

Галина КАСПІЧ,
orcid.org/0000-0001-5834-7961
викладач вищої категорії
Технологічно-промислового коледжу
Вінницького національного аграрного університету
(Вінниця, Україна) *kafedra-lit@ukr.net*

БІБЛІЙНІ МОТИВИ ТРАГЕДІЇ «РОЗП'ЯТТЯ» ВАЛЕРІЯ ГЕРАСИМЧУКА

У статті проаналізовано христологічні мотиви трагедії «Розп'яття» Валерія Герасимчука як матеріал для творчої полеміки та «паралельних Євангелій». Розглянуто нові інтерстудальні рівні: людиноцентричний інтелектуалізм українського Розстріляного Відродження та дисидентський пафос українського шістдесятництва. Зазначено, що біблійний текст є прецедентним не лише для драми «Розп'яття». До осягнення Біблії автор звертається і в інших творах. Євангельська історія розп'ятого на Голгофі Ісуса стає лейтмотивом для драми «Андрей Шептицький».

Ключові слова: трагедія, актор, п'єса, драматург, мотиви, сцена, код.

Halina KASPICH,
orcid.org/0000-0001-5834-7961
Teacher of the Highest Category
Technological and Industrial College
Vinnytsia National Agrarian University
(Vinnytsia, Ukraine) *kafedra-lit@ukr.net*

LIBRARY MOBILES OF “RELAXING” TRAINING CHURCH VALERIIA HERASYMCHUKA

The article analyzed the christological motives of Valery Gerasimchuk's tragedy “Crucifixion” as a material for creative polemics and “parallel gospels”. New intermediate levels are considered: human-centered intellectualism of the Ukrainian Shuttle Revival and dissident pathos of the Ukrainian sixties. The relevance of these contexts for Valerii Gerasimchuk himself proves his reflections – miniatures of “Umbilized Petals” with a genre subtitle “Thoughts on Literature”. In these thoughts, we also have a symbolic chain of events in the drama “Crucifixion”: arrest-trial-repression-post-mortem rehabilitation of its main character. This version is lined with tragic experiences of almost two millennia. Deployed new author meanings are talentedly implanted in the text.

The intertextuality of the work amplifies numerous examples of symmetry and parallel, skillfully built plot styles. Notable here is an analogy with the well-known novel by M. Bulgakov “Master and Margarita”, in which the author abundantly replicates the twins, placing them in the Moscow and Yarmalam Chronotopes.

In the drama, the author creates images of two Mari. The two-dimensional symmetry of Mary's “Crucifixion” in traditional Christian stories rests on the opposition – the convergence of Mary's images – the mother of Jesus Christ (the Mother of God) and Mary Magdalene, who became his student and follower. Valery Gerasimchuk simulates artistic reality, in which the connotation of these images is redefined in a new semantic-aesthetic key. The mother of Jesus of Mary in p'si does not correspond to the image of Mary Magdalene, but the image of the girl Mary, in love with one of the main characters of the work.

The collective narrator in the drama “Crucifixion” is emotionally and spontaneously represented by many “witnesses”, whose mouths created another evangelist as a special virtual witness of events at Calvary. Biblical text is a precedent not only for the analyzed drama. The author resorts to the comprehension of the Bible in the play “Andrei Sheptytsky”, where the gospel history of the crucified on Calvary of Jesus becomes a leitmotif.

We note that Valery Gerasimchuk plays “The Crucifixion” in an obvious semantic and culturological parallel between various subordinate cultures and broad contexts – the Jewish times of the execution of Jesus Christ and the Ukrainian 20th century. In the text, these parallels are not marked, because for them the space of the reader's imagination and verbally-shaped associations is left to them.

Key words: tragedy, actor, play, playwright, motives, scene, code.

Постановка проблеми. Сакральна тематика для української материкової літератури II половини XX ст., на відміну від її діаспорного відгалуження, не була органічною і пріоритетною через зрозумілі причини. Радянською добою плано-мірно підривалися довіра до церкви та її моральний авторитет у суспільстві.

І якби не драматургія української діаспори, впродовж XX ст. просякнута органічною релігійністю, традиція релігійної драми в українському контексті виявилася би дискретною.

Натомість українська драматургія кінця XX – початку XXI ст. до біблійної тематики та проблематики виявляє стійкий інтерес. Тут можна вибудувати цілий типологічний ряд, оформлений п'єсами Олега Гончарова «Сім кроків на Голгофу», Івана Андрусяка «Правитель рептилій», Лідії Чупіс «Страсті за Юродивим» та «Плач над Юдою», Анатолія Дністрового «Учитель», Олександра Чиркова «Проклятий» тощо. У цей ряд органічно вписується і трагедія Валерія Герасимчука «Розп'яття».

Мета статті – охарактеризувати христологічні мотиви трагедії «Розп'яття» Валерія Герасимчука.

Виклад основного матеріалу. На сцені жодного разу не з'являється головний герой – Ісус Христос: всі події, центром яких він є, відбуваються через розповіді інших учасників дійства. Це частково нагадує нам античну трагедію, в якій основна дія відбувалася за лаштунками, а персонажі-актори на сцені, так само як і Хор, лише сповіщали глядачів про те, що в певну мить відбулося.

Юдейське місто Єрусалим у тексті п'єси названо «містом євусеїв», в якому на момент приходу туди Ісуса Христа давно вже забули про правду, праведність і святість: «Куди не кинься – здирство і насилля, / грабіж, обман, неправда і порок». Навіть у першій прологовій сцені єрусалимські придверні цинічно відбирають у Жебрака і Сліпого Пророка останню хлібину, яку згодом нахабно з'їдять самі. Занурене у всі земні гріхи місто, так само, як і в біблійному тексті, чекає на Месію, а тому персонажі вже на початку дії розділені на дві полярні групи: на тих, хто жадає визволення від жебрацтва і душевної нищості, та тих, кому кортить зберегти свої привілеї, навіть якщо для цього доведеться фізично позбутися Месії. Умовно моделюючи два протилежні «табори», автор намагається створити між ними поле інтелектуальної напруги, наслідуючи українську літературну традицію «драми ідей».

В. Герасимчук у п'єсі створює стійку систему двійників. У цьому проявляється особливий «код

двійництва», властивий українській драматургії постмодернізму.

Є двійник і в головного персонажа, не являючись на сцені: це Сліпий Пророк, і його присутність у дійстві постає слабким відблиском Слави та діянь Ісуса Христа. Не випадково єрусалимці оточують Сліпого Пророка, між собою називають його «*провидець*», уважно слухають його проповіді та застерігають, щоб він говорив тихіше, бо у місті «*тьма-тьмуца*» донощиків, і через їхні наклепи постійно заарештовують різних людей. Міфічні уявлення щодо пророків як «надлюдей», вкладені в уста юнака Навина, насамперед, базуються на актуальних для українського національного міфу концептах «незалежність» («*Ти сам!.. Ти можеш сам усе рішати!*») та «мрія про волю» («*Мені твоє життя здається раєм...*»). До того ж абстрактний образ пророка пов'язується для звичайної людини з особливою «маркованістю» – наділеністю чарівним поясом (міфопоетичним реквізитом чарівної казки):

«Навин (здивовано)

*Пророки ж, кажуть, братія заможна –
У вас є особливі пояси».*

На таку репліку Сліпий Пророк реагує лишень іронічною посмішкою, одразу деструктуруючи семантику поясу як статусного, царського елемента вбрання та переводячи акцент на просту жебрацьку атрибутику – пасок, який підтримує одягу голодної людини:

*«...Без пояса пророкові не можна,
Та ще коли три дні не поіси...».*

Як бачимо, В. Герасимчук органічно єднає різні інтертекстуальні контексти, легко переходячи з одного семантичного поля в інше, отже, смисл його словесної гри буде різним для «посвяченого» (інтелектуального, культурно та релігійно обізнаного) та звичайного (профанного) реципієнта.

Закономірно, що в будь-якій юрбі обов'язково є донощик, і він у тексті В. Герасимчука докладає великих зусиль, аби Сліпого Пророка, помилково прийнятого людьми за Месію, Первосвященик виштовхав за міську браму Єрусалиму.

Щоправда, трохи згодом з'ясовується, що Первосвященик лишень удає, що боїться проповідей Сліпого Пророка, адже вже чув про «*нового Месію*» – Ісуса із Назарета, який поводить себе абсолютно мирно, п'ятий день «*навчає притчами народ*», «*а ще зціляє біля синагоги / сліпих, оглухлих і слабих на ноги*». Проте заклик Законника гнати цього юнака назад, у Назарет, та порадити йому жити мирно, в принципі, не має сенсу. Як виявляється, Первосвященик посвячений у таємне рішення синедріону, прийняте задовго

до приснопам'ятних великодніх подій 30-х років нової ери: «Е, ні! Ісуса ще два роки тому / синедріон забити ухвалив». Палач таким чином чатує на свою жертву і хоче увійти в історію, виконавши ухвалу синедріону.

Безумовно, тут драматург значно відхиляє перипетію від її євангельського прототексту, пропонуючи авторські підсилення відомої колізії та поглиблюючи інтелектуальний розрив між двома «таборами» єрусалимців. Між цим «таборами» виникає ціла низка «серединних» людей, які сприймають страти «сто разів на рік» як розваги, втілюючи своїм існуванням відоме гасло давньоримського плебсу «Хліба й видовищ!», актуальне для синдрому натовпу всіх часів і народів.

Саме втілена філософія «хліба й видовищ» перетворює народ на юрбу, позбавлену моральних та громадянських орієнтирів. Яскравим прикладом такого персонажа-медіатора між владою та простими єрусалимцями виступає Тесля, якому доручено витесати важкого хреста, що на ньому розпинатимуть Месію. Ми не можемо запідозрити цього чоловіка в симпатіях до провладної верхівки Єрусалиму: він в'їдливо, з певною огидою, розповідає, як вночі до нього «нечистий» прислав законника із особливим дорученням. Непряме змалювання образу Законника вустами Теслі має виключно негативні конотації: він «лютий, як звірота», на його нічні крики «собака – навіть той сховався вкучу! / А мене ж пес дорослий, не щеня!».

З огляду на двотисячолітній досвід репресивних держав абсолютно зрозумілий тваринний страх Теслі – «це ж не інакше, як з'явивсь по душу!» (тут тонкий інтертекстуальний натяк на з'яву Диявола-Мефістофеля по душу Фауста) – і його готовність виконати будь-яке доручення репресивної влади, коли стає зрозумілим, що Законник сьогодні заявився не по нього, а просто «прибіг замовити хреста». Дуже цікаво обіграно мотив «продажу душі»: другорядний персонаж Тесля переконаний, що йому вдалося уникнути такого запроданства, адже його душу, власне, ніхто і не вимагав. Проте насправді таке гендлярювання душею відбувається поза волею цього персонажа, адже саме його руками буде виготовлено хреста для мук Месії.

Тесля з великою радістю побачив би на цьому хресті і самого Пілата, і навіть «зверхника» – імператора. Філософія Теслі проста, йому насправді байдуже, кого саме розпинатимуть на виготовлених ним хрестах, аби з цього був практичний особистий зиск: «Хай і його. Яка мені різниця... / Було б вино і їжа до вина», «Тому нікуди краще не ходити, / хрести робити і властям годити».

Таким чином, з євангельської мотивної канви виключається елемент помилкової випадковості у страті Месії – натомість вона тлумачиться як заздалегідь спланований крок, інспірований тоталітарною владою і втілений за допомогою її суспільних структур та морально зубожілих adeptів, а також за мовчазної згоди людей, які незчулися, як перетворилися з народу на юрбу. З огляду на дату створення тексту п'єси (23.X.1988–22.I.1990), зазначену у збірці «Сповідь», можемо припустити, що проблема згубної ролі тоталітарних режимів у локальній та планетарній історії була актуальною для В. Герасимчука ще на межі 1980–1990-х рр.

А це означає, що абсолютно правомірно розглядати у драмі «Розп'яття» ще й нові інтертекстуальні рівні – людиноцентричний інтелектуалізм українського Розстріляного відродження та дисидентський пафос українського шістдесятництва. Актуальність цих контекстів для самого В. Герасимчука доводять його розмисли-мініатюри «Оббиті пелюстки», що мають жанровий підзаголовок «Думки про літературу»: «Говоримо «літературний процес», а насправді маємо арешти письменників, судилища, розстріли, заслання, тюрми, психологічні лікарні, «чорні списки» із забороною не те, що друкувати твори літераторів, а й згадувати їхні імена. Маємо жорстокі переслідування і репресії митців (із глузливою посмертною реабілітацією «незаконно репресованих»), а все одно говоримо «літературний процес». Ні, той процес, який відбувається в нашому красному письменстві, має відношення, скоріше, до юриспруденції, ніж до літератури» (Герасимчук, 1991: 395). По суті, маємо в цьому міркуванні і символічний подієвий ланцюжок драми «Розп'яття»: арешт – судилище – репресія – посмертна реабілітація її головного персонажа. І на цю версію нашаровується трагічний досвід майже двох тисячоліть.

Має рацію В. Просалова, коли стверджує, що «уведення в новостворюваний текст інтертекстуальних компонентів служить засобом згортання інформації тексту-попередника, а в новому – засобом актуалізації його смислових полів, що призводять до виникнення нового міжтекстового смислового простору» (Просалова, 2015: 8). У п'єсі «Розп'яття» ми бачимо, як інформативні та аксіологічні поля біблійного прецедентного тексту зазнають суттєвої редукації, натомість розгортаються нові авторські смисли, дуже талановито імплантовані у підтекст.

На користь інтелектуальності твору свідчать численні приклади симетрії та паралельних

сюжетних ходів, змонтовані настільки вправно, що майже не відчуються «шви» та декларації-паралелі. Тут напрошується аналогія з відомим романом М. Булгакова «Майстер і Маргарита», в якому автор рясно тиражує двійників, розташовуючи їх у московському та ершалаїмському хронотопах.

У «Розп'ятті» В. Герасимчука сцені доносів на Ісуса відповідає сцена доносів на простих людей перед єрусалимською брамою: в цій картині Донощик зводить рахунки з тими, хто особисто йому не подобається, озвучуючи цинічні наклепи на містян та закликаючи лжесвідків підтвердити його брехливі заяви. Надто впізнаваними тут є алюзії на криваві сталінські репресії. Таким чином, підтекстово мовби розгортається паралель між Єрусалимом та Україною і, відповідно, контекстуальний альянс між Римом та Москвою. Тридцять років нової ери в Єрусалимі стають художньою проекцією 30-х рр. ХХ ст. в Україні, їхньою матрицею, першою «репетицією», а закони репресивної машини, сформовані у корчах Римської імперії, актуалізуються в репресіях сталінської епохи. Ця сцена є також і своєрідною «репетицією» кривосвідчень проти Ісуса Христа, вона коротка і влучна – лише кілька сторінок, а підготовка «основної» версії «знеславлення» справжнього Месії займає велику частину п'єси, і задум підступно привести Христа до публічної страти доручено реалізувати саме Донощику, який вербуватиме кривосвідків, візьме на підмогу фарисеїв, налаштує людей проти Господнього Сина, бо *«коли хтось хоче знищити провидця – / ослаблює його в людських очах»*.

Драматург створює і образи двох Марій. Двоїста симетрія щодо Марії у традиційних християнських сюжетах тримається на протиставленні-зближенні образів Марії – матері Ісуса Христа (Богородиці) та Марії-Магдалини, яка стала Його ученицею та послідовницею (за різними апокрифічними і художніми версіями – сестрою, дружиною, коханкою).

В. Герасимчук моделює художню реальність, в якій конотацію цих образів переосмислено в новому семантико-естетичному ключі. Матері Ісуса Марії у п'єсі відповідає не образ Марії-Магдалини, а образ дівчини Марії, палко закоханої в одного з головних персонажів – Завада. Але батько Марії категорично відмовився віддати свою дочку за цього бідного юнака, шукаючи для неї кращої партії:

З тих пір Марія тільки і хворіє.

Із кожним днем згасає і хиріє.

То плаче, то мовчить, немов німа.

Тепер уже лиця на ній нема.

Вона лежить...

Згодом за трагічним збігом обставин батько загинув, і в його смерті безпідставно звинувачують Завада. Брат Марії Навин запрягнувся вбити батькового кривдника і полює на нього. Сама ж Марія чекає свого коханого і від любовного болю втрачає розум і починає повільно вмирати. Її порятунок може бути посланий тільки з небес – пришестя Месії мало би принести їй одужання, задля якого брат готовий на все:

Та зараз я сестру не кину хвору.

Я мушу віднести її на гору.

...Там – біля храму – на горі Марії

Повинно статись чудо для Марії...

Образ Марії, сестри Навина, є перелицьованим євангельським образом Марії Магдалини. Якщо остання традиційно сприймається як грішниця, душа якої була спустошена до зустрічі з Ісусом, то Марія, сестра Навина, постає праведницею, яка не зраджує своє платонічне кохання. Якщо Марія Магдалина у самоусвідомленні постійно займає активну позицію, то Марія, сестра Навина, виступає лише пасивною жертвою фатальних обставин. Зрештою, Марія Магдалина лишається жити після страти свого Учителя, а Марія, сестра Навина, вмирає майже синхронно з Месією, так і не дочекавшись зцілення своєї душевної хвороби. Навіщо В. Герасимчук робить таке художнє перелицьовання?

Ризикнемо припустити, що естетична свідомість кінця 1980-х – початку 1990-х рр. тотально не була готова до повноцінного сприйняття образу Марії Магдалини як позитивного, взірцевого та гідного наслідування. Рахуючись із цим, чутливий до суспільного запиту драматург, можливо, прагне обійти «гострі кути» євангельської образності (блудниця, навіжена, «порочна святість») і створити естетичну альтернативу, базовану на зрозуміліших концептах виключно позитивної конотації (закохана жінка, вірність, «цнотливе мучеництво»). Через це сам новостворений образ суттєво втрачає в художності та імпаکت-факторі, але з огляду на його пасивність/стабільність набуває здатності центрувати інші цікаві текстові паралелі.

Так, наприклад, те, що Завада вважають убивцею, є наслідком кривосвідчення проти нього: один зі свідків загибелі Ахава, батька Марії та Навина, обмовив Завада і приписав йому навмисне убивство, хоча насправді це був нещасний випадок: у такий спосіб породжується естафета зла. Завад мовби приречений її продовжувати, хоча все його людське ество пручається тій зрадницькій функції, яку на нього покладає Донощик.

І хоч як би Сліпий Пророк не закликав Навина «простити чоловіку» ненавмисне вбивство, юнак неблаганний, оскільки має тверде переконання, що «кров людська змивається одвіку / лиш кров'ю того, хто її пролив». Прощення Навином Завада, якби воно відбулося, могло би бути передвістям прощення Пілатом Ісуса. Але обидві колізії розвиваються у зворотному напрямі, і драматург точно підкреслює, що вони запаралелені та взаємозалежні. Скажімо, коли Сліпий Пророк розповідає Заваду про місцеві новини, він урівнює обидва сюжети – євангельський та мирський:

Завад (до Сліпого Пророка)

Ще розкажи щось...

Сліпий Пророк

Що розповідати?..

Народ все йде Месію повідати.

Та ще шукає вбійника Навин.

А більш немає начебто новин.

Ці сюжети знову перетинаються, коли Законник, Донощик та Первосвященик схиляють Завада кривосвідчити на Христа. Завад до останнього пручається, згадує про дива, які сотворив Спаситель, відмовляється брати гріх на душу. Здається, йому навіть відкривається історичний шанс дорівнятися до Христа, а не до Пілата, адже за гріх убивства так само розпинають на хресті. Проте страх зустрітися з братом своєї нареченої бере над юнаком верх, і він таки погоджується на згубний крок. У такий спосіб тиражується мотив запродавства душі, базований на особистих фобіях та упередженнях.

Коллективний наратор у драмі «Розп'яття» емоційний і строкато представлений багатьма «свідками» – це Жебрак, Сліпий Пророк, кілька чоловіків і жінок, Натовп і його розмиті персоналізації («Хтось із натовпу»), Схоплений, Законник, Навин, Завад, Старший Прочанин, Молодший Прочанин, Тесля, Біснுவатий. Конгломерат мініюповідей «свідків» задає жанрову інтенцію твору на «паралельне» Євангеліє. Дається взнаки хронологічна препозиція п'єси активному розвитку постмодерної української драматургії, яка трохи згодом впевнено опанує в євангельському контексті суто постмодерністські модули «псевдо-» та «квазі-» (це п'єси І. Андрусяка «Правитель рептилій», О. Гончарова «Сім кроків на Голгофу», А. Дністрового «Учитель»). В. Герасимчук вустами колективного оповідача-свідка мовби створює ще одного євангеліста, сам стаючи особливим віртуальним свідком пріснопам'ятних подій на Голгофі. Тут логічно згадати зауваження Н. Фрая, що «Біблія є ключовим елементом у нашій власній образній традиції, хоч щоб на про-

це не здавалось і як би ми до неї не ставились» і що «навіть не фахівець із біблієзнавства має звертати увагу на існування Біблії та її релевантність» (Фрай, 2010: 19).

Біблійний текст є прецедентним не лише для проаналізованої драми «Розп'яття». Оскільки «прецедентні тексти дають зразки, слугують критеріями оцінки, стимулюють власне естетичні рішення мовленнєвої особистості, окреслюють інвентар художніх прийомів, гідних наслідування» (Караулов, 2010: 230), В. Герасимчук вдається до осягнення Біблії як прецедентного тексту і в інших творах.

Євангельська історія розп'ятого на Голгофі Ісуса стає лейтмотивом і своєрідним «прецедентним текстом» для його драми «Андрей Шептицький»: на початку п'єси Владика (греко-католицький митрополит Андрей Шептицький) починає марити, «йому вчуваються якісь дикі голоси (так, начебто у давній Іудеї натовп кричить: «Розіпніть! Розіпніть його!»)», «я бачив, як Ісуса бичували. / А ті, що мали персні іменні, / Йому в лице плювали! / і мені...»); постійно виринають алюзії на паству-отару та проводиря («я чесно тут беріг свою отару, / яку було доручено мені», «як пастир я і стану в оборону», «а я ягнят беззахисних спасаю / і лист до Риму про вовків писав», «Владико, допоможіть у наш хлівець / загнати нерозумних тих овець», «пастух не завжди може вбити вовка, / та він повинен зберегти овець!»), а також на ганебний стовп розп'яття («припнути до ганебного стовпа / еліта вміє, хоч вона й тупа»); юдейський натовп персоналізується у шляхтичів, панянок, москвофілів, начальника жандармського управління Галичини Мезенцова, польського генерала, генерала Червоної Армії, офіцера абверу Коха, енкаведиста. Марення митрополита, коли перелічені персонажі-кати з'являються до нього водночас, є прямою калькою з євангельської сцени, що передує страті Ісуса: кожен потенційний кат виставляє Андрію Шептицькому власний «рахунок», через який його треба засудити і стратити («добити»): «про русинів скрізь трубив», «націоналістом був» (Мезенцев), «хлопів отих, побитих за підпали, / він лікував, сховавши у підвали», «і заступався по якійсь хвилині / за православні храми на Волині» (польський генерал), «відкрив лікарню біднякам», «збирав продукти східнякам», «підтримував ОУН, УПА, УГА» (енкаведист), «заступався за євреїв / і вимагав цього й від ієреїв» (Кох).

У мотивному коді ненависті представників різних окупаційних влад і режимів до всіх українців та до їх окремого героя-пророка відображено «минулий колоніальний статус України як «амо-

ральне явище»», без усвідомлення цієї аморальності, на думку О. Юрчук, «неможливо позбутися амбівалентної свідомості й виробити розуміння колоніального минулого як такого, що потребує деконструкції та реінтерпретації» (Юрчук, 2013: 18).

Актуальна для героя реальність (останні дні його життя) та реальність, що прийшла у маренні (Голгофа), в деякі моменти п'єси мовби розчиняються одна в одній, тому головний герой не думає про Голгофу, а відчуває себе присутнім на ній, не проводить мисленнєві паралелі, а зримо бачить Хрест, залитий кров'ю, фізично відчуває на своєму обличчі віртуальні пювки та «*грязь із-під копит*», чує загрозливі голоси і розмірковує про новітніх Пілатів. Контамінація обох реальностей для головного персонажа створює нову, паралельну реальність, в якій він промовляє поетичною мовою вже відоме нам кредо Бога християн – «*Я просто мусив разом з тими бути, / кого весь час*

принижують і б'ють», адже загальновідомо, що на заході Римської імперії християнство набувало стрімкого поширення саме через те, що Ісус був Богом бідних і знедолених, на відміну від римських богів, які обслуговували імператорській культ.

По суті, В. Герасимчук п'єсою «Розп'яття» проводить очевидну смислову та культурологічну паралель між різними покордонними культурами і широкими контекстами – юдейським, часів страсти Ісуса Христа, та українським, ХХ ст. У такій паралелі виникають стійкі пари образів: Пілат/каральні органи тоталітарного режиму, Ісус/український народ, Марія/мати, що оплакує жертв режиму. Тільки в «Розп'ятті» ці паралелі не марковані у тексті, бо для них залишено простір читацької уяви та словесно-образних асоціацій, а у драмі «Андрей Шептицький» вони вже явлені у самому тексті, проте теж активують майже безмежний історико-культурний контекст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герасимчук В. Оббиті пелюстки: Думки про літературу. Поезія, драматургія, проза. Київ : Радянський письменник, 1991. С. 394–411.
2. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность : монография. Изд. 7-е. Москва : Изд-во ЛКИ, 2010. 264 с.
3. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2015. 154 с.
4. Фрай Н. Великий код: Біблія і література : монографія / пер. з англ. Львів : Літопис, 2010. 362 с.
5. Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії : монографія. Київ : ВЦ «Академія», 2013. 224 с.

REFERENCES

1. Herasymchuk V. Obbyti peliustky: Dumky pro literature. Poeziia, dramaturhiia, proza. Kyiv : Radianskyi pysmennyk, 1991. P. 394–411 [in Ukraine].
2. Karaulov Yu. N. Russkij yazyk i yazykovaya lichnost': monografiya. Izd. 7-e. Moskva : Izd-vo LKI, 2010. 264 p. [in Russian].
3. Prosalova V. Intermedialni aspekty novitnoi ukrainskoi literatury : monohrafiia. Donetsk : DonNU, 2015. 154 p. [in Ukraine].
4. Frai N. Velykyi kod: Bibliia i literature : monohrafiia / per. z anhl. Lviv : Litopys, 2010. 362 p. [in Ukraine].
5. Yurchuk O. U tini imperii: Ukrainska literature u svitli postkolonialnoi teorii : monohrafiia. Kyiv : VTS «Akademii», 2013. 224 p. [in Ukraine].