

СТИЛІЗОВАНІ СЮЖЕТИ НЕОБАРОКО В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ

У даній статті автор продовжує цикл публікацій з проблеми побутування архетипних сюжетів і образів у сучасній національній драматургії. У цій статті проаналізовано особливості стилізації необароко в сучасній українській драмі. Автор досліджує ініціативну модель, архетипи Героя, Мудрого Старого, Я, Аніми і Тіні у сюжетах драми А. Вишневецького "Мамай і ключі до Раю".

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена дискусією про рецепцію поетики бароко/необароко сучасною українською драматургією. Бароко як унікальне явище європейської та української культури неодноразово ставало предметом наукових досліджень Д. Чижевського, Б. Криси, Д. Наливайка, О. Мишанича, В. Моренця, М. Сулими, Л. Ушкалова, В. Соболя, О. Ковальчук, Н. Шумило, В. Шевчука. Для бароко органічним є сам принцип синтезування, інтегральності стилів, поетик, урешті світоглядних концепцій як богумільство, валентиніанство, пантеїзм тощо. О. Субтельний вважає, що "здатність до синтезу зробила бароко принадним для українців – нації, котра перебувала між православним Сходом і латинізованим Заходом" [1: 179]. Ми можемо говорити про ступінь органічності, актуальності та затребуваності барокової поетики та форми сучасною українською драматургією.

Мета статті полягає у доведенні концептуального положення про глибинну закоріненість драми А. Вишневецького "Мамай і ключі до Раю" в архетипові сюжети й образи, їхню актуалізацію через стилізацію необарокової поетики.

Об'єктом дослідження стала драма А. Вишневецького "Мамай і ключі до Раю". Для досягнення поставленої мети необхідно: визначити способи міфологізації та втілення необарокової домінанти; простежити рецепцію ініціативної моделі; проаналізувати специфіку архетипних проєкцій в аналізованій п'єсі на рівні сюжетно-композиційної та хронотопної організації.

Отже, маємо класичну картину вписуваності у постнекласичну поетику сучасної літератури, що відбувається за посередництва знаних і перевірених мистецьких кодів, як на рівні стилю – стилізація літератури високого бароко; жанру містерії (авторське означення "лялькова містерія"), відповідно до сюжету та системи образів (містерійних: Бог, св. Петро, власне архетипних проєкцій Мудрого Старого, Самості, Тіні, Персони, Аніми та Анімуса в образах дійових осіб: Мамай, Кобзар, Смерть, Калина, Іванко та літературного покликання на імена персонажів із роману Олександра Ільченка "Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця" (1958 р.). Дія в цій драмі розгортається на історичному тлі України кінця XVII сторіччя у місті Батурині (час і місце знакові для національної історії). Це столиця гетьмана І. Мазепи, зруйнована й спалена вщент посіпаками Петра I разом із мешканцями. Латентним лейтмотивом п'єси проходить період гетьманату І. Мазепи, драматург опосередковано руйнує усталений негативний образ гетьмана-зрадника, вказуючи на парадокси української історії. Кобзар (Святий Петро) співає пісню на слова І. Мазепи "Всі покою щиро прагнуть", оприявнюючи життєве кредо не лише гетьмана а й християнина та людини.

Водночас сам хронотоп п'єси можна вважати аісторичним/міфологічним, позаяк у драмі відсутній власне історичний контекст, який би мав сюжетотворче навантаження, натомість увиразнюється тяжіння до творення авторського тексту-міфу. У 2003 році О. Санін зняв фільм "Мамай", який висувався від України на отримання премії Оскар у номінації "кращий іноземний фільм". Видавництво "Родовід" розробляє багатотомний проєкт "Козак Мамай", перший з яких уже вийшов друком і містить наукову розвідку С. Бушака про історію дослідження цього культурного феномену, побутування назви "мамай" у історичних матеріалах і топонімах, духовні традиції українського кобзарства. Тут також розміщено картини із зображенням Козака Мамай XIII – початку XX століття з музейних і приватних колекцій. Отже, Традиційні сюжети та образи "мають не лише літературний, а й міжмистецький характер" [2: 167].

Сюжет А. Вишневецького "Мамай і ключі до Раю" структуровано на основі бінарних опозицій, що є однією з рис, властивих поетичі бароко. Темні сили – Смерть – викрадає ключі від Раю, чим загрожує світобудові, адже люди перестали її боятися, нехтують законами світоустрою, бо і так усі втраплять до пекла, адже двері у Рай замкнено. Оживає намальоване знічев'я Мамаєм зображення Однокрила (витвір уяви, наче його двійник-антипод), що збирає військо та вирушає війною на гетьманську столицю – Батурин. Претензія Козака на деміурга спричинила розлад не лише в українському світі, а й поставила під загрозу всю космогонію. Сили світла – святий Петро, Мамай, Іванко протистоять силам темряви як у духовному, так і військовому та соціальному аспектах. Архетип поєдинку добра і зла, правди/кривди наскрізний і визначальний для сюжету цієї п'єси.

Святий Петро та Мамай воюють із Смертю, Іванко змагається в нерівному бою з Однокрилом, Калина теж бореться із намаганням цього гетьмана-самозванця одружитися з нею.

О. Юрчук, означуючи необарокові тенденції в українській літературі ХХ століття, вказує на "модифіковані повтори елементів бароко", до яких відносить "трагізм світовідчуття, динамізм, бінарність мислення, переосмислення християнських образів та традицій класичної літератури, ускладненість форми, превалювання її над змістом, бароковий надмір, який передано через надричність, бравурність, карнавалізованість і театралізованість дійсності, буфонадність" [3: 7]. Дослідниця обумовлює їхню появу у постмодерному дискурсі "типологічною схожістю моделей світогляду, історичного, соціокультурного, мистецько-естетичного розвитку перехідних епох" [3: 7].

З такими твердженнями можемо погодитись лише частково, адже світогляд людини середньовіччя і сучасника суттєво різняться. У колективному несвідомому присутні архетипні образи спроектовані епохами Відродження, Класицизму, Модернізму, врешті, вони зазнають не лише семіотичних трансформацій, але й узалежнюються від "рецепту" поєднання інгредієнтів усіх згаданих поетик. Отже, необароко в сучасній українській драматургії це радше стилізація на рівні впізнаваних власне барокових форм, образів, жанрів, через актуалізацію архетипних сюжетів і образів, ретрансльованих не лише в нових етично-світоглядних координатах, але й у процесі конструювання та кодифікації художньої системи новітньої української драматургії.

У постнекласичному дискурсі національна міфологія зазнає суттєвої ревізії, відбувається процес перекодування цілих семантичних полів (культурологічного, релігійного, соціального), першочитання в цьому контексті образних і сюжетних архетипів. Це дозволяє означити перспективу становлення новітніх формально-змістових конструктів як визначальних для генерації вітчизняного драматичного процесу. Архетипний характер образів у драмі А. Вишневецького "Мамай і ключі до Раю", забезпечує зв'язок із фольклорно-етнічною традицією та національним духовним світом, культурою загалом. Можна трактувати цю п'єсу як живу (рухому) картину, притаманну театру бароко про пригоди козака Мамаю. На кодифікацію архетипу "воїна – сонячного божества, воїна-героя, богатиря, воїна-ватажка, воїна – сакрального предка, воїна-козака" [4: 6] в образі козака Мамаю вказує О. Найден.

Мамай – це символ свободи, соборності козацького духу, його мудрості та сили. Тому Козак Мамай належно сприймає науку Кобзаря-Петра. Символічне биття характерника – наука старших поважати – тих, які допущені в сферу вищого знання й самі є постатями сакральними, зрештою, вияв християнської покорності Святому Петру, своєму заступнику і оборонцю навіть перед лицем Господа. Так Мамаєві вдається подолати спокусу надможливостей особистого буття, бо вже "кілька сотень років гуляв він по Цьому Світу. Смерть його вже й не шукала, а кому до вподоби щоразу в дурнях зоставатися" [5: 159]. Обхід ними мурів міста від ночі до світанку вказує на символ кола, що є втіленням Самості (шляхом до пізнання самого себе, котрий здійснює Мамай у супроводі Апостола). Духовна міць козака посилюється його характерництвом і неабиякою вправністю на полі бою. М. Чорна, досліджуючи картину "Козак Мамай", ґрунтуючись на положенні про Запорозьку Січ як лицарський орден, де козаки-характерники були посвячені в таємне знання, вказує на "деякі з особливостей козацької магічно-містичної практики" [6: 27].

Мамай, як і містерійні герої, вільно пересувається між рівнями світобудови, спілкується із сакральними особами. Потойбіччя/пекло у драмі корелює з уявленнями про цей топос, що склався в українському фольклорі та в апокрифічній літературі. Розмова Святого Петра з Богом радше викликає асоціації із манерою звіту козацької старшини перед гетьманом, однак жанрового канону дотримано. Ще на початку ХХ століття Г. Лужницький у містерії "Голгота, муки, смерть та воскресіння Ісуса Христа" відновив забуту українським театром традицію виводити на кін цю сакральну постать. Неодмінні супутники на шляху цього воїна-характерника – це вірний кінь (у п'єсі А. Вишневецького є ще песик Ложка) і бандура (втілення козацької душі, що промовляє, варто лише доторкнутися до її струн). Така уява про Мамаю утвердилася завдяки популяризації в народі сюжету картини "Козак Мамай" із різноманітними супровідними написами до неї.

Отже Хор, як і у драмі українського бароко, сповіщає нам основну подію: "Зникли ключі від Раю, і нікого на Той Світ не пускали" [5: 156]. Дійство у п'єсі розгортається опівночі біля міських воріт (час, коли влада належить темним силам) і місце (метафора пограниччя світів) ламінарні, але на церковній дзвіниці б'є дзвін, позначаючи початок нової доби (циклу), чи то застерігаючи пана Купу від необачного вчинку, бо він віддав ключі від міста Однокрилу. На гербі Ватикану зображено перехрещені два ключі, такі самі з якими у християнській іконографії малюють Святого Петра.

Драматург не втримався від спокуси повправлятися у поетичних середньовічних "грашках", трансформувачи їх у асоціативні ряди. Отож пан Купа – як жартує над ним Однокрил, запитуючи купа чого, водночас, і відповідь готова – панів таких купа, для них лиш би власна вигода (як-от сподівання на статус сотника чи полковника, а коли пофортунить, то й гетьмана). Не гребує він використати задля вигоди й власне дитя – єдину доньку Калину, фактично віддавши її на відкуп

самозванцю за дружину (латентна проекція Мотрі Кочубеївни). Весілля – обряд, подія, що пов'язує два роди, а на архетипному рівні тісно пов'язаний із смертю. У сучасній українській драматургії архетипний зв'язок весілля (кохання) – смерть (потойбіччя) реципійовано в сюжетах п'єс С. Новицької "Весілля", "Шинкарка", Неди Нежданой "Коли повертається дощ", Б. Жолдака "Чарований Запорожець", В. Тарасова "Полювання на кохання". Згідно козацької традиції, прізвища та прізвиська давали відповідно до певних рис характеру чи вдачі людини. У цьому контексті увиразнюється семантика псевдогетьмана – Однокрила Першого – адже з одним крилом не злетіти.

Мотив подорожі (риса бароко) є знаковим у сюжеті драми, адже практично всі дійові особи (окрім Купи та його доньки) вирушають у мандри. Однокрил щоб здобути Батурин, Святий Петро щоб пізнати правду життя на Україні, Мамай – допомогти своєму духівнику захистити місто та його городян, Іванко задля порятунку кохання. Це шлях кожного з них до себе, тих духовних первнів, що слугують їм життєвими орієнтирами, проте, іноді губляться в буденному плині часу. Тут тісно сусідять добро і зло, сакральне та профанне, своє та чуже. Позірно постає мотив боротьби з хаосом, який може поглинути цей світ, якщо не відшукати ключів від Раю. Архетип повернення також є одним із визначальних структуротвірних чинників драми. Через нього утверджується ідея циклічного хронотопу, принципи існування світу, увиразнені через християнський дискурс, есхатологічне вчення та головну ідею – прихід/повернення на землю Ісуса Христа. Циклічна й довготривала боротьба сил світла/темряви, добра/зла виконує космогонічну/світотворчу роль.

М. Ольховик називає кілька причин, через що бароковість як наскрізна універсалія художнього мислення зберігає свою актуальність. Дослідниця визначає бароковість як метаісторичний феномен стилістичного позначення межових, пограничних, нестабільних процесів в історико-культурному зрізі, що якнайповніше відповідає світоглядним особливостям сучасного "художньо-естетичного дискурсу", вказує на можливість наповнення естетичних принципів бароко "універсалістичним, транскультурним сенсом", притаманним постмодерну, коли "текст", "мова", "знаки" не просто створюють дійсність, а насаджують її як ті симулякри, що керують поведінкою людей, їхнім сприйняттям та свідомістю квазі-реальності, аналогічність бінарних опозицій [7: 280-283].

Зрештою, поява Однокрила – опосередкована провина Мамай, адже це він намалював його на стіні зруйнованої церкви (актуалізується історичний архетип Руїни, котрий не оминув навіть і Софію Київську). Деміургіка зла, що постає симулякром справжнього творення, адже гетьман самозванець – Однокрил і його військо – іграшкові дерев'яні солдатики різних епох і народів (цей прийом застосовано також у драмі Ю. Тиса "Не плач, Рахіле", де воїни Ірода мають однострої не лише римських легіонерів, але й фашистів та радянських енкаведистів). Отож, минають віки, а зло змінює лише свою подобу, залишаючи суть незмінною.

Калина (ім'я-символ), фактично префігурація сакрального образу України. Вона радше відображає архетип Персона (усвідомлене) особистості та відповідно до теорії "літературних архетипів" Н. Фрая, в іронічному модусі, як зауваження дівчини "гарна пара: дочка зрадника та гетьман-самозванець". Її непритомний стан, що межує з божевіллям, вказує на тимчасову домінанту архетипу Тіні в її саморуйнівних проекціях. Через образ Калини актуалізується також національний міф України, виражений через звичай тричі відмовляти нареченому, що проектується на традицію подання гетьманської булави, коли претендент теж тричі повинен відхиляти пропозицію вільного козацтва.

Архетип Мудрого Старого в образі Апостола Петра теж набуває рис героя-рятівника, так само, як у певний момент цей архетип проектується через образ козака Мамай. Бачимо тут тандем людини і святого у боротьбі зі злом, у пошуках утрачених ключів від райської брами (не варто асоціювати з мотивом пошуку раю), адже один знає закони земного життя й береже в ньому Образ Божий /імаджію... (символ Самості), інший намагається пізнати амбівалентність людської душі. Парадоксально, проте Апостол Петро теж опиняється в ролі ініціанта з волі Господа. Його завдання – повернути ключі на небо, лише тоді він і сам зможе туди вернутися, як повчає його Господь, варто уповати лише на верховні сили.

У образі Іванка – коханого Калини – постає архетип героя-рятівника та "кривавої жертви" (за М. Еліаде) водночас. Хлопцеві вдається зберегти від спокуси власну душу, відстояти кохання й звільнити місто від війська Однокрила. Він проходить випробування смертю й знову повертається в цей світ. Архетип Мудрого Старого в п'єсі Вишневського постає в образі Кобзаря/святого Петра/Мамай, також перемижовуючись з архетипом Самості. Архетип героя в образі Іванка набуває синкретичних рис бароко та романтизму з відповідним детермінуванням характеру і вчинків.

Іванко теж відбуває певну ініціацію – посвяту у козаки, – адже насправді він мирний міський житель – коваль (ремесло теж не просте, адже відкриває таємниці вогню і криці), однак він єдиний, хто наважився повстати проти панування самозванця. Високий Ерос – кохання до Калини стало головною спонукою на шляху самопізнання героя. Маємо й романтичну модель – визволення від влади злих сил прекрасної дівки відважним лицарем. Прочитуються тут і сюжетні матриці Лопе де

Вега "Собака на сіні", коли на заваді щастю закоханих постає нездоланна відмінність майнового статусу та положення в системі соціальної ієрархії, що чудесним чином вирішується з появою заможного та знатного батька (у драмі Вишневецького це обрання городянами Іванка на посаду гетьмана). Покора Калини батьківській волі – вказівка на традицію, глибоко закорінену в українській ментальності (п'єса І. Котляревського "Наталка-Полтавка").

Коллективна Тінь (Шинкарка/Відьма/Смерть) пов'язана з міфологемою Танатоса, домінантою нищення й руйнування цього світу. Відповідно до поетики бароко цей архетип набуває рис алегорії в шкільній драмі, натомість у романтизмі стає втіленням темних містичних сил, з якими воюють славні лицарі-християни (Іванко та Мамай). Знову таки, як і в драмі бароко, змагаються між собою за душу людини смерть-спокусниця та Апостол Петро, тоді як Однокрил – лише засіб для полонення козацької душі.

Архетип Аніми в драмі А. Вишневецького межує з архетипом Тіні, що набирає негативної семантики через образ Шинкарки/Смерті (аналогічне втілення цього архетипу в образі шинкарки/відьми маємо в драмі С. Новицької "Шинкарка"). Архетипний образ Смерті, як і подорож потойбіччям, активно реципіюється сучасною українською драматургією. Люди в руках Шинкарки/Смерті неначе маріонетки. Їй вдається спонукати Купу до зради, давши йому незвичайні ключі, щоб одімкнув міські ворота й впустив військо Однокрила. Звичайній людині свідомо важко здолати потяг до панування, насаджувannya власного волевиявлення (актуалізується притаманний містеріям різдвяного та великоднього циклу сюжет про владу). В образі привабливої Шинкарки вона намагається спокусити Іванка спершу золотом, а згодом і жіночими принадами.

Інтермедія актуалізує сюжетний архетип космогонічної містерії. Тут і Світове дерево, котре начебто підпирає своєю могутньою поставою Мамай, тому й не може піти за Смертю, поки не прийде з Січі йому зміна. В авторському тексті-міфі А. Вишневецького українське козацтво поставлено в основі світоустрою, тому Кістява погоджується на ці умови, бо знає його закони. Врешті, драматург чітко структурує сюжет п'єси відповідно до світобачення людини епохи бароко (рай-земля-пекло). Вічне протистояння добра і зла в сюжеті А. Вишневецького характеризується багатомірністю й уможливляє різноманітні тлумачення. Зло постає також в іпостасі присвоєння/володіння ключами від Раю. Смерть підступно краде ці ключі у св. Апостола Петра. Дійство відбувається на землі, куди Бог відрядив Петра для того щоб він між людьми науку життя пізнав, а той незчувся як у нього ключі поцупили.

У драмі А. Вишневецького маємо вказівку на повновартісну реалізацію архетипу Анімуса, що обумовлено зовнішніми колізіями сюжету, адже більшість дійових осіб – чоловіки, котрі беруть участь у війні-протистоянні між темними і світлими силами. Драма насичена також елементами, властивими бароковій сміховій культурі, коли й над смертю можна покепкувати й з апостолом жартувати, навіть Кінь і песик Ложка також жартують один з одним.

Фінал п'єси – перемога сил світла і відновлення буттєвої гармонії, подолання хаосу. Ворог переможений, Батурин визволено, ключі від Раю знову у Святого Петра, закохані поєдналися у шлюб, а народ отримав гідного Гетьмана – Іванка. Власне, проступає романтична традиція подолання містичних сил зла й перемога любові та лицарської честі. Особливістю сучасного українського драмопису є образна кореляція авторських текстів-міфів з народною міфологією, сюжетна "централізація" окремих фрагментів і мотивів. Актуалізація архетипів обумовлює специфіку сюжету драми А. Вишневецького "Мамай і ключі до Раю", хронотопа й образної системи п'єси. Визначальною рисою сюжету драми є структуротворчі архетипи космогонії, повернення, поєдинку, свого/чужого та образна архетипна проекція Мудрого Старого Героя (св. Петро/Мамай) (Іванко/Мамай), Тіні (Шинкарка) Аніми (Шинкарка та Калина).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Субтельний О. Україна : історія / Орест Субтельний. – К. : Либідь, 1992. – 512 с.
2. Будний В. Порівняльне літературознавство : [підручник] / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім "Кисво-Могилянська академія", 2008. – 430 с.
3. Юрчук О. О. Необарокові тенденції в українській літературі ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук. : спец. 10.01.01 "Українська література" / Олена Юрчук. – К., 2007. – 20 с.
4. Найдено О. С. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / О. С. Будний. – К., 1997. – 54 с.
5. Вишневецький А. Козак Мамай / Артем Вишневецький // "Коронація слова". Збірка п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 років. – К. : Нора-Друк, 2008. – С.155–173.

6. Чорна М. Символіка української народної картини "Козак-Мамай" / М. Чорна. – М. : Артания, 2002. – С. 20–29.
7. Ольховик М. "Море-океан" : спроба необарокового аналізу [Електронний ресурс] / Марина Ольховик. – С.279–287. – Режим доступу : www.philosophy.ua/lib/olhovik-doxa-10-2006.
8. Бушак С. З історії дослідження "Козака Мамая" [Електронний ресурс] / Станіслав Бушак // Мамай : наукова розвідка (Станіслав Бушак). – Режим доступу : <http://gioconda.livejournal.com/403601.html>.

Матеріал надійшов до редакції 15.02. 2011 р.

Козут О. В. Стилизированные сюжеты в современной украинской драматургии.

В данной статье автор продолжает цикл публикаций по проблеме бытования архетипных сюжетов и образов в современной национальной драматургии. В этой статье проанализированы особенности стилизации необарокко в современной украинской драме. Автор исследует инициальную модель, архетип Героя, Мудрого Старика, Я, Анимы и Тени в сюжете драмы А. Вишневого "Мамай и ключи к Раю".

Kogut O. V. Symbolically-Rendered Images in the Modern Ukrainian Drama.

This article continues the cycle of author's publications in the exploration of plot archetypes and characters in the modern national drama. In this article the peculiarities of neobaroque plots stylization are analyzed in the modern Ukrainian drama. The author studies the initiation model, the archetypes of Hero, Wise Old Man, Self, Anima and Shadow in the plot of A. Vyshnevskyi's play "Mamai and the Keys to Heaven".