архетипу в різних версіях постфігуративної культури. Культивування жорстокості, особливо у ставленні до представників соціально нижчих верств, популярне у середовищі дворянства/шляхти, дослідник урівнює з викривленим світобаченням «правопорушників з низів» – тобто, жорстокість, на його думку, була привілеєм носіїв індивідуалістичних цінностей, виразників «підсвідомого прагнення сучасної людини до змагальності, суперництва, боротьби, протистоян-

¹ Див. прогнози С.Аверинцева [3, с.392-399].

ня і перемоги» [26, с.239-240], – актуалізуючи архетипи архаїчної психології, в якій будь-яка «елітарність» (обраність, влада над іншими) досягається лише за допомогою жорстокості. Протилежну точку зору на природу тоталітарної жорстокості висловлює С.Аверинцев, вважаючи, що «тоталітаризми», навпаки, не були бунтом підсвідомості, що відбувався під владою «архетипів», а «здобули свій історичний шанс лише остільки, оскільки були абсолютно хибною відповіддю на цілковито реальні запитання, породжені кризою колишніх автентичностей» [4, с 14]. Основною формою відповіді тоталітарних режимів на запити часу, за Х.Арендт, був виключно «терор», ставший не «засобом залякування», а «принципом існування», «новою формою правління» тоталітарних держав [6, с 131], що, власне, й ілюструє подієва лінія драми О.Гончарова.

Навіть деспотичному Іоаду, царю Калії, інколи здається, що Месія має «в грудях замість серця шматок чорного базальту», а одна з рабинь впевнена, що «то не серце, то великий шмат почорнілого від ненависті та злості м'яса». Як бачимо, драматург мовби перелицьовує 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. Ще К.-Г.Юнг на прикладі пульсування свідомості митця модерністської формації уподібнював хворій уяві ті викривлення краси і сенсу гротескною об'єктивністю чи не менш гротескною ірраціональністю, які модерніст-художник проголошує метою творчості: «Далекий від думки, що він намагається виразити розпад власної особистості, сучасний художник відчуває єдність всієї 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» [27, с.63-64]. 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. Всі подальші неймовірні сюжетні та семантичні виверти п'єси О.Гончарова задані вже у першій ремарці навіть зовнішністю та побутовою поведінкою протагоніста: новітній Месія – це не ефемерна свята плоть, а «здоровенний чолов'яга з червоним обличчям», який на подвір'ї проводить «репетицію» несіння хреста – *«/ хоч хрест доволі важкий, а його нижній кінець волочиться по землі, чолов'яга задоволено посміхається. Пройшовши вже упевненіше зворотний шлях, він обережно кладе хрест на землю і ще за якусь хвилину рішуче лягає на нього своєю широкою стиною. Розкидавши руки, довго вмощується, імітуючи розп'ятого, міцно стискає кулаки, кладе набік голову і знову задоволено сміється»*. Відтак ніщо у п'єси не може бути «справжнім», адже відпочатково все носить криптоміфологічний характер «підробки», «симуляції», «імітації», «фікції», сп'янілого марення, в якому смертний призначає 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 [17, с.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, відрефлектована Н.Льїнською секулярна однобічність «олюдненого» підходу до інтерпретації образу Христа може бути максимально загострена – аж до своєї протилежності в подібні Анти-Христа), і саме через це протагоніст потрапляє у зону зацікавленості Девіларі – виявляється, Володар Часу досліджує не етичні колізії месіанства, а певний психоантропологічний типаж, який за різних часів проявляє себе однаково: **«Девілар. ...Знаєш, мене завжди цікавили такі люди, як ти: цілеспрямовані, безпринципні і безмежно**

грішні. Люди, які воліли б пробитися в месії, не маючи на те ні права, ні таланту! Люди, які здобували собі славу і становище в суспільстві за допомогою брехні, шахрайства, злочинів, хитрощів та багатьох інших знарядь, котрих, наче вогню, боїться чиста душа!». Перед нами, по суті, деіндивідуалізована, узагальнена модель тоталітарного лідера і його шляху на вершину власної могутності, а не постульована західним постмодернізмом художньо актуальна модель «одиночного чи особливого, позбавленого подібного або рівноцінного» (Ж.Дельоз). Одиночність у даному випадку полягає хіба що у зовнішній прив'язаності цієї моделі до християнської парадигми – адже тоталітарні ватажки завжди прагнули скасувати повноцінну розвинену релігію, натомість встановивши культ власної особи (так, С.Аверинцев звертає увагу на той виклик, що його у XX столітті християнству кинув тоталітаризм, який «розумів себе абсолютно всерйоз як нову віру, що прийшла на зміну всім релігіям світу, розчищаючи собі шлях пропагандою та насильством» [5, с.242]); але О.Гончаров і тут демонструє здатність до глибоких парадигмальних узагальнень: його протагоніст був би радий розгледіти у постаті Володаря Часу самого Сатану, який любить невиправних грішників, він своїм штучним «шляхом» ілюструє, наскільки швидко індивідуалістична людина, налаштована на особистий злет будь-якою ціною, на реалізацію неузгодженої зі світом, індивідуалістичної, некритичної щодо себе (=«безумної»¹) програми і на утвердження індивідуальної системи цінностей, здатна опанувати науку гріха, він, зрештою, засвідчує, що «готовий продати свою душу дияволу» (порівняймо з поширеними культурінтерпретаціями постатей тиранів XX століття у дияволічних конотаціях). У тоталітарному контексті абсолютна свобода, якої прагне протагоніст у своїх «божественних» амбіціях, може обернутися лише проявом найнижчих інстинктів та агресивних сил, особливо при її маскуванні під новітнє месіанство.

Коли у постмодерних рефлексіях Бог щезає з культури, констатується і занепад естетичної традиції, яка «творила природний контекст зустрічі з Богом» (Ю.Жицінський): цей занепад у першу чергу

¹ «Один з уроків, що їх винесли з аналізу тоталітарних безумств, полягає в тому, що безумством є будь-яка система розмірковувань, коли вона стає некритичною щодо себе» [4, с. 6].

пов'язаний з неможливістю осмислення даної традиції новітнім мистецтвом у «чистому» вигляді, поза найрізноманітнішими і найширшими контекстами. 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 (вже згадуване внутрішнє бажання героя запродати душу Сатані); дедуктивними методами Шерлока Холмса («Я одразу зрозумів, що ти не простий мандрівник. У тебе на сандалях нема пілюки...» – зауважує Месія Девілару); літературною типізацією Пілата (цар Іоад переконаний, що кожному «нещасному» потрібен свій Пілат); відсилкою до п'єси «Слуга двох хазяїв» реформатора італійського театру К.Гольдоні (персоніфікований Час говорить про себе саме як про слугу двох господарів: «**Девілар.** ...Правда, інколи я мушу виконувати накази того чи іншого правителя... Я Час, а Час належить і добру, і злу... Я слуга двох господарів!»); мовними штампами мас-медіа (Месія пропонує підданам високопосадовцям Іоада укласти «взаємовигідну угоду про ненапад»); травестуванням сцени спротиву апостола Петра арештові Ісуса у Гетсиманському саду, коли Петро вихопив меч і відрубав вухо рабу Первосвященника Малху (здатністю «захистити себе» власноруч, тобто «відкусити вухо» комусь за обідом наділено самого Месію); запереченням моделі обранства і служіння Франциска Азиського, котрий пережив богообранство настільки щиро й екстатично, що на його тілі з'явилися стигмати (оскільки Месія здатен глибоко переживати тільки з приводу збереження свого всевладдя, його «відмічено» псевдостигматами: «**Месія.** ...Коли проти мене щось замислюють, я це одразу відчуваю. У мене починають боліти зап'ястя та ступні ніг. Мені починає здаватися, що там рани!»); пояснення придворного астролога про природу стигматів надто лякають егоїстичного псевдомученика: «**Кюарт.** Іноді у обранців неба з'являються на тілі рани. Вони з'являються у тих місцях, куди свого часу Ісусові забили цвяхи... / **Месія.** Але ж не хочучи мати на руках і ногах рани!»); актуалізацією легенди про Агасфера,

якому відмовлено у затишку могили до другого пришествя Христа, – «ворога Христа, але водночас свідка про Христа. Грішника, ураженого таємничим прокльоном та здатного залякувати одним своїм виглядом... але через саме прокляття співвіднесеного з Христом, з яким неодмінно має ще зустрітися “в цьому світі”» [1, с. 34] (хоча топика християнської легенди повністю елімінована, але код вічного скитальця-грішника є у даному випадку очевидним, у ньому також можна побачити, як і в пізньосередньовічній легенді про Агасфера, ремінісценцію старозавітного мотиву прокляття Каїну¹, якого Яхве прирік на вічні мандри, заборонивши позбавляти його життя [Бут.4:10-15]; О.Гончаров запозичує і структурний принцип цієї легенди, кваліфікований С.Аверинцевим як «подвійний парадокс», коли темне і світле двічі міняються місцями: «безсмертя, хітлива мета людських зусиль..., у даному випадку обертається прокльоном, а прокльон – милістю (шансом на спокутування)» [1, с.34]. Цей шанс воланням загублених душ про каяття вбивці задекларовано в епіграфі до п'єси: *«Сумний танок між небом і землею: / По праву руку – нетвереза Смерть. / По ліву – Час, а просто над душею – / Казан проклять, заповнений ущертъ. / І тиша. Смуток розриває груди, / Іржа жадань підточує буття. / А десь внизу тобою вбиті люди / Кістками просять в тебе каяття»*. Таким чином, циклізація драматургічної дії структурно відбувається за означеним 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

¹ І.Смирнов упевнений, що відшукання архетипного смysлу у будь-якому тексті можливе за умов встановлення паралелі між даним художнім твором і максимально віддаленим від нього в часі втіленням аналогічної семантики [24, с. 203], на що, власне, і можна спиратися в апелюванні до архетипного сюжету Каїна. Також варто взяти до уваги твердження Р.Каюа, що у давньогрецькій мові поняття «ἀγιος» («святий») заодно означало «опорочений», а вже значно пізніше воно розслюється на два симетричних смисли – ἄγιος («чистий») і ἑναγιής («окаянний») [17, с. 53]. До речі, саме мотив «окаянного», «Каїнового племені» досить інтенсивно опрацьований українською драмою досліджуваної доби – «Я, Каїн» М.Барнича, «Ірод окаянний» І.Завади, «Каїн» О.Кирилової, «Святополк Окаянний» О.Клименко, «Святополк Окаянний» Б. Чіпа.

театр стає «одкровенням», «проривом вперед», «горішнім рухом із глибин прихованої жорстокості, де криються... усі спотворені потенції людського духу» [11, с 120]), коли навіть злодій-псевдомесія має гіпотетичну можливість спокути, в чому апофатично проявлена велика мудрість християнського вчення.

Гра драматурга з перетвореннями і парадоксами біблійного протексту на цьому не вичерпується. Найбільшої кількості постмодерних поверхневих інтерпретацій у тексті О.Гончарова зазнає мотив хліба і вина, здатних перетворюватися на тіло і кров і навпаки. Велика доза випитого вина спонукає Месію до кровопролиття – він сокирою порубав дружину і коханку, а потім, розглядаючи скривавлене рядно, вдається до філософічного монологу, який своїм блюзнірсько-євхаристичним підтекстом наче виправдовує подвійне вбивство: *«От і все... Коли не можна покращити минуле, його слід позбутися... і краще ось у такий спосіб. (Уважно розглядає скривавлену ряднину). А цікаво, яка вона, людська кров, на смак? Людська кров, мабуть, краща за будь-яке вино... (Кидає ряднину на стружку коло верстата). У Ровени була погана кров... бо вона все своє життя просила у Бога моєї смерті. Мабуть, її кров аж занадто перенасичена розпукою, ненавистю та чорною заздрістю до всіх, хто зумів видертися по ієрархічній драбині трохи вище за неї. І найлютіше вона заздрила мені, оскільки я обранець... А вона це завжди відчувала! Я... (випнувши груди)... я дійсно обранець! Я... Кляте вино! (Дивиться на свої руки). А це не вино... Це кров! Так, це кров моєї дружини та наймички... Мабуть, я добре зробив, що вбив їх».* Але навіть переставши пити вино, Месія продовжує вбивати людей, на що Девілар зауважує: *«Вбивати людей? То краще вже ти б тив!».* Підлеглі царя Іоада, спостерігаючи за Месією, побоюються, що *«завтра Месія відкусить комусь вухо під час обіду і зап'є людською кров'ю»*, і в такий спосіб євхаристичний код повністю деструктуровано, адже священні Тіло і Кров інтерпретовано не як сакральну метафору причастя через літургійну трапезу, а як банальний фізіологічно-буденний канібалізм безумця, так само як натомість скривавленого «серця» Христа у груди Месії вкладено великий шмат «м'яса».

Варто замислитися над ще одним конотаційним регістром осмислення філософської проблематики п'єси О.Гончарова. Так, один із ключових стандартів мислення і відчуття сучасної індивідуалістич-

ної людини С.Аверницьев означає як «феномен безмотивної злоби», коли кожна людина спроможна оголосити «ближнього» – «неіснуючим», не маючи проти нього «персональної злоби», просто не помічаючи його, через що відчуває себе самотньою навіть у натовпі, в тисняві, тобто подумки і чуттєво людина «відмела всіх, хто перебуває навколо неї». С.Аверницьев переконаний, що на рівні духовному вбивства починаються власне з цього [2, с.68-69]. Можна припустити, що О.Гончарова надто гостро бентежить питання морального дискомфорту сучасної зневіреної людини, витоків нашої потенційної жорстокості і можливості (радіше необхідності) подолання її в собі через відновлення втраченої духовної вертикалі, – тоді його драма виявляє риси антиутопічного мислення з повним неприйняттям насильницьких змін у суспільстві, здійснюваних за певним планом, у тому числі, незалежно від їхньої назви, тоталітарних утопій ХХ століття, які так активно нав'язували світові криваву «симуляцію справедливості».

У пізній постмодерній інтерпретації перегляду зазнає також постать царя Ірода (у п'єсі О.Гончарова – Іоада): він перестає уособлювати демонічну силу тоталітарного режиму, яку ми спостерігали в конотативних матрицях цього образу у драмах І.Завади, Ю.Тиса та В.Вовк. У тексті О.Гончарова Іоад виглядає куди привабливішим за Месію, на відміну від псевдопророка він розуміє, що *«шлях до святості, до справжньої святості, пролягає через прийняття великої схими, яка вимагає від того, хто прийняв посвяту, дотримання суворих аскетичних правил»*, він намагається тримати народ у покорі не стільки страхом, скільки елементарною повагою до слухняних громадян (*«так, я цар, але маю досить справедливе серце, мої піддані не стогнуть через мене. Мені навіть здається, що вони щасливі!»*), врешті, не від його рук гинуть невинні немовлята у полюванні на Месію, а навпаки: сам Іоад стає жертвою підступного Месії, бо на царевих кістках той заступає на земне царство. Традиційна євангельська опозиція Ірод/Ісус, таким чином, повністю перелицьовується, а її складові набувають абсолютно протилежних символічних конотацій.

Образ Володаря Часу Девілару у п'єсі «Сім кроків до Голгофи» відсилає нас до образу напівдуха Карфункеля – демона душевного болю, який упродовж кількох десятиліть бентежив творчу уяву

І.Кочерги¹: сприйняття часу для цього драматурга було не лише суб'єктивним, але «містичним», релятивним. Такою ж метафізичністю, релятивністю, але з іншим модальним акцентом, наділений Час у п'єсі О.Гончарова: Девілар говорить Месії про гіпотетичну можливість розтягнути його перший перехід крізь пустелю до Калії на цілу вічність – *«Ти десятиліттями кружлятимеш довкола цієї убогої оселі, не маючи жодних шансів пробитися в земні боги!»*. Але Карфункель у Кочерги постійно впливає на хід подій, Девілар же, навпаки, є виключно свідком кривавих діянь Месії, всезнаючим спостерігачем, який дозволяє собі окремі коментарі, але декларує принципове невтручання у дії та долю протагоніста. Саме його присутність у тексті дає змогу циклізувати розімкнений парабіблійний сюжет, інспірувати його безкінечне тиражування. У фіналі п'єси мовби повторюється заново, що Девілар 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*

¹ Цей образ впадає в око вже у п'єсі І.Кочерги «Пісня в келиху», він же присутній у матеріалах житомирської періодичної преси кінця 20-х – початку 30-х років. У роки Великої Вітчизняної війни, як і напередодні воєнних подій, образ Карфункеля знову непокоїть драматурга: характерологічні репліки трансформують його у провісника фашизму. Так, у тексті «Майстрів часу» від 1956 року і в пізніших виданнях у листі, якого читає Карфункель, додається погроза, що всі ще побачать, що таке німецька влада, і що німці захоплять цілий світ. Персонажі редакцій цієї ж п'єси від 1934 і 1938 років зауважували, що, можливо, Карфункель знав більше про час, ніж вони розуміли. Потім цю репліку було знято. Критиків драми «Майстри часу» дивували прихильне ставлення драматурга до Карфункеля і те, що раніше автор неодноразово підписувався цим іменем. Л.Залеська-Онишкевич вважає, що «Карфункель введений у п'єсі головню для того, щоб привернути увагу до концепції часу, а не на те, щоб критикувати німців». Але, попри незаперечний факт, що він особисто тривалий час ідентифікував себе з Карфункелем, 1935 року Іван Кочерга, виступаючи в «Літературній газеті» від 24 квітня, засудив свого містичного персонажа як ворога і «представника буржуазно-ідеалістичної філософії часу», базованої на неокантівських та фашистських тенденціях.

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 міфу, 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 неблаганний 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» [15, с. 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 [22, с. 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 водно-

час 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 [14, с.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 [14, 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», законслухняної, чию сутність спотворено релігією і настановами; на думку Арто, «соціальна» і «тотальна» людина становлять двоєдність, тож внутрішнє ество «тотальної» людини має відповідати «образам найдавніших священних текстів і старих космогонічних систем» [10, с. 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» [21, с. 209, 221, 234]. З іншого боку, циклізм календарної міфології підпорядковується законам тавтологічної темпоральності, яка не знає природження [18, с. 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 речитативністю, 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 іншопольтурних площинах, що і уможливило створення з їхніх фрагментів новітнього міфологічного циклу, наділеного календарними властивостями, але здатного сприйматися в контексті парадоксального «трагічного гуманізму», що, в 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. Так на перетині різнорівневого міфологізму, сюрреалізму, експресіонізму, європейських театральних практик ХХ століття та пізньої постмодерної філософії оформлюється жанровий різновид полікодованого драматургічного параєвангелія.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.С.* Агасфер // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М., 1997. – Т. 1.
2. *Аверинцев С.С.* Коли рука не стиснеться в кулак // Дух і Літера. – Київ, 2001. – №7-8.
3. *Аверинцев С.С.* Майбутнє християнства в Європі: Досвід орієнтації // *Аверинцев С.С.* Софія-Логос: Словник. – К., 1999.
4. *Аверинцев С.С.* Подолання тоталітаризму як проблема: Спроба орієнтації // Дух і Літера. – Київ, 2001. – № 7-8.
5. *Аверинцев С.С.* Християнство у ХХ столітті: Пер. з рос. // Дух і Літера. – Київ, 2003. – № 11-12.
6. *Арендт Х.* Становище людини: Пер. з англ. – Львів, 1999.
7. *Арто А.* Манифест театра, которий не успел родиться // *Арто А.* Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. – М.-СПб., 2000.
8. *Арто А.* Театр «Альфред Жарри» // Там же.
9. *Арто А.* Театр и жестокость // Там же.
10. *Арто А.* Театр Жестокости (Второй манифест) // Там же.
11. *Арто А.* Театр и чума // Там же.
12. *Гончаров О.* Сім кроків до Голгофи: Драма на дві дії // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н.Мірошніченко. – К., 2004.

13. *Гундорова Т.* Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
14. *Гусаченко В.В.* Трансгресії модерна. – Харків, 2002.
15. *Жицінський Ю.* Бог постмодерністів. – Львів, 2004.
16. *Ильинская Н.И.* Религиозно-философские искания в русской поэтической традиции рубежей XX века: специфика сознания, концептосфера, типология. – Херсон, 2005.
17. *Каюа Р.* Людина та сакральне. – К., 2003.
18. *Костина А.В.* Массовая культура как феномен постиндустриального общества. – М., 2005.
19. *Леш С.* Соціологія постмодернізму. – Львів, 2003.
20. *Маньковская Н.* Жестокости театр // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В.Бычкова. – М., 2003.
21. *Марсель Г.* Ното Viator. Прологомени до метафізики надії. – К., 1999.
22. *Мелетинский Е.М.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е.Мелетинского. – М., 2001.
23. *Руднев П.А.* Театральные взгляды Василия Розанова. – М., 2003.
24. *Смирнов И.П.* Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста // Миф – Фольклор – Литература. – Л., 1978.
25. *Табачковський В.Г.* Полісутнісне ното: філософсько-мистецька думка в пошуках «неевклідової рефлексивності». – К., 2005.
26. *Хренов Н.А.* «Человек играющий» в русской культуре. – СПб.: Алетейя, 2005.
27. *Юнг К.-Г.* Монолог «Улисса» // Юнг К., Нойман Э. Психоанализ и искусство. – М., 1996.