

**WSPÓŁCZESNE PARADYGMATY
W LITERATUROZNAWSTWIE, JĘZYKOZNAWSTWIE,
TRANSLATORYCE, PEDAGOGICE I KULTUROZNAWSTWIE
W KONTEKŚCIE INTERDYSCYPLINARNYM**

Redakcja naukowa
(Editors):
Andrzej Kryński
Stanisław Łupiński
Maria Urbaniec

Częstochowa 2011

Recenzenci

(Reviewer):

prof. zw. dr hab. Ludmyła Hrycyk
dr hab. Grzegorz Majkowski, prof. AJD
prof. zw. dr hab. Wasyl Marko
prof. zw. dr hab. Feliks Pluta
prof. zw. dr hab Rostysław Radyszewski

Projekt okładki, redakcja techniczna

(Design and Technical Support):

mgr inż. Marek Zych

ISBN: 978-83-7542-093-7

© Copyright by Wydawnictwo „Educator”
Częstochowa 2011, wydanie I



Wydawnictwo Akademii Polonijnej w Częstochowie „Educator”
ul. Pułaskiego 4/6 42-200 Częstochowa
tel +48 34 368 42 15 fax +48 34 324 96 62
e-mail: wydawnictwo@ap.edu.pl, www.ap.edu.pl

PARADOKS I BŁYSK: UWAGI O ETHOSIE ŚRODKOWO-EUROPEJSKIEGO ROMANTYKA.....	147
<i>Jarosław Ławski</i>	
CONFESSIONAL CONCEITS IN SMALL PROSE WORKS BY OLGA KOBLYANSKA	163
<i>Anatoliy Hulyak, Natalia Naumenko</i>	
VASARELY À LA LUMIÈRE DE LA THÉORIE LITTÉRAIRE : UNE MÉDITATION SUR L'ÉPISTÉMÈ ET LA PEINTURE CONTEMPORAINE	171
<i>Hélène Suzanne</i>	
MYCHAJO KOZJUBYNSJKYJ UND SEINE ENTSCHEIDUNG: „DIE PFERDE KÖNNEN NICHTS DAFÜR“	178
<i>Eberhard Reissner</i>	
„ITALIEN / MEIN IMMERLAND“: ROSE AUSLÄNDERS LYRISCHE ITALIENBILDER.....	185
<i>Petro Rychlo</i>	
„WIR WAREN TOT UND KONNTEN ATMEN“: PAUL CELAN UND ROSE AUSLÄNDER	195
<i>Tymofiy Havryliv</i>	
DEM ANGSTZUNEHMEN ENTGEGENWIRKEN: ZU EINER VERGESSENEN ANTHOLOGIE DER SALZBURGER AUTORENGRUPPE (SAG)	203
<i>Edward Białek</i>	
АЛЕГОРИЧНА ПАРАДИГМА ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА	211
<i>Марія Моклиця</i>	
НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА «ВЕРТЕПНОГО КОДУ» У ДРАМАТУРГІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ.....	223
<i>Олена Бондарева</i>	
КОНЦЕПТУАЛЬНО-СТИЛЬОВИЙ МЕТОД АНАЛІЗУ ЛІТЕРАТУРИ	231
<i>Василь Марко</i>	
МІНІМАЛІЗМ У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ГОЛОБОРОДЬКА.....	239
<i>Микола Сулима</i>	
ГОНЧАР І ЛІС: ЩОДЕННИКОВА РЕЦЕПЦІЯ.....	243
<i>Олександр Галич</i>	
ПЕРСПЕКТИВА МНОЖИННОСТІ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ІСТОРИОГРАФІЇ.....	251
<i>Ярослав Поліщук</i>	
ЕКОКРИТИЧНИЙ ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА	259
<i>Микола Ткачук</i>	
ПОЭТИКА МЕТАМОРФОЗЫ В МОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ.....	269
<i>Александр Кеба</i>	

НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА «ВЕРТЕПНОГО КОДУ» У ДРАМАТУРГІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

*Олена Бондарева**

У міфотворенні довкола по-різному прочитуваної у метропольній літературі та в киці «української ідеї» є кілька наскрізних мотивів, до осмислення яких долучилась українська драматургія останньої третини ХХ - початку ХХІ ст. (український народ у пошуках власної державності або, принаймні, власної національної чи релігійної ідентичності - відповідно, розмивання цієї ідентичності в постмодерній транснаціональній спільноті; інтвєрсійний перегляд попередніх «офіційних» витлумачувань трагічної історії України як зв'язки больових точок; дискусійний статус української культури в різних бінарних параметрах уторянська/елітарна, етнографічна/модерна, автентична/наслідувальна, автохтонна/іграційна, цілісна/дискретна, адекватна/тенденційна, офіційна/дисидентська, кокохудожня/"шароварна" тощо); патерни локальних ареальних культурних світів, їх природність/штучність на мапі української культурної спільноти, проблема сакрального центру культурно ідентичного (або навпаки - різноідентичного) народу; релігійні/світські пільники світоглядних моделей українського сакруму; цілісність чи "розхристаність" людини в культурі "між світами"; проблеми "культурної канонізації", вибір між традиційним та юфатичним шляхами її здійснення та кількісно-якісний реєстр українського "сонму" культурно-історичних святців; наявність/скасування "закритих зон" для суспільно-культурної зв'язі; "українська ідея" у різних часопросторових координатах: зсередини, з імперських зв'язі, з діаспори різних поколінь, з точки відліку неукраїнського світу та в розлозі ахронії). Міф України самим своїм побутуванням полемізував з офіційними уявленнями ю центр і периферію, децентруючи імперську міфологію і натомість пропонуючи альтернативну картину світу, альтернативну нечітко фіксовану сакральну вісь, що проходить през Київ, Львів, Галичину, Лемківщину, Гуцульщину тощо, і "неофіційну" концепцію героя айчастіше - "характерника"), живлячи дисидентство українських шістдесятників, апелюючи ю фольклорного підґрунтя, надзвичайно потужного у масовій свідомості українського носу, акцентуючи національно-патріархальні та національно-романтичні міфологеми, що зло очевидним у 80-ті рр. ХХ століття. На відміну від материкової української драми першої половини ХХ ст., в якій (як, до речі, і в прозі, і в поезії) на сьогодні чітко розмежовані два конфліктних погляди і принципи (народницький: українськість, патріотизм, популізм - аж до торянства, закритість культури, консервативність, реалізм, зображення народного життя; / модерний: європеїзм, космополітизм, інтелектуалізм, відкритість культури, демократизм, етизм, зображення еліти [див.: 10; 68-69]), що співіснували паралельно аж до повного щення модернізму кількома хвилями репресій української інтелігенції, діаспорова аматургія виявилася більш гнучкою системою, в межах котрої обидва принципи деякий с співіснували, а потім модерний плавко взяв верх і майже витіснив побутово-етнографічну

Олена Бондарева - доктор філологічних наук, професор, директор Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка.

традицію. У той же час драматурги діаспори, маючи змогу апелювати до надбань модернізму, виявили значно меншу прихильність до культурних цитат із барокової стилістики, ніж материкові драматургічні поети. Різниця й тематичний діапазон в обох традиціях, що природно за абсолютно нетотожних умов їх мистецького побутування і різних "фонових" стильових пріоритетів.

З-поміж інших міфологем, що структурують український національний міф діаспорова драма другої половини ХХ ст. виявила найбільшу прихильність до концепту "християнська нація", майже знищеному в драматургічній літературі тогочасних материкових авторів. Причому актуальна для українського модернізму вузько конфесійна специфіка різнотериторіальних відгалужень українського християнства з розділенням православного Сходу та католицького Заходу відходить на другий план, а семантичне поле, опрацьовуване драматургами, набирає надконфесійних обертів, і поступово власне православні автокефальні та католицькі розбіжності нівелюються драматичними авторами все більше увага зосереджується головним чином на євангелічній сюжетитці, яка у поєднанні з вертепними традиціями стає своєрідною матрицею для розв'язання не релігійних, а соціальних, політичних, ідеологічних та культурософських проблем.

Вже навіть у контексті ХІХ - початку ХХ ст. євангельські цитати розгортаються у драматургічні форми, будучи наділеними статусом загальноетичних, зазедве надконфесійних традиційних структур. А.Нямцу основними характеристиками подібних структур закономірно вважає їх змістовну сконденсованість, майже архетипність у плані соціально-історичних ідеологічних та морально-психологічних закономірностей загальнолюдського буття, відтак спроможність бути каталізаторами нових літературних варіантів їх опрацювання, а також психологічну типовість та здатність виступати певними моделями поведінки, виявляючи при цьому досить високий рівень семантичної універсалізації, тобто ставати у відповідному контексті образами-символами, за рахунок чого, власне, і відбувається "розширення і збагачення змістовного обсягу персонажа (сюжетної схеми), ускладнення інтегральних та диференціальних характеристик з точки зору синхронії і діахронії його функціонування" [9; 14]. Ще більшої традиціональності євангельські структури набувають у драматургії української діаспори у другій половині ХХ століття, але при цьому з сакрального контексту церковної літургійної обрядовості вони переносяться в обмирщений, алюзивний контекст сучасної драматургам української історії. Драматурги, що опинилися поза рідним етносередовищем, у середині ХХ століття і далі розвивають своє поетичне бачення втраченої домівки, перебуваючи далеко від її кордонів, тож обирають "надконфесійний" християнський чинник моральною точкою опертя, обігруючи його як через реміфологізацію (що її слідом за К.-Г.Юнгом А.Нямцу називає "штурмом образів"), так і через певну деміфологізацію і деструктуралізацію усталеної в етнічній традиції міфологеми "християнської нації" як виключно народно-релігійної, яскраво католицької або ортодоксально православної. У діаспоровій драматургічній інтерпретації розгорнутих євангельських цитат почасти домінує здебільшого не православна, а католицька традиція сконденсована у театрі єзуїтів (зонами творення цієї драматургії є здебільшого країни католицького чи протестантського християнства). Водночас діаспорова драматургія надзвичайно глибоко розвиває окремі принципи поетики староукраїнського (православної і народного) театру, насамперед пов'язані з різдвяними та великодніми циклами. Щоправда різдвяна сюжетика в новітніх драматургічних текстах більш частотна (на відміну, скажімо, від староукраїнського барокового театру, де, навпаки, домінував Великодній архетип), що, і

першу чергу, пов'язано з двома факторами: 1) драматургами в екзилі українська професійність як певна міфологічна цілісність (насправді представлена не вельми лояльними конфесіями) свідомо протиставляється московському ортодоксальному православ'ю з його догматичною увагою саме до Великодніх подій¹¹; до того ж більшість українців, що виявляють прихильність до українських емігрантів, як вже зазначено, включені у католицький чи протестантський ареали християнства, і вплив їх аксіології (де акцент зазастережено поставлений на Різдві, натомість пасхальне Воскресіння сприймається більш скептично) на формування мистецьких уподобань наших митців не можна скидати з вагелів; 2) пасхальна сюжетика драматургами в екзилі секуляризується і ототожнюється з "воскресінням" української державності, яка більшості діаспорових драматургів тоді ще виждалася не дуже близькою історичною перспективою: смерть "Ірода", порівнюваного з сталінгарним режимом, вбачалася однією з нагальних міфологічних умов наближення до Воскресіння Христа в Україні й відповідної актуалізації Великоднього архетипу в текстах її літератури. Як бачимо, різдвяна та пасхальна містерії, що становили єдину розтягнену в часі сюжетну систему поєднання землі і неба через образ Ісуса у літургійному дійстві ("ланцюжки пасхальних і різдвяних містерій були внутрішньо пов'язані, що виявлялося на рівні теми, сюжету і слова" [13; 176]), українською драмою засвоюються здебільшого ізольовано, причому, опрацьовані новітньою драматургією, релігійні смисли "поєднуються не просто зі світським, а зі спеціально акцентованим громадянським звучанням" [8; 187], сусідять з іншими міфологічними проєкціями і щільно вплетені в лінії долі України та українства.

Для драматургів поза материковою літературою в інтерпретаціях різдвяної містерійної драми надзвичайної актуальності логічно набуває алюзивний образ царя Ірода. У діаспорових п'єсах, які сьогодні видруковані в Україні, цей міфологічний код постійно грається. Звісно, що його декодування активізує політичні підтексти й надтексти трагічної національної історії ХХ століття (хресного шляху), саме тому "пасійна містерія", започаткована християнським народним театром раннього європейського середньовіччя, припадає драматургам до вподоби, а її мотивний код "про трьох королів" - "Dreikönigspiel" (інколи читуваний як "сцени при яслах" - "Krippenspiel") поступається жанровій матриці "Herodeiaspiel" - "сцен з Іродом". Цар Ірод стає однією з ключових секулярних міфологем діаспорової драматургії, її провідний мотив потлумачується як нищення Іродовим племенем кращих її своєї втраченої батьківщини. Ірод як архетипний образ в діаспоровій рецепції вбирає в себе і більшовизм як режим, і штучно створений в Україні голодомор, в окремих драматургічних транскрипціях він має досить чіткий персоніфікований алюзивно-інотативний спектр (Ленін, Сталін, більшовицька / комуністична влада, імперська пресивна машина). Попри задекларовану М.Поляковим відсутність впливу фольклорного театру на літературну драму ("Фольклорний театр... майже не впливає на літературну драму. Герої, персонажі, події у фольклорній драмі майже ніколи прямо не дотичні до літературної драми" [11; 19]), драматурги другої половини ХХ століття, по суті, канонічно або більш-менш довільно інтерпретують першу складову української драми вертепу, яку

Наприклад, І.Есаулов розмежовує "різдвяний архетип" у західній традиції і, відповідно, "пасхальний архетип" у російському православ'ї: «В традиции Восточной церкви празднование Воскресения остаётся главным праздником не только в конфессиональном, но и в общекультурном плане, что позволяет нам высказать гипотезу о наличии особого пасхального архетипа и его особой значимости для русской культуры» — [див.: 6; 12].

дослідники називають по-різному: "релігійна частина", "духовна частина", "духовна драма", "канонічна частина", "різдвяна драма", "релігійна драма", "божественна дія", "духовна дія", "сцени на євангельські сюжети", "біблійні легенди" тощо [див.: 14; 77-78]. У цій частині вертепної драми мистецтвознавці ідентифікують чітку архітектоніку сюжету: зав'язка (народження Христа), кульмінація (наказ убити немовля) і розв'язка (смерть Ірода) [див.: 12; 14]. Називаючи вертеп театром однієї вистави і одного сюжету (вказівка на прив'язку цієї вистави до Різдва та його священних локусів вбачається вже у назві), Л.Софронава аналізує засоби, за допомогою яких традиційний староукраїнський вертеп розвивав у сценічній формі євангельські цитати. Серед конститутивних ознак вертепу важливе місце посідає постійний реєстр головних персонажів, до якого дослідниця зараховує Св.Сімейство і царя Ірода, котрого Чорт і Смерть тягнуть до пекла [13; 178-179]. Цей принцип збережено у п'єсах, вертепних за жанровими ознаками і моделлю першого циклу євангельських колізій, що належали драматургам в екзилі, тільки з незначним коригуванням: образ Ірода римського витісняється художньою проекцією Ірода новітнього.

Євангельська різдвяна сюжетика сусідить з долею України у драмах "Ірод Окаянний" Івана Завади, "Не плач, Рахіле..." Юрія Тиса, драматичній поемі "Зимове дійство" (1994) Віри Вовк. Різдвяний міф у драматургічній інтерпретації має усталені засоби відтворення: вертеп, молитви, пошуки священного немовляти, поклоніння волхвів. Особливо поширені вертепні проекції, суголосні з бароково-постмодерним стильовим синкретизмом новітніх драматургічних творів. Справді, вертепна традиція низового бароко на модерному та постмодерному рівні суттєво оновлюється, що і дає, наприклад, Н.Корнієнко підстави стверджувати, що "вертеп - це провокація, провокація до занурення цього дня, цієї миті у Той день, Ту мить - так народжується цілісність"¹². Л.Софронава розглядає вертеп як чітко сегментовану "формулу художнього простору", що "збігається з самим театром", відтворюючи архітектуру храму [13; 235-236], і водночас поділяє думку О.Фрейденберг, що вертеп - це модель театру, який іще вчора був храмом.

Ще Д.Антонович у своїй фундаментальній праці, присвяченій українському театру, зауважував його місіонерський характер, "бо по справедливості на Україні театр ніколи не був тільки мистецтво, але завжди був засобом громадської акції..." [1; 238]. Драматурги діаспори позиціонують себе свідками зруйнованого більшовистським режимом храму української християнської віри, тому сприймають вертепну сцену як трибуну збереження й актуалізації біблійних святинь і водночас як прихисток надії, що євангельська "вість" проросте крізь тернії народною "со-вістю"¹³, як державницьку ілюзію, завдяки чому в їхніх текстах жевріє сподівання на здобуття Україною державного статусу та вихід із "непевних" часів, через що й уможлиблюється синхронізація двох хронологічно та географічно несумірних етапів історії - світової юдейських часів та української другої половини ХХ століття. Відтак друга половина ХХ століття розглядається драматургами як доба, суголосна початковим

¹² Цитовану тезу Н.Корнієнко озвучила на міжнародному фестивалі "Різдвяна містерія", що проходив у Луцьку 8-12 січня 2001 р. – Див. про це у репортажі: [4; 4].

¹³ Наприклад, М.Ігнатенко вважає "совість" суто середньовічним феноменом, що формується як реакція на євангельську "добрю вість" про народження Ісуса в світі. "Ця вість в образі "славо Господньої" бажає власти на благодатний ґрунт людської душі і пророки "спів-вістю", "со-вістю" дочірньою "славою Господньою"; на "вість" відгукується "со-вість" – перероджена в "славо Господній" чуттєвість "нової" особи, що стала пристановищем Христа не за глоттю, а подобою" [див. 7; 57].

євангелістичним подіям: тепер вони мають "повторитися", актуалізуватися на іншій землі, яка, як ніколи, потребує Господнього захисту (український народ зазнав чи не найжорстокіших репресій, українська земля сплюндрована другою світовою війною, українська інтелігенція або знищена, або поставлена на коліна, або перебуває за межами своєї батьківщини, народ змушений асимілювати інонаціональну культуру й мову, зневажаючи, забуваючи або не знаючи власну, у людей відібрано навіть релігійну віру).

Вже у шкільній староукраїнській драмі опрацювання євангелістичної сюжетки супроводжувалося сценографічним відзначенням окремих євангелістичних локацій (Вифліємська печера, Гефсиманський сад, Палац Ірода, Голгофа), які інколи тільки називалися, а інколи (як в анонімній "Різдвяній драмі") навіть мали описання [13; 226]. У драмі І.Завади окремими описовими характеристиками марковано палац царя Ірода: з ошадливих ремарок проступає його складна, монументальна й тенденційна структура з колонами, тронем, заслонами, просторою вітальнею, фанфарами. Ремарки не містять докладних картин мізансценування, але допомагають наочно відтворити атмосферу розвиненого імперського культу.

Вифліємський топос, навпаки, лише названий, як у відповідних барокових претекстах: "Сцена являє собою вифліємський вертеп з тваринами. Марія з Йосифом злючуться біля ясел з Ісусом". Присутній у п'єсі І.Завади й український континуум: саме він прописаний найбільш рельєфно і достовірно - таким чином у сакральному сюжеті з'являється додатковий локаційний елемент (запозичений з народних вертепів), позначений характерною класичною образністю з майже ритмічними цитатами: "Сьогодні ніч. Такої ночі / Не бачив ще ніхто на очі... / Шепочуть трави, мчать потоки. / І наш Йордан, святий, широкий / Блакитні води котить в море..." (порівн. з пукшкінськими рядками: «Тиха украинская ночь...»). Також поблизу Вифлієму чути пастушу пісню, яку "співають десь на Верховині", хлоп'ячий гурт колядує, віншуючи народження Месії відомою українською колядкою "Дивная новина", а три царі зі Сходу з'являються у Вифліємі з не менш знаною в народі колядкою "У Вифліємі нині новина: / Пречиста Діва родила сина". Національний колядковий контекст у п'єсі взагалі досить яскравий, чим теж підкреслено не тільки український локаційний елемент, а й зацентовано модель "народного Христа" на відміну від його офіційно-конфесійних релігійних версій. У драмі Ю.Тиса "Не плач, Рахіле..." сюжетика народження Божественного немовляти включено в українські топографічні локації з метою виокремити український народ, "відмітити" його обранство, надземну місію страждань та воскресіння, сакралізуючи його хресну історію, використовуючи "механізм легендаризації та "націоналізації" євангелістичних персонажів" [2; 71]. Однак у даному випадку націоналізація євангелістичних кодів слугує й іншій меті. "Кожен народ, нація усвідомлювали власну відмінність від інших, власну унікальність - під формою "обранства", за формулою: "ми єдині покликані звершити, дати людству те й те" [5; 23]. Наведені драматургічні парафрази, по суті, оновлюють вертепну народну версію народження українського Христа (Л.Софронова теж наголошує, що навіть у бароковій шкільній українській драмі і різдвяні персонажі, і саме Різдво досить часто виглядали "як зворушлива картина сімейних турбот і радощів" [13; 85]): у науковій концепції Й.Федаса вистави українського вертепу не є духовним продуктом церкви, а мають фольклорне походження, і саме тому народне сприйняття Христа відрізняється від пропагованого церквою: "Поява Христа у вертепі... була детермінована, і тлумачення цей образ отримав не церковне" [14; 83]. Тим часом "осучаснення" євангелістичного міфу та перенесення його на іншопольовий ґрунт дає закономірні наслідки, відчутні в поезиї аналізованих драм.

А.Нямцу переконаний, що в подібному контексті традиційний міф наповнюється національно-психологічними характеристиками народу-реципієнта, внаслідок чого "відбувається складно організований процес онтологічної та аксіологічної "перевірок" подієво-семантичних доміант" традиційної структури [9; 17], двобічний за своїм характером (сучасні реалії перевіряють традиційні коди на універсальність, а ті, в свою чергу, імпульсують розгортання надзвичайно широкого культурного контексту). Спроба драматизувати національний алюзивний рімейк євангельських подій у текстах драматургів української діаспори несе, таким чином, не лише соціально-політичне навантаження. Пояснити її можна також і з позицій функціональної теорії драми видатного французького естетика Е.Суріо. Окресливши те, що ми бачимо безпосередньо на сцені (певні постаті, події, місця, названі "сценічною [{"драматичною"}] ситуацією" [див.: 11; 194-195]), Суріо аналізує подальший рецептивний процес розширення значень простору і часу, спостерігаючи, як завдяки метафоричності, алюзивності, матасловесним засобам "сценічний мікрокосмос" стає сконденсованим ядром "театрального макрокосмосу", і підкреслюючи творчий характер сценічного мікрокосмосу щодо цілісного світу поетичної драми.

Символізація охоплює не лише юдейський, а й національно конкретний хронотоп. Українська хата, в якій у драмі "Не плач, Рахіле..." відбувається дія 1, злиденна й холодна, "на стіні сліди з давно знятих ікон", але її мешканці потаємно святкують Різдво, усвідомлюючи всю небезпеку подібної акції за "іродових часів", вони сповнені надії "побороти Ірода навіки-вічні!". Євангельська різдвяна сюжетика сусідить з долею України також у драматичній поемі "Зимове дійство" (1994) В.Вовк. Різдвяний міф у драматургічній інтерпретації має усталені засоби відтворення: вертеп, молитви, пошуки священного немовляти, поклоніння волхвів, паралель "Ірод тодішній - Ірод теперішній" (у Ю.Тиса - "Ірод римський і Ірод новітній"). Драматурги синхронізують два хронотопи - юдейський часів народження Ісуса Христа та український середини ХХ століття, представивши їх не як різні, але подібні, а як єдиний, всезагальний, але інверсійований у часі і просторі сюжет.

І.Завада і В.Вовк, спираючись на староукраїнську вертепну драматургію, відтворюють власне український бароковий сюжет угоди між Іродом і Сатаною. У такому ключі нищівна функція Ірода ХХ століття розглядається як спланована диявольська місія, спрямована проти тих, хто мав Бога у душі (у даних контекстах проти українського народу), а концепт "християнська нація" позбавляється міжконфесійних різночитань і набуває виразного етнічно-ментального забарвлення. В.Антофійчук слушно зауважує, що письменники ХХ століття, апелюючи до новозавітного матеріалу, далеко не завжди мають на меті "зруйнувати (знищити, принизити і т.п.) канон. Вони використовують новозавітні колізії, орієнтуючись на етику, психологію і естетику принципово нового світогляду, який висунуло ХХ ст." [2; 14]. Утім, євангельська аналогія трагічної історії України, релевантність тернистого національного поступу із хресним шляхом увінчаного терновим вінцем Ісуса Христа - це не світоглядні зрушення ХХ століття: ще М.Костомаровим, - наголошує В.Антофійчук, - у "Законі Божому" ("Книзі буття українського народу", 1846) було висловлене підхоплене багатьма послідовниками сподівання, що Україна воскресне так само, як і Христос. Відтак однією з ключових міфологем в українській драмі літургійної сюжетики стає ланцюжок "хресні муки - хресна смерть - воскресіння", в якому відбувається "накладення семантики новозавітніх образів і сюжетів на українську дійсність" [2; 71].

Не випадкова й зміна рельєфу традиційного біблійного локусу у "драматично-балетному дійстві" Богдана Бойчука "Голод (1933)": натомість "гори", якою зазвичай

маркувалося місце евангельської офіри (Голгофа у параметрах географічного рельєфу наближена до неба, вона є своєрідною межею вимірів дольного=земного і горного=небесного), драматург пропонує інший, відверто заземлений топос - "поле", цей код у давньоукраїнському шкільному театрі прочитувався як "простір Каїна і Авеля...", на якому приносилася жертва" [13; 225]. Сміслові перенесення акценту з новозавітної жертви на старозавітну мовби повертає лінійну історію у зворотному напрямку, відбираючи у людства багатотисячолітні культурні орієнтири (насамперед новозавітну ідею Бога як Любові, а його народження як початку нового оберту історії) й актуалізуючи мотив доісторичного братовбивства, акумульований у старозавітній особі Каїна та подальших гріхах дітей його племені.

В цілому у драматургії діаспори міф України позбавлений будь-яких суперечливих акцентів, відповідно, концепт "Україна" зазнає апологетичної ідеалізації, далекої від "внутрішньої суперечності нації та національної культури" так само, як і від виявлення характеру історичних зрушень та протиріч у національному образі світу, а це, за Г.Гачевим, вбачається неможливим без чіткого з'ясування, що саме зазнає змін і протилежних впливів [5; 51,52]. Як бачимо, вузько конфесійні чільники (католицький, православний, протестантський, народно-релігійний) при цьому майже нівелюються, не заважаючи авторам різних конфесійних прихильностей опрацьовувати евангельські міфи майже в єдиному алюзивному ключі та орієнтуватися на глідну як народну, так і літературну традицію староукраїнського театру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Триста років українського театру: 1619-1919 та інші праці. - К.: "ВІП", 2003.
2. Антофійчук В.І. Евангельські образи в українській літературі XX ст. - Чернівці: Рута, 2001.
3. Вертепи // Колядки на Різдво Христове. - К.: Дух і літера, 2002.
4. Гарбузюк М. "Христос народився в Луцьку" або Чотири дні, що змінюють світ // Український театр. - 2001. - № 1-2.
5. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. - М.: Советский писатель, 1988.
6. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. - М.: Круг, 2004.
7. Ігнатенко М.А. Генезис сучасного художнього мислення. - К.: Наукова думка, 1986.
8. Лисий І.Я. Семантика хреста в українському релігійному мистецтві // Образ Христа в українській культурі. Вид. 2-ге / В.С.Горський, Ю.І.Сватко, О.Б.Киричок та ін. - К.: Вид. дім «КМ Академія», 2003.
9. Нямцу А.Е. Основы теории традиционных сюжетов. - Черновцы: Рута, 2003.
10. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі. - 2-ге вид., перероб. і доп. - К.: Либідь, 1999.
11. Поляков М.Я. В мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров. - М.: Советский писатель, 1983.
12. Смелянская С.А. Украинский вертеп (К проблеме изучения истоков народного театра на Украине): Автореф. дис... канд. искусствоведения. - М., 1980.
13. Софронова Л.А. Старовинний український театр. - Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004.
14. Федас Й.Ю. Український народний вертеп (у дослідженнях XIX-XX ст.) - К.: Наукова думка, 1987.